

Operafilm – stilisering eller vulgarisering?

Af Bjarne Jørnæs

Operafilm og opera på film/video er to forskellige udtryksformer. Den første er en film, der har en opera som grundlag og handling, den anden er en filmatiseret operaforestilling, optaget i et teater eller i et studio. I det følgende skal kun eksempler på den første art omtales, da der for tiden er noget, der kunne tyde på, at denne filmgenre er ved at bryde igennem og finde en form – eller er den?

Grænserne flyder selvfølgelig mellem operafilm og opera på film, og der er strengt taget kun ganske få eksempler på rene operafilm, helt løsrevet fra en scenisk fremførelse. Der vil da også i det følgende kun blive omtalt et meget lille udvalg, men et udvalg af film, der er blevet succes'er på den ene eller anden måde, idet visse områder springes helt over, som f. ex. de sovjetiske operafilm. Jeg har valgt fem film, der alle er blevet vist i Danmark, og – bortset fra en af dem – alle er blevet set af et stort publikum: Bergmans Tryllefløjten, Loseys Don Giovanni, Zefferellis La Traviata, Rosis Carmen og Syberbergs Parsifal.

Musikfilm har eksisteret siden filmens barndom, selv i stumfilmsperioden. Synchrone film- og pladeoptagelser blev vist på verdensudstillingen i Paris 1900, og på denne måde er bl. a. Sarah Bernhards og Carusos scenefremtræden overleveret. Men selv om der kun blev optaget synchrone plader til yderst få film, var der musik i biograferne, fremført live af alle tænkelige kombinationer fra et 100-mands symfoniorkester til en enlig pianist. Operafilm fra denne periode er ret bizarre og må selvfølgelig lægge mest vægt på de visuelle virkninger. Ernst Lubitschs Carmen-film, drejet 1918 for UFA med Pola Negri, er

en af disse opera-stumfilm.

Da Al Jolson i *The Jazz Singer* (1927) sagde »You haven't heard anything yet« og gik over til at synge, var grundlaget for en hel ny filmform givet, »All Talking, All Singing, All Dancing«: the musical. Genrens hovedværker skabtes i dens første år, i 1930'erne, med Busby Berkleys massescener i *Gold Digger*-filmene, *42nd Street* og mange flere. Her forenes musik og bevægelser i rytmiske forløb. De overdådige menneske-opstillinger manipuleres gennem kamerateknik og fremstår som surreelle tableaux vivants eller abstrakte mønstre. Handlingerne i disse film er overfladiske, men som rent æstetiske billedoplevelser er filmene af en fantastisk virkning.

Også i mange af de senere musical-film, som *Fred Astaire & Ginger Rogers* filmene fra 30'erne og 40'erne og *Gene Kelly* filmene fra 50'erne, har dansenumrene en souverænitet i musikalsk klipning, som man kunne ønske ville inspirere opera- og balletfilm, men som dog af årsager, som skal berøres i det følgende, ikke kan overføres direkte.

Både klassiske balletter og operaer har nemlig et tidsforløb, som er helt anderledes end musical-filmenes hurtige tempo. Der kan ikke på samme måde klippes i en scene, i hvert fald ikke uden at gøre vold på musikken, som man kan i musicalens korte numre, hvis sceneri iøvrigt let kan forandres midt i en sang eller dans. Operaens arier og ballettens soli tager den tid, de skal tage, – og bør, hvis man ikke vil gøre for meget vold på værket, udspille sig på samme sted. Derfor virker så mange opera- og balletfilm som filmet teater, mens sangernes og dansernes kraftige make-up og stilserede bevægelser for den ufor-

beredte beskuer må virke overdrevent, for ikke at sige komisk. Filmskabere må derfor gøre et valg, når de indspiller en operafilm: enten at understrege det kunstige og dermed skræmme et større publikum væk, eller nærme sig naturalismen med fare for at vulgarisere og gå imod et af operaens grundprincipper, stilisering.

Der er i det hele taget en diskrepans mellem opera og film, mellem det at gå i operaen og i biografen. I operaen forudsættes meget kendt i forvejen af publikum (jeg taler hele tiden om det klassiske repertoire); der er en ouverture – uden fortekster –, og alle følelser udtrykkes i musik og sang, hvis tekst kan være svær at høre eller forstå. Filmen taler direkte til beskueren, og sproget er forståeligt enten gennem dubbing eller undertekster. Til trods for vanskelighederne har operaen dog tiltrukket store filmskabere, som tidligere mest har arbejdet med spillefilm, og inspireret dem til seværdige iscenesættelser for teatret eller filmværkstedet. En grænsefænomen skal lige nævnes her, film om komponister, hvori musikken spiller en stor rolle. Ken Russells film om Tjajkovskij og Mahler og et hit som Formans *Amadeus* hører til denne genre.

