

ABSTRACT. Hendrykowski Marek, *Visconti w Wenecji* [Visconti in Venice]. „Przestrzenie Teorii” 18. Poznań 2012, Adam Mickiewicz University Press, pp. 155-172. ISBN 978-83-232-2479-2. ISSN 1644-6763.

Luchino Visconti's masterpiece "Death in Venice" ("La morte in Venezia") has the reputation of being a quintessential work of European art film, the epitome of 1970s auteur cinema, one of the most impressive film poems ever made. Based on famous novel written by Thomas Mann in 1911 (after Gustav Mahler's death), it is a profound and intriguing artwork concerned at its depth to communicate the most important human meanings like the essence of death or powerfully symbolic depiction of 19th Europe ideas and values in a fascinating filmic imagery.

The 1971 film adaptation is not only a lament for a lost nobility and a swan song for human sublime forms of life created by the noble class, but also an epic panorama of the old Europe that evokes the cultural upheaval brought on by the collapse of 'la belle époque'.

In his comparative study Marek Hendrykowski explores central motifs of the literary and film versions of "Death in Venice" and expands on this contention, pinpointing the various sources of the film's uniquely impressive effect. Hendrykowski's contextual analysis and interpretation, written in a lively and accessible style, traces the complex motifs that run through "Death in Venice" and discovers step by step the elements (Mahler's music, the use of authentic locations, high culture vs mass culture conflict, biographical background, etc.) evoked and appealed in Visconti's film.

*Słowo może zmysłowe piękno
tylko sławić, nie może go oddać*.*

Tomasz Mann

Scenariusz idealny

Zanim zajmiemy się bezpośrednio słynnym filmem Luchina Viscontiego *Śmierć w Wenecji*, warto zauważyć, że dzieło to zapewne nigdy nie powstałoby w takiej formie, gdyby nie jego znakomity pierwowzór – napisana na trzy lata przed wybuchem wielkiej wojny (1911) nowela Tomasza Manna pod tytułem *Der Tod in Venedig*, należąca do najwybitniejszych osiągnięć niemieckiej sztuki słowa. Gwoli rzetelności badawczej, a także by zadośćuczynić podstawowym faktom, należy w tym miejscu podkreślić z pełnym uznaniem, że Visconti nie tylko zaciągnął u Manna nieoszacowanej wielkości dług artystyczny, ale także szczerze go spłacił. Odwołu-

* T. Mann, *Śmierć w Wenecji*, [w:] tenże, *Nowele*, przeł. L. Staff, oprac. R. Karst, Warszawa 1956, s. 290.

jąc się do tytułu słynnej rozprawy Fryderyka Nietzschego *Narodziny tragedii z ducha muzyki*, warto zauważyć, jak wiele Visconti zaczerpnął z idei przewodnich niemieckiego i europejskiego modernizmu, a zwłaszcza filozofii sztuki, jaką pozostawiła po sobie ta epoka. Są to w każdym razie narodziny wspaniałego filmu z ducha równie wspaniałej literatury – jeden z tych dość rzadkich a szczęśliwych przypadków w kulturze naszych czasów, kiedy mistrz bierze od mistrza, wielki artysta w jednej dziedzinie sztuki przejmuje temat od innego artysty reprezentującego inny rodzaj sztuki, po to, by stworzyć coś równie doskonałego.

W będącej *de facto* mikropowieścią, wirtuozerskiej kilkudziesięciostronicowej noweli, jaka wyszła spod pióra Manna, odnajdujemy wszystko lub, ostrożniej, prawie wszystko, czego potrzebował reżyser. Dzieło ogromnie kuszące, lecz jednocześnie niezmiernie zdradliwe, o najwyższym współczynniku trudności. To nawet więcej niż Alpy, raczej Himalaje filmowej adaptacji. Wybór materiału i przedmiotu adaptacji wyjątkowo ryzykowny, dla innych potencjalnych śmiałków skrajnie trudny, zaś w jego przypadku niezwykle trafny, wręcz doskonały. Nic dziwnego. Visconti jako filmowiec to przecież wytrawny smakosz i koneser światowej literatury (przypomnijmy, że debiutował w 1942 roku, ekranizując prozę Jamesa M. Caina, później m.in.: Vergi, Boita, Camusa, Testoriego, D’Annunzia, Dostojewskiego, Maupassanta, di Lampedusy). To on pierwszy – i od razu z arcydzielnym skutkiem! – odkrywa dla kina Mannowskie arcydzieło, adaptując je z historycznym dystansem na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, w epoce świetności sztuki filmowej, równo sześćdziesiąt lat po jego ogłoszeniu drukiem. Z kolei Tomasz Mann w roli filmowego scenarzysty zdumiewa mistrzowskim panowaniem nad słowem, jego plastycznością dostrzegalną w każdym najdrobniejszym szczególe: w strumieniu uczuć i huśtawce zmiennych nastrojów bohatera, kolejnych opisach: podróży gondolą, olśniewająco pięknej zamglonej panoramy Wenecji widzianej od strony morza, plaży na Lido, w zachwycie nad urodą chłopca wylegującego się na piasku, w rozwiązłym śnie Aschenbacha, popularnej *canzonie* granej przez zespół wędrownych grajków i śpiewanej przez kabotyńskiego wykonawcę, przemysłnych zabiegach weneckiego fryzjera, przykrym zapachu karbolu dochodzącym od strony apteki itd.

Przejmującym wrażeniem z lektury *Der Tod in Venedig* pozostaje w naszej pamięci, konsekwentnie przeciwstawiony chłodnej, powściągliwej postawie narratora, niezrównany sensualizm każdego opisu, poparty wspaniałą literacko trawestacją *Fajdrosa*. Mannowska nowela rozgrywa się od początku do końca w „blasku słowa”. „Szczęściem pisarza – czyta-

my w pewnym miejscu – jest myśl, która cała staje się uczuciem, jest uczucie, które całe staje się myślą”¹. Odkrycie filmowości tego utworu przez Viscontiego stanowi prawdziwą rewelację. Wprost nie do wiary, że w roku 1911, kiedy kino zaledwie aspirowało do miana sztuki i niewiele jeszcze potrafiło wyrazić, nowela ta zawierała już w sobie tak niezwykle potencjał filmowy. Nie była przecież pisana z przeznaczeniem na ekran. I film w tamtej fazie swego artystycznego rozwoju nie mógł być dla niej najmniejszą nawet inspiracją. Mimo to utwór Manna jako hipotetyczny scenariusz osiągnął bardzo wysoki stopień mistrzostwa, porównywalny z najlepszymi przykładami tego gatunku, nie tracąc przy tym nic ze swoich – najwyższej próby – literackich wartości². Cóż takiego ma w sobie ta wspaniała nowela? Co jest jej największym literacko-filmowym atutem?

