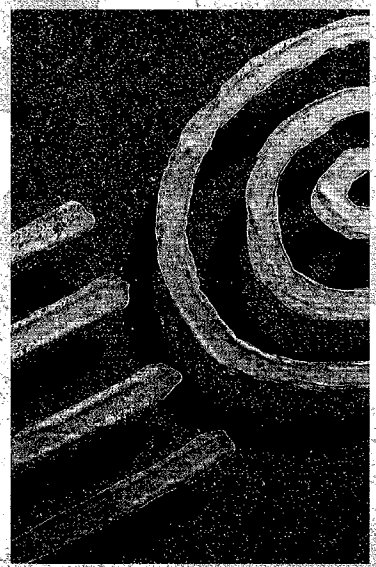
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΓΕΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗΣ ΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΑΣ
SOCIÉTÉ GRECQUE DE LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE

ΜΕΛΕΤΕΣ ΚΑΙ ΕΡΕΥΝΕΣ – 3 – ÉTUDES ET RECHERCHES

Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας
Ζωγραφική και κινηματογράφος



Εκδόσεις Καλλιγράφος

ΣΕΙΡΑ: *ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ – ΜΕΛΕΤΕΣ*

© 2013 *ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΛΛΙΓΡΑΦΟΣ* & ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΓΕΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗΣ ΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΑΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΛΛΙΓΡΑΦΟΣ: Προφήτου Ηλία 41-Χαλάνδρι 152 33
Τηλ.: 210 6843440
www.kalligrafos.com
e-mail: info@kalligrafos.com

Φιλολογική επιμέλεια: Μάρα Ψάλτη

Σελιδοποίηση - Εκτύπωση - Βιβλιοδεσία:
Γραφικές Τέχνες «Γ. ΑΡΓΥΡΟΠΟΥΛΟΣ ΕΠΕ»
Ειρήνης 3Α, Άγιος Στέφανος, Αττική, Τ.Κ. 145 65
Τηλ. 210 2312317, fax 210 2313742

ISBN 978-960-9568-22-7

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΓΕΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗΣ ΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΑΣ
SOCIÉTÉ GRECQUE DE LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE

ΜΕΛΕΤΕΣ ΚΑΙ ΕΡΕΥΝΕΣ – **3** – ÉTUDES ET RECHERCHES

Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας
Ζωγραφική και κινηματογράφος

Επιμέλεια
Δημήτρης Αγγελάτος
Ευριπίδης Γαραντούδης

Εκδόσεις Καλλιγράφος

Θάνατος στη Βενετία: Από τον Τόμας Μαν στον Λουκίνο Βισκόντι ή από την τέχνη του λόγου στην τέχνη της εικόνας

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΥ

I.

Η μεταφορά λογοτεχνικών έργων στον κινηματογράφο είναι μια παλιά υπόθεση, τόσο παλιά όσο και ο κινηματογράφος ο ίδιος[1]. Συνοδευόταν σχεδόν πάντα από σκεπτικισμό τόσο από τους φιλολόγους όσο και από τους ειδικούς του σινεμά. Από τη μεριά του κινηματογράφου, οι κριτικές φωνές είχαν ως στόχο την υπεράσπιση της αυτονομίας του νέου μέσου και την απεξάρτησή του από τη λογοτεχνία, τέχνη στην οποία είχε, πράγματι, βασιστεί στα πρώτα του βήματα. Η φιλολογία, από τη μεριά της, εκφραζόταν με αριστοκρατική υπεροψία υπέρ της λογοτεχνίας ως μιας τέχνης παλαιάς και καταξιωμένης στους αιώνες. Οι απόψεις εκ μέρους των φιλολόγων ότι η λογοτεχνία ήταν ποιοτικά ανώτερη από το νέο μέσο, αφού διέθετε την αύρα του πρωτότυπου, ενώ το φιλμ ήταν ένα καλλιτεχνικό είδος κατώτερου βαθμού, οπότε και η οποιαδήποτε μεταφορά θα σήμαινε υποχρεωτικά υποβάθμιση, κυριάρχησαν για πολλές δεκαετίες και καθόρισαν το επίπεδο των συγκρίσεων[2]. Το κριτήριο της

1. Reinhard Kargl, *Wie Film erzählt. Wege zu einer Theorie des multimedialen Erzählens im Spielfilm*, Φρανκφούρτη, Peter Lang, 2006, 5.

2. Για το θέμα βλ. Franz-Josef Albersmeier, Volker Roloff, «Vorwort», *Literaturverfilmungen*, (επιμέλεια: Franz-Josef Albersmeier, Volker Roloff), Φρανκφούρτη, Suhrkamp, 1989, 11-14 και Franz-Josef Albersmeier, «Einleitung: Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptationsproblematik», στο ίδιο, 15-37.

πιστότητας είχε αναχθεί σε απόλυτο κριτήριο αξιολόγησης των ταινιών. Ο πρώτος που έθεσε διαφορετικά τα πράγματα ήταν ο André Bazin, ο οποίος πρότεινε ότι η έρευνα θα έπρεπε να λάβει υπόψη της «τις διαφορές στις αισθητικές δομές»[3] ανάμεσα στις διαφορετικές τέχνες.

Η πριμοδότηση του πρωτότυπου με την έννοια του αυθεντικού παύει να λειτουργεί σε μεγάλο βαθμό υπό το φως των μεταστρουκτουραλιστικών και αποδομητικών θεωριών. Στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος τα τελευταία χρόνια βρίσκονται φαινόμενα όπως η διακειμενικότητα, η διακαλλιτεχνικότητα ή η εξέταση υβριδικών έργων τέχνης[4]. Στο πλαίσιο αυτής της θεώρησης η λογοτεχνία και ο κινηματογράφος αντιμετωπίζονται ισότιμα ως δύο διαφορετικές τέχνες με διαφορετικούς εκφραστικούς κώδικες, το κριτήριο της πιστότητας[5] υποχωρεί και στο προσκήνιο έρχονται ζητήματα που αφορούν ακριβώς στις σχέσεις ανάμεσα στις διαφορετικές τέχνες, τη διαδικασία μεταφοράς, τα σημεία επαφής στην αισθητική τους κ.λπ.[6]

3. André Bazin, «Für ein "unreines" Kino - Plädoyer für die Adaption», *Was ist Kino? Bausteine zu einer Theorie des Films*, Κολωνία, Dumont, 1975, 56.

4. Ενδεικτικά αναφέρω τους ακόλουθους τίτλους: Jochen Mecke, Volker Roloff (επιμ.), *Kino-(Ro)Mania: Intermedialität zwischen Film und Literatur*, Τυβίγγη, Stauffenburg, 1999· Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Τυβίγγη/Βασιλεία, Francke, 2002· Peter Zima (επιμ.), *Literatur intermedial. Musik - Malerei - Photographie – Film*, Ντάρμστατ, Wiss. Buchgesellschaft, 1995.

5. Ήδη ο André Bazin, *ό.π.*, τόνιζε ότι «πιστότητα» δεν μπορεί να σημαίνει την «υποδούλωση» του κινηματογραφικού έργου στο λογοτεχνικό, αλλά «αντιστοιχία» στο πλαίσιο των διαφορετικών τεχνών, αντιλαμβανόταν δε τη μεταφορά λογοτεχνικών έργων στον κινηματογράφο ως διαδικασία ανάλογη με αυτή της μετάφρασης. Για την αναλογία μεταξύ φιλμοποίησης και μετάφρασης βλ. Anne Bohnenkamp, «Literaturverfilmungen als intermediale Herausforderung», *Interpretationen. Literaturverfilmungen*, (επιμέλεια: Anne Bohnenkamp), Στουτγκάρδη, Reclam, 2005, 9-38: 22-27.

6. Ενδιαφέρον και επιστημονική ισχύ έχουν ώς σήμερα και οι θεωρίες που αναπτύχθηκαν στη δεκαετία του 1980, οι οποίες αντιλαμβάνονταν τις φιλμοποιήσεις ως παραγωγικές προσλήψεις ενός αρχικού λογοτεχνικού κειμένου κάτω από άλλες καλλιτεχνικές προϋποθέσεις. Η ταινία στο πλαίσιο αυτών των θεωριών νοείται ως απάντηση στο λογοτεχνικό κείμενο, όχι ως ένα έργο που αντικαθιστά το πρωτότυπο, αλλά ως κάποιο που το συμπληρώνει, το ερμηνεύει, το πηγαίνει πάρα πέρα. Αφετηρία για μια τέτοια θεώρηση αποτέλεσε φυσικά η θεωρία της προσλήψεως του Hans Robert Jauss. Βλ. Anne Bohnenkamp, «Literaturverfilmungen als intermediale Herausforderung», ό.π., 17.

Στόχος πλέον, και ανεξάρτητα από τον τρόπο προσέγγισης, κάθε συγκριτολογικής ενασχόλησης είναι να καταστήσει φανερό το *διάλογο* ανάμεσα στα δύο μέσα, γεγονός που θα οδηγήσει με τη σειρά του στην «αμφίδρομη ερμηνεία των τεχνών»[7]. Με τη νέα αντίληψη για τη σχέση λογοτεχνίας και κινηματογράφου ξεκίνησε από νέα βάση και η μελέτη των φιλμοποιήσεων, από την οποία προέκυψε μια σειρά προτάσεων ορολογίας με αντίστοιχους ορισμούς, λ.χ. *μεταφορά* (transposition), *μετατροπή* (transformation) ή *προσαρμογή* (adaption). Ο επικρατέστερος σήμερα όρος για τη μεταφορά ενός αφηγηματικού λογοτεχνικού έργου στο οπτικοακουστικό μέσο του κινηματογράφου, δηλαδή «από ένα σημειολογικό σύστημα σε ένα άλλο»[8], είναι αυτός της *προσαρμογής*[9], όρος που λαμβάνει εξ αρχής υπόψη του τις διαφορές των τεχνών και ως εκ τούτου θεωρεί αυτονόητη και δεδομένη την αναγκαιότητα προσαρμογών[10].

Έχοντας κατά νου τα παραπάνω περνάμε στην εξέταση κάποιων βασικών όψεων του καλλιτεχνικού διαλόγου «Λουκίνο Βισκόντι - Τόμας Μαν». Θα εστιάσω στη λειτουργία του φλας μπακ, στο ρόλο της μουσικής στην ταινία και στη σύγκριση των αφηγηματικών τεχνικών στη λογοτεχνία και στον κινηματογράφο.

