

Flemming Behrendt

Viscontis store længsel

*En analytisk
sammenfatning af
Døden i Venedig*

»Die Schönheit ... ist ... die einzige Form des Geistigen, welche wir sinnlich empfangen, sinnlich ertragen können.«
Sokrates i Thomas Mann: Der Tod in Venedig.

»Døden i Venedig« er en smuk film. Det er om ikke et indiskutabelt faktum, så dog det første også dens modstandere og foragtere indrømmer den. Hvis man skal forsøge at bestemme, hvorledes denne skønhed forbinde sig med og betinger filmens åndelige og sanselige kvaliteter, må man gøre sig klart, at Visconti med en række tråde fæstner sin film – ikke til en omgivende, nutidig verden, men til en tradition, som også på anden måde indgår eller fornægtes i den nutid, som filmen er skabt for.

Der Tod in Venedig

»Døden i Venedig« fremtræder således som en »filmatisering« af en novelle, »Der Tod in Venedig«, skrevet 1911–12 af den tyske forfatter Thomas Mann (f. 1875). Novellen handler om en forfatter, Gustav von Aschenbach, som i sin sene manddom kan se tilbage på en endnu strålende skribentkarriere, der

har bragt ham al den berømmelse, han siden sin ungdom har ønsket sig, og som har givet ham den selvbeherskelse og værdighed, han gennem et minutløst, stedse mere formfor- enklende arbejde med sin kunst har efterstræbt. Han er mesteren, optaget i både adelen og læsebogen. Efterhånden som den ungdommelige erkendelsestrang er vejet fra hans værk til fordel for moralsk karakterfasthed, er skønhedsdyrkelsen taget til – en skønhed, der fremtræder som ædel renhed, simpelhed og symmetri i udformningen. Aschenbachs kunst er således en idealistisk, platonisk præget kunst, som kræver, at sansningen, følelsen – tøjlet og kølnet – altid er under tankens kontrol, under dens stadige bearbejdning. Med sin kunst har han, ikke uden personlige ofre, bragt sit eget liv under fuld beherskelse, og hans forfatterskab står for borgerskabet som en idealdannelse over dets egen udholdenhed og flid.

Det er denne bygning, der nedbrydes under Aschenbachs besøg i Venedig, hvortil han kommer drevet af uro over et møde i sin hjemby München med en ejendommelig fremmed – en dødsvarslen skikkelse, viser det sig siden. På Lidoens badestrand, i heden fra den lumre scirocco-vind betages

Aschenbach af skønheden hos en 14-årig polsk dreng. Men skønt betagelsen bliver ham til inspiration, kan den ikke rummes inden for hans livs- og selvopfattelse. Den udvikler sig til en dionysisk besættelse, som tager først selvbeherskelsen, så værdigheden og til sidst livet fra ham. Han følger Tadzio overalt for ikke at slippe ham af syne. Han lader sit hår farve og sit ansigt sminke for i kunstig ungdommelighed at komme drengen nærmere. Han udklæder og pynter sig, for hver dag mere ophidset og nervøs. Det er koleraen, som til sidst rammer ham, men med en vellystig nysgerrighed har han ignoreret alle tegn og advarsler. Sanseløst – eller rettere: sansevild – og med en uopfyldt drøm om hengivelse i sit hjerte går han i døden. Knust, men i sin fornedrelse dog løftet til hidtil uanede højder. Og fortælleren, der beretningen igennem har omfattet sin hovedperson med medlevende ironi, stiller det sokratiske spørgsmål: Vil kunstnerens vej gennem sanserne til ånden nogensinde føre ham til visdom og menneskeværdighed? »Eller tror du snarere (jeg overlader afgørelsen til dig), at dette er en farligere vej, i virkeligheden en vildfarelsens og syndens vej, som nødvendigvis leder vild?«

Elementær autencitet

Som det går Thomas Manns Aschenbach, således også Viscontis. I det ydre begivenhedsforløb er der en næsten pertentlig overensstemmelse mellem novelle og film – lige til det forladte kamera på den øde strand, hvor den døende Aschenbach en sidste gang betragter Tadzio. Det skyldes, at Visconti ved udarbejdelsen af manuskriptet har betjent sig af en montage teknik, der iøvrigt påfaldende minder om Thomas Manns egen måde at arbejde på. Muligvis – men det er næsten endeløst – kan hver eneste detalje i manuskriptet, som ikke stammer fra Manns novelle, henføres til en anden kilde.