Przede wszystkim *Śmierć w Wenecji* kryje w sobie niebywale kunsztowną, obmyśloną w najdrobniejszych szczegółach, finezyjną konstrukcję. W jej centrum znajduje się główny bohater opowieści, G.v.A., czyli znany pisarz Gustav von Aschenbach, a wokół niego galeria barwnych, znakomicie sportretowanych postaci drugoplanowych i epizodycznych. Dalej – po raz pierwszy wyposażona mocą wyobraźni artysty w cechy nowoczesnego mitu – Wenecja jako miejsce akcji: miasto dotknięte epidemią, w którym panuje kontrastująca z nastrojem zbiorowego wypoczynku duszna atmosfera wszechogarniającego rozkładu. Co rusz daje też o sobie znać sugestywnie ukazana, niepokojąca, neurotyczna aura, irracjonalny, ale niebezpiecznie żywiony strach. Aura nadchodzącej śmierci. Posępny nastrój w sercu Aschenbacha opisze Mann jako „uczucie bezwyjściowości i beznadziejności, co do którego nie było rzeczą jasną, czy odnosi się do świata zewnętrznego, czy do jego własnego istnienia”³.

Mówiąc, iż nowela Manna wydaje się wprost stworzona dla kina, nie możemy jednak zapominać, że w stwierdzeniu tym odzwierciedla się nasza współczesna świadomość filmowa. Że patrzymy na nią nie jak pierwsi czytelnicy, żyjący w momencie jej powstania i opublikowania, lecz oczyma Luchina Viscontiego i jego własnej wizji wpisanej w wysublimowany kontekst kina autorskiego końca lat sześćdziesiątych. I właśnie w tym szczególnym kontekście należy rozpatrywać unikatową wartość ekranizacji, której twórcą jest włoski mistrz.

¹ T. Mann, *Śmierć w Wenecji*, [w:] tenże, *Nowele*, przeł. L. Staff, oprac. R. Karst, Warszawa 1956, s. 285.

² Godzi się w tym miejscu wspomnieć o znakomitej próbie polskim przekładzie *Śmierci w Wenecji*, którego u schyłku życia dokonał (zmarły w 1957 roku) Leopold Staff. Pełen subtelnych rozwiązań i podziwu godnych językowych niuansów sposób przełożenia tej noweli zasługiwałby na osobne studium translatoologiczne.

³ T. Mann, dz. cyt., s. 314.

Visconti jako adaptator

Była już mowa o dystansie aż sześciu dekad dzielącym filmową wersję *Śmierci w Wenecji* od jej literackiego pierwowzoru. W ciągu tego czasu sztuka filmowa uczyniła wiele, aby zbliżyć się do literatury. Dzięki twórcom takim, jak: Griffith, Chaplin, Eisenstein, Buñuel, Dreyer, Welles, Bergman, Kurosawa, Visconti czy Fellini kino pokazało, że stać je na stworzenie dzieł absolutnych, które, podobnie jak dzieła wybitnych pisarzy, czerpią swą energię i autonomiczny status z właściwego im swoistego sposobu ukształtowania. Uformowanie takie za każdym razem ma charakter własny i niezależny w tym sensie, że nawiązuje wprawdzie do innych sztuk, ale jest rezultatem kreacji artystycznej i wyrazem sztuki posługiwania się językiem ruchomych obrazów.

Adaptacja ta – pisze Alicja Helman – należy do bardzo niewielu dzieł, wobec których miłośnicy literackiego oryginału – poza nielicznymi wyjątkami, a wyjątków nie brakuje nigdy – nie wysuwają zastrzeżeń. Opowiadanie i film, mimo wszelkich różnic, są równorzędne pod względem wartości artystycznej. Bez wahania uznajemy je za arcydzieła⁴.

Klasyczny modus narracji umiejętnie wykorzystany w noweli Manna został odrzucony i zamieniony na całkiem inny, nowoczesny sposób opowiadania użyty w filmie przez Viscontiego. Aby go precyzyjnie określić, warto najpierw postawić sobie pytanie o temat filmu i taką definicję właściwego mu gatunku, w której najpełniej zawierałaby się swoistość tego dzieła. Nie jest ono przecież standardowym filmem psychologicznym ani filmem kostiumowym czy fin de siècle'owym retro. To coś całkiem innego – zbudowany za pomocą środków sztuki filmowej monolog wewnętrzny, uwolniona od powinności i sztywnych reguł gatunkowa synteza łącząca w sobie: dramat egzystencjalny, testament duchowy umierającego człowieka, medytację nad życiem i śmiercią, moralitet, studium obyczajowe, esej o kulturze, dziennik intymny artysty (strumień jego myśli i uczuć), śmiałe wyznanie homoseksualnej namiętności i urzekającej filmowy poemat o akceptacji przemijania, zjednoczeniu ze światem i zbawczej sile miłości.

Uważając ekranizację Viscontiego za kongenialną, co nie powinno być traktowane jako rutynowe stwierdzenie powszechnie uznanego faktu, nie wolno jednocześnie tracić z pola widzenia niezwykłego fenomenu, jakim było spotkanie i zetknięcie się wyobraźni tych dwu wielkich artystów. Reżyser *Śmierci w Wenecji* podchodzi do pierwowzoru z pełną pokorą, doskonale świadom klasy artystycznej adaptowanego dzieła. Nie usi-

⁴ A. Helman, *Urok zmierzchu. Filmy Luchina Viscontiego*, Gdańsk 2001, s. 247.

łuże w nim niczego poprawiać ani na siłę zmieniać. Warto w tym miejscu zauważyć, że to pisarz, a nie twórca filmu jest pomysłodawcą wielu filmowych obrazów, łącznie z następującym: „Aparat fotograficzny, zdawało się, bezpieczeństwa, stał na swym trójnogim statywie na brzegu morza i czarne sukno rozpostarte nad nim trzepotało klaszcząc w chłodniejszym wietrze⁵”. Wizja Wenecji stworzona przez Manna i Viscontiego jest niewiarygodnie intensywna, namiętna, pełna skumulowanej pasji. Reżyser zaczerpnął z pierwowzoru jeszcze jedną jego cechę: powściągliwy dystans narracji. Tomasz Mann napisał nowelę, będąc stosunkowo jeszcze dość młody, jako człowiek zaledwie 36-letni. Luchino Visconti natomiast nakręcił swój film w wieku dojrzałym, pięć lat przed śmiercią, mając wówczas lat 65. Dodajmy dla porządku, iż w późnej twórczości Viscontiego *Śmierć w Wenecji* (1971) stanowi środkową część tzw. niemieckiego tryptyku, na który składają się ponadto wcześniejszy od niej o trzy lata *Zmierzch bogów* (1968) i późniejszy, nakręcony wkrótce po *Śmierci w Wenecji*, *Ludwig* (1973).

