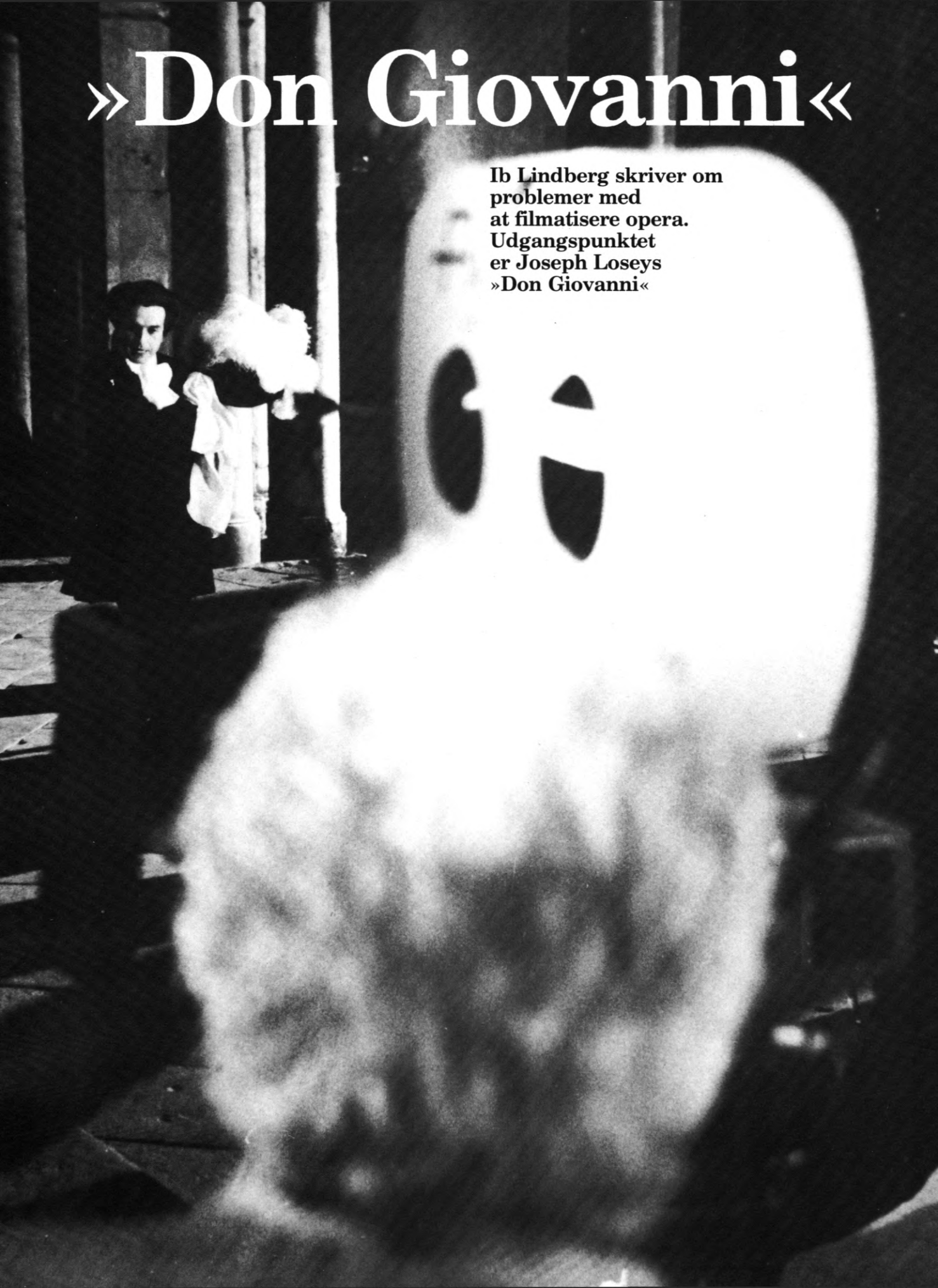


# »Don Giovanni«

Ib Lindberg skriver om  
problemer med  
at filmatisere opera.  
Udgangspunktet  
er Joseph Loseys  
»Don Giovanni«