II.

Ο Τόμας Μαν είχε διατυπώσει πολύ προοδευτικές απόψεις για τη σχέση λογοτεχνίας και κινηματογράφου. Σίγουρα επιφυλακτικός[11] στην αρχή

7. Με το όρο αυτό αποδίδω το «wechselseitige Erhellung der Künste», όπως το είχε διατυπώσει ο Oskar Walzer ήδη το 1917, αναφερόμενος στη σχέση μεταξύ των τεχνών. Ο όρος χρησιμοποιείται και σήμερα από σύγχρονους συγκριτολόγους όπως ο Ulrich Weisstein ή ο Peter Zima.

8. Irmela Schneider, *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*, Τυβίγγη, Niemeyer, 1981, 26.

9. Για το θέμα βλ. και Δέσποινα Κακλαμανίδου, *Όταν το μυθιστόρημα συνάντησε τον κινηματογράφο. Θεωρητικές προσεγγίσεις και συγκριτικές αναλύσεις*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2006, ιδιαίτερα σσ. 13 κ.ε.

10. Ο όρος adaption προέρχεται από το λατινικό adaptere που σημαίνει ακριβώς προσαρμόζω. Υπό τον όρο αυτό κατηγοριοποιούνται διαφορετικά είδη κινηματογραφικών προσαρμογών. Για το θέμα βλ. Reinhard Kargl, *Wie Film erzählt*, ό.π., 17 κ.ε.· Franz-Josef Albersmeier, *Einleitung*, ό.π., 22 και Anne Bohnenkamp (επιμ.), *Interpretationen. Literaturverfilmungen*, ό.π., 35 κ.ε.

11. «Ο κινηματογράφος δεν έχει να κάνει και πολύ με τέχνη», έγραφε ο Τό-

απέναντι στο νέο μέσο, θα τον δούμε στη συνέχεια να εξελίσσεται σε έναν μάλλον φανατικό κινηματογραφόφιλο[12] και να παραδέχεται στις αρχές της δεκαετίας του 1950:

> Η τεχνική και καλλιτεχνική εξέλιξη του κινηματογράφου τις τελευταίες δεκαετίες υπήρξε εντυπωσιακή, το ενδιαφέρον μου για το νέο μέσο αυξάνεται συνεχώς και επιθυμώ πλέον ζωηρά να δω τη μεταφορά των αφηγηματικών μου έργων στην οθόνη.[13]

Ας θυμηθούμε ότι ο ίδιος ο Μαν, προλαβαίνοντας τη σύγχρονη συζήτηση για το αν ο κινηματογράφος εντάσσεται περισσότερο στη δραματική ή την επική τέχνη, θεωρούσε ότι ο κινηματογράφος ήταν περισσότερο αφηγηματικής φύσεως, συγγενής προς τη νουβέλα και το μυθιστόρημα, συγκεκριμένα χαρακτήριζε το φιλμ «οπτική αφήγηση»[14] και ως εκ τούτου, έλεγε: «Δεν πιστεύω, ότι ένα καλό μυθιστόρημα αναγκαστικά θα καταστραφεί από τη μεταφορά του στην οθόνη»[15].

Ο Τόμας Μαν δεν θα προλάβει –πεθαίνει το 1955– κάποια επιτυχημένη μεταφορά των έργων του, παρόλο που επιχειρήθηκε όσο ζούσε επανειλημμένως από τον γερμανικό κινηματογράφο[16]. Η ταινία-τομή που θα θέσει άλλους όρους στην κινηματογραφική προσέγγιση του έρ-

μας Μαν το 1928, βλ. Thomas Mann, «Über den Film» (1928), *Gesammelte Werke*, τόμος X, Φρανκφούρτη, Fischer, 1974, 898-901: 899.

12. Έτσι τον χαρακτηρίζει ο βιογράφος του Donalt A. Prater, στο: *Thomas Mann. Deutscher und Weltbürger. Eine Biographie*, Μόναχο/ Βιέννη, Carl Hanser, 1995, 202. Για τη σχέση του Τόμας Μαν με τον κινηματογράφο βλ. μεταξύ άλλων Peter Zander, *Thomas Mann im Kino*, Βερολίνο, Bertz und Fischer, 2005, ιδιαίτερα σσ. 13-60.

13. Thomas Mann, «Film und Roman» (1955), *Gesammelte Werke*, τόμος X, ό.π., 936-937: 937. Αλλά και στο προγενέστερο κείμενό του «Über den Film» (1928), ό.π., 899, είχε αναφέρει: «Το φιλμ δεν έχει να κάνει με το δράμα. *Αφηγείται* με εικόνες».

14. Στο «Film und Roman», ό.π., 937.

15. Στο ίδιο. Εξάλλου σε επιστολή του Τ. Μαν προς τον λιθογράφο που έφτιαξε λιθογραφίες για τη νουβέλα διαβάζουμε: «Είναι κολακευτικό και συγκινητικό να βλέπει κανείς το έργο του πνεύματός του να αποδίδεται μέσα από μια πιο άμεση για τις αισθήσεις τέχνη», στο: Hans Wysling, Marianne Fischer (επιμ.), *Dichter über ihre Dichtungen - Thomas Mann*, Μόναχο, Fischer, 1975, 417.

16. Μια πρώτη κατατοπιστική καταγραφή των έργων του Τόμας Μαν που μεταφέρθηκαν στον κινηματογράφο προσφέρει ο Rolf Günter Renner, «Verfilmungen der Werke von Thomas Mann», *Thomas-Mann-Handbuch*, (επιμέλεια: Helmut Koopmann), Στουτγκάρδη, Kröner, 1995, 799-822.

γου του Μαν, αλλά και της λογοτεχνίας γενικότερα είναι η ταινία *Ο Θάνατος στη Βενετία* (1971) του Λουκίνο Βισκόντι, σκηνοθέτη με βαθιά γνώση του συνολικού έργου του Τόμας Μαν και ευρύτερα της γερμανικής κουλτούρας[17]. Ο Βισκόντι θα τολμήσει να απαγκιστρωθεί από τα εκφραστικά μέσα της λογοτεχνίας και να αξιοποιήσει στο έπακρον τις δυνατότητες του κινηματογράφου ως οπτικοακουστικού μέσου. Ότι αυτός είναι ο μόνος δρόμος για την κινηματογραφική απόδοση της λογοτεχνίας το επιβεβαιώνει και η σημερινή θεωρία των μέσων:

> Το φιλμ πρέπει να αξιοποιεί τις δικές του εκφραστικές δυνατότητες, όχι αυτές της λογοτεχνίας [...]. Αυτό σημαίνει για το φιλμ ότι μπορεί να χρειαστεί να απομακρυνθεί σημαντικά από το λογοτεχνικό πρωτότυπο, αλλά μέσω αυτού του δρόμου να συναντήσει τελικά ευφυώς τη λογοτεχνία.[18]

III.

Ο Θάνατος στη Βενετία είναι, χωρίς αμφιβολία, μια *αντι-κινηματογραφική* νουβέλα, υπό την έννοια ότι εστιάζει –διαθέτοντας πενιχρή εξωτερική δράση και ελάχιστους διαλόγους– στον εσωτερικό κόσμο του ήρωα, για να πραγματευθεί τη διαμάχη ανάμεσα στην «τέχνη και τη ζωή» ή αλλιώς τη διαμάχη ανάμεσα στο «διονυσιακό και το απολλώνιο».

Αν αντιπαραβάλει κανείς το φιλμ προς τη νουβέλα, παρατηρεί αρχικά ότι σε επίπεδο απόδοσης του περιεχομένου ο Βισκόντι λειτουργεί σε κάποια σημεία με συμπληρώσεις, ενώ σε άλλα με αφαιρέσεις ή συμπυκνώσεις[19]. Η πιο χτυπητή διαφορά είναι ότι η ταινία παραλεί-

17. Για τον σκηνοθέτη Luchino Visconti βλ. μεταξύ άλλων Laurence Schifano, *Luchino Visconti. Der Fürst des Films*, Gernsbach, Katz, 1988· Klaus Geitel, *Luchino Visconti*, Μόναχο, Hanser, 1985 και *Λουκίνο Βισκόντι. Σελίδες για ένα μεγάλο καλλιτέχνη*, (απόδοση: Μιχάλης Α. Σταυρόπουλος), Αθήνα, Οδός Πανός, 1993. Για τη γενικότερη σχέση του Βισκόντι με τον Τόμας Μαν και τον γερμανικό πολιτισμό βλ. Peter Zander, *Thomas Mann im Kino*, ό.π., 188-195.

18. Ralf Schnell, *Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*, Στουτγκάρδη/Βαϊμάρη, Metzler, 2000, 160.

19. Οι διαδικασίες αυτές και στη θεωρία της σύγκρισης μεταξύ των δύο τεχνών, της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου, χαρακτηρίζονται συχνά ως «πρακτικές αναγκαιότητες», εφόσον η διάρκεια ενός φιλμ είναι πάντα περιορισμένη, επομένως η απάλειψη στοιχείων της δράσης ενός λογοτεχνικού έργου κρίνεται τις περισσότερες φορές απαραίτητη, βλ. James Monaco, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien*, Reinbek

πει τα δύο πρώτα κεφάλαια της νουβέλας, τα οποία πραγματεύονται κατά κύριο λόγο την προϊστορία του ήρωα, συγγραφέα Γκούσταφ φον Άσενμπαχ. Το πρώτο κεφάλαιο, στο οποίο η δράση εκτυλίσσεται στο Μόναχο και δείχνει την απόφαση του Άσενμπαχ να ταξιδέψει για λίγο μακριά από τη Γερμανία, είχε στην πραγματικότητα γυριστεί, αλλά ο σκηνοθέτης δεν το ενέταξε τελικά στην ταινία[20]. Το δε περιεχόμενο του δεύτερου κεφαλαίου, που περιγράφει τις αισθητικές και ιδεολογικές όψεις του έργου του Άσενμπαχ, ο Βισκόντι το ενσωμάτωσε τμηματικά σε φλας μπακ. Ο σκηνοθέτης δικαιολογεί τις επιλογές του με καθαρά κινηματογραφικούς όρους, ως εξής :