W nieco zawężonym sposobie odczytania wspomnianego tryptyku filmowego odnaleźć można powracającą fascynację Niemcami, jakiej przez lata ulegał jako artysta Visconti. Historiozoficzna zagadka, domagająca się odpowiedzi enigma Niemiec, którą (nie on jeden przecież) usiłował rozwiązać, brzmiała: dlaczego społeczeństwo o tak wysokiej kulturze upadło tak nisko? W szerszej jeszcze niż ta, umownej i poniekąd symbolicznej perspektywie – obejmującej galerię środkowoeuropejczyków: króla Ludwika II Bawarskiego, Richarda Wagnera, Gustava Mahlera, ród Essenbecków i Adriana Leverkühna – Niemcy stają się w jego ujęciu *pars pro toto* Europy, a przy jeszcze bardziej rozległym spojrzeniu – fascynującą emanacją zagadkowych dziejów rozkwitu i upadku kultury zachodniej XIX i XX wieku. Pojawia się w związku z tym intrygujące pytanie: czy jako ekranizator można być jednocześnie wiernym i niewiernym pierwowzorowi? Kunszt wytrawnego adaptatora, jaki w odniesieniu do *Śmierci w Wenecji* prezentuje Visconti, nie sprowadza się przecież do prostego odzwierciedlenia wcześniej stworzonego kształtu dzieła literackiego. Paradoksalnie, kunszt ten polega na ciągłej grze i nieustannym oscylowaniu między wiernością a niewiernością. Mamy więc z jednej strony Mannowską *Der Tod in Venedig*, z drugiej zaś – jego zekranizowaną w nad wyraz kunsztowny sposób *Morte a Venezia*. Widoczna na każdym kroku, pełna szacunku wobec pierwowzoru zgodność Viscontiego z Mannem nie polega tu ani na udatnym kopiowaniu, ani literalnym przenoszeniu tekstu na ekran z nadzieją na stworzenie jego lustrzanego odpowiednika w skali 1:1, ani też na wtórowaniu pisarzowi przez filmo-

⁵ T. Mann, dz. cyt., s. 314-315.

wego adaptatora. Absolutnie zgodny z twórcą pierwowzoru jest jednak Visconti wszędzie tam, gdzie w grę wchodzi struktura głęboka i kulturowe zaplecze dzieł stworzonych przez nich obu. Głębię tę tworzy gorzka świadomość piękna odchodzącego na naszych oczach świata *la belle époque*. Wystarczy przypomnieć mistrzowsko zainscenizowane przez reżysera i urzekająco panoramowane kamerą De Santisa obrazki rodzajowe i sceny z plaży na Lido – całkowicie adekwatne do literackiego przedstawienia plaży, którą opisuje Mann jako „widok kultury rozkoszującej się w zmysłowej beztrosce na brzegu żywiołu”.

Alchemia ekranowej adaptacji. Zmienić, przeobrazić, nadać nowy kształt i jednocześnie ocalić pierwowzór, zachować, tworząc coś nowego. Oddać wizję świata wykreowaną przez pisarza i w tym samym momencie przedstawić wizję własną – mówiąc nie cudzym, lecz swoim indywidualnym głosem. Paradoksalne założenie, niemożliwa do pogodzenia sprzeczność, a przecież... Sztuka adaptowania daje tu o sobie znać niejako na dwóch płaszczyznach i w dwojaki sposób. Z jednej strony, adaptator pozostaje nad wyraz wierny zarówno literze, jak i duchowi noweli. Z drugiej, wprowadza względem niej wiele istotnych zmian, które czynią jego film dziełem w wysokim stopniu autonomicznym we własnej wymowie. Spróbujmy wskazać niektóre z nich.

Po pierwsze, główny bohater. Gustav von Aschenbach z noweli Manna jest znanym pisarzem; jego ekranowy sobowtór jest muzykiem. Rzec można, co za różnica, niby niemal to samo, a jednak... Choć obaj są artystami, konsekwencje owej zmiany, o czym będzie jeszcze mowa w dalszej części tego studium (zob. podrozdział poświęcony roli muzyki), okazują się zasadnicze dla filmowej konstrukcji *Śmierci w Wenecji*. W owym na pozór nieistotnym szczególe, jakim bywa w końcu taki czy inny zawód głównego bohatera, kryły się brzemienne w skutki możliwości, z bezbłędną intuicją artystyczną dostrzeżone, zaaranżowane i wykorzystane do własnych celów przez Viscontiego. A skoro już mowa o sobowtórach, nie sposób nie zauważyć, że wybrany przez reżysera do tej roli Dirk Bogarde odpowiada pod względem psychofizycznym Gustavowi Mahlerowi, jest do niego na pierwszy rzut oka uderzająco podobny. Skojarzenie to trudno uznać za przypadek. Mann rozgrywał je dość aluzyjnie; co innego Visconti. Aktor został w pewnej mierze ustylizowany na Mahlera i to nie tylko za sprawą kostiumu i charakterystycznych drucianych okularów. Sugestywnie i umiejętnie dostrojony do słynnego kompozytora bywa też jego ekranowy *behaviour* z charakterystycznym zwróceniem lustra postaci do wewnątrz.

Po drugie, całkiem odmienne wprowadzenie, jakim jest magiczny w swym wyrazie początek filmu. Dokonuje się w nim stworzenie świata mocą ludzkiej wyobraźni – istna *creatio ex nihilo*. Uważna, prowadzona

ujęcie po ujęciu analiza pozwala odkryć i odczytać integralnie powiązany z poetyką całego filmu rewelacyjnie prosty sposób, w jaki została skonstruowana jego introdukcja: swoista uwertura łącząca w jedną całość czołówkę z pierwszą sekwencją.

Dzieło Viscontiego, jak rzadko które, należy koniecznie oglądać na dużym ekranie. Mały ekran zacieśnia perspektywę i odbiera niezwykłą wyrazistość oraz wizualną głębię strumieniowi oglądanych przez nas obrazów. Dopiero seans kinowy pozwala odkryć, iż cokolwiek ukazuje się na płótnie naszym oczom, wypływa z otchłani niebytu, z mroku ciemności. Przypomnijmy: najpierw czarna płaszczyzna obrazu i białe litery napisów wyłaniających się z ekranu i jeden po drugim napływających w powiększeniu w stronę widza. Wszystko na tle pierwszych taktów majestatycznego *Adagietta*, przedostatniej części *V symfonii* Gustava Mahlera. Jest to zabieg filmowy nawiązujący do konwencji operowej uwertury. Film już się zaczął, ale na ekranie widać jedynie ciemną przestrzęń. Chwilę później, po ustaniu napisów, mrok przed naszymi oczami powoli rozjaśnia się, ustępując miejsca monochromatycznej toni spokojnego morza, stopionej w jedno z horyzontem. Stłumione barwy, mistrzowsko użyte i bardzo konsekwentnie zastosowane w koncepcji kolorystycznej twórcy zdjęć Pasqualina De Santisa, wynurzają się z mroku i zmiernają ku ciemności. Łagodna, ledwie zauważalna, senna panorama w lewo: welon dymu nad wodą, a potem jego sprawca, rosnące w oczach *vaporetto* („leciwy statek włoskiej narodowości, przestarzały, zardzewiały, posępny”), które płynie wprost na nas w brzasku poranka i przepływa z prawej na lewą stronę ekranu, jakby w stronę przeszłości: w kierunku przeciwnym ruchowi wskazówek zegara. Oglądając tę magiczną scenę, wprost nie sposób oprzeć się wrażeniu podróży ku początkom, pod prąd czasu. Potęga sztuki filmowej sprawia, że zostajemy na moment uwolnieni od materialnej rzeczywistości. Na horyzoncie, na styku dwu przestworzy, gdzieś między niebem a morzem, „na tle mglistego bezgranicza” (jak określa ów melancholijny pejzaż nowela Manna) pojawia się – niczym kolejne widmo – inny statek. Za rufą *vaporetta* ślad jego wędrówki: pienista, niknąca na wodzie smuga kilwatera. Cięcie.

