



## DE UITDAGING

Dé 'operafilm' bestaat niet. Tenminste niet als een duidelijk te definiëren filmgenre. Operafilms kenmerken zich door het in filmbeelden (en geluid!) omzetten van opera's, maar onderling vertonen zij weinig overeenkomsten noch wat de formele, noch wat de inhoudelijke aspecten betreft. Muziek en zang blijven (meestal integraal) gehandhaafd, maar de toneelmatige mise en scène is vervangen door een filmische. Verder houdt elke algemene omschrijving op. Wat Peter Brook deed in *LA TRAGÉDIE DE CARMEN* is van een geheel andere orde dan wat Francesco Rosi met hetzelfde operagegeven heeft gedaan. Opera blijkt op filmregisseurs van naam een bijzondere fascinatie uit te oefenen; opera daagt regisseurs uit tot een interpretatie en het tot in extremo tonen van hun filmische obsessies.

Filmhistorisch gezien zijn er naast de operafilm (zoals die hierboven wordt omschreven) nog vier categorieën te bedenken voor de diverse soorten films waarin opera een belangrijke rol speelt:

Allereerst zijn er de *registraties* op film of video van opera-opvoeringen. In tegenstelling tot de operafilm wordt de toneelopvoering hier intact gelaten. Een registratie is echter ook wel degelijk een interpretatie, zij het op een ander niveau; het is de regisseur die de camera-instellingen bepaalt en de toeschouwer hierdoor een bepaalde selectie van de beelden oplegt. Tot deze categorie behoort bij voorbeeld de registratie van Wagners *Ring*-cyclus, opgenomen in Bayreuth in de versie van Boulez en Chéreau.

Deze cyclus is in diverse landen met veel succes op televisie vertoond.

Dan is er die categorie speelfilms waarvan de handeling zich geheel of voor een groot deel afspeelt in *de wereld van de opera*. Het elitaire karakter van het operamilieau en de typische maniertjes van degenen die daarbij betrokken zijn is vaak het mikpunt geweest van satire, zoals in *A NIGHT AT THE OPERA* uit 1935 met de Marx Brothers. Maar er zijn ook detectives (*CHARLIE CHAN AT THE OPERA*, 1936), thrillers (*DIVA*, 1980), horrorfilms (*THE PHANTOM OF THE OPERA*, diverse malen verfilmd) en psychologische drama's (*LA LUNA*, 1979 en *FITZCARRALDO*, 1982) rond de opera geweven. Ook biografieën van componisten (*MAGIC FIRE*, 1956) of zangers (*THE GREAT CARUSO*, 1951) behoren tot deze categorie.

Een ander grote categorie wordt gevormd door die speelfilms waarin de opera van zang en muziek wordt ontdaan en het *libretto* wordt gedramatiseerd. Er zijn talloze variaties op operathema's en -motieven. Zo zijn er oneindig veel films met het 'femme fatale'-thema van *Carmen*, bij voorbeeld *EEN CARMEN VAN HET NOORDEN* uit 1919 met de Hollandse filmdiva Annie Bos in de hoofdrol.

Tot slot is er nog de moeilijk te omschrijven categorie van '*operateske*' films. Dit zijn films die qua esthetiek veel weg hebben van een opera, die opvallen door hun voorkeur voor theatraliteit en visuele uitbundigheid. Zowat alle films van Syberberg en een aantal van Visconti zouden hiertoe kunnen worden gerekend.

Deze indeling in categorieën dekt natuurlijk niet alles wat er op dit gebied is gedaan en er zijn ook films die niet in één enkele categorie onder te brengen zijn. Het is slechts een grove indeling die wat lijn probeert te brengen in de enorme diversiteit die de filmgeschiedenis wat de opera betreft kenmerkt.

Al in de periode van de zwijgende film werden opera's verfilmd. Eén van de eerste was *FAUST*, door Gaumont in 1903 in Frankrijk geproduceerd. *Carmen* was toen al de meest populaire opera die talloze malen werd verfilmd. In 1915 werden er in Amerika zelfs twee versies gemaakt, één van Cecil B. DeMille met de operazangeres en ster van het witte doek Geraldine Farrar en één van Raoul Walsh met Theda Bara. En in 1918 maakte Ernst Lubitsch in Duitsland zijn *CARMEN*. *Madame Butterfly* was ook gewild. Mary Pickford speelde deze rol in 1915 en Fritz Lang filmde in 1918 een Duitse versie onder de titel *HARAKIRI*.<sup>1</sup> Ook componistenlevens waren populair, zoals *LE DERNIER REQUIEM DE MOZART*, een Gaumont-productie uit 1909 naar een scenario van Louis Feuillade. Hierin worden de laatste uren van de componist getoond, afgewisseld met enkele scènes uit zijn opera's.

Het gaat bij al deze films nog niet om 'echte' operafilms maar om variaties op de operatekst, het libretto. In wezen onderscheiden deze films zich niet van de andere speelfilms uit deze periode, behalve dan door het gebruik van operathema's en -motieven. Wat hierbij opvalt zijn de verplaatsing van deze thema's en motieven naar de eigen tijd en omgeving. Zo speelt *EEN CARMEN VAN HET NOORDEN* zich af in Nederland. Met deze film probeerde Annie Bos ook in de Verenigde Staten door te breken, maar daar slaagde zij niet in.