En sådan elementær autencitet, hvor det bliver selve helhedskonceptionen, der »skaber« manuskriptet, tillægger Visconti selv afgørende vægt. Ved pressemødet i Cannes i maj sagde han bl.a.: »Jeg har ikke forrådt Thomas Mann ved at gøre Aschenbach til komponist i stedet for forfatter. For det var Gustav Mahler, Thomas Mann tænkte på, da han skrev »Døden i Venedig«, og den beskrivelse han giver af Aschenbach, dækker træk for træk Mahler.« Dette sidste er rigtigt¹⁾, men det berettiger ikke i sig selv den opfattelse, at Manns Aschenbach som sådan skulle være et portræt af den østrigske komponist og dirigent Gustav Mahler (1860–1911). Det er langt fra tilfældet.

Blandt andet med træk fra Mahlers biografi (en lille datters død, et dårligt hjerte, et altid heftigt diskuterende og personligt opslidende venskab med yngre kolleger – det være sig nu komponisten Arnold Schönberg (f. 1874)²⁾, dirigenten Bruno Walter (f. 1876)³⁾ eller forfatteren Siegfried Lipiner (f. 1856)⁴⁾ – forlener Visconti sin Aschenbach med en fortid forskellig fra den, Mann gav sin. Det gælder ned i meget små detaljer. F.eks. er lægens bemærkning efter Aschenbachs hjerteanfald – at han ingen grund har til at være stolt af sit hjerte – ordret hentet fra Alma Mahlers skildring, hvor hun tilføjer: »Denne dom blev begyndelsen til enden for Mahler.«⁵⁾ Hele dette stof indlægger Visconti i sin film i form af seks flashbacks.

Da sådanne flashbacks' placering i sammenhængens erfaringsmæssigt er vanskelige at fastholde, og da deres indbyrdes kronologi og betydning ikke er umiddelbart indlysende, vil jeg i det følgende gøre dem til knudepunkter i en sammenbinding, skønt det noget strider mod deres vægt i den kunstneriske helhed. Men ligeså lidt Visconti har kunnet undvære dem i sin visualiserende fortolkning og omdigtning af Thomas Manns novelle, kan jeg undgå ret indgående at måtte beskæftige mig med dem.

En syg mand i et sygt miljø

Det første flashback er indsat efter Aschenbachs ankomst til Grand Hotel des Bains på lidoen, den smalle sandø uden for Venedig. I den tidlige morgen ankommer Aschenbach til byen om bord på skibet »Esmeralda«. Han er trist og træt, hans viljes kraft er stækket (trods hans kraftløse protest sejler en gondolière, som en anden Karon, direkte til dødens ø med ham). Han er menneskesky, næsten-fjendsk, distraheret og pertentlig. Efter med megen virak – han er så berømt! – at være blevet indlogeret i hotellets bedste værelse, står han og ser ned på stranden.

Kameraet zoomer ind på ham, og flashback'et fortæller, at Aschenbach er rekonvalescent efter et hjerteanfald. Men det fortæller også – i sit andet afsnit, hvor venen Alfried sidder ved flyglet og spiller filmens indledningsmusik – at Aschenbach er en, også åndeligt, dødsmerket mand. Han gengiver sin faders ord om et timeglas – der stort og mægtigt står foran ham – at først til sidst lægger man mærke til, at højden i den øverste halvdel aftager – og da er det for sent at tænke over det. Viscontis Aschenbach er – i modsætning til Manns – en dødsvendt mand. At han ikke altid har været det, fornemmer vi under den omklædning, der afsluttes umiddelbart efter første flashback: en verdensmand, omhyggelig og veltilfreds med sin påklædning. Ærbødigt kysser han sine store portrætter af hustru og barn (vi må siden forstå – og Visconti hævder selv som et faktum – at ikke alene datteren, men også hustruen er døde), og hjemmevant gør han derefter sin entré i hotellets store salon.