Samotny pasażer na statku, starszy blady mężczyzna w okularach, w kapeluszu i rękawiczkach, siedzący wczesnym rankiem na pokładzie z książką, ubrany w ciepłe palto, owinięty szalem. Dopiero później, na przystani, po odczytaniu inicjałów G.v.A. widniejących na wielkim kufrze, z którym podróżuje, dowiemy się, że pasażerem jest Gustav von Aschenbach. Dłuższe ujęcie bohatera. W odruchu ochrony przed zimnem wydaje się on słaby, bezradny, niezdolny do życia, bezbronny wobec naporu agresywnej rzeczywistości. A także niemal nieobecny, co uzmysławia nam krzątający się za nim marynarz i atmosfera dzielącej ich obco-

ści. Muzyka przyspiesza w posępnym ostinato na zbliżeniu zmęczonego mężczyzny odkładającego książkę i kładącego prawą rękę na przegubie lewej dłoni, gdzie człowiek współczesny nosi zazwyczaj zegarek. Cięcie. Panorama w lewo wzdłuż ławicy piasku, w oddali majaczą jacyś anonimowi ludzie, tubylcy pracujący na plaży. Kolejne cięcie. Panorama wejścia do portu, po czym przejście z powrotem na umęczoną twarz Aschenbacha, który poprawia szalik przy postawionym już wcześniej kołnierzu płaszcza i zamyka oczy, zapadając w chwilowy sen. Cięcie. Majestatyczny widok oddalanej Wenecji ukazanej w zamgleniu, na tle łagodnego akompaniamentu muzyki. Aschenbach budzi się z wyrazem udręki, zmęczenia i słabości. Cichnącą muzykę rozrywa sygnał statku wpływającego do portu, młodzi pasażerowie obserwujący z pokładu musztrę bersalierów na nabrzeżu, kilka widoków budynków Wenecji i obraz statku z napisem „Esmeralda” na burcie.

Po trzecie, ograniczony do niezbędnego minimum udział słowa. Wychoząc z przyjętego przez siebie założenia, adaptator zasadniczo zredukował dialogi zawarte w noweli, odsunął też pokusę monologu wygłaszanego przez bohatera zza kadru. A przecież rezygnując z rozbudowanych kwestii postaci u Manna, nie zniszczył ducha opowiadania. Nawet wówczas, gdy w arcytrudnej do zaadaptowania scenie dalszej podróży w czarnej trumnie weneckiej gondoli jej pełen niepokoju pasażer Aschenbach rozmyśla o ryzyku przeprawy z tajemniczym gondolierem. Filmowy przekład *Śmierci w Wenecji* nieustannie balansuje na granicy dosłowności i swobodnej parafrazy. Tak będzie do samego końca. Również wtedy, gdy odwołując się w o wiele szerszym zakresie do twórczości Manna, ekranizator posługuje się kolejną (po ewokującym znany motyw hetery Esmeraldy z *Doktora Faustusa* napisie „Esmeralda”) amplifikacją poczynioną w stosunku do literackiego pierwowzoru. Dodatek ten, niezbędny z punktu widzenia ekranowej dramaturgii, stanowi – nieobecna w noweli, zaprojektowana specjalnie dla filmu – scena bezpośredniego ostrzeżenia, której kulminacją jest włożona w usta Aschenbacha dramatyczna kwestia skierowana do matki Tadzia: „Niech pani odjedzie natychmiast z Tadzkiem i córkami! W Wenecji panuje zaraza!”⁶.

Redukcje, amplifikacje, odmiennie rozłożone akcenty opowieści... Suma wszystkich tych zabiegów sprawia, że w efekcie otrzymujemy taki oto paradoksalny rezultat: z jednej strony Visconti jako ekranizator podchodzi do adaptowanego materiału z wielkim szacunkiem⁷, czerpie od

⁶ T. Mann, dz. cyt., s. 306-307. Ostrzeżenie to ma w filmie wymiar realny, podczas gdy Aschenbach w opowiadaniu Manna jedynie planuje w myślach, że wypowie je pod adresem matki Tadzia.

⁷ Na każdym kroku widać w dziele Viscontiego reżyserską dbałość o najdrobniejszy szczegół inscenizacji. Nawet gazety z 1911 roku czytane i noszone pod pachą przez Aschen-

autora *Śmierci w Wenecji* pełnymi garściami, z drugiej, opowiada historię umierającego bohatera po swojemu. Jego wizja to w znacznej mierze swobodna, uwolniona od zbędnych serwitutów w stosunku do literackiego pierwowzoru, oryginalna wariacja na temat. Składa się ona nie ze słów czerpanych wprost z noweli, lecz z ich przenikliwego odczytania. Twórcza lektura pierwowzoru przemienia się w filmie Viscontiego w strumień ruchomych obrazów i dźwięków, połączonych ze sobą i zorkiestrowanych w misterną tkankę ekranowego widowiska przywodzącego na myśl audio-wizualną symfonię.

Wokół muzyki, czyli wyższa rzeczywistość

Śmiertelnie chory, udręczony cierpieniem pisarz z noweli Manna zapewne nie jest ani na jotę bardziej fotogeniczny od muzyka, którego powołał do życia reżyser. Ale zamiana pisarza na kompozytora to w przypadku filmowego Aschenbacha świadomie obrany przez autora kurs i sposób na uwolnienie się od literatury i pójście w stronę „czystej” sztuki, za jaką powszechnie uważa się muzykę. Visconti dowiódł dzięki temu, że jego własny odmieniony bohater Gustav von Aschenbach, w odróżnieniu od swej Mannowskiej prefiguracji, nie musi być *homme de lettres*. Jako muzyk jest bowiem – w istocie swojej bez porównania głębszej niż uprawiany zawód – kimś więcej: archetypem artysty. Status bycia artystą łączy obu Aschenbachów o wiele bardziej, niż wskazywałaby na to zasadnicza różnica dzieląca literata od kompozytora. Przemiana pisarza w twórcę muzyki na pierwszy rzut oka wydaje się niczym innym jak ewidentnym dowodem niewierności: samowolnym zabiegiem arbitralnie dokonanym przez adaptatora. Impuls do niej przekazał jednak w pewien sposób autor noweli, opisując fascynację swego bohatera zagadkowo brzmiącym imieniem egzotycznego młodzieńca – Tazio⁸. Warto jeszcze zwrócić w tym miejscu uwagę na mocno zaakcentowaną w noweli, po części poetycką, po części *quasi*-muzyczną intrygującą analogię opartą na

bacha są autentyczne. Na marginesie warto dodać, iż rok 1911, w którym dzieje się akcja *Śmierci w Wenecji*, był rokiem śmierci Gustava Mahlera. Nie sposób też przeoczyć innej ważnej wskazówki interpretacyjnej Manna, jaką stanowią rodzinne parantele literackiego Aschenbacha. Nie jest dziełem czystego przypadku, że autor *Śmierci w Wenecji* pisze o nim: „żywszej bardziej zmysłowej krwi zastrzyknęła rodzinie w poprzednim pokoleniu matka pisarza, córka czeskiego kapelmistrza”, tamże, s. 247.