I Fellinis foreløbig sidste film »Og skibet sejler...« er der flere opera-agtige indslag. De medvirkende, mange af dem operasangere, udbryder i sang (Verdicitater) i følelsesladede scener, der kærlighedsfuldt ironiserer over operaen som genre. Det ville være interessant, hvis de tre her nævnte instruktører kom til at indspille rene operafilm.

Men til eksemplerne. Bergmans *Tryllefløjten* (1974) var ved fremkomsten en stor succes, vist i fjernsyn og biografer over det meste af verden, og det til trods for, at sangerne faktisk ikke var særligt gode. Årsagen hertil var helt ubetinget, at *Tryllefløjten* blev til en Bergman-film, der optog mange elementer fra hans tidligere æuvre. Hans forudgående film kan stort set inddeles i to arter: de sorte og de mere muntre film. *Tryllefløjten* tilhører nærmest

den sidste genre – med et par mørke indslag. I en af hans sorteste film, »*Ulvetimen*« fra 1966, er der et lille lyspunkt, en scene fra *Tryllefløjten* med Tamino opført på et dukketeater. »Mig hjælper Mozart kolossalt meget!«, har Bergman sagt i et interview. Hans *Tryllefløjte* virker da også som en kærligheds-erklæring til dette sublime værk.

Bergman begynder sin *Tryllefløjte* på teatret (Drottningholm). Under ouverturen klippes der fra ansigt til ansigt blandt publikum, for hvilket forestillingen er tænkt som »et eventyr for børnene, en musical for teenagerne, underholdning for de voksne« – ifølge Bergman selv. I løbet af operaen forlades teatret for en mere filmisk iscenesættelse af handlingen, men der vendes tilbage til teatret, bl.a. i pausen, hvor man ser ind i garderoberne bag scenen. I Schikaneders libretto er der som bekendt mange metafysiske aspekter og hentydninger til frimurer-mystik. Bergman udelader meget af dette og menneskeliggør – psykologiserer – handlingen ved bl.a. at lade Nattens Dronning og Sarastro være et strindbergsk ægtepar. Scener fra et ægteskab sat i musik af Mozart. Dette forklarer Sarastros interesse for Pamina, og dermed Tamino, hvilket ellers ikke udredes hos Schikaneder-Mozart. Det er scenerne med disse personer, der er mest bergmanske, mens scenerne med Papageno tenderer mod det lidt for søde. Da Henrik Lundgren i sin tid anmeldte *Tryllefløjten* fandt han den problematisk, men ikke uinteressant, »hvis man altså kan affinde sig med, at det er Bergmans verden snarere end Mozarts, man vinder indpas i.« Sandt nok, men sammenlignet med andre operafilm er *Tryllefløjten* dog et så personligt bud på genren, at det forekommer mig ret trist, at Bergman ikke har indspillet flere af slagsen. Især når det har været på tale, at han skulle instruere Barbra Streisand i *Den glade Enke* og Placido Domingo i *Hoffmanns Eventyr*.

Joseph Losey er måske en ujævn filmskaber, men han har stilsans og ved noget om timing. Se f.ex. *The*

foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn

Go-between, efter min mening en stor film. Hans Don Giovanni er også på sin måde stilsikker, i hvert fald er den gennemført i sin stilisering. Operaens Sevilla er henlagt til Veneto, landskabet omkring Po-flodens løb fra Vicenza til Padova, Venezias opland, hvis frugtbare marker er hjemstedet for renæssancearkitekten Palladios pragtfulde villaer. Denne 1500-tals arkitektur udgør filmens baggrund, mens dragterne vel nærmest er fra Mozarts tid, og maskeringen stileret, teateragtig. Det venezianske, som faktisk findes i operaen formidlet af librettoens forfatter, Lorenzo da Ponte, med mulig hjælp fra ærkevenezianeren og sin tids Don Juan, Casanova, synliggøres gennem arkitektur og landskab. Apropos Casanova, så er Fellinis film om ham ret opera-agtig i sine teatraliske virkninger og har påvirket iscenesættelser på teatret af flere 1700-tals operaer.