> Η αρχή της νουβέλας με κινηματογραφικούς όρους δεν ήταν αποτελεσματική. Φανταστείτε πως ένα απόγευμα ο Άσενμπαχ κάνει ένα μεγάλο περίπατο στο Μόναχο, βρίσκεται στο κοιμητήριο, εκεί συναντά έναν περίεργο ταξιδιώτη, αυτό είναι και το εξωτερικό ερέθισμα για να κάνει ένα ταξίδι, φαντάζεται ζούγκλες και εξωτικές χώρες, τελικά αποφασίζει να παραμείνει στην Ευρώπη. Φθάνει στην Τεργέστη, από κει στο Μπριόνι, διαπιστώνει ότι είναι θορυβώδες και προορισμός του γίνεται τελικά η Βενετία. Όχι, όχι δεν μπορείς να βάλεις όλα αυτά σε ένα φιλμ και να πεις μετά ότι ήταν μόνο ο πρόλογος. Έτσι δοκίμασα να ξεκινήσω με τον Άσενμπαχ στο πλοίο να φθάνει στη Βενετία και χρησιμοποίησα την τεχνική του φλας μπακ για να παρουσιάσω τα στοιχεία του παρελθόντος.[21]

Η ταινία ξεκινά πράγματι με την άφιξη του ήρωα στη Βενετία και τελειώνει με το θάνατό του στην ίδια πόλη. Ο Βισκόντι αποφάσισε ένα μοίρασμα ανάμεσα στον αργό ρυθμό του παρόντος και σε μια σειρά από επτά ισότιμα μοιρασμένα φλας μπακ τα οποία αναφέρονται όλα στο γερμανικό παρελθόν του ήρωα. Χωρίς αυτά η ενεστωτική δράση στη Βενετία, η βαρύτητα της συνάντησης με τον Τάτζιο και οι μοιραίες

bei Hamburg, Rowohlt, 2000, 48 κ.ε. Για τον τρόπο που χειρίζεται ο Βισκόντι τη δράση της νουβέλας βλ. μεταξύ άλλων: Thomas Bleicher, «Zur Adaptation der Literatur durch den Film: Viscontis Metamorphose der Thomas Mann-Novelle «Tod in Venedig»», *Neophilologus*, τχ. 64 (1980) 479-492· Gabriele Seitz, *Film als Rezeptionsform von Literatur: zum Problem der Verfilmung von Thomas Manns Erzählungen "Tonio Kröger", "Wälsungenblut" und "Der Tod in Venedig"*, Μόναχο, tuduv Verlagsgesellschaft, 1981 και Werner Faulstich, Ingeborg Faulstich, *Modelle der Filmanalyse - Kritische Informationen*, Μόναχο, Wilhelm Fink Verlag, 1977.

20. Lino Micciché (επιμ.), *Morte a Venezia di Lucchino Visconti*, Μπολόνια, Capelli, 1971, 46 και Gabriele Seitz, *Film als Rezeptionsform von Literatur*, ό.π., 501.

21. Lino Micciché (επιμ.), *Morte a Venezia di Lucchino Visconti*, ό.π., 112.

συνέπειες της θα φαίνονταν στον θεατή ακατανόητα. Έτσι μπορεί να χάνεται η χρονική γραμμικότητα της νουβέλας και κάποιες λεπτομέρειες της εισαγωγικής δράσης, ωστόσο το φιλμ κερδίζει ενιαίο ατμοσφαιρικό ύφος, συνοχή και πυκνότητα. Εξάλλου, μέσω των φλας μπακ μεταφέρονται στο φιλμ όχι μόνο οι απαραίτητες πληροφορίες των πρώτων κεφαλαίων, αλλά σε μεγάλο βαθμό το πνεύμα και το νόημά τους. Περιεχόμενο των φλας μπακ –εκτός από την παρουσίαση του οικογενειακού παρελθόντος του Άσενμπαχ– αποτελούν οι συζητήσεις με τον φίλο και μαθητή του Άλφριντ, μια φιγούρα επινοημένη από τον Βισκόντι, που εμφανίζεται ως το alter ego του καλλιτέχνη. Ο Άσενμπαχ περιγράφεται στη νουβέλα ως «απολλώνιος καλλιτέχνης»[22]. Έχοντας ως αρχή την τιθάσευση των παρορμητικών δυνάμεων, ζει μια ζωή πειθαρχημένη στην υπηρεσία της τέχνης. Η νουβέλα είναι σχεδιασμένη για να δείξει ότι η θέση του Άσενμπαχ δεν ήταν ορθή, παρουσιάζοντας τη σταδιακή απώλεια της αξιοπρέπειάς του, όταν έρχεται αντιμέτωπος με τις πιο ισχυρές αλήθειες της ζωής τις οποίες είχε απωθήσει. Ο Άλφριντ ενσαρκώνει μαχητικά έναν τύπο καλλιτέχνη, θα λέγαμε, διονυσιακό. Αμφισβητεί, λ.χ., με πάθος τη θέση του Άσενμπαχ ότι η ομορφιά είναι αποτέλεσμα πνευματικής προσπάθειας· για αυτόν ανήκει ξεκάθαρα στο βασίλειο των αισθήσεων. Με αυτόν τον αντιθετικό προς τον Άσενμπαχ τύπο εξωτερικεύεται και εκφράζεται οπτικά η αντινομική ψυχική ζωή του ήρωα. Ο στοχασμός για την τέχνη, την ομορφιά και την τελειότητα, που εξελίσσεται στο κείμενο στη σκέψη ενός προσώπου, του Άσενμπαχ, με παρεμβολές όμως και κριτικά σχόλια του αφηγητή, διασπάται εδώ στα δύο πρόσωπα των ανταγωνιστικών συζητήσεων.

Ο θεωρητικός του κινηματογράφου Siegfried Kracauer εντόπιζε τη διαφορά ανάμεσα στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο στο γεγονός ότι στη λογοτεχνία έχουμε ένα καθαρό «νοητικό continuum», το οποίο όμως στον κινηματογράφο πρέπει να μετατραπεί σε υλικό continuum[23]. Αυτό κάνει και ο Βισκόντι προσωποποιώντας τις θεωρητικές ενστάσεις

22. Peter Heller, «Der Tod in Venedig und Thomas Manns Grund-Motiv», *Thomas Mann. Ein Kolloquium*, (επιμέλεια: Hans H. Schulte), Βόννη, Bouvier, 1978, 35-83 και Peter Pütz, *Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann*, Βόννη, Bouvier, 1975.

23. Siegfried Kracauer, *Theory of film*, Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 1965, 237.

της νουβέλας στη φιγούρα του Άλφριντ. Με την κινηματογραφική τεχνική του φλας μπακ η ταινία επιτυγχάνει τρεις στόχους: αναπαράγει το επίπεδο του διανοητικού στοχασμού που υπάρχει διάχυτο στη νουβέλα, παρέχει στον θεατή κλειδιά για να ερμηνεύσει το παρόν της Βενετίας και, τέλος, οπτικοποιεί σε ένα πρώτο επίπεδο τη δομική για τη νουβέλα διαφορά «διονυσιακό – απολλώνιο», διαφορά που προσεγγίζει ο σκηνοθέτης και με άλλα κινηματογραφικά μέσα, κυρίως μέσω της μουσικής.

Δεν υπάρχει, πράγματι, κριτικός, δεν υπάρχει θεατής της ταινίας που να μην έχει επισημάνει την έντονη παρουσία της μουσικής στο φιλμ του Βισκόντι[24]. Θα ήταν άστοχο να χαρακτήριζε κανείς τη μουσική αυτής της ταινίας απλώς συνοδευτική. Η μουσική εδώ δημιουργεί, όπως θα δούμε, αναφορές, ιδρύει αναλογίες, τονίζει αντιθέσεις, σχολιάζει τη φιλμική δράση, αναλαμβάνει με λίγα λόγια λειτουργίες οι οποίες στη νουβέλα αντιστοιχούν στον αφηγητή[25].

Μια από τις πολυσυζητημένες αλλαγές του Βισκόντι σε σχέση με τη νουβέλα είναι η μετατροπή της κεντρικής φιγούρας, του Άσενμπαχ, από συγγραφέα σε συνθέτη. Ο σκηνοθέτης επικαλέστηκε για αυτή την αλλαγή καθαρά πρακτικούς κινηματογραφικούς λόγους. Λέει σε συνέντευξή του:

> Στον κινηματογράφο, που είναι μέσον οπτικοακουστικό, είναι πιο εύκολο να παρουσιαστεί ένας μουσικός παρά ένας λογοτέχνης, εφόσον στο φιλμ είναι δυνατόν να ακουστεί η μουσική του, αλλά για τα λογοτεχνικά έργα θα έπρεπε να χρησιμοποιηθούν τρόποι όπως η *φωνή off*, που δεν είναι όμως πάντα και τόσο ενδιαφέροντες.[26]

24. Ο Franco Mannino, διευθυντής ορχήστρας των έργων του Μάλερ που εκτελέστηκαν και ηχογραφήθηκαν ειδικά για την ταινία, χαρακτήριζε τη μουσική πρωταγωνιστή του κινηματογραφικού έργου μαζί με τον Άσενμπαχ και τον Τάτζιο, βλ. Gabriele Seitz, *Film als Rezeptionsform von Literatur*, ό.π., 506.

25. Για το θέμα βλ. κατά κύριο λόγο: Klaus Mueller- Salget, «Musik statt Literatur. Luchino Viscontis Filmversion von Thomas Manns Erzählung "Tod in Venedig"», *Literatur im Film, Beispiele einer medialem Beziehung*, (επιμέλεια: Stefan Neuhaus), Βίρτσμπουργκ, Königshausen und Neumann, 2008, 143-156 και Roger Lüdeke: «Der Tod in Venedig (Thomas Mann - Luchino Visconti). "Musiker unter den Dichtern": Zum Stellenwert des Musikalischen», *Literaturverfilmungen. Interpretationen*, (επιμέλεια: Anne Bohnenkamp), ό.π., 158–168.

26. Reinhold Jaretzky, *Materialien Thomas Mann "Der Tod in Venedig"*, Στουτγκάρδη, Klett, 1981, 31. Για το θέμα βλ. και Gabriele Seitz, *Film als Rezeptionsform von Literatur*, ό.π., 502.