⁸ Aschenbacha z noweli Manna fascynuje egzotyczna muzyka imienia chłopca, której zagadkowy motyw jego wyczulone ucho rozpoznaje jako „adgiu”, „adgio” (tamże, s. 271-272). Rzeczywistym pierwowzorem Tazia jako postaci literackiej był spotkany przez pisarza w Wenecji młodzieńca polski arystokrata Władzio Moes.

instrumentacji głoskowej dwu podobnie brzmiących wyrazów: Tadzio i adagio. Zauważywszy ją zaś, nie sposób oprzeć się sugestii, że ta ukryta zbieżność podsunęła adaptatorowi pomysł, aby muzą filmowego Aschenbacha stała się właśnie Polihymnia.

Z filmu Viscontiego zniknęła więc zajmująca w noweli sporo miejsca, kunsztownie opracowana przez autora *Der Tod in Venedig* parafraza *Fajdrosa*. Nie pociągnęło to jednak za sobą całkowitej utraty znaczeń związanych z tym motywem. Wprost przeciwnie. Dokonana zręcznie przez reżysera substytucja odsłoniła nowe znaczenia. Spór o wieloznaczność bądź jednoznaczność muzycznego akordu toczący się pomiędzy Gustavem a jego przyjacielem ma wymiar ideologiczny. Visconti adaptator nie znalazł go oczywiście w *Śmierci w Wenecji*. Różnica zdań między Gustavem i jego elokwentnym protagonistą Alfredem dotyczy w gruncie rzeczy kwestii postawy artysty demonstrowanej przez niego wobec świata, siebie i własnej sztuki. Nieodległym echem odzywa się tu słynny okółomuzyczny dyskurs zapisany przez pisarza gdzie indziej – na kartach *Doktora Faustusa* (1947) – ale gdy mowa o *Śmierci w Wenecji* Manna, daje się ona odczytać również jako prolog, uwertura i swoista przymiarka do *Czarodziejskiej góry* (1924), w której razem z Hansem Castorpem jesteśmy świadkami nieustannej psychomachii w postaci kolejnych ideologicznych starć i pojedynków Settembriniego i Naphty – jako rzeczników niedoskonałej demokracji i obiecującego ludziom wszelką doskonałość totalitaryzmu.

Czyż to nie krzepiące dla najstarszej ze sztuk (mówię oczywiście o muzyce), że Visconti rezygnuje z bohatera pisarza, zamieniając go w kompozytora, a kunsztowne motywy literackie z noweli Manna zamienia na nie mniej kunsztowne i wyrefinowane motywy oraz tropy muzyczne! Powracające kilkakrotnie w ścieżce dźwiękowej *Adagietto* ewokuje temat uspokojenia, kresu, odejścia i śmierci. „Brakuje już czasu, żeby o tym pomyśleć” – powiada Aschenbach. Rachunek rzeczy ważnych, bilans życia, który sporządza umierający kompozytor, nie jest długi, zawiera jedną główną pozycję. Zostaje tylko czysta miłość. Sztuka muzyczna okazuje się tu dziedziną wyższą i zarazem bardziej zmysłową od sztuki słowa. Intrygujący klucz do głębszego odczytania horyzontu kulturowego tych dwu utworów stanowi wyraźnie zaakcentowana przez obu twórców ważna różnica pomiędzy muzyką jako sztuką wysoką i muzyką jako jedną ze sztuk popularnych. *Śmierć w Wenecji* twórczo zaadaptowana przez Viscontiego zawdzięcza ten subtelny temat Mannowi (*vide*: przejęty przez reżysera kapitalny opis ludowej canzony, tzw. frottoli śpiewanej przez wulgarnego wykonawcę z akompaniamentem ulicznych grajków), lecz jednocześnie rozbudowuje go i wielorako wzbogaca.

W jaki sposób została zaaranżowana i wykorzystana muzyka Mahlera? Aby docenić znaczenie Mahlerowskich kompozycji, trzeba było najpierw konsekwentnie oddzielić je, odgradzić od innych „trywialnych” utworów muzycznych. Gdyby na ścieżce dźwiękowej tego filmu znalazło się tylko *Adagietto* i fragmenty *III symfonii*, *Śmierć w Wenecji* stałaby się nie tym, czym jest, a dziełem o całkiem odmiennej wymowie. Nie brak w niej przecież innej muzyki. A jednak z filmu Viscontiego pamięta się tylko muzykę Gustava Mahlera, która od chwili premiery całkowicie zrosła się z filmem w zbiorowej pamięci. Natchnione Mahlerowskie *Adagietto* kontra aria z operetki i trywialna *canzona* – jak opisuje ją Mann – „kilkuzwrotkowa, właśnie kwitnąca w Italii piosnka brukowa”⁹. Tragizm istnienia przeciwstawiony przyziemnej pospolitości. Dzieje się tak, ponieważ wszystkie inne „popularne” rodzaje muzyki znalazły się w tym filmie bezpośrednio w świecie przedstawionym, a tylko jeden Mahler dochodzi do nas spoza tego świata, z offu, czyli zza kadru. Dzięki temu zabiegowi to tylko jego kompozycje budują wyższą rzeczywistość i nadają jej oczekiwany wymiar. Elitarność muzyki Mahlera i właściwy jej dystans zostały podkreślone środkami *stricte* filmowymi. Płynąca z offu, czyli z innego wymiaru dzieła muzyka należy do sfery sacrum. Visconti chroni ją tak, jak jego bohater pragnie ocalić przed złem obiekt swojej miłości.

Bohater filmowej *Śmierci w Wenecji*, wybitny europejski kompozytor Gustav von Aschenbach z właściwą sobie wyniosłością i dystansem należy do kultury elitarnej. Podobnie jak matka Tadzia i grono innych dystyngowanych gości weneckiego kurortu. Lido z jego plażą i luksusowymi hotelami należy do organizmu miejskiego Wenecji, a jednocześnie egzystuje poza nim: poniekąd niezależnie i z dala od niego. Zapisany w noweli i w filmie generalny akord tego miejsca zawiera w sobie ciągły dysonans wynikający z równoczesnej obecności całkiem odmiennej sfery utożsamianej nie z duchową sublimacją, lecz z pospolitością i naporem masowego gustu. Kultura elit jest tutaj terytorium szczególnym, oazą na pustyni. Jej odcięcie od pospolnej reszty ma jednak charakter złudny: względny, nietrwały i tymczasowy. Wykwintny wystrój, elegancki entourage i dystyngowane zachowanie gości nie wykluczają wcale tego, że kultura popularna szeroko obecna w *Śmierci w Wenecji* przynosi z sobą również udział innych, o wiele „niższych” form muzyki.