Filmens første store ensemble-scene fæstner hovedpersonen i et internationalt miljø, hvis mest karakteristiske træk er overflod. I tæt pakkede telebilleder beskriver den lange uklippede optakt et rum fyldt af mennesker og ting. Store rober, store hatte, store vaser med enorme blomsterbuketter, store lampe-skærme og opsatser, søjler og møbler i tætstående arrangementer. Århundredets første tiår serveret i hele sin dunkle, stilløse pragt. Luften svirrer af alle sprog, og et tarveligt salonorkester spiller italiensk serenade og musik fra Lehars »Den glade enke«. Aschenbach synker ned i en stor lænestol med »Münchner Neuste Nachrichten«, og kameraet overtager hans blik på omgivelserne. Det glider rundt i selskabet og fæstner sig især – netop da musikken holder pause – ved en fremmedartet dreng af usædvanlig skønhed. Da der lidt senere bydes til bords, er Tadzio den næstsidste, som forlader salonen. I døren vender han sig og kaster et blik på Aschenbach, der sidder tilbage i sin stol.

I en tvetydig balance – der fastholdes filmen igennem – veksler Visconti mellem objektivt og subjektivt kamera. Efter (subjektivt) at have dvælet ved Tadzio, foretager kameraet en uendelig langsomt næsten 180 grader stor panorering, der slutter med en (objektiv) indfangning af den betagne Aschenbach. Ikke mindre signifikant er det, da kameraet lidt senere zoomer baglæns fra den polske familie i en position, der er Aschenbachs (altså subjektivt kamera), indtil zoomingen også (objektivt) medinddrager ham, set bagfra, i lænestolen. Aschenbach er en iagttagter, men uhjælpefuld part i og – i stigende grad – afhængig af det iagttagne.

Filmens andet flashback indsættes som Aschenbachs direkte association, da han under den følgende middag sidder og betragter Tadzio. Den begynder på lydsiden som en diskussion med venen Alfried om kunstens tilblivelse: er skønheden et resultat af kunstnerens åndelige arbejde, eller opstår den spontant, uafhængigt af kunstnerens viljestemte indsats? Det sidste hævder venen, og til hans replik: »Sådan fødes skønhed« ser vi et nærbillede af Tadzio, som altså for Aschenbach bliver en anfægtelse af den plads, han har givet skønheden i sin kunstopfattelse. Også billedet skifter nu, til Aschenbachs bjerghytte i det sydtyske, og i den følgende diskussion benægter Aschenbach den direkte sansnings betydning for

den kunstneriske skabelse. »Kun gennem fuldstændig beherskelse af sanserne kan du nogensinde opnå visdom, sandhed og mennesskelig værdighed.«

Vennen hævder kunstens dobbelttydighed (dens »ambiguity«) og demonstrerer sin opfattelse ved at beskrive, hvor utallige kombinationer den enkelte musikalske akkord kan indgå i. Kunsten er dæmonisk, hævder venen, og det kunstneriske geni næres nødvendigvis også af det onde. Kunsten er altså amoralsk. Kunstneren kan ikke tjene mennesket som moralsk eksempel. Kunsten er ikke opdragelse, men en guddommelig lidelse, et syndigt og sygeligt ildglimt af naturgivne evner. For at overbevise Aschenbach om hans fejltagelse spiller Alfried på flyglet optakten til 4. sats af Mahlers 4. symfoni og erklærer triumferende: »Hører du? Genkender du det? Det er din egen musik!« Hefigt udbryster Aschenbach et »Stop!« og smækker låget ned over klaviaturet. – Scenen ligger længere tilbage i tiden end det første flashback.

Der hersker altså efter Alfrieds opfattelse en uerkendt modsætning hos kunstneren Aschenbach mellem hans musiks karakter og hans kunst- og selvopfattelse. Nu kan man nok sætte spørgsmålstegn ved sammenhængen i Alfrieds argumentation, både her og senere. Men både vi og Visconti synes at måtte give Alfried ret i hans påpeging af denne indre modsigelse hos Aschenbach. Hele filmen er én demonstration af, at vejen til skønheden – også for Aschenbach – går gennem sanserne.

Musikken og farverne

Det andet flashback identificerer altså Aschenbachs musik med Mahlers, og filmen fremtræder derved som et »portræt« af Mahler. Dette er filmens anden vigtige forbindelse til traditionen. For at undersøge dens betydning, må vi gå tilbage til filmens optakt, som er underlagt de første 52 takter af Adagietto-satsen, den fjerde, fra Mahlers femte symfoni.