Allerede i stumfilmtiden blev utallige operaer filmatiserede, og det er selvfølgelig meget morsomt. Det var i alle tilfælde værker, der var hentet fra den mest populære ende af repertoiret, så attraktionen må formodes at være deres status som klassisk, kultiveret underholdning, og man kan vel gå ud fra, at de i biograferne har været ledsaget af udtog af musikken. I visse tilfælde er det vel tvivlsomt, om det er operaerne, man har filmatiseret, eller deres forlæg. Der er f.eks. lavet mindst fem »Carmen«-film i den stumme tid (inklusive Chaplins parodi), og selv om Bizets opera altid har været mere kendt og elsket end Merimées novelle, er forskellen på de to forlæg ikke større, end at filmene strengt taget lige så vel kunne bygge på novellen som på operaen.

Men den air af finkulturel fims, der altid har hængt over opera (og ballet med), for nægtede sig naturligvis ikke inden for et folkeligt medium som filmen, der villigt greb enhver chance for at bevise sit kunstneriske potentiel. Og ligesom 10 minutters Shakepeare-filmatiseringer og groteske mime-bagateller med store skuespillere som Sarah Bernhardt og Duse blev benyttet som kunstnerisk alibi i filmens tidligste år, således kunne altså også stumme filmatiseringer af operaer benyttes. »Rigoletto«, »Mannon«, »Trovatore«, »Aida« og »Madama Butterfly« blev til film, og her ville man især gerne se den franske 1910-filmatisering af »Trovatore« for at konstatere, om denne operas skrumpulige handling blev mere tydelig ved at blive kogt ned til 10 minutter. Kendte skuespillere forgyldte de stumme operapartier. Således optrådte Mary Pickford som Butterfly og John Gilbert og Lillian Gish som Rodolfo og Mimi. Men også operasangerne var der skam bud efter i stumfilm-tiden. Lina Cavalieri og Muratore optrådte allerede i 1912 i en italiensk »Parsifal«-filmatisering, og senere viste Geraldine Farrar sig som både Carmen og Tosca. Til undskyldning skal siges, at de alle tre var kendte som betydelige sanger-skuespillere. Det samme var Caruso, der i 1918 dukkede op i en ikke-opera film ved navn »My Cousin«.

Da filmen fik lyd, fik studierne som bekendt travlt med at fremtrylle sangere i lige så høj grad som teaterskuespillere, og operasangerne fik for alvor deres chance. Betydelige sangere som Geraldine Farrar, Grace Moore, Martinelli, Lawrence Tibbett og Jan Kiepura fik stjeranerang og optrådte i en række film, der godt nok ikke var opera-filmatiseringer, men som dog rummede opera-sekvenser. Deres vokale standard kom i nogen grad til at hænge den amerikanske musical, der helt op til Mario Lanzas dage trak rundt med både ægte operasangere som Ezio Pinza og Lauritz Melchior og halvægte skralhalse som Dennis King og Kathryn Grayson.

Ægte opera-filmatiseringer var der kun få af, og de var stort set alle europæiske. Således begik Abel Gance i 1939 en »Louise« med Grace Moore i titelpartiet og under supervision af Charpentier selv, og Helge Roswaenge medvirkede i en filmatisering af Flotows »Martha« (udsendt som »Die Letzte Rose«, 1936). Men foreningen af de to kunstarter

blev aldrig nogen succes, og der har altid været - og er fortsat - langt mellem genuine opera-filmatiseringer. Man mindes med en vis tilfredshed Powell & Pressburgers udgave af »Hoffmans eventyr« (fra 1951 og med skuespillere mimende til sangen). Premin-ger gjorde et par hæderlige forsøg med »Carmen Jones« (der var blevet forvandlet til en operettefilm undervejs) og »Porgy og Bess«, der kun var sporadisk vellykket. Menotti lavede i 1951 en filmatisering af sin egen »The Medium«, og han har senere lavet et par operaer direkte for TV (»Amahl and the Night Visitors« og »Labyrinth«), og de er vel det nærmeste, man kommer *film-operaer* (bortset fra Demy og Legrands pop-opera »Les Parapluies de Cherbourg«).