„Rzeczywistość rozprasza nasze twórcze skupienie” – powiada w pewnym momencie filmowy Aschenbach. W pokrewnym Mannowi ujęciu Viscontiego sztuka wysoka, a wraz z nią sfera duchowej sublimacji, znaj-

⁹ Pisarz nie zostawia też cienia wątpliwości co do poziomu produkcji ulicznych wykonawców: „Mandolina, gitara, harmonika i rzepolące skrzypce pracowały w rękach żebraczych wirtuozów”, tamże, s. 299.

duje się w odwrocie: na naszych oczach zanika, gaśnie i umiera. Zewsząd otacza ją i atakuje to, co popularne. Natchniona muzyka Mahlera, której słuchamy na początku, nie ma tu bynajmniej prawa wyłączności. Potwierdza to już druga z kolei sekwencja filmu. Przybyciu Aschenbacha do hotelu towarzyszy pojawienie się azjatyckiej rodziny (jak pisze Mann, „wielogłowej rosyjskiej rodziny”) i akompaniament hotelowej orkiestry grającej jeden ze szlagierów tamtej epoki, operetkową arię *Usta milczą, dusza śpiewa*. Cóż za przykry dysonans. Ta sama melodia, a nie Mahlerowskie *Adagietto* rozbrzmiewa, kiedy Aschenbach po raz pierwszy dostrzega Tadzia. Kiepska orkiestra grać będzie w dalszej części filmu także wiązkę innych popularnych melodii tamtych lat. Dodajmy do tego Tadzia i Esmeraldę, oboje po amatorsku grający w obecności bohatera dawno temu wyrwany kompozytorowi przez nauczycieli muzyki utwór Beethovena *Dla Elizy*, służący tysiącom adeptów jako etiuda do gry na pianinie.

Muzyka Mahlera przenosi nas w inny wymiar, unosi wysoko, dając poczucie wolności. Zupełnie odwrotnie niż trywialny występ ulicznych grajków, którego świadkami są Aschenbach i Tadzio. Piękno szpetoty. Rozpadające się wodne miasto, jego przykre wyziewy, odór zgnilizny dochodzący z kanałów, bagien i pobliskiej laguny, niezdolny upał, mordercze sirocco, tłok na ciasnych ulicach, atmosfera wszechogarniającego rozkładu, jaki dotyka ginący organizm. Ratować w takiej sytuacji należy tylko to, co najcenniejsze. I właśnie tak postępuje bohater, próbując ocalić Tadzia (jako „cud odrodzonej nieśmiałości”) poprzez odgrodzenie go od zarazy.

Wenecja jako nowożytny mit

Wenecja Manna i Viscontiego. Z niebywałego bogactwa literackiego pierwowzoru reżyser zaczerpnął jeszcze jedną istotną jakość: cierpką ironię, którą nadaje mu wszechobecny trzeźwy realizm. Realizm, który nie żywi złudzeń. To nie tylko: Piazzetta, Most Westchnień i marmurowy łuk Rialta. „Dziwaczna jazda przez Wenecję – pisze Mann – zaczynała wywierać swój czar, handlowy ten okpiświat, duch kupiecki upadłej królowej, przykro trzeźwił zmysły”. To Europa wielu kultur, widziana jako byt kosmopolityczny, otwarta na obce wpływy i inspiracje.

Arabskie obramienia okien odbijały się w mętnej wodzie. Marmurowe stopnie kościoła schodziły do wody [...]. To była Wenecja, przymilna i podejrzana piękność, to miasto pół-bajka, pół-łapka na cudzoziemców, w którego zgniłym powietrzu hulaszczco wybujała kiedyś sztuka¹⁰.

¹⁰ Tamże, s. 295.

Wielojęzyczność, wielokulturowość, przenikanie się różnych wpływów, jedność wielości, różnorodna tożsamość. Wenecja jako fascynujący mit nowożytności. Świat, który żyje i umiera, zapada się w niebyt i ciągle opiera niszczącej sile przemożnych żywiołów, nadal istnieje i znika z powierzchni, trwa i odchodzi. *Śmierć w Wenecji* w obu swych postaciach – literackiej i filmowej – łączy w sobie i splata w jedno odejście człowieka i agon umierającego miasta, które wymykając się śmierci każdego dnia, powraca na nowo do życia. Oba organizmy trawi choroba i gorączka, niepewność każdej chwili, nicość czyhająca za horyzontem dnia. Wraz z bohaterem przeżywamy melancholijny stan niepokoju i zawieszenia. We mgle i w nieostrości widzenia. Pomiędzy snem a jawą, dniem a nocą, światłem a ciemnością, lądem a morzem, muzyką a ciszą, tym, co znajome, a tym, co obce. Zbiorowe arcydzieło architektury, sztuki, kultury i umiejętności przetrwania. Niepowtarzalna, jedyna w swoim rodzaju gotowa sceneria, której w tak sugestywnej postaci nie dostarcza artyście żadne inne miasto na świecie.

Pietyzm, z jakim we współczesnym, nakręconym w technicolorze i z użyciem szerokoekranowego systemu Panavision, widowisku filmowym zostały zrekonstruowane realia życia w Wenecji na początku XX wieku, dotyczy każdego najdrobniejszego nawet szczegółu. W tej materii wierność adaptatora posunięta jest najdalej. Nic dziwnego, nowela Manna jest klasą samą dla siebie. Opisując tak dokładnie i sumiennie, stanowi ona w kulturze artystycznej naszych czasów niezwykle sugestywną, modelową wręcz inkarnację symboliczno-mitycznego wymiaru tego miasta zapisanego w kodzie genetycznym systemu kultury nowoczesnej. Autor *Śmierci w Wenecji* odnalazł w swoim dziele kapitalny klucz do wyrażenia tej jakości, rozpisując ją na kartach noweli w formie wyjątkowo bogatej partytury rozmaitych skojarzeń i odniesień. Wenecja 1911 roku w artystycznej wizji zarówno Manna, jak i Viscontiego jest miastem konkretnym, danym odbiorcy w kształcie niezwykle sensualnym i zarazem makroobrazem wielorako uwikłanym w rozmaite konteksty społeczne i kulturowe. Każdą kolejną poczynioną obserwację zdaje się tu przenikać refleks osobistego doświadczenia obu artystów. Twierdząc tak, mam na myśli niesamowicie sugestywny sposób ukazania tego miejsca: sportretowaną z fenomenalnym wyczuciem strukturę relacji między jego stałymi mieszkańcami i przygodnymi bywalcami. Tymi, którzy w Wenecji na co dzień pracują, i tymi, którzy przyjeżdżają tam jako turyści bądź kuracjusze. Zdaje się, że to Josif Brodski powiedział kiedyś, że Wenecja jest sprawą oka: tego, co widzimy. W wyczulonej na każdy szczegół obserwacji Viscontiego uderza rzadko spotykana drobiazgowość opisu przeróżnych ekranowych realiów. Jej kwintesencją w filmie staje się najpierw opis przybycia Aschenbacha do hotelu Des Bains, potem oczekiwanie na wie-

czorny posiłek i wreszcie pierwsza wizyta bohatera na plaży. Realizm tak bardzo zaawansowany każe postawić pytanie o głębszy sens swego artystycznego zastosowania. Dlaczego na kartach noweli i w filmie autorzy obu tych dzieł starają się być tak bardzo sumienni w każdej scenie i w każdym opisanym szczególe. Skąd ta pieczołowita dbałość o wszelkie przedstawiane realia?