Dette stykke musik dækker med sit langthendragende, smægtende og melankolske præg ganske det billede, filmen giver af mennesket Aschenbach, og det er i eminent overensstemmelse med filmens langsomme klipperytme, dens bløde zoominger og perspektivopløsende telebilleder. Instrumentationen er bemærkelsesværdig: på den ene side harpen, der strømmende anslår de harmoniske F-dur-akkorder (indledningsvis med associationer til a-mol), på den anden side strygergruppen. Hvis man her lægger vægten på harmonifølgen mere end på det melodiske forløb – og det er ikke urimeligt, når der er tale om musik i forbindelse med film – er den mest karakteristiske virkning den dissonans, der i form af en ligesom tilbageholdt, stor septim udløses i oktaven:



4. Adagietto.

Sehr langsam. molto rit. a tempo (molto Adagio.)

Harfe.
Erste Violinen.
Zweite Violinen.
Violen.
Violoncelle.
Bässe.

Denne spænding – mellem de to instrumentgrupper og i dissonansen – korresponderer med en spænding i selve filmens farvebehandling. Billederne – og derfor også dekorationer og kostumer – er karakteristiske ved en isolering af den røde farve. Ikke alene som specifik farve, men også derved, at de øvrige farver – brunt, blå og rosa især – så at sige er uden rødt iblandet, hvad der giver billederne en dæmpet, kølig karakter. Når rødt optræder, er det så godt som altid tematisk. Rødt er en slags ledemotiv i filmens farvemusikalske bevægelse.

Det kan således hævdes, at filmen selv fører den røde farve og septimen sammen, udmønter dem i en hinanden forstærkende symbolfunktion. Som lidt mere end et kuriosum, men uden at det skal bære nogen bevisbyrde, vil jeg henvise til den østrigske komponist Josef Matthias Hauer (f. 1883) og hans lys- og klangfarvekreds, der søger en overensstemmelse mellem spektrets enkelte farver og de musikalske intervaller og ledsager de enkelte farver med en verbalkarakteristik. Han forbinder en del af den røde farve (i retning mod det blå) med septimen og giver farven følgende karakteristik: »Tvivl, fortvivlelse, hede, kamp, erotik, længsel, utilfredsstillet.«⁶⁾

Et første spørgsmål er nu: er dette Mahler, fordi det er Mahlers musik? Hvad er Viscontis identifikationspåstand værd? Det kan måske udtrykkes således: filmens Aschenbach kunne godt have skrevet den fjerde sats af femte symfoni, men kun den. Hvad virkelighedens Mahler skrev, var den fjerde sats i den femte symfoni, og det kræver en bevidsthed om karakteren af fjerdesatsen, som Visconti og hans film selv nægter sin Aschenbach/Mahler. Enhver der kan høre, behøver blot at lytte til den hele symfoni, og han vil forstå, hvor begrænset en del af Mahlers musikalske univers, Visconti i sin film benytter. Om mennesket Gustav Mahler behøver vi i denne sammenhæng ikke bekymre os. Han kan forsvares – og er blevet det⁷⁾ – men hverken hans, Manns eller Viscontis privatliv kommer denne undersøgelse ved. Det må overlades til biografer og psykiatere. Men det er altså hverken som Thomas Mann-filmatisering eller som Mahler-portræt, at »Døden i Venedig« skal hævde sig – skønt dens romantiske spaltning ikke er ukendt i det Mahlerske verdensrum.

Hvad den anvendte Mahler-musik støtter, fremhæver og formidler til tilskueren, lader sig derimod med udbytte forfølge i filmens farvesprog. I de første billeder oplades den røde farve, som den langsomt vokser frem i den dæmrende, disede blågrå morgen over lagunen. Sin første, hårde udmøntning får den i den liderligt-obskøne, opsminkede gamlings røde mund, slips og hattebånd, da han, efter ankomsten, på skibets dæk savler Aschenbach til med sin vammelsøde tale. Forbindelsen til det dæmoniseret erotiske, den i psykologisk-freudiansk forstand fortrængte sexualitet, der slår ud i perversion og forråv, er her allerede anslået, omend næppe oplevet, endsig erkendt af tilskueren. Men det må generelt hævdes, at selv en total uopmærksomhed over for den røde farves ledemotiviske og ved sit fravær spaltende funktion ikke – måske snarere tværtimod – forhindrer dens effekt på tilskueren.