Εκτός από τους πρακτικούς λόγους υπάρχουν και ουσιαστικοί, που ανήκουν, όπως θα δείξω, στο βαθύτερο διάλογο Βισκόντι – Μαν. Ο Βισκόντι σχεδιάζει τον κινηματογραφικό Άσενμπαχ σύμφωνα με το πρότυπο του Gustav Mahler, χρησιμοποιώντας βιογραφικά στοιχεία του συνθέτη[27], αλλά κυρίως την ίδια του τη μουσική. Το πιο χαρακτηριστικό κομμάτι του Μάλερ, που ακούγεται στην ταινία και αποτελεί πλέον το "σήμα κατατεθέν" της, είναι το περίφημο adagietto –από την πέμπτη συμφωνία (1904)[28]. Το κομμάτι συνοδεύει την εναρκτήρια σεκάνς και ακούγεται εν συνόλω έξι φορές σε σημαντικά από δομική άποψη σημεία του έργου ως τον θάνατο του Άσενμπαχ στην παραλία. Στο σενάριο του ο Βισκόντι χαρακτήριζε το κομμάτι *Leitmotiv*[29]. Ο όρος μας οδηγεί σε μια από τις πιο γνωστές αφηγηματικές πρακτικές του Τόμας Μαν, στην «τεχνική του Leitmotiv», που παραλαμβάνει ο συγγραφέας από τη μουσική του Βάγκνερ[30]. Ως τέτοια εννοούμε την επανάληψη κάποιων

27. Στο περιθώριο μπορούμε να αναφέρουμε ότι η αλλαγή αυτή θεωρήθηκε από μέλη της οικογένειας του Μάλερ –αλλά και του Τ. Μαν– σκανδαλώδης, ως γεγονός που σπίλωνε τη μνήμη του συνθέτη. Στην πραγματικότητα, ο Βισκόντι δημιουργεί έναν Άσενμπαχ με στοιχεία του Μάλερ, του Τ. Μαν και του εαυτού του. Εξάλλου, ο ίδιος ο Βισκόντι είχε πει επανειλημμένα ότι αισθανόταν –παρόλο που ήταν σαφώς μεταγενέστερος, είχε γεννηθεί το 1906– συγγενής προς τη γενιά αυτή των καλλιτεχνών στην οποία ανήκαν ο Μαν, ο Μάλερ και ο Προυστ, μιας γενιάς που εκπροσωπούσε το τέλος της μακράς παράδοσης του 19ου αιώνα και συνάμα τις αρχές του καινούργιου. Βλ. συνέντευξη του Βισκόντι, στο: Ulrich Gregor, *Geschichte des Films ab 1960*, Μόναχο, Bertelsmann 1978, 74 και Laurence Schifano, *Luchino Visconti*, ό.π., 89 και 421.

28. Το κομμάτι αυτό επιλέχτηκε αφού είχε γυριστεί η ταινία. Ο Βισκόντι είχε πειραματιστεί και με άλλα έργα του Μάλερ, όμως: «Ήρθε η μέρα», λέει ο ίδιος, «που δοκίμασα το adagietto της πέμπτης. Ήταν ένα αληθινό σοκ, γιατί πράγματι άγγιζε σχεδόν την τελειότητα, έτσι όπως ταίριαζε με την εικόνα, την κίνηση, το μοντάζ, τον όλο ρυθμό, σαν να είχε συντεθεί ακριβώς για αυτό», βλ. Alain Sanzio, Paul - Louis Thirard, *Luchino Visconti cinéaste*, Παρίσι, Persona, 1984, 120. Ο Franco Mannino (βλ. υποσημ. 24) αναφέρει σε συνέντευξή του πως ο ίδιος ο σκηνοθέτης προσάρμοσε με ακρίβεια την κάθε μουσική φράση στο κάθε πλάνο έχοντας προφανώς στο μυαλό του ένα πολύ συγκεκριμένο όραμα, βλ. Gabriele Seitz, *Film als Rezeptionsform von Literatur*, ό.π., 507.

29. Lino Micciché (επιμ.), *Morte a Venezia di Lucchino Visconti*, ό.π., 249.

30. Βλ. ενδεικτικά Paul-Gerhard Klussmann, «Die Struktur des Leitmotivs in Thomas Manns Erzählprosa», *Thomas Mann. Erzählungen und Novellen*, (επιμέλεια: Rudolf Wolff), Βόννη, Bouvier, 1984, 8-26 και Borge Christiansen, «Das Problem des Realismus bei Thomas Mann. Leitmotiv – Zitat – mythische Wie-

γλωσσικών σημείων, που τίθενται, ωστόσο, για τον χαρακτηρισμό διαφορετικών φαινομένων. Με αυτό τον τρόπο υπερβαίνεται η απλή μονοσήμαντη απόδοση της εμπειρικής πραγματικότητας και δημιουργείται ένα πρόσθετο πλέγμα συνδέσεων και αναφορών, εφόσον τα στοιχεία που επαναλαμβάνονται μπορεί να χαρακτηρίζουν διαφορετικούς χώρους, διαφορετικά χρονικά επίπεδα ή πρόσωπα. Τα γλωσσικά *Leitmotiv* του Τόμας Μαν προαναγγέλλουν με διαφορετικούς τρόπους την πτώση και το θάνατο του ήρωα, ωστόσο παρέχουν συνάμα δυνατότητες διαφορετικής ερμηνείας. Η χρήση του όρου από τον Βισκόντι επιβεβαιώνει μεταξύ άλλων ότι ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί συνειδητά τη μουσική για να αποδώσει κινηματογραφικά τα γλωσσικά *Leitmotiv* του Τόμας Μαν. Το adagietto ακούγεται πράγματι στην ταινία σε συνδυασμό με διαφορετικές εικόνες, και δημιουργεί με αυτό τον τρόπο διαφορετικούς συνδυασμούς σημασίας. Αν το κομμάτι από μόνο του σχετίζεται με τον θάνατο δεν μπορούμε να το πούμε, στο φιλμ όμως ιδρύεται μια τέτοια σχέση: όταν στο πρώτο φλας μπακ, π.χ., ο Άλφριντ παίζει στο πιάνο αυτό το adagietto, ο Άσενμπαχ μιλάει για την παροδικότητα δείχνοντας μια κλεψύδρα· έτσι, δημιουργείται μια πρώτη σύνδεση, η οποία ενισχύεται αργότερα, όταν ξανακούγεται το ίδιο κομμάτι στο επόμενο φλας μπακ που αναφέρεται στον θάνατο της κόρης του Άσενμπαχ. Ωστόσο, το adagietto δεν συνδέεται μόνο με τον θάνατο. Η εισαγωγή του θυμίζει τον πρόλογο του *Τριστάνου* του Ρίχαρντ Βάγκνερ, ένα άκουσμα ξεκάθαρα συνδυασμένο με τον έρωτα. Αυτήν ακριβώς τη δισημία της μουσικής –σε ένα φλας μπακ μάλιστα ο Άλφριντ θα πει ότι στη μουσική η δισημία είναι σύστημα– εκμεταλλεύεται ο Βισκόντι στο έπακρον. Το adagietto δεν μεταφέρει μόνο ένα αίσθημα. Συνοδεύοντας τον θάνατο του Άσενμπαχ προτείνει με την αμφισημία του μια ερμηνεία θανάτου τόσο ως τέλους όσο και ως εισόδου στο γεμάτο υποσχέσεις αιώνιο, αμφισημία που υπάρχει και στη νουβέλα του Τόμας Μαν. Ενισχυτικό ρόλο εδώ παίζει και μια πρόσθετη μουσική επιλογή, η ενσωμάτωση του νανουρίσματος *Ninna Nanna* του Modest Mussorgskij που ακούγεται λίγο πριν από το τέλος του Άσενμπαχ. Μια γυναίκα από τη ρωσική οικογένεια παραθεριστών αρχίζει να τραγουδά το νανούρισμα στη φθινοπωρινή παραλία με

derholungsstruktur», *Thomas-Mann-Handbuch,* (επιμέλεια: Helmut Koopmann), ό.π., 823–835.

αριστοκρατική, αλλά ήδη κάπως σπασμένη και γερασμένη φωνή. Είναι ένα βαρύθυμο τραγούδι το οποίο, τη στιγμή που ακούγεται, προαναγγέλλει σίγουρα τον επικείμενο αιώνιο ύπνο, τονίζοντας, ωστόσο, μια άλλη διάσταση του θανάτου, αυτή της ειρήνης και της λύτρωσης από τον επίγειο πόνο[31]. Έτσι, οι πολλαπλές όψεις του θανάτου (τέλος, λύτρωση, αιωνιότητα) που υπαινίσσεται με λεκτικούς τρόπους η νουβέλα μεταφέρονται στο φιλμ μέσω της μουσικής.

Το δεύτερο κομμάτι του Μάλερ, που χρησιμοποιεί ο Βισκόντι στην ταινία, είναι η τέταρτη πρόταση από την τρίτη συμφωνία (1902) η οποία περιλαμβάνει και *Το τραγούδι του Ζαρατούστρα* του Friedrich Nietzsche[32]. Ακούγεται τη στιγμή που ο Άσενμπαχ είναι έτοιμος να παραδοθεί στο πάθος του για τον Τάτζιο. Ενώ η κάμερα δείχνει μια σκηνή παραλίας, ακούγεται η μουσική εισαγωγή του τραγουδιού το οποίο τελικά γεμίζει με τους ήχους του όλη τη σκηνή. Η μουσική αυτή επιλογή είχε γίνει εξ αρχής από τον σκηνοθέτη και, σύμφωνα με δήλωση του[33], αποκλειστικός λόγος ήταν οι στίχοι του Νίτσε, των οποίων το περιεχόμενο ταίριαζε απολύτως στην προβληματική της ταινίας. Το ποίημα του Νίτσε εκφράζει μια διονυσιακή θεώρηση, μας διαβεβαιώνει ότι η χαρά είναι βαθύτερη από τη λύπη και ότι κάθε ηδονή αποζητά την αιωνιότητα[34]. Συνάμα, μιας και ξεκινά με τα λόγια «Άνθρωπε, έχε το νου σου», θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως ένα ειρωνικό, προειδοποιητικό σχόλιο για τη μοίρα του Άσενμπαχ, για τον κίνδυνο της καταστροφής που ελλοχεύει στην ολοσχερή παράδοση στη διονυσιακή μέθη. Μέσα από τη μουσική καταφέρνει ο Βισκόντι να δημιουργήσει μια ακόμη αναφορά στον Νίτσε και το διονυσιακό.

Η μουσική του Μάλερ κυριαρχεί, αλλά δεν είναι η μόνη μουσική της ταινίας. Αναφερθήκαμε ήδη στο τραγούδι του Mussorgskij, υπάρ-

31. Προέρχεται από τη συλλογή του Modest Mussorgskij *Τραγούδια και χοροί του θανάτου* (1875).

32. Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen,* Βερολίνο, De Gruyter, 1968 (Nietzsches Werke. Kritische Gesamtausgabe, 6 Μέρη, τ. 1), 400.

33. Βλ. Gabriele Seitz, *Film als Rezeptionsform von Literatur,* ό.π., 502 κ.ε.

34. Ο Βισκόντι λυπόταν που αυτά τα λόγια του τραγουδιού γίνονταν κατανοητά μόνο στη Γερμανία. Στο φιλμ τραγουδά η Lucretia West σε γερμανική γλώσσα (το φιλμ είχε γυριστεί σε αγγλική), έτσι παραμένει η αυθεντικότητα των στίχων του Νίτσε, βλ. Gabriele Seitz, *Film als Rezeptionsform von Literatur,* ό.π., 502 κ.ε.

χουν ωστόσο και άλλες μουσικές αναφορές. Μια καθαρά δομική λειτουργικότητα έχει δοθεί, λ.χ., στο *Für Elise* του Beethoven. Το κομμάτι ακούγεται πρώτα να το παίζει στο πιάνο ο Τάτζιο στην άδεια σάλα του ξενοδοχείου, ενώ τον παρατηρεί από μακριά ο Άσενμπαχ. Το άκουσμα οδηγεί κατ' ευθείαν τον ήρωα σε μια ανάμνηση του παρελθόντος. Στο φλας μπακ που ακολουθεί αμέσως μετά ακούγεται το ίδιο κομμάτι πιο δυνατά από την πόρνη Εσμεράλδα, που είχε επισκεφθεί πριν από χρόνια ο Άσενμπαχ[35]. Οι δύο φιγούρες Τάτζιο και Εσμεράλδα έρχονται με αυτό το απλό μέσο της επανάληψης σε αναλογία· ο παλιός πόθος του Άσενμπαχ ταυτίζεται με τον τωρινό. Έτσι αποκαλύπτεται ήδη εδώ ότι ο Τάτζιο δεν εκπροσωπεί μόνο το αγνό καθαρό πρόσωπο της ομορφιάς, αλλά συνδέεται με την αισθησιακή ομορφιά και τους κινδύνους της. Ειρωνικός σχολιασμός της φιλμικής δράσης γίνεται μέσω των αποσπασμάτων από την οπερέτα *Η εύθυμη χήρα*[36], που ακούμε να παίζει ζωντανά η μπάντα του πολυτελούς ξενοδοχείου όσο προσέρχονται για το δείπνο οι αριστοκράτες θαμώνες, καλοντυμένοι αλλά ανίδεοι για το επερχόμενο τέλος –ας μην ξεχνάμε ότι η νουβέλα όπως και η ταινία τοποθετούνται χρονικά λίγο πριν από το ξέσπασμα του πρώτου παγκοσμίου πολέμου. Αλλά και η πρώτη οπτική επαφή του Άσενμπαχ με τον Τάτζιο συμβαίνει υπό τους ήχους της ίδιας μελωδίας. Είναι ένα ειρωνικό σχόλιο του Βισκόντι, όχι με την έννοια της χλεύης, αλλά με την έννοια που έχει η ειρωνεία στον Τόμας Μαν[37], δηλαδή της αποστασιοποίησης, της μη ταύτισης με τα συμβαίνοντα. Η πιο ηχηρή μουσική ακούγεται από μια

35. Η σκηνή δεν υπάρχει στη νουβέλα· ο Βισκόντι την έχει δανειστεί από το τελευταίο μυθιστόρημα του Τόμας Μαν, *Dr. Faustus*. Για τον τρόπο που ο Βισκόντι αξιοποιεί το συγκεκριμένο μυθιστόρημα, αλλά και γενικότερα το συνολικό έργο του Τόμας Μαν στην ταινία του βλ. κυρίως Rolf Günter Renner, «Verfilmungen der Werke von Thomas Mann», ό.π.

36. Με τη μουσική αυτή επιλογή αναπαράγεται η ιστορική εποχή, δεδομένου ότι η εν λόγω οπερέτα ήταν μια μεγάλη επιτυχία του 1905.

37. Η ειρωνεία είναι ένα από τα πιο χαρακτηριστικά υφολογικά μέσα στον Τόμας Μαν. Για το θέμα βλ. ενδεικτικά Reinhard Baumgart, *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns,* Μόναχο, Hanser, 1964· Helmut Koopmann, «Thomas Mann. Theorie und Praxis der epischen Ironie», *Thomas Mann,* Ντάρμστατ, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975, 351-383 και John G. Root, «Ironischer Stil bei Thomas Mann», *Ironie als literarisches Phänomen,* (επιμέλεια: Hans-Egon Haas, Gustav-Adolf Mohrlüder), Κολωνία, Kiepenheuer und Witsch, 1973, 229-239.

ομάδα ναπολιτάνων πλανόδιων μουσικών που εμφανίζονται ένα βράδυ στην ταράτσα του ξενοδοχείου όπου δειπνεί ο Άσενμπαχ. Τραγουδούν, απευθυνόμενοι στον Άσενμπαχ, ένα σαρκαστικό τραγούδι που τελειώνει με τα λόγια «Θα προτιμούσα να πεθάνω παρά να ερωτευτώ», ενώ αμέσως μετά ακολουθεί ένα παρατεταμένο γέλιο του τραγουδιστή συνοδεία μουσικής, ο οποίος στο τέλος βγάζει τη γλώσσα του στους πελάτες κοροϊδευτικά. Το τραγούδι και η παρουσία της μπάντας φαίνεται να έχουν δυσάρεστη, σχεδόν απειλητική επίδραση στον Άσενμπαχ: τον βλέπουμε να κάθεται σε μικρή απόσταση από τον Τάτζιο περισσότερο βασανισμένο από ποτέ. Στο ρόλο της μουσικής εδώ μπορούμε να αναγνωρίσουμε κατ' αναλογία πολλές από τις τεχνικές του Μαν: ειρωνεία, αλλά και εξαγγελία του ηθικού ξεπεσμού του ήρωα[38].

Είναι σαφές ότι ο ρόλος της μουσικής είναι τεράστιος. Το ίδιο σαφές είναι ότι ο Βισκόντι, λάτρης της μουσικής ο ίδιος[39], γνωρίζει να αξιοποιεί τις ακουστικές δυνατότητες του μέσου[40]. Το ερώτημα είναι αν αυτή η έμφαση στη μουσική, η οποία σε τέτοιο βαθμό και έκταση δεν υπάρχει σε καμιά άλλη ταινία του Βισκόντι, μπορεί να συσχετιστεί με τη συγκεκριμένη νουβέλα του Τόμας Μαν, με άλλα λόγια αν ο διάλογος μεταξύ των καλλιτεχνών έχει βαθύτερη βάση.

Πραγματικότητα είναι ότι το συνολικό έργο του Τόμας Μαν διαπνέεται από τη μουσική[41]. Σε επίπεδο περιεχομένου, σκέψεις για τη μουσική υπάρχουν διάσπαρτες σε όλα σχεδόν τα κείμενά του, πολλοί μυθιστορηματικοί του ήρωες είναι οι ίδιοι μουσικοί ή αγαπούν τη μουσική,

38. Να προστεθεί εδώ ότι με το ίδιο μακιγιάζ του τραγουδιστή θα εμφανιστεί ο Άσενμπαχ αργότερα στην προσπάθειά του να καλλωπίσει τον εαυτό του.

39. Ο Βισκόντι δήλωνε ο ίδιος λάτρης της μουσικής, ιδιαίτερα της γερμανικής, με αγαπημένους συνθέτες τον Βάγκνερ και τον Μάλερ, βλ. Peter Zander, *Thomas Mann im Kino,* ό.π., 188.

40. «Το φιλμ είναι πάντα ένας χρονικά οργανωμένος συνδυασμός οπτικών και ακουστικών σημείων που οργανώνονται σε κώδικές οπτικούς και ακουστικούς. Στους ακουστικούς εντάσσεται η γλώσσα, οι θόρυβοι και η μουσική», βλ. Thomas Kuchenbuch, *Filmanalyse. Theorien. Methoden. Kritik.*, Βιέννη/Κολωνία/Βαϊμάρη, Böhlau Verlag, 2005, 90. Για το θέμα βλ. και Werner Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse,* Μόναχο, Wilhelm Frank Verlag, 2002, 113.

41. Για τη σχέση του Τόμας Μαν με τη μουσική βλ. εισαγωγικά W. Windisch – Laube, «Thomas Mann und die Musik», *Thomas-Mann-Handbuch,* (επιμέλεια: Helmut Koopmann), ό.π., 327-342.

σε επίπεδο μορφής δε, η μουσική φαίνεται πως επηρεάζει την αρχιτεκτονική δόμηση των έργων του. Σημειώνει χαρακτηριστικά ο συγγραφέας:

> Η μουσική έχει επηρεάσει τη δουλειά μου σε επίπεδο ύφους. Οι ποιητές είναι συνήθως κάτι άλλο. Παραστρατημένοι ζωγράφοι ή γραφίστες ή αρχιτέκτονες ή δεν ξέρω τι. Όσον αφορά εμένα πρέπει να εντάξω τον εαυτό μου στους μουσικούς. Κάθε μυθιστόρημα μου είναι και μια συμφωνία.[42]

Στη βιβλιογραφία για τον Τόμας Μαν γίνεται συχνά λόγος για μουσικοποίηση της πρόζας του[43]. Η χρήση των *Leitmotiv* –για τα οποία έγινε λόγος πριν– ανήκει στις βασικότερες διαστάσεις αυτής της τάσης. Τώρα, μιλώντας συγκεκριμένα για τη νουβέλα *Ο Θάνατος στη Βενετία*, δεν είναι δυνατόν να μην συνδυάσει κανείς τη μουσικοποίηση με το νιτσεϊκό δίπολο «διονυσιακό – απολλώνιο», εφόσον, ως γνωστόν, ο Νίτσε συνέδεε το διονυσιακό με τη μουσική και το απολλώνιο με τις πλαστικές τέχνες. Αυτή η αντίθεση δεν αποτελεί μόνο μέρος του περιεχομένου της νουβέλας –αυτό είναι δεδομένο[44]–, αλλά και μέρος της αισθητικής της οργάνωσης, γεγονός που μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι η τεχνική του *Leitmotiv* σχετίζεται με αυτό. Από τη μια μεριά, σε ένα πρώτο επίπεδο η γραμμική εξέλιξη της δράσης δίνει τη δυνατότητα στον αναγνώστη να αντιληφθεί τα συμβαίνοντα ως ένα συνεχές γίγνεσθαι στον χώρο και στον χρόνο με στοιχεία που συνδέονται μεταξύ τους με αιτιακές σχέσεις, ως κάτι δηλαδή που διαθέτει μια απολλώνια, ολοκληρωμένη και συνεκτική πλαστική μορφή. Από την άλλη μεριά, με τις συνεχείς παραπομπές που δημιουργούνται από τη χρήση των *Leitmotiv*, φαίνεται πως προκύπτει ένα δεύτερο δυναμικό επίπεδο που μοιάζει με τη μουσική. Αυτό το δεύτερο επίπεδο αποτελεί έκφραση μιας διονυσιακής υπέρβασης των ορίων και υπονόμευση της αντίληψης για την πραγματικότητα ως αρρα-

42. Thomas Mann, «Einführung in den Zauberberg», *Gesammelte Werke*, τόμος XI, 602-617: 611.

43. Sabine Becker, «Zwischen Klassizität und Moderne. Die Romanpoetik Thomas Manns», *Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann*, (επιμέλεια: Michael Ansel), Βερολίνο, de Gruyter, 2009, 97-122.