Realizm ten stanowi cechę ważną, ale pozostaje jednak tylko powierzchnią ukazanych zdarzeń. W głębi obu dzieł odnajdujemy bowiem znacznie więcej: naddatek semantyczny w postaci wieloplanowo rozbudowanej wizji artystycznej. Visconti jako adaptator konsekwentnie podąża w ślad za Mannem. Powierzchnia i głęboka struktura filmowych obrazów współpracują tu z sobą, odsłaniając stopniowo o wiele istotniejszy porządek metaforyczno-symboliczny, z którego czerpie swoje soki nowożytny mit Wenecji. Miejsce akcji zostaje ukazane w dwuznaczej, bo wycinkowej, sztucznej i dawno minionej świetności: jako chory kurort, ekskluzywne sanatorium, niegdyś tętniące życiem, a dzisiaj umierające arcydzieło kultury ludzkiej, którego postępująca zagłada świadczy o śmiertelnym zagrożeniu dotkniętego epidemią i trawionego zarazą Zachodu.

Umierający człowiek – ginące miasto – chyląca się ku upadkowi cywilizacja. Właśnie za sprawą tej triady znajduje swoje uzasadnienie motyw zarazy opisany z niebywałą sugestywnością przez Manna w następujących słowach:

Lecz kiedy Europa drżała, że upiór może wtargnąć stamtąd drogą lądową, wynurzył się on zawleczony morzem przez kupców syryjskich niemal jednocześnie w kilku śródziemnomorskich portach, podniósł głowę w Tulonie i Maladze, zrzucił swą maskę w Palermo i Neapolu i nie chciał już, zda się, ustąpić z całej Kalabrii i Apulii. Północna część półwyspu została oszczędzona. Jednakże w połowie maja tego roku w Wenecji znaleziono jednego i tego samego dnia straszliwe wibriony w wyniszczonych i szerniałych trupach chłopca okrętowego i zieleniarki. Wypadki te zatajono¹¹.

Materialna rzeczywistość *Śmierci w Wenecji* okazuje się światem chorym, trawionym zarazą, naznaczonym złem. To, co piękne i dobre, mimo wszystko jednak w niej istnieje. Tyle że istnieje w innym wymiarze: w sztuce, w pamięci, we wspomnieniu, w twórczej wyobraźni artysty. Albo – jak literacko-filmowa Wenecja Manna i Viscontiego – w ekstrakcie pięknej formy, w postaci nowoczesnego mitu. Nie znaczy to, że ma ona charakter idealny, jest raczej dysonującym co rusz tematem w kontra-punkcie, a w świadomości bohatera rzeczywistością boleśnie pękniętą, odrażająco brzydką i jednocześnie wspianą.

¹¹ Tamże, s. 304.

Osobista intuicja Aschenbacha nie sprowadza się wcale do przecucia śmierci. Wyrasta ona z marzenia o innej formie bytu, z tęsknoty za doskonalszym światem. Ten, w którym przyszło mu żyć, tylko od czasu do czasu odsłania przed nim formy piękne i szlachetne. Wenecja w ujęciu Viscontiego staje się symfonicznym wszechświatem. Nie ma ona nic wspólnego z płaskim, banalnym obrazkiem na pocztówce. To czas i miejsce wypełnione wrażliwą świadomością, rozświetlone – nawet w zamglonych i mrocznych ujęciach – uczuciami i myślami bohatera. Czasoprzestrzeń duchowa istniejąca poza okropnym światem, w którym żyje, stanowiąca doskonalszą formę bytu. Chłopięcość Tadzia okazuje się dla Aschenbacha emanacją czystego piękna, „cudem odrodzonej nieśmiałości”. Tadzio jest istotą wyższego rzędu, należąca ze względu na atrybuty, jakie ma, do innej rzeczywistości, do której tęskni i zmierza umierający artysta.

Dotykamy w tym miejscu antropologii sztuki będącej formą uogólnienia ludzkich doznań i doświadczeń. Moderniści (Charles Baudelaire, Oscar Wilde, Aubrey Beardsley, Henri Toulouse-Lautrec, Jacek Malczewski i inni) bardzo otwarcie i odważnie sięgali do erotyki, kojarząc ją z reguły ze śmiercią. Thanatos łączy się w ich dziełach w jedność wyższego rzędu z Erosem. Studium tłumionej żądz, homoseksualnej namiętności i obsesji miłosnej ukazane przez Tomasza Manna w *Śmierci w Wenecji* należy do największych arcydzieł sztuki modernistycznej w jej schyłkowej (rok 1911) fazie. W swoim filmie Visconti odkrywa na nowo dzieło Manna, przekładając jego przesłanie na język ruchomych obrazów z absolutną maestrią.

Utwór autotematyczny

Wydaje się, że na autotematyczny aspekt *Śmierci w Wenecji* Viscontiego nie zwrócono dotąd należytej uwagi. Tymczasem dla wymowy zarówno literackiego pierwowzoru, jak i może jeszcze bardziej filmu aspekt ten ma znaczenie kapitalne. Dyskurs etyczny wokół złożonych i zazwyczaj dwuznacznych związków, jakie łączą sztukę z życiem, pochodzi wprost od Aschenbacha i wiąże się z jego osobą. Gustav jest przekonany o tym, że „piękno jest dziełem ducha” i nie wierzy w demoniczną siłę sztuki, co spotyka się z ostrą naganą jego adwersarza Alfreda, przekonanego, że „zło jest pokarmem geniuszu”. To właśnie kompozytor Gustav von Aschenbach, kończąc z nim burzliwą rozmowę, wypowiada na ekranie pamiętne słowa: „Głównym zadaniem sztuki jest wychowywać. Dlatego artysta musi świecić przykładem. Musi być uosobieniem ładu i siły. Musi być jednoznaczny”.

Nie o mechanizm znanej skądinąd konwencji i nie o sam chwyt autorskiego *porte parole* jednak tylko chodzi. Bądź co bądź, nie jest to film rezonerski. Analiza literackiej i filmowej wersji *Śmierci w Wenecji* – w podwójnym ujęciu Manna i Viscontiego – prowadzi do wniosku, iż postawa von Aschenbacha i związany z nią dramat artysty zarówno w jednym, jak i drugim przypadku okazują się centrum ideowym utworu, jego myślą przewodnią, tym, co Wiktor Szklowski określił niegdyś mianem „skwoznoje diejstwie”. Pytanie o rolę, jaką ma do odegrania sztuka, staje się pytaniem o sens naszego życia. Szczęólnego formatu człowiek i świat stają naprzeciwko siebie. Jednostka twórcza (epitet „twórcza” jest tu nad wyraz istotny) usiłuje ocalić zagrożone piękno, w skali dostępnej istocie ludzkiej stara się oddziaływać na bieg rzeczywistości, próbuje wyrwać kogoś od śmierci, uratować przed zarazą. Czyni to altruistycznie, nie dla siebie (umierający Gustav), lecz dla drugiego (Tadzio).