Jordbærret

Med det andet flashback er filmens første døgn tilende. Til hen mod slutningen, hvor den totale opløsning sætter ind, er døgnets rytme tydeligt markeret. Filmens forløb dækker 7 dage – en omvendt skabelse (hvor Mann lader handlingen fylde 4–5 uger). På dens anden dag smittes Aschenbach med den kolera, han den tredje ser det første tilfælde af. Den fjerde søger han forgæves bekræftelse på rygtet om den, den femte ser han utvetydige tegn overalt i den stinkende by, men da han den sjette får sikkerhed, ignorerer han den. Samme nat bryder den ud hos ham selv, og efter hans død viger de tililende forskrækket tilbage for dens umiskendelige spor i hans ansigt.

Det er et jordbær, der smitter Aschenbach – købt på stranden hos den sælger, fra hvis bakke Tazio lidt efter stjæler et bær, som ham – den guddommeligt urørlige – uden gene spiser. Rødere jordbær end disse – da de ligger på hjørnet af Aschenbachs strandbord – er vel sjældent set, og de fortæres af ham med en nydelse, som var de det kys, han netop har set Tazio modtage af en jævnaldrende kammerat. Vi – tilskuerne – får et varsel af den forsigtige englænder, der på stranden advarer sin Dorothy mod i dette klima at spise frisk frugt. Aschenbach selv tager sig ikke mere af denne angelsak-

siske advarsel end siden af landsmandens i det engelske rejsebureau. I den brede, næsten overgivne skildring af det internationale badeliv, Visconti her giver sig tid til, taber han altså ikke tråden, men benytter en nationalkarakteristik (den rationelle englænder) som spejl for sin (irrationelt motiverede) hovedperson – ligesom han i slutningssekvensen, efter et indfald under optagelserne, lader Masha Predit foredrage den elegiske Mousorgsky-vugge-sang som en fastholdelse af dragningen ved det fremmedartet uforståelige hos filmens slaver (det er derfor forkert, at de danske undertekster stedvis oversætter de polske replikker).

Tazio

I denne jordbærscene knyttes således – langt mere diskret end det ellers lykkes Visconti at placere koleraen i filmen – forbindelsen mellem den truende ydre og indre ødelæggelse. Manglen på diskretion er i det hele filmens psykologiske svaghed. Det første blik mellem Tazio og Aschenbach – i salonen den første aften – er således i formel overensstemmelse med Manns beskrivelse, men tænk hvor langt mindre bombastisk den havde virket, om kameraets placering i scenen havde gjort Tazios drejning i døren mindre opsigtsvækkende.

Denne Tazio forekommer i det hele noget problematisk. Svenskeren Björn Andresen er valgt og skabt, som var han Botticellis Venus (eller måske snarere hans alderdoms nøgne sandhed i »Bagtalelsen«), men kun så længe Tazio sidder tavs og alvorlig eller i enkelte scener – som den sidste – er instrueret til mindste bevægelse, fungerer han i en sammenhæng ud over det sanselige. Drengen er både rundrygget og kalveknaet og bevæger sig ganske uden den plastiske adel, der inden for filmens historisk betingede skønhedsverden skulle gøre ham unærmelig. Dertil kommer – som det værste – at Visconti udstyrer ham med en bevidsthed om den magt, han efterhånden får over Aschenbach. Mod slutningen udvikler han sig til ren kokotte.

Björn Andresen som Tazio.



Ikke skam men frygt

Filmens tredje flashback kan kronologisk ligge både før og – måske snarere – efter flashback nr. 2. Det foregår i byen, i Aschenbachs arbejdsværelse. Også det bringes på Aschenbachs association. I elevatoren, på vej op fra frokost, sender Tazio Aschenbach endnu et langt blik. Dette bliver manden for meget. Hvor han hos Mann først efter en tur til den kvælende, overfyldte by beslutter sig til at rejse, er det her en direkte skamfølelse over den virkning, drengen har på ham, der får ham til at tage beslutningen.

»Ikke skam – men frygt«, fastslår Alfried i flashback'et. Skam forudsætter følelser, og dem har du ingen af. Og så siger Alfried den replik, man helst af alle havde undværet for dens plumpheds skyld (en plumphed, man ikke udelukkende kan skrive på Alfrieds regning): »Du er bange for at komme i direkte, ærlig kontakt med nogetsomhelst!«. Alfried hævder nu på den ene side, at kunsten næres af den sanselige besmittelse og det uheldelige fordærv, på den anden side, at kunsten er upåvirkelig af den personlige moral. Eller sagt på Mannsk: kun i uborgerligheden kan kunsten og kunstneren trives. Aschenbach forsikrer, at han *er* besmittet, men nødvendigvis må finde sin balance.

At denne balance er en ubalance, hvor mennesket til ingen nytte undertrykkes for kunstens (og kunstnerens) skyld, synes at være Alfrieds påstand. Men manglen på ligevægt synes også at bestå inden for det borgerlige, ukunstneriske menneskelige i Aschenbach. Hans faste beslutning om at rejse tages i den største svaghed, og dens annullering sker mere på simpel foranledning end som et tilfældes op højelse til skæbne.

Farewell Tazio

Indtil nu – knap en time henne af ialt godt to – har filmen været uden funktionel musik (underlægningsmusik), bortset fra den prologagtige optakt frem til damperens tuden, der brutalt afbrød Mahler-satsen. Lydbån-

Boticellis Venus.



det har – med større eller mindre styrke, men næsten konstant – gengivet miljøets kakofoni af latter og snak på mange sprog, sælgeres råb, hotelpersonalets kommanderen, en opstemt, hektisk aktivitet af samme udisciplinerede art som salonorkestrets tarvelige musiceren. De følgende to store sekvenser, på hver en halv snes minutter, placeret i centrum af den i det hele stærkt symmetriske komposition, betegner i enhver henseende filmens højdepunkt.

Den første af disse sekvenser begynder med Aschenbachs morgenmåltid på afrejse-dagen. Han forhæler sit opbrud (en ildrød buket hatteblomster ved nabobordet fortæller hvorfor), men til sidst må han afsted for så i døren at møde Tazio. Det sker i modklippede telebilleder – den fysiske tid forhæles, ganske langsomt passerer de hinanden, og de blikke de veksler har drømmens karakter. Her sætter Adagiettoen atter ind med sit længselsmotiv, og Aschenbach udbryster sit »Farewell, Tazio. It was all too brief.« I en dyb og smægtende melankoli, med hovedet tungt støttet til sin stok og det italienske flags yderste røde bane vajende bag sig, sejler Aschenbach gennem Venedigs kanaler, indtil en rødbrun paladsmur slutter ham ind i et glødende skær. Musikken afbrydes (fra takt 17 til 25), mens Aschenbach på stationen køber billet og får underretning om sin bagages fejlekspedition, men allerede under hotelmandens råd (»Take your train to Munich and the trunks will join you there within three days«) sætter musikken atter ind, og det er mere os end Aschenbach, der ser den kolerasyge synke om i banegårdshallen. Et fiffigt-forsøret smil (som da Jashu kysede Tazio på stranden) breder sig hurtigt over Aschenbachs ansigt, han tager tilbage, og mens musikken snart dragende, snart tilbageholdende trappes op mod et højdepunkt, sejler han – nu stående med arme på lukafets tag og med byen bredende sit landskab bagud – mod sin længsels mål. Da han på sit værelse slår skodderne op, møder hans blik – i et nægtig zoom – Tazio på stranden, og de høje førstevioliner – ganske løsevret fra den nu tavse harpes rolige klang – bærer ham ind i lyksaligheden, og han

løfter lykkeligt armen til en af den elskede uænsset hilsen.

En familieidyl

I et mellemstil – stadig underlagt Adagiettoen, som nu (takt 63–77) er på vej tilbage til sit hovedmotivs molto adagio – går Aschenbach ned på stranden, hvor han mødes af et bekymret blik fra Tazios mor. Her indsætter Visconti filmens fjerde flashback: en familieidyl, hvor en ung, skæggløs Aschenbach på græsskråningen neden for sin bjerghytte formelig tumler sig med hustru, barn og familiens hund. Hans hustru er iklædt et højrodt kjoleliv, som står i en skærende kontrast til den grønne mark. Intetsteds i filmen indtager den grønne farve så dominerende en plads, og det er fristende igen at citere Hauers farvekreds, hvor det om den grønne (mod det gule) hedder: »Ro, afspænding