Loseys Don Giovanni er et vigtigt – og i det store og hele vellykket – bud på en operafilm. Han gør ikke vold på handlingen, han stiliserer for at bringe udtryk og indhold i harmoni med hinanden, og han fortolker ved at stille spørgsmål ved hovedpersonens karakter. Er Don Giovanni virkelig den store, farlige kvindeforfører, eller spiller han kun? Hvem er den unge, stumme mand i hans hus? Søn eller elsker? Bestemt mere end en kammertjener. Sangmæssigt er der ikke meget at udsætte, man behøver jo ikke at lægge mærke til, at Zerlina er over sin første ungdom, og at Don Ottavio ser komisk ud – det er måske tilsigtet.

Don Giovanni var vist en rimelig succes i biograferne, mens de to næste operafilm vel nærmest må

Leporello (José van Dam) præsenterer listen over sin herres erobringer for Donna Elvira (Kiri Te Kanawa) i Joseph Loseys filmatisering af Don Giovanni fra 1979. Titelfigurens bolig er her Villa Rotonda udenfor Vicenza. (Nordisk Film).

Villa Rotonda opført i 1550'erne, et af den italienske renæssance-arkitekt Andrea Palladios hovedværker. Huset er en kubisk blok med trappeanlæg og tempelfronton på alle fire sider. I midten en kuppelsal, en værdig ramme for Don Giovannis sidste gæstebud. (Foto: Bjarne Jørnæs).



karakteriseres som bragende ditto, Franco Zefferellis *La Traviata* og Francesco Rosis *Carmen*. Blandt årsagerne hertil hører, at filmene er bevidst teatraliske, ikke er stiliserede, men er »rigtige« film, optaget dels i studie, dels on location i den form for naturalisme, der nu engang hører filmen til (men kan brydes).

Zefferelli var teatermand før han kom til filmen. Derfor er hans *Traviata* måske bedst, når han er mest teatralisk, som i masseoptrinene i interiører, mens de rent filmiske afsnit virker påklistede, som akt II's sukkersøde, soft-lense scener fra Violettas landsted. Jeg kan godt acceptere, at han bruger flash-back som igangsætter af handlingen. Det gjorde Dumas selv i forlægget, romanen *La Dame aux Camelias*, og John Neumeier i sin balletversion. Men Zefferelli er uklar. Hvis Alfredos tilsynekomst under forspillet kun sker i Violettas fantasi, hvad der er noget, der kunne tyde på, må en af de unge mænd, der pakker hendes ting sammen til auktion, ikke

smile forstående, da hun tror elskeren kommer. Men filmen er flot, og Teresa Stratas er som type helt dækkende. Sådan må hun have set ud, denne femme du monde, som brændte sig selv op i kærlighed og desperation. Domingo er i close-ups, ligesom i *Carmen* (så er det sagt), lidt for stor. Zefferelli har filmet *I pagliacci* on location på Sicilien, igen med Domingo, men den er mig bekendt endnu ikke frigivet.

Francesco Rosi er en fremragende filmmand, men hans *Carmen* kan jeg ved nærmere eftertanke ikke begejstres for i samme høje grad, som de fleste anmeldere og publikum, selv om jeg faktisk nød at overvære den.

Rosis locations, for det meste hentet i den andalusiske by Ronda, er så smukt fotograferet og så integreret i handlingen, at det alene gør filmen værd at se. Er det f.ex. muligt at fremstille 3. aktens bjergsceneri så overbevisende på teatret som her? Min hovedindvending mod filmen er, at den er for naturalistisk, og at dramaet drukner i spansk folkløse. Der

snakkes for meget under musikken af statisterne, som iøvrigt giver den hele armen, hvad »spansk« opførsel angår. En turists drøm om, hvordan en grise-fest burde være. Rosis brug af ouverturen er dog genial. Tyrefægtningsscenen som udspilles herunder, foregriber slutningen og slår stemningen an, samtidig med at han citerer sit egen vidunder af en film om en tyrefægter, *Il momento della Verità* fra 1964.

Carmen og Violetta tilhører de femmes fatales, det 19. århundredes litteratur er så rig på. I *La Traviata* destrueres hun af samfundet og moralen. Sygdommen kunne hun måske være reddet fra, hvis hun havde fået lov til at leve med den mand, hun elskede. Carmen er farligere for mændene. Hun er en heks og en vamp(yr), der suger kraften ud af mænd som Don José og efterlader dem langs vejen. Dette er i hvert

Slutningen af akt I i Francesco Rosis film Carmen med Julia Migenes Johnson og Placido Domingo. Mange af filmens byscener er optaget i Ronda, der dels har usædvanligt mange velbevarede gadebilleder, dels en af Spaniens ældste tyrefægterarenaer. (Constantin Film).