De redenen om opera's te verfilmen waren zowel van praktische als van ideologische aard. Allereerst bood een opera een afgeronde verhaalstructuur en een sterk visuele mise en scène die goed aansloten bij wat de vroege film nodig had: verhaal en spektakel. Ten tweede werd opera gebruikt om film een respectabeler aanzien te geven in de ogen van de culturele elite. Het streven van film naar culturele volwaardigheid door zich naar de 'hogere' kunstvormen te richten werd echter in sterke mate bepaald door het karakter van de nationale cultuur. Zo richtte de *Film d'Art* zich naar het Franse theater met een nadruk op verheffende thema's uit de Franse geschiedenis. In Italië daarentegen legde de *Film d'Arte Italiano* (een dochtermaatschappij van de *Film d'Art* van Pathé) haar prioriteit bij de nationale operacultuur die op zijn manier nationalistische ideeën en gevoelens belichaamde. In Italië werden er dan ook veel films gemaakt die direct teruggrepen op de Italiaanse opera. De Franse filmhistoricus Marcel Oms poneert zelfs de stelling dat alle Italiaanse historische films uit deze periode (waaronder *CABIRIA*) worden beheerst door een opera-esthetiek.<sup>2</sup> Het pathos van de acteurs, de enorme en rijk uitgedoste decors, de absolute voorrang van het visuele



## E ESCHIEDENIS VAN DE OPERAFIL

De Hollandse filmdiva Annie Bos in EEN CARMEN VAN HET NOORDEN

maken van deze films een spektakel in de lijn van de opera.

Hoewel er in de periode van de zwijgende film dus nog niet echt operafilms werden gemaakt is het een misvatting om te denken dat de muziek volledig ontbrak. Al deze librettoverfilmingen werden tijdens de projectie muzikaal ondersteund door een orkest (in de betere bioscopen) of op zijn minst door een piano of een ander muziekinstrument. Incidenteel werd er ook bij gezongen. Een voorbeeld hiervan is de Nederlandse operafilm *GLORIA TRANSITA* van Johan Gildemeijer uit 1917 (zie elders in dit nummer). Ook waren er verschillende experimenten om grammofoonplaten synchronoon met de beelden te laten lopen — dit was echter zelden bevredigend, mede doordat het geluidsvolume zowel bij opname als weergave te zwak was. In Duitsland werkte men in de jaren twintig bij een aantal films met het zogenaamde *Czerny-Springefeld* procédé. Hierbij werden de noten voor het bioscooporkest onderaan de film geprojecteerd.

Operamuziek werd niet alleen gebruikt ter ondersteuning van de librettoverfilmingen. Wanneer er voor een gewone speelfilm geen partituur voorhanden was werd er door de bioscoopmuzikanten geïmprovi-

seerd, al naar gelang de stemming van een scène. Voor dit doel werden speciale boekwerken samengesteld die naar muzikale motieven waren geordend. Veel hiervan was door de samenstellers speciaal gecomponeerd, maar een groot deel was afkomstig uit bekende opera's en symfonieën. Eén van de bekendste motiefcatalogi is de *Kinothek* van Giuseppe Becce die in twaalf banden verscheen, van 1919 tot 1933. Band 1a is getiteld 'Tragisches Drama' en bestaat uit de volgende delen die voor de synopsis van een opera door kunnen gaan: 'Vorspiel zum Drama. — Tragisches Intermezzo. — Entsagung. Für Szenen des Schmerzes u. der Verlassenheit. — Nachtstimmung. Für geheimnisvolle, drohende Szenen. — Geheimnisvoll. — Ernste Stimmung. Für geheimnisvolle Szenen, die zu leidenschaftlichen Vorgängen führen.'

Giuseppe Becce was zelf dirigent in de belangrijkste Berlijnse bioscopen in de jaren twintig. Hij was ook de eerste componist in Duitsland die voor een film speciale muziek componeerde. Dat was de film *RICHARD WAGNER* uit 1913 waarin hijzelf ook nog de hoofdrol speelde.

De komst van de optische geluidsfilm tegen het einde van de jaren twintig betekende het feitelijke begin van de geschiedenis van de

operafilm. Er ontstond al snel een grote belangstelling voor de mogelijkheid om opera's mét zang en muziek op het witte doek te brengen. In de Duitse film- en muziekvakpers verschenen bij voorbeeld talloze artikelen over deze kwestie, met titels als: 'Zur Frage des Opernfilms und der Filmoper' (*Bühnentechnische Rundschau*, 1930); 'Der Tonfilm und die Opernbühnen' (*Hallesche Nachrichten*, 1929); 'Was soll der Opernfilm?' (*Magdeburger General-Anzeiger*, 1930); 'Zum Problem der Opernverfilmung' (*Neue freie presse*, 1930); 'Tonfilm als Operversatz' (*Thüringische Allgemeine Zeitung*, 1930).