Ligesom med ballet (og enkelte skuespil som f.eks. Oliviers »Othello«) er der lavet en del operafilm, som i realiteten blot er affotograferinger af teateropsætninger. Flere af dem er holdt inden for teatrets rammer, mens enkelte andre er rykket ud i mere realistiske fysiske omgivelser. Blandt de sidstnævnte omtales den russiske »Boris Godunov« (Strojivas Bolsjoj-opsætning) som en af alle tiders mest vellykkede operafilm, men listen over filmatiserede sceneudgaver af operaer er i øvrigt så lang, at det vil være uoverkommeligt at gå den blot nogenlunde omhyggeligt igennem, og det kan også være ligegyldigt, forsåvidt som vi kun har haft lejlighed til at se få af disse film i Danmark. Fra de senere år fortjener dog Karajans filmatiseringer (vel især beregnet på TV) af en række af hans Salzburg-produktioner at blive nævnt. Især mindes jeg hans »Madama Butterfly« som utroligt vellykket, isoleret som den også er til en enkelt og enkel dekoration. Bologninis »Tosca«, der blev optaget på de autentiske locations, var også næsten ubetinget vellykket og var i øvrigt en original opsætning, altså ikke hentet fra en sceneopsætning. Ingmar Bergmans »Tryllefløjten«, som vi også har set, legede succesrigt med teatermediet og dets illusioner i en ægte filmatisering.

For fuldkommenhedens skyld skal jeg nævne Straubs Schönberg-filmatisering »Moses und Aron« og Syberbergs helt nye Wagner-film. Begge siges at være vellykkede på deres præmisser.

Der er ingen grund til at tærse langhalm på spørgsmålet om, hvorfor der er lavet så få vellykkede operafilm i årenes løb. Det er indlysende, at en stærkt stiliseret kunstart som operaen vanskeligt lader sig forene med den realisme, vi forventer af filmen, og som filmen har så svært ved at smyge sig udenom. Og det er indlysende, at en teaterkonventionel kunstart som operaen ikke er specielt velegnet til filmens fortællesprog og især ikke til filmens benyttelse af nærbilleder. Endelig er operasangere vel i første række sangere og først i anden række skuespillere, og selv om det sidste par årtier har frembragt operastjerner med stort dramatisk potentiel, er det langt fra reglen endnu i vore dage.

Alle disse problemer kan naturligvis let løses. Karajans filmatisering af »Madame Butterfly« beviste, at der kan skabes en de-

korationsramme om operaen, der både er tilfredsstillende realistisk og stiliseret enkel, og i tilfældet »Tosca« kunne Bolognini uden at ændre en tøddel henlægge handlingen til de steder, hvor den ifølge librettoen foregår. Det kan selvfølgelig blive lidt mere vanskeligt med sager som »Aida« og »Nabucco«, og jeg kan dårligt forestille mig, at man ville acceptere sammenstødet mellem et film-Boston (eller Stockholm) eller et film-wild west og de italienske libretti i filmatiseringer af »Maskeballet« og »La Fanciulla del West«. Men antagelig kan de fleste operaer flyttes ud i dekorationer, der ikke behøver smage af backdrops og kulisser. De to andre problemer kunne løses ved at benytte skuespillere i stedet for sangere i filmene. Selvfølgelig ville Caballé i en filmatisering have sværere ved at illudere brystsyg Violetta, end hun har på en scene, og selvfølgelig ville Peter Lindroos aldrig blive verdensberømt som skuespiller. På den anden side set kan der jo snydes ganske meget på film. F.eks. er Roger Moore jo på en eller anden måde blevet verdensberømt som skuespiller.

Film- og operainstruktøren par excellence, Luchino Visconti, forsøgte aldrig at kombinere de to kunstarter. Det kan formentlig kun skyldes, at han, som en mester inden for begge medier, var klar over de store problemer, operafilmen byder sin instruktør. Men det har naturligvis generet filmkritikere og -historikere, at Visconti holdt sit arbejde med de to kunstarter adskilt, og i mangel af operafilm fra Viscontis hånd har man skrevet spalte op og spalte ned om Viscontis »opera-stilisering« i filmene, og for at gøre pointen rigtigt tydelig har man især hævdet at finde denne operastil i en samtidsrealistisk film som »Rocco og hans brødre«. Det kan gerne være, at påstanden er korrekt, men tanken om at Delon og Salvatori skulle synge sig igennem deres opgør i »Rocco« virker temmelig fjern på mig.

Andre filminstruktører har arbejdet med opera, og naturligvis har de to medier erfaringer og konventioner, som de kan låne til hinanden. Det er ikke min opgave at komme ind på disse ting her, men kritiske begavelser kan altid bruge lidt energi på at finde ud af, hvilke af konventionerne fra »Marathonmanden« Schlesinger har ført med over i sin opsætning af »Hoffmanns eventyr«. Eller æstetiske bindeled mellem »The Champ« og Zeffirellis operaopsætninger. Og så kan vi i øvrigt blot håbe, at Giorgio Strehler en dag vil lave en film, og at Fellini en dag vil lave en opera.

Joseph Loseys »Don Giovanni« er med andre ord ikke en film, der kommer ud af det blå. Der er en vis tradition bag den, og der er gjort kostbare erfaringer, som den kunne lære af. Losey er vel også at regne for en intellektuel instruktør (ment i modsætning til primitive, følelsesstærke instruktører af John Ford-typen), og han har tidligere forsøgt sig med opera på teatret (en efter alle anmeldelser at dømme katastrofal »Boris Godunov« på Paris-operaen). Og Losey har med »Don Giovanni« da også lavet en ægte operafilm, som tilmed er endt med at blive ganske kontroversiel.

Man behøver ikke filosofere så meget over bevæggrunden til at lave en film ud af netop »Don Giovanni«. Operaens musikalske kvaliteter ufortalt er den som bekendt en af de vanskeligste operaer overhovedet at give en tilfredsstillende sceneopsætning, og man kunne forestille sig, at mange af de scenemæssige problemer, som den byder på, kunne løses i en film. Der er delte meninger om, hvor vidt dette er lykkedes for Losey, men derom mere senere.

Den første vanskelighed ved at anmelde Loseys film »Don Giovanni« er, at man må

Disse eksempler er talløse, og enhver kan mere sig med at gennemgå sine egne yndlingsbøger og -film. Orson Welles' »Macbeth« er en god filmatisering, men en dårlig film. Viscontis »Leoparden« er en god filmatisering og en god film. Og så fremdeles.

Det kan altså ikke nytte at skrive, at handlingen i »Don Giovanni« er usammenhængende og dramatisk inkonsistent og stort set noget pladder. Sådan er den i forlægget, og det kan Losey ikke gøre så farligt meget ved. En helt anden sag er så, *hvordan* »Don Giovanni« overhovedet skal opfattes

det for at have en bås at proppe »Don Giovanni« ind i.

Loseys »Don Giovanni« er meget mere *dramma* end *giocos*. Naturligvis har vi igennem hele operaen den komiske tjener Leporello til at minde os om, at livet også har sine muntre sider. Losey har ladet Jose van Dam spille sin Leporello meget seriøst, hvad der skam virker udmærket, men hvad der kun fører hans filmatisering endnu et skridt væk fra det *giocos*. Det kan forsvares. Losey vil øjensynligt give os »Don Giovanni« som



Scene fra Loseys operafilm »Don Giovanni«

overbevise sig selv om, at det *ikke* er en film, man skal anmelde. Det er en filmatisering. Peter Schepelern kunne naturligvis skrive langt mere udførligt og intelligent om dette emne, end jeg kan, men lad mig prøve at gøre det meget simpelt:

Mary McCarthys roman »Gruppen« er en god roman. (Hævder jeg.) Sidney Lumets film »Gruppen« er en god film. Men hvis man kommer til filmen med hele bogen præsent og i forventning om at se en filmatisering af Mary McCarthys roman, vil man blive skuffet. Det er nemlig en dårlig filmatisering.

og opsættes. Er det en dødsens alvorlig opera om en skørlevners og gudsbepotters retfærdige forfald og fald (peppet op med et par buffo-scener, der skal forhindre folk i at blive alt for nedtrykte)? Eller er det i virkeligheden en *opera buffa* fra først til sidst og aldeles ikke den *opera seria*, som den normalt opfattes som? I operahistorien opererer man med en genre, der kaldes *dramma giocos*, en komisk opera med indlagte alvorlige scener. Hvor mange operaer af denne type der har eksisteret i slutningen af 1700-tallet, skal jeg ikke kunne sige, men set fra vore dage forekommer kategorien at være opfun-

den opera seria, en moralitet, et skæbnedrama.

Det fremgår ikke specielt tydeligt af Da Pontes libretto, hvor i verden »Don Giovanni« skal forestille at udspille sig. Edward Dent mener i sin bog om Mozarts operaer, at handlingen udspiller sig i »en eller anden veneziansk by«, men et enkelt ord i Leporellos Listearie (...ma in Espagna son *giaa* mille tre - men i Spanien er det *allerede* 1003) antyder, at operaen, i overensstemmelse med sine forlæg, bør udspille sig i Spanien. Losey har henlagt handlingen til et af denne verdens mest besættende landskaber, Vene-

to med Venezia, lagunen og det palladianske Vicenza, og det har givet ham nogle prægtige dekorationer til filmen. Men det har også trukket filmatiseringen det første skridt væk fra den filmrealisme, der kunne have reddet den hen over nogle af de farligste skær i librettoen. Det er vældig flot, at Don Giovanni bor i Villa Rotonda, men det er et dårligt gimmick. Villa Rotonda bliver reduceret til en kulturhistorisk dekoration, og det første pust af teater sniger sig ind i filmen. Siden bliver det værre. Donna Annas cortile er erstattet med Teatro Olimpico, hvor den forklædte Leporello og Donna Elvira pudsigt nok kommer trissende med gennem et af skråperspektiverne og til alles overraskelse finder de andre hovedpersoner (minus Don Giovanni) forsamlede, så de kan kaste sig ud i sekstetten. Denne scene anses almindeligvis for at være en af de vanskeligste iscenesættelsesknuder på teatret, og Losey, der har hele filmmediet med alle dets snydemuligheder til rådighed, iler med at understrege, at det sgu er teater, vi sidder og kigger på her. Ovenikøbet teater, der udspringer sig på Teatro Olimpico scene. Man aner, at Losey har kigget grundigt på Bergmans »Tryllefløjten« og har løftet dette uheldige indslag derfra. Helt galt går det så i den efterfølgende scene, hvor Don Ottavio kommer ilende ud fra teatret (formoder jeg), og til alles overraskelse er det blevet dag i mellemtiden, og så spankulerer han formålsløst rundt på en græsplæne og sparker til sovende bønder, mens han synger »Il mio tesoro«, endende i en hæslig beskæring. Fra det øjeblik tager teatret helt overhånd i filmen. Der lades hånt om ethvert forsøg på at skabe logik og geografi i billederne, og med Kommandantens ankomst til Villa Rotonda til slut er vi ovre i det rene fjællebodsteater med slet skjulte spotlights og buldrende torden. Som et sidste forsøg på at lave lidt ikke-teater ud af sagen får de stakkels medvirkende lov til at synges den afsluttende seks-tet, mens de står i nogle gyngende småbåde med åbenbar frygt for deres liv.

Det er noget gøgl, og det samme kunne siges om flere andre scener i filmen. Hvorfor har Losey dog ikke forøgt at give en filmisk løsning på den umulige og helt statiske finale på 1. akt (Ecco il birbo)? Hvorfor laver han tredierangs forvekslingskomedie ud af scenen i begyndelsen af 2. akt, hvor Don Giovanni sender Masettos venner ud at lede efter forførelsen? Her løber Don Giovanni gudhjælpemig rundt med Leporellos måske en halv meter foran ansigtet, ovenikøbet i et kraftigt nattelys, hvor man selv i det store (og endeløse) totalbillede kan se hans sande identitet.

Resten af den filmiske opløsning består i hovedsagen af spadsereture. Der vandres i det uendelige i denne film, og det er naturligvis ikke noget, man kan gøre på en teater-scene. Eller kan man i virkeligheden ikke det? Spadsereturene synes nemlig at være formålsløse og er ofte blot en rundtur, der ender på samme sted, som den begyndte. Det kunne i teatret have været klaret med en drejescene.

Endelig skal det også siges, at lydsiden gør sit til at binde filmen til det teaterkon-

ventionelle. For det første er der helt ensartet rumklang på sangen igennem hele filmen. Lydoptagelsen til filmen foregik af uvisse grunde i en parisisk kirke, og det har medført en så barsk efterklang på musik og sang, at filmens lydteknikere har været tvunget til at dræbe efterklangen ustandseligt og med lidet flatterende effekt. Denne samme klang går uændret igennem hele filmen, uanset om de medvirkende så befinder sig i det frie eller om de står under Villa Rotondas kuppel. Og hvad man end kan mene om Mozarts musik, så skråles der meget i »Don Giovanni«, og efter tre timer har ens ører det ikke så godt længere. Det er synd for musikken og for sangerne.

Filmene er naturligvis optaget til playback, men præcisionen er ikke lige storslået hos alle sangerne, og især har Edda Moser som Donna Anna problemer med sin løbesynkronisme. Playback'et har også fået lov til at dominere i så høj grad, at realløydene næsten udelukkede fra filmen. Når de endelige dukker op (duellen mellem Don Giovanni og Kommandanten, Don Giovannis afstraffelse af Masetto), kommer de derfor som et chok og bidrager kun til at understrege filmens kunstighed på også det lydlige felt.

Losey har sine egne tildigninger, som man vil forstå, og nogle af dem er ganske effektive. Således får Leporellos Listearie en god (om end stadig teatralisk) afvikling, idet han synger den, mens han folder listen ud og ned over Villa Rotondas trappe. De tre maskers ankomst til festen i 1. akt er også effektiv film og ægte filmisk-teatralisk. Men hvad i himlens navn skal vi dog med den badende, barbrystede pige i Listearien? Ikke fordi jeg har spor imod at se på den slags ting, tværtimod, men hendes dramatiske funktion er så usynlig, at jeg kun kan mistænke Losey for at være en gammel gris. Det samme kunne man muntre sig med at sige om den nøgne, sovende pige, der bliver øjets fikspunkt i »Eh via, buffone«-duetten mellem Don Giovanni og Leporello, hvis hun ikke var et direkte forræderi mod operaens idé (buffo eller ej), at Don Giovanni netop ikke har held til at få veltet en eneste dame i løbet af operaen (trods Leporellos imponerende liste og Giovannis egen beslutning om at beligge 10 piger inden næste morgen). Og hermed lykkes det altså atter Losey at forsynde sig mod både *dramma* og *giocoso*, fordi den stakkels nøgne pige spolerer en fundamental *giocoso*-idé i operaen, blot for at være et billedskønt midtpunkt i en *giocoso*-scene, der vil trække et par billige *giocoso*-pointer hjem.

Om skuespillerne skal det siges, at de er sangere. Og bortset fra at akustikken i lydoptagelserne som sagt er skrækkelig, og bortset fra at Lorin Maazel ikke er verdens mest stringente og klare dirigent, er der ikke noget dårligt at sige om sangen i filmen. Flere af dem står sig også godt som skuespillere, især Jose van Dam som Leporello og Kiri Te Kanawa som Elvira. Raimondi, der i øvrigt er kendt som en fortrinlig skuespiller, er meget stenansigtet som Don Giovanni, og Losey kunne gerne have bragt noget mere charme ind i figuren, uden at den derfor behøvede at ende i de rene spradebasse-marerer. Men der er også indvendinger mod

skuespillerne/sangerne. Kenneth Riegel som Don Ottavio er en ren træmand, en slags operaens svar på Ralph Bellamy, og man forstår for så vidt godt Donna Annas henholdende svar til ham, når man presser på for at blive gift med hende. Men det kan ikke være meningen, at Ottavio skal være sådan en dødbider. Og selv om Teresa Berganza synger henrivende som Zerlina, er hun ikke lige min idé om den varme bondepige. Siden man alligevel (naturligvis) har arbejdet til playback, og siden denne playback ikke altid honoreres med ordentlig synkronisme af sangerskuespillerne, kunne Losey strengt taget lige så godt have brugt rigtige skuespillere i rollerne. Men det havde måske berøvet filmen noget af dens kommercielle attraktion. Det er nu heller ikke nogen stor og alvorlig indvending.

Det kan meget vel være, at der er ting, jeg har misforstået i Loseys intentioner, og i betragtning af den ret overstrømmende modtagelse, filmen har fået så mange steder, står jeg formentlig til øretæver hos nogle af mine venner og bekendte. Men jeg kan ikke se andet, end at Loseys »Don Giovanni«, billedskøn som den er, er en næsten ubetinget fiasko og endnu et bevis på, hvor svært film og opera har det sammen. Kan vi komme videre herfra? Og har vi overhovedet brug for at komme videre? Kunne man forestille sig stof, der var mindre dobbelttydigt end »Don Giovanni«, som frembød færre faldgruber, og som indbød til en mere lige-ud-af-landevejen filmatisering? Jeg læser med interesse, at Zeffirelli nu er i gang med en »Traviata«-film. Den skulle have alle chancer for at lykkes. Jeg kunne forestille mig andre Verdi-ting som f.eks. »I due Foscarie« eller for den sags skyld »Don Carlo«. Eller hvad med »Poppeas kroning« eller »Lulu«? For nu at vælge operaer fra hver sin ende af historien. Og hvor ligger den største vanskelighed? I at få en filminstruktør til at forstå operaens dramaturgi eller i at få en opera-instruktør til at overskue filmens muligheder? Hvornår laver Strehler eller Ponnelle en film?

#### DON GIOVANNI

Don Giovanni. Italien/Frankrig/Vesttyskland 1979. **P-selskab:** Opera Film Produktion/Gaumont - Gamera One - Antenne 2/Janus Films. **P:** Luciano De Feo, Michel Seydoux, Robert Nador. **P-ledere:** Dominique Rigaux, Nicola Venditti, Claudio Vinalé, David Pash. **Instr:** Joseph Losey. **Med-instr:** Frantz Salieri. **Instr-ass:** Jean-Michel Lacor. **Manus:** Joseph Losey, Patricia Losey. **Efter:** Operaen »Don Giovanni« af Wolfgang Amadeus Mozart (musik) og Lorenzo Da Ponte (Libretto). **Foto:** Gerry Fisher, Carlo Poletti. **Kamera:** Philippe Brun, Alain Pillet. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Reginald Beck, Emma Menetti, Marie Castro-Vazquez. **Ark:** Alexandre Trauner. **Kost:** Anna Lisa Nassallirocca, Jean-Francoise Pouilly. **Sp-E:** Roberto Pace. **Musik:** Mozart, spillet af Parisoperaens kor og orkester dirigeret af Lorin Maazel. **Lyd:** Jean-Louis Ducarme, Jacques Maumont, Michelle Neny, Rodolfo Montagnani, Jean-Payl Mugel. **Lyd-E:** Daniel Couteau. **Medv:** Ruggero Raimondi (Don Giovanni), John Maccurdy (Commendatore), Edda Moser (Donna Anna), Kiri Te Kanawa (Donna Elvira), Kenneth Riegel (Don Ottavio), José van Dam (Leporello), Teresa Berganza (Zerlina), Malcolm King (Nasetto), Eric Adjani (Tjener i sort). **Længde:** 176 min. **Udl.** Nordisk. **Prem:** 5.3.82 - Grand.