44. Βλ. ενδεικτικά Manfred Dierks, *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann*, Βέρνη, Francke, 1972, 13-60· Hermann Kurzke, *Thomas Mann. Epoche-Werk-Wirkung*, Μόναχο, Beck, 1991, 118-128 και Αναστασία Αντωνοπούλου, «Η ελληνική αρχαιότητα στο έργο του Thomas Mann «Ο θάνατος στη Βενετία»», *Σύγκριση*, τχ. 15 (Οκτώβριος 2004) 97-113. Βλ. επίσης υποσημ. 22 αυτής της μελέτης.

γούς όλου δομημένου με τάξη. Το δεύτερο επίπεδο, βέβαια, στον Τόμας Μαν σε καμία περίπτωση δεν αναιρεί το πρώτο, την πλαστική δηλαδή ενότητα της νουβέλας με τη λογική της δομή, η ύπαρξή του, ωστόσο, επισημαίνει ότι υπάρχει και μια άλλη τάξη εκτός από την απολλώνια. Η έντονη παρουσία της μουσικής στο φιλμ αποτελεί έκφραση ενός ουσιαστικού διάλογου ανάμεσα στις τέχνες· θα μπορούσε να πει κανείς[45] ότι είναι η κινηματογραφική απάντηση του Βισκόντι στην επιδιωκόμενη από τον Μαν μουσικοποίηση της νουβέλας. Η μετατροπή του Άσενμπαχ από συγγραφέα σε μουσικό είναι μέρος αυτής της προσπάθειας[46].

Ο ρόλος της γλώσσας, από την άλλη, μοναδικό μέσο έκφρασης στη νουβέλα, εμφανίζεται στην ταινία αποδυναμωμένος. Η γλώσσα χάνει σε σημασία μπροστά στη δύναμη της εικόνας και της μουσικής. Από τις περίπου δύο ώρες που είναι η διάρκεια του φιλμ μόνο το ένα τέταρτο καλύπτεται με διαλόγους, κυρίως στις θεωρητικές αντιπαραθέσεις για την τέχνη των φλας μπακ, ενώ στο παρόν της ταινίας οι διάλογοι περιορίζονται στη λειτουργία της πρακτικής εξωτερικής επικοινωνίας[47].

45. Συμφωνώντας με τον Roger Lüdeke, *Der Tod in Venedig*, ό.π., 158.

46. Στο δοκίμιό του «Lübeck als geistige Lebensform», *Gesammelte Werke*, τόμος XI, ό.π., 389, ο Τόμας Μαν χωρίζει τους ανθρώπους σε δύο κατηγορίες: σε αυτούς που κατά κύριο λόγο προσλαμβάνουν και αντιλαμβάνονται τον κόσμο μέσω της ακοής και σε αυτούς που το κάνουν μέσω της όρασης. Κατατάσσει δε τον εαυτό του στους πρώτους, ενώ συνδέει αυτή την αντίθεση με την αντίθεση «βορράς – νότος», δίπολο που διέπει το συνολικό του έργο. Ο βαθύς γνώστης του Τόμας Μαν, Βισκόντι, εκμεταλλεύεται αυτές τις αντινομίες. Ο βορειοευρωπαίος, ευαίσθητος, εσωστρεφής άνθρωπος της ακοής Άσενμπαχ έρχεται στο νότο των οπτικών ερεθισμάτων και μαθαίνει να βλέπει. Σιγά-σιγά, όμως, ο συνθέτης υποκύπτει στο οπτικό ερέθισμα, υποδουλώνεται, το κυνηγάει παντού: ο άνθρωπος της ακοής βλέπει, αλλά τυφλώνεται από την ομορφιά, βλ. και Peter Zander, *Thomas Mann im Kino*, ό.π., 98 κ.ε.

47. Συχνά, ωστόσο, η γλώσσα γίνεται ένα ηχητικό υπόβαθρο, όπως συμβαίνει σε πολλές σκηνές του ξενοδοχείου ή της παραλίας όπου ακούγεται ένα συνονθύλευμα ξένων γλωσσών: οι αριστοκράτες παραθεριστές μιλούν αγγλικά, γαλλικά, ρωσικά και πολωνικά, οι ντόπιοι, όπως είναι φυσικό, ιταλικά, ο πρωταγωνιστής κατά καιρούς γερμανικά. Η γλώσσα ως ηχητικό σκηνικό, φαίνεται πως επιτελεί μια λειτουργία παρόμοια με αυτή της μουσικής. Ο Rolf Günter Renner παρατηρεί ότι όπως για τον Hans Castorp, ήρωα του μυθιστορήματος *Το μαγικό βουνό* του Τόμας Μαν, τα γαλλικά είναι η γλώσσα του ασυνείδητου, του έρωτα και της παραπλάνησης, έτσι και στο φιλμ οι ξένες γλώσσες εμφανίζονται ως τόπος του ασυνείδητου και των φαντασιώσεων του Άσενμπαχ. Παράλληλα με τη δισημία

Γλώσσα στην ταινία είναι το βλέμμα, η έκφραση του προσώπου των πρωταγωνιστών, οι χειρονομίες, η κίνηση και γενικότερα η γλώσσα του σώματος. Όλα αυτά αντικαθιστούν τη γλωσσικότητα της νουβέλας. Ο Béla Balazs στη μελέτη του για τον κινηματογράφο, αναφερόμενος στις διαφορές των δύο μέσων, παρατηρεί ότι στη λογοτεχνία ο ψυχικός κόσμος του ανθρώπου αποδίδεται με τη λέξη, που επιχειρεί να αποδώσει τα αισθήματα και τις ιδέες, τις ψυχολογικές διαμάχες και τις νοητικές διαδρομές, ενώ με τον κινηματογράφο «καθίσταται πάλι ορατός ο άνθρωπος» μέσα από τη βουβή, αλλά υπέροχη και πλούσια γλώσσα των εκφράσεων, των κινήσεων και των χειρονομιών[48]. Ο Βισκόντι αξιοποιεί στο έπακρον την οπτικότητα του μέσου. Τα επαναλαμβανόμενα *κοντινά* στο πρόσωπο του Άσενμπαχ, που μας δείχνουν πότε το αμυδρό μελαγχολικό μειδίαμα, πότε την έκφραση απόγνωσης που κορυφώνεται στο τρανταχτό υστερικό γέλιο όταν συνειδητοποιεί την κατάντια του, αντικαθιστούν σελίδες περιγραφής του εσωτερικού κόσμου του ήρωα στη νουβέλα. Συνάμα ο Άσενμπαχ παρουσιάζεται στο φιλμ με εμποδισμένη κίνηση, στοιχείο που δεν υπάρχει στη νουβέλα: το βάδισμά του είναι ένα προβληματικό μαζεμένο βάδισμα· σχεδόν κουτσαίνει. Με αυτό το εξωτερικό χαρακτηριστικό οπτικοποιεί ο σκηνοθέτης την απομόνωση του πρωταγωνιστή και την προβληματική σχέση του με τον κόσμο.

Περιγραφές του κειμένου για πρόσωπα ή χώρους μεταφράζονται απευθείας σε εικόνες. Βέβαια εδώ πρέπει να τονίσουμε μια βασική διαφορά ανάμεσα στα δύο διαφορετικά σημειολογικά συστήματα. Με τη λογοτεχνία και το μέσον της, που είναι η γλώσσα, συνδέεται ένα υψηλότερο επίπεδο αφαίρεσης έναντι του συγκεκριμένου που έχει η οπτική παρουσίαση στον κινηματογράφο. Ο κάθε αναγνώστης του Τόμας Μαν, π.χ., πλάθει με τη φαντασία του τον Άσενμπαχ βασιζόμενος στις πράγματι αναλυτικές περιγραφές της νουβέλας. Στον κινηματογράφο, αντίθετα, ο Άσενμπαχ αποκτά ξεκάθαρα και τελεσίδικα τη μορφή και τη φυσιογνωμία του ηθοποιού που τον υποδύεται, του Dirk Bogarde. Αναφορικά με τον Τάτζιο οι δυσκολίες μεταφοράς του στην οθόνη είναι

της μουσικής, έχουμε στο φιλμ και τη δισημία των ξένων γλωσσών, βλ. του ιδίου, «Verfilmungen der Werke von Thomas Mann», ό.π., 806.

48. Béla Balázs, *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst,* Βιέννη, Globus, 1949, 35 κ.ε.

πολλές, εφόσον στη νουβέλα δεν παρουσιάζεται με συγκεκριμένες περιγραφές, όπως ο Aschenbach, αλλά με αφηρημένους χαρακτηρισμούς, ως π.χ. ενσάρκωση «της ιδέας του ωραίου», ως «η καθαρότερη τελείωση της μορφής» ή περιγράφεται με παρομοιώσεις προς έργα τέχνης της κλασικής αρχαιότητας[49]. Στον Βισκόντι ο Τάτζιο μορφοποιείται μεν, μέσω της φιγούρας του Björn Andresen, με κινηματογραφικούς τρόπους ο σκηνοθέτης, ωστόσο, κυρίως με τη βοήθεια του φωτισμού, παρουσιάζει τον Τάτζιο ως απόμακρη και εξαϋλωμένη ομορφιά, ως την μαρμάρινη ψυχρή ομορφιά ενός έργου τέχνης[50].

Αναφορικά με τις περιγραφές των χώρων, λ.χ. του ξενοδοχείου, της παραλίας, της θάλασσας ή της Βενετίας, ο Βισκόντι παραμένει πιστός στο κείμενο[51]. Οι περιγραφές αυτές γίνονται στη νουβέλα με τόνο άλλοτε υμνητικό, άλλοτε ρεαλιστικό, δημιουργώντας πάντα μια ξεχωριστή ατμόσφαιρα. Αυτή την ατμόσφαιρα αποδίδει με τη δύναμη της εικόνας ο Βισκόντι, ίσως πιο εναργώς από τη λογοτεχνία. Υπάρχουν πλάνα που μοιάζουν με ιμπρεσιονιστικούς πίνακες, εικόνες που γοητεύουν και λειτουργούν υποβλητικά[52]. Ιδιαίτερα εύστοχα –με μεγάλα πλάνα και αργά γυρίσματα της κάμερας– ο Βισκόντι απέδωσε την αμφισημία με την οποία ο Τόμας Μαν περιγράφει τη Βενετία ως μια πόλη που συνενώνει απέραντη γοητεία και φθορά. Οι κινήσεις της κάμερας γίνονται η τέλεια οπτική μεταφορά[53] για τον συμβολισμό της λαμπερής παρακμής

49. Thomas Mann, *Der Tod in Venedig und andere Erzählungen,* Φρανκφούρτη, Fischer, 1990, 35 κ.ε.

50. Με κινηματογραφικούς τρόπους ο Βισκόντι δείχνει τον ανδρόγυνο χαρακτήρα του Τάτζιο, όταν συχνά μπερδεύει την εικόνα του με αυτή της μητέρας του ή τον δείχνει να ξεπροβάλλει από τη σκιά της, βλ. Roger Hillmann, «Literatur – Film – Musik. Der Tod in Venedig», *Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung,* (επιμέλεια: Armin Paul Frank, Kurt Jürgen Maaß), τ. 8, κεφ. 2 *Übersetzen – Verstehen – Brücken bauen,* Βερολίνο, Erich Schmidt, 1993, 470.

51. Να επισημάνουμε ότι ο Βισκόντι δεν μεταφέρει μόνο τη Βενετία και το Λίντο του Τόμας Μαν, αλλά και της δικής του παιδικής ηλικίας, αφού εκεί περνούσε τις καλοκαιρινές του διακοπές. Για τα κοστούμια και την παρουσίαση του ξενοδοχείου με την αρ νουβώ διακόσμηση, τα πολυτελή έπιπλα και τα τεράστια ανθοδοχεία χρησιμοποιήθηκε φωτογραφικό υλικό εποχής. Βλ. Thomas Bleicher, «Zur Adaptation der Literatur durch den Film», ό.π., 486 και Peter Zander, *Thomas Mann im Kino,* ό.π., 190 κ.ε.

52. Thomas Bleicher, «Zur Adaptation der Literatur durch den Film», ό.π., 485.

53. Για το θέμα της παρακμής στην ταινία βλ. Carolyn Galerstein, «Images

της Βενετίας. Ο συμβολισμός των χρωμάτων[54], σημαντικός για τη νουβέλα, μεταφέρεται πιστά από τον Βισκόντι και «ζωντανεύει»[55] με την εικόνα. Το λευκό, το μαύρο και το κόκκινο κυριαρχούν και επαναλαμβάνονται πυκνότερα στο φιλμ από ό,τι στη νουβέλα. Ο συμβολισμός του λευκού (π.χ. η χλομάδα του Τάτζιο, τα λευκά κοστούμια του Άσενμπαχ όταν περιπλανιέται στη Βενετία, το λευκά πουδραρισμένο πρόσωπο, το λευκό υγρό απολύμανσης) και του μαύρου (π.χ. ο καπνός του φουγάρου, η γόνδολα, η βαφή των μαλλιών του Άσενμπαχ, η μαύρη αυλακιά ιδρώτα στο πρόσωπό του τη στιγμή του θανάτου) συνδέεται άμεσα με τα σύμβολα του θανάτου και συμπληρώνει την κυριαρχία του κόκκινου (κόκκινα χείλη, γραβάτα, φιόγκος στο καπέλο, φράουλες, χυμός από ρόδι), το οποίο τίθεται για να υπογραμμίσει την παρακμή και τη δύναμη της μέθης και της παραπλάνησης.

Αναφορικά με τον τρόπο αφήγησης, τέλος, παρατηρούμε ότι ο Βισκόντι επιχειρεί, με τα μέσα του κινηματογράφου πάντα, να μείνει σε μεγάλο βαθμό πιστός στην αφηγηματική τεχνική του λογοτεχνικού έργου. Στη νουβέλα του Τόμας Μαν το αφηγηματικό ύφος είναι μεικτό[56]: από τη μια μεριά έχουμε αφήγηση τριτοπρόσωπη, ετεροδιηγητική με αφηγητή παντογνώστη[57], και από την άλλη τριτοπρόσωπη αφήγηση, κατά την οποία, ωστόσο, ο αφηγητής παρουσιάζει τα συμβάντα όχι από

of Decadence in Visconti's *Death in Venice*», *Film. Literature*, τχ. 13 αρ. 1 (1985) 29-34.

54. Για το θέμα βλ. Gabriele Seitz, *Film als Rezeptionsform von Literatur*, ό.π., 553 κ.ε.· Rolf Günter Renner, «Verfilmungen der Werke von Thomas Mann», ό.π., 802 κ.ε.· Hans Rudolf Vaget, «Film and Literature. The case of «Death in Venice. Luchino Visconti and Thomas Mann», *The German Quarterly*, τχ. 53 αρ. 2 (Μάρτιος 1980) 159-175.

55. Να θυμηθούμε ότι για τον Τόμας Μαν η όποια υπεροχή του κινηματογράφου, αν υπάρχει, έγκειται στο «ζωντάνεμα της αφηγηματικής λεπτομέρειας», στο *Gesammelte Werke*, τόμος X, ό.π., 933.

56. Για το αφηγηματικό ύφος της νουβέλας βλ. μεταξύ άλλων: Fritz Martini, *Das Wagnis der Sprache. Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn*, Στουτγκάρδη, Klett – Cotta, 1970, 176-224· Josef Kunz, *Die deutsche Novelle im 20. Jh.*, Βερολίνο, Schmidt, 1977, 144 -168· Hans - Rudolf Vaget, «Die Erzählungen», *Thomas-Mann-Handbuch*, (επιμέλεια: Helmut Koopmann), ό.π., 534-618 και Gabriele Seitz, *Film als Rezeptionsform von Literatur*, ό.π., 314 κ.ε.

57. Στην πραγματικότητα αυτό συμβαίνει αμιγώς μόνο στο β΄ κεφάλαιο της νουβέλας.

τη δική του ευρύτατη παντογνωστική οπτική, αλλά από την περιορισμένη οπτική του ήρωα. Αυτό που περιγράφεται είναι προϊόν της παρατήρησης, του βιώματος ή του στοχασμού του Άσενμπαχ. Ωστόσο και εδώ έχουμε κατά καιρούς παρεμβάσεις του αφηγητή ως εμβόλιμο σχόλιο ή κριτική, συχνά με ειρωνικές διατυπώσεις. Έτσι, δημιουργείται απόσταση ανάμεσα στον ήρωα και τον αναγνώστη, αποτρέπεται η ταύτιση και ενισχύεται η κριτική ματιά. Το αφήγημα δεν γίνεται ποτέ μελοδραματικό ή συναισθηματικό.

Η ταινία, όπως αναφέρθηκε, ακολουθεί σε μεγάλο βαθμό την αφηγηματική μορφή της νουβέλας. Δεν υπάρχει σκηνή που ο Άσενμπαχ να μην είναι παρών. Εμφανίζεται στα δύο τρίτα των πλάνων, και η κάμερα παρουσιάζει ξεκάθαρα τα συμβαίνοντα από τη δική του οπτική. Είναι η περίφημη *υποκειμενική λήψη (point of view shot)* όπου η κάμερα μοιάζει να αντικαθιστά τα μάτια του ήρωα[58]. Η σκηνή που ο Άσενμπαχ βλέπει για πρώτη φορά τον Τάτζιο στο σαλόνι του ξενοδοχείου είναι χαρακτηριστική για την πρόθεση του Βισκόντι να επαναλάβει με τα δικά του μέσα τους αφηγηματικούς τρόπους του Τόμας Μαν[59]. Σε τρεις σελίδες περιγράφει ο συγγραφέας αυτή τη συνάντηση από τη μεριά του Άσενμπαχ σαν έκπληξη στην αρχή και αυξανόμενο ενδιαφέρον στη συνέχεια. Στην ταινία η σκηνή διαρκεί 8 λεπτά και περιλαμβάνει 19 πλάνα. Ξεκινάει με ένα μακρινό, γενικό πλάνο της αίθουσας με τους καλοντυμένους θαμώνες. Η κάμερα ακολουθεί την κίνηση του Άσενμπαχ, ενώ συνάμα συλλαμβάνει και όλο το σκηνικό. Σε αυτή την κίνηση της κάμερας αντιστοιχεί η αρχή του αφηγητή παντογνώστη. Όσο προχωρά η σκηνή, η κάμερα εστιάζει όλο και περισσότερο στον Άσενμπαχ. Τον βλέπουμε να κάθεται και να παίρνει την εφημερίδα. Με ένα ζουμ η κάμερα τον φέρνει πιο κοντά στον θεατή ξεχωρίζοντάς τον από το σύνολο. Το επόμενο πλάνο είναι ένα κοντινό στο πρόσωπό του. Κοιτάζει γύρω του. Από δω και μετά ο θεατής βλέπει μόνο με τα μάτια του Άσενμπαχ. Η κάμερα στρέφεται, γυρίζει όπως το ανθρώπινο μάτι, βλέπει ένα-ένα τα μέλη της οικογένειας των Πολωνών, πριν φτάσει στον Τάτζιο έχουμε *Cut* (δια-

58. Werner Faulstich, *Grundkurs. Filmanalyse*, Μόναχο, W. Fink, 2008, 115 κ.ε. και Thomas Kuchenbuch, *Filmanalyse. Theorien. Methoden. Kritik*, ό.π., 42 κ.ε.

59. Matthias Hurst, *Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen*, Τυβίγγη, Max Niemayer, 1996, ιδιαίτερα σσ. 191-198.

κοπή) και πάλι ένα κοντινό στο πρόσωπο του Άσενμπαχ. Αμέσως μετά η κάμερα μάς δείχνει τον Τάτζιο και παγώνει, ακινητοποιείται όπως και το βλέμμα του Άσενμπαχ. Ακολουθείται η τεχνική «shot - reaction shot», η τεχνική δηλαδή της εναλλαγής ανάμεσα στον ήρωα που βλέπει και σε αυτό που βλέπει. Γίνεται σαφές για τον θεατή ότι ο Άσενμπαχ είναι το πρόσωπο αναφοράς, η δική του παρατήρηση βρίσκεται στο επίκεντρο. Βέβαια, άλλες φορές, και συχνά ξαφνικά, η κάμερα αποσυνδέεται από τη θέση αυτή και μας δείχνει με το γύρισμά της μιαν άλλη οπτική των πραγμάτων, που ξεπερνά την προσωπική ματιά και παραπέμπει στην αρχή του αφηγητή παντογνώστη[60]. Έτσι, μεταφέρεται και στο φιλμ αυτή η ισορροπία μεταξύ απόστασης και ταύτισης για την οποία έγινε λόγος πιο πάνω.

IV

Ο Βισκόντι έλεγε σε συνέντευξή του ότι είναι «εντελώς ανόητο να ζητά κανείς από έναν σκηνοθέτη να τηρήσει απόλυτη πιστότητα προς ένα λογοτεχνικό κείμενο»[61]. Συνάμα δήλωνε, αναφορικά με την ταινία του *Ο Θάνατος στη Βενετία* ότι ο ίδιος προσπάθησε να πετύχει πιστότητα προς το πρωτότυπο και ήθελε το έργο του να κρίνεται πάντα σε σχέση με τη νουβέλα του Μαν[62]. Δεν υπάρχει αντίφαση ανάμεσα στις δύο δηλώσεις του σκηνοθέτη. Αυτό που απορρίπτει ο Βισκόντι είναι η υποδούλωση, όπως θα έλεγε και ο Bazin[63], του κινηματογράφου στη λογοτεχνία, η

60. Ως παράδειγμα κινηματογραφικής απόδοσης της αποστασιοποιημένης παντογνωστικής οπτικής θα μπορούσε να αναφερθεί το εξής: προς το τέλος της νουβέλας, όπου ο Άσενμπαχ εμφανίζεται πλέον παραδομένος στο πάθος και στην παρακμή, ο αφηγηματικός τόνος του Τόμας Μαν γίνεται ψυχρός, απόμακρος και λεπτά ειρωνικός, τάση που κορυφώνεται στην αφήγηση της τελικής σκηνής στην παραλία λίγο πριν από τον θάνατο του ήρωα. Αντίστοιχα θα λειτουργήσει και ο Βισκόντι. Η σκηνή ξεκινά με ένα μακρινό πανοραμικό πλάνο. Η λήψη είναι από ψηλά προς τα κάτω: ο Άσενμπαχ εμφανίζεται σαν μια πολύ μικρή φιγούρα που παραπατάει. Το μέγεθος του πλάνου και η προοπτική δημιουργούν απόσταση και ανωτερότητα· εδώ φαίνεται σαν ένας αφηγητής παντογνώστης να ρίχνει από ψηλά το βλέμμα του προς την παραλία και προς τον Άσενμπαχ.

61. Youssef Ishaghpour, *Visconti: Le sens et l'image*, Παρίσι, La Différence, 1984, 43.

62. Lino Micciché (επιμ.), *Morte a Venezia di Lucchino Visconti*, ό.π., 109-128.

63. Βλ. υποσημ. 5 αυτής της μελέτης.

απόπειρα δηλαδή να αποδοθεί ένα λογοτεχνικό έργο στον κινηματογράφο με όρους περισσότερο λογοτεχνικούς παρά κινηματογραφικούς. Στην ανάλυση που προηγήθηκε είδαμε ότι ο Βισκόντι απέφυγε συστηματικά λογοτεχνικές λύσεις, χρησιμοποίησε π.χ. ελάχιστα τη *φωνή off*, μέσω της οποίας θα ήταν δυνατόν να ακουστούν αυθεντικά αποσπάσματα της νουβέλας και αξιοποίησε ήχο, εικόνα, ηθοποιία και φωτισμό. Και ένα τελευταίο παράδειγμα: στην αρχική εκδοχή της ταινίας ήταν σχεδιασμένο στη σκηνή του θανάτου ο Άσενμπαχ να πρόφερε εκστατικά, βλέποντας τον Τάτζιο να του νεύει, τα λόγια της νουβέλας όπου ο ήρωας αμφισβητεί τις πλατωνικές θέσεις περί κάλλους, συνειδητοποιώντας πλέον ότι είναι πλάνη να πιστεύει κανείς ότι ο δρόμος της ομορφιάς οδηγεί στο πνεύμα και στη σοφία. Ο Βισκόντι αντικατέστησε τελικά αυτό το σχεδιασμό με μια πιο καθαρά κινηματογραφική λύση: η βαφή από τα μαλλιά του Άσενμπαχ αναμιγνύεται στην τελική σκηνή με τον ιδρώτα του προσώπου και βλέπουμε μια μαύρη αυλακιά να τρέχει στο μάγουλό του. Η μάσκα της ψεύτικης νεότητας πέφτει, συμβολίζοντας τη συνειδητοποίηση της πλάνης.

Στο πλαίσιο των διαφορετικών δυνατοτήτων του κινηματογράφου ο Βισκόντι δημιούργησε ένα έργο εντυπωσιακής οπτικής ομορφιάς. Και σαν ένα τέτοιο παράδειγμα θα μου επιτρέψετε να δείξω την τελευταία σκηνή της ταινίας. Ο Βισκόντι χρησιμοποιώντας εδώ το κείμενο του Τόμας Μαν σαν σκηνική οδηγία τοποθετεί τον Τάτζιο μπροστά σε μια εκθαμβωτική θάλασσα να δείχνει με το χέρι του προς την απεραντοσύνη της υπό τους ήχους του adagietto της πέμπτης του Μάλερ. Η στάση του Τάτζιο παραπέμπει στις εικαστικές τέχνες και συγκεκριμένα στα έργα *Δαυίδ* (ή *Ερμής*) του Donatello, αλλά και στο αντίστοιχο έργο του Andrea del Verrocchio, έργα γλυπτικής και τα δύο που παρουσιάζουν μια νεανική ανδρική μορφή με το χέρι στη μέση[64]. Οι συνεχείς παρομοιώσεις της νουβέλας που συσχετίζουν τον Τάτζιο με έργο τέχνης βρίσκουν εδώ το οπτικό τους αντίστοιχο. Η φιγούρα του νεαρού γίνεται

64. Ο Δαυίδ (Ερμής) του Donatello φοράει και ένα καπέλο, ίδιο με το ψάθινο του Τάτζιο στις σκηνές της παραλίας. Για το θέμα βλ. και Eugenio Spedicato, *Literatur auf der Leinwand. Am Beispiel von Luchino Viscontis «Morte a Venezia»*, Βίρτσμπουργκ, Königshausen u. Neumann 2008, 59.

μέρος μιας ενότητας αποτελούμενης από θάλασσα, μουσική και πολύ φως. Ο Βισκόντι δίνει στην εικόνα περισσότερη φωτεινότητα από ό,τι στο υπόλοιπο φιλμ και έτσι δημιουργείται η εντύπωση του μη πραγματικού, που ανταποκρίνεται στην περιγραφή του Μαν: «Του φάνηκε σαν να έγνεφε ο χλωμός ψυχοπομπός δείχνοντας του το γεμάτο υποσχέσεις απέραντο»[65]. Ο Άσενμπαχ θέλει να ακολουθήσει τον Τάτζιο, αλλά δεν μπορεί· τον ακολουθεί πεθαίνοντας.

65. Thomas Mann: *Der Tod in Venedig und andere Erzählungen*, σ. 98.

Το ερευνητικό πρόγραμμα «Επαφές της ελληνικής λογοτεχνίας του 20ού αιώνα με τον κινηματογράφο. Σχολιασμένη βιβλιογραφική καταγραφή»

Αννα-Μαρια Σιχανη - Ναντια Φραγκουλη

Το ερευνητικό πρόγραμμα «Επαφές της ελληνικής λογοτεχνίας του 20ού αιώνα με τον κινηματογράφο. Σχολιασμένη βιβλιογραφική καταγραφή», με ερευνήτριες τις γράφουσες, Άννα-Μαρία Σιχάνη και Νάντια Φραγκούλη[1], χρηματοδοτήθηκε από τον Ειδικό Λογαριασμό Κονδυλίων Έρευνας του Πανεπιστημίου Αθηνών για τέσσερις μήνες. Συγκεκριμένα, οι εργασίες του διήρκεσαν από τον Ιούνιο μέχρι τον Σεπτέμβριο του 2009, ύστερα από πρόταση που υποβλήθηκε από τους Ευριπίδη Γαραντούδη, Καθηγητή Νεοελληνικής Φιλολογίας, και Ζ.Ι. Σιαφλέκη, Καθηγητή Συγκριτικής Φιλολογίας και Θεωρίας της Λογοτεχνίας. Στόχος του προγράμματος είναι η σχολιασμένη βιβλιογραφική καταγραφή όλων των ελληνικών λογοτεχνικών κειμένων (πεζών και ποιητικών) γραμμένων κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα, τα οποία παρουσιάζουν μικρότερη ή μεγαλύτερη, και άμεση ή έμμεση σχέση με τον κινηματογράφο. Συγκεκριμένα, στο πλαίσιο του προγράμματος εντοπίζονται και καταγράφονται τόσο τα λογοτεχνικά κείμενα τα οποία εν όλω ή εν μέρει αναφέρονται ευθέως στον κινηματογράφο –στον κινηματογρά-

1. Αμφότερες σήμερα έχουμε την ιδιότητα της υποψήφιας διδάκτορος του Τομέα Νεοελληνικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, η δεύτερη με θέμα διατριβής «Η σχέση της ελληνικής μεταπολεμικής και μεταπολιτευτικής πεζογραφίας (1945-2000) με τον κινηματογράφο. Μια εξέταση της εξέλιξης της νεοελληνικής λογοτεχνικής αφήγησης μέσα από το πρίσμα της συγκριτικής ποιητικής».