Podejmując spontaniczną próbę odwrócenia złego losu i mimo wszystko starając się zapobiec nieszczęściu, Gustav von Aschenbach podejmuje nierówną walkę ze światem. Jest w tym jednostkowym zmaganiu żałośnie śmieszny i równocześnie heroiczny. Nie wiemy, czy w chwili własnej śmierci uda mu się ocalić życie Tadzia, ale widzimy, że – powodowany miłością – do końca próbuje mocować się z tym, co nieuchronne. Instrumentem walki artysty o ocalenie najwyższej wartości, którą w tym przypadku uosabia pojedyncze ludzkie istnienie, jest jego sztuka. I nic innego. To jego jedyna broń w nierównej walce ze Złem. W tym newralgicznym punkcie konstrukcji filmowej *Śmierci w Wenecji* spotykają się z sobą mistrzowski liryzm prozy Manna, kunszt reżyserski Viscontiego i natchniona muzyka Mahlera¹².

Na okładce monografii *Urok zmierzchu* widać zdjęcie Luchina Viscontiego sfotografowanego podczas pracy na planie w wymownym geście.

¹² Sięgnięcie przez Viscontiego do *III* i *V symfonii* Gustava Mahlera można traktować jako swoiste powinowactwo z wyboru. Interesujące, że reżyser nie zdecydował się ostatecznie posłużyć materiałem muzycznym słynnego adagia z *IX symfonii*, nie wybrał też najbardziej mrocznej *VI symfonii* Mahlera. Wybór dokonany przez niego z myślą o filmowej adaptacji *Śmierci w Wenecji* zawiera jednak w sobie jeszcze jeden interesujący trop kulturowy, który otwiera przed nami kolejny horyzont interpretacji. Są nim – w związku z tak istotnym dla tego kompozytora motywem ratowania młodego życia przed zagładą – skomponowane przez Mahlera cykle: *Czarodziejski róg pacholęcia* (1888–1899) oraz oparte na tekstach Friedricha von Rückerta *Kinder-Totenlieder* [*Pieśni na śmierć dzieci* zwane także *Trenami dziecięcymi* (1904)]. Mahlerowskie „dla ciebie żyć, dla ciebie umierać” i przesywajęco bolesne „in Morgen Schein” otrzymało w finałowej scenie filmu niezapomniane spełnienie w postaci *katharsis*, która czerpie swój wyraz z głębokiego źródła uczuć zawierających w sobie zarówno bezgraniczną rozpacz, jak i cudownie piękną nadzieję. Powstał film nie o śmierci, lecz o akceptacji przemijania: o potędze czystej miłości i pogodnym odchodzeniu w jasny dzień.

Uchwycony z profilu, z uniesionymi w górę obiema dłońmi artysta wygląda na nim nie jak reżyser filmowy kierujący ekipą, lecz jak dyrygent trzymający niewidzialną batutę na moment przed wykonaniem dzieła. Reżyseria filmu jako wykonanie muzyczne? Znacznie więcej. Ilekroć w komentarzach do filmu pada określenie „il decadentismo postromantico”, należy mieć na względzie nie fin de siècle’owy kostium i nie epokę, w której ukazała się nowela Tomasza Manna, lecz wspólny pisarzowi i reżyserowi pogląd na rolę artysty w świecie, na sumę powinności, jakie ma w swoim życiu do spełnienia człowiek twórczy. Refleks autotematyczny w utworze Manna niewątpliwie istnieje, wydaje się jednak, że nie wymaga osobnego komentarza. Co innego z filmem. *Śmierć w Wenecji* Luchina Viscontiego okazuje się dziełem autotematycznym w kilku połączonych z sobą wymiarach.

Po pierwsze, jako dyskurs estetyczny, wyrastający z refleksji nad istotą piękna. W noweli Manna pojawia się on głównie w serii nawiązań do *Fajdrosa*. Visconti jako adaptator wychodzi daleko poza literacki pierwowzór i otwiera znacznie szerszy horyzont refleksji wyznaczony nie tylko przez samą nowelę, ale i inne kluczowe dzieła Tomasza Manna. Wydatnie poszerzony w filmie dyskurs estetyczny porzuca jednak domenę słowa, zostaje świadomie oderwany od literatury i przeniesiony na grunt muzyki, która – jako temat sporu i zarazem najwyższej próby materiału muzyczny czerpany z kompozycji Gustava Mahlera – wyraża pytania o sztukę w jej czystej postaci.

Po drugie, jako dyskurs krytyczny i historiozoficzny, będący pełną niepokoju konstatacją na temat położenia, w jakim znalazła się kultura nowoczesna. Widać, że Mann i Visconti podobnie oceniają symptomy jej choroby i w rozpoznaniu owym ściśle z sobą współpracują. Tym, co szczególnie zdumiewa u obu artystów, jest przenikliwa diagnoza stadium dekadencji, jaka nastąpiła w rozwoju XX-wiecznej kultury. W roku 1911 sytuacja obu sztuk, a przede wszystkim dzielący je status społeczny, były nieporównywalnie różne. W roku 1971 reżyser jako ekranizator dowodził absolutnej zdolności kina do podjęcia dialogu z wielką literaturą. Dzisiaj czytamy i oglądamy *Śmierć w Wenecji* z perspektywy całkiem innego doświadczenia. Kryzys sztuki nowoczesnej pogłębił się, tak w sferze twórczości, jak i po stronie jej odbioru. Sztuka filmowa (inaczej kino artystyczne), muzyka i literatura piękna znalazły się dokładnie w tym samym położeniu.

Po trzecie wreszcie, jako pasjonujący dyskurs etyczny, którego tok i dramaturgię wyznacza i organizuje monolog wewnętrzny artysty na temat możliwości i ograniczeń własnej sztuki. Ten ostatni aspekt wydaje się szczególnie ważny i doniosły poznawczo, zarówno na tle rozległego horyzontu dziejów wieku XX, jak i z dzisiejszej perspektywy. Decyduje

o tym – wspomniany wcześniej w ścisłym powiązaniu z estetyką – dyskurs o życiu i sztuce skupiony wokół fundamentalnego zagadnienia, jakie stanowi pytanie o status społeczny twórcy, o rolę sprawczą, wartość i sens uprawiania wszelkiego rodzaju twórczości w dzisiejszym świecie.

Współczesny artysta jako rzecznik łamania wszelkich reguł, wyzwoliciel demonicznych sił i wytwórca chaosu, niezależnie od demonstrowanej przez siebie biegłości, pozostaje pseudoartystą. Uczniem czarnoksiężnika, przebranym w jego kostium i za pomocą ukradzionego mistrzowi zaklęcia uruchamiającym żywioły i moce, nad którymi nie panuje. Zarazem jego przeciwieństwo – prawdziwy artysta jako zwykły człowiek i jako oryginalny twórca jest kimś, komu nieobce są zwątpienia, złe myśli i niszczące uczucia. Doskonale znane są mu również codzienne zmagania z niewiarą w ocalający sens własnej pracy. Bywa, że z goryczy tego doświadczenia powstają rzeczy wielkie i doniosłe, do których należy zarówno nowela Tomasza Manna, jak i film Luchina Viscontiego.

„Któż pojmie istotę i sedno artyzmu! Któż pojmie to stopienie instynktów dyscypliny i rozkiełzania, w których on spoczywa!”.