fald en af de gængse fortolkninger af Carmen-rollen. Ib Lindberg ser hende i en artikel i *Levende Billeder* som en pige med ben i næsen, der hellere vil have den aktive, potente Escamillo end den socialt set mislykkede Don José. Dette er også en mulighed, og begge aspekter kan findes i filmens Carmen, Julia Migenes Johnson, en for en operasangerindes vedkommende ualmindelig sexet og agil dame. En purist kunne måske finde hendes dans for Don José i akt II på grænsen af det vulgære. Den tydeliggør i hvert fald for publikum, hvad det er, der foregår, og kunne dårligt finde sted under en scenisk opførelse af operaen. Det er det hidsende, det farvestrålende, det spanske, der har gjort filmen til et hit, og det er netop disse ingredienser, der slører det skæbnesvangre, tragiske, uafvendelige, som også er operaens indhold.

Til sidst et par ord om en hel anden slags operafilm, Hans Jürgen Syberbergs *Parsifal*, som må blive en kultfilm ligesom hans *Ludwig II*-film, men aldrig en kassesucces hos det store publikum. Mere end i nogle af de andre operafilm sætter instruktøren her sit præg ned i den mindste detalje. Der er virkelig tale om nyfortolkning af et værk, som altid er blevet betragtet som svært tilgængeligt. Et par ting vedrørende *Parsifal*-filmen skal fremhæves. Handlingen udspiller sig »i hovedet på en gammel gubbe«, d.v.s. i en stor kulisser bygget op som Wagners dødsmaske. De agerende går rundt på og i den, eller dukker op af vand i en af øjenhulerne. Under ouverturen udspilles *Parsifals* barndom for os. Hans mor er den samme skuespillerinde, som senere har *Kundrys* rolle. Mindelser om Wagner og citater fra de sidste 100 års historie kommer til syne i filmen igennem i form af dukker og masker eller som projektioner af billeder, kunstværker eller fotos.

Teknisk set er filmen enormt konsekvent gennemført med en kontinuitet og lange takes, som passer til Wagners uendelige melodi. Der er meget få fermater hos Wagner og forbavsende få klip hos Syberberg. For at få alt til at passe til sine ideer har Syberberg for

visse rollers vedkommende valgt at bruge skuespilere, som sangere så lægger stemmer til. *Kundry* spilles af Edith Clever med enorm indlevelse og stærkt udtryk, mens Yvonne Minton synger. Mest forbavsende er det, at *Parsifal* spilles af to unge mennesker, en dreng og en pige. Hun overtager rollen ved *Kundrys* kys i akt II og først i akt IIIs slutning forenes de to sider af *Parsifal* igen. Lad mig citere Syberberg selv til forklaring af det skifte, som er en typisk filmisk løsning, der ikke ville kunne lade sig gøre på en scene. »Den kvindelige *Parsifal* overtager den svære opgave at afvise *Kundry*; en større erotisk lidelse opstår, end det ville have været muligt med en mandlig *Parsifal*, på et helt andet plan af åndelig sublimering.«

Som film finder jeg Syberbergs *Parsifal* enormt spændende, det gælder bare om at åbne øjnene og suge til sig. Som opera er den optimalt sunget, og som fortolkning er den konsekvent, tankevækkende og, er jeg nærmest parat til at sige, genial. Syberbergs intention med filmen om ikke »at betjene eller bekæmpe, men fortsætte Wagner med andre midler. Det gælder om at gøre det aldrig sete hørligt, som det aldrig hørte synligt« er lykkedes. Hans teknik kan dog næppe bruges af alle, og jeg tvivler på, at operafilm i fremtiden vil komme til at ligne *Parsifal*. Snarere vil den opulente, farverige og, efter min mening, lidt vulgære italienske filminstruktørstil fortsætte, og vi kan vente os rappe filmatiseringer af *La Bohème*, *Aida* eller et af de andre ca. 20 operahits, der altid kan trække publikum.

Litteratur:

- John Kobal: *Gotta Sing Gotta Dance*, London/New York 1970.
 Bergman om Bergman. En interviewbog redigeret af Sig Björkman m.fl. Film/Rhodos. København 1971.
 Henrik Lundgren: *Tryllefløjten*, Kosmorama nr. 125, forår 1975, s. 61–62.
 Plácido Domingo: *My First Forty Years*, London 1983.
 Ib Lindberg: *Lidenskabelige og uigennemskuelige Carmen*, *Levende Billeder*, 2, 1985.
 Hans Jürgen Syberberg: *Parsifal*, München 1982.