Deze interesse voor de operafilm kwam zowel uit de filmwereld als uit de operawereld. Voor de filmstudio's waren muziek en zang uitermate geschikt om de mogelijkheden van de nieuwe techniek te illustreren. Dit ging aanvankelijk nog niet zonder problemen. In die tijd werkte men nog niet met na-synchronisatie maar werd alle geluid en muziek op de set opgenomen. Dit perkte de bewegingsvrijheid van de filmmakers natuurlijk sterk in, mede doordat de lawaaiige camera's in geluidsdichte cabines moesten worden geplaatst.

Aan de andere kant zagen zangers en componisten nu de kans schoon om een



groter publiek te bereiken. In de jaren dertig duiken dan ook grote namen uit de operawereld op tussen de credits. Sommigen van hen werden zelfs echte filmsterren met hun eigen image waaromheen de studio's hele reeksen films bouwden. Zo speelde de zangeres Grace Moore de hoofdrol in de filmopera LOUISE uit 1938 van Abel Gance. In Hollywood maakte zij vooral carrière in musicals als NEW MOON (1930) en LOVE ME FOREVER (1935). In 1953 eerde Hollywood haar met een biografie getiteld SO THIS IS LOVE. In Duitsland maakten de tenoren Jan Kiepura en Richard Tauber furore in talloze operettefilms, een typisch Duits filmgenre dat in die tijd erg populair was.

Na de golf van operafilms uit de jaren dertig — waarvan met name DIE VERKAUFTE BRAUT van Max Ophüls uit 1932, DON QUICHOTTE van Georg Wilhelm Pabst uit 1933 en TOSCA van Carl Koch uit 1940 moeten worden genoemd — werd het wat rustiger op dit terrein. Dit kwam mede doordat de geluidskwaliteit van de operafilms nog ver achter bleef bij live-opvoeringen. Het enige land dat een min of meer doorlopende operafilmtraditie kent is Italië. De belangstelling voor opera dateert — zoals gezegd — al uit de periode van de

zwijgende film en kreeg na de komst van de geluidsfilm gestalte in een min of meer ononderbroken reeks operafilms die men tot nu kan laten doorlopen. Een belangrijke figuur hierin was regisseur Carmine Gallone die in de jaren veertig en vijftig zowat het hele klassieke Italiaanse operarepertoire heeft afgewerkt. Door het Italiaanse systeem van nasynchronisatie was het mogelijk dat naast zangers als Tito Gobbi en Benjamino Gigli acteurs meespeelden wier stem niet hoorbaar was op de geluidsband. Zo is Gina Lollobrigida te zien in I PAGLIACCI uit 1949 met Tito Gobbi, maar horen we de stem van de ander. Hetzelfde gebeurde in AIDA van Clemente Fracassini uit 1953 met Sophia Loren in de hoofdrol en de stem van Renate Tebaldi.

DIE ZAUBERFLÖTE van Ingmar Bergman uit 1973 leidde een nieuw tijdperk in. Nadat in de jaren vijftig en zestig in Europa — met uitzondering van Italië en enkele Duitse operafilms — de operaregistratie (met name voor televisie) had overheerst lijkt de operafilm sinds Bergman in een stroomversnelling te zijn gekomen. Een belangrijke stimulans hiervoor is de steeds voortschrijdende perfectionering van opname en weergave van beeld en vooral van geluid. Operafilms zijn nu niet alleen meer het

kijken, maar ook het luisteren waard. Daarnaast heeft de film van Bergman getoond dat de combinatie van opera en film tot verrassende resultaten kan leiden. Door DIE ZAUBERFLÖTE nadrukkelijk in een theatraal kader te plaatsen dat voortdurend wordt doorbroken, verkeert de toeschouwer in verwarring of hij nu naar een operafilm of een -registratie zit te kijken.

Hier tegenover staat de Italiaan Franco Zeffirelli (LA TRAVIATA, OTELLO) die nog duidelijk in de Italiaanse operafilmtraditie werkt met de nadruk op een zo getrouw mogelijke weergave van de overdadige visuele kwaliteiten. MOSES UND ARON (Jean Marie Straub en Danielle Huillet), DON GIOVANNI (Joseph Losey), LA TRAGÉDIE DE CARMEN (Peter Brook) en PARSIFAL (Hans-Jürgen Syberberg) tonen aan dat de discussie over de manier waarop opera in filmbeelden kan worden overgezet nog volledig open is.

Michel Hommel ●

#### Noten

1. De enige bestaande kopie ter wereld is in het bezit van het Nederlands Filmmuseum dat echter nogal wat moeite heeft met de conservering ervan. Deze kopie droeg de titel MADAME BUTTERFLY en werd door Enno Patalas geïdentificeerd als de verloren gewaande film van Fritz Lang. Zie hierover mijn interview met Enno Patalas in Skrien 148.

2. Marcel Oms, 'Une esthétique d'opéra' in: *Les Cahiers de la Cinémathèque*, nr. 26-27 (1979), p. 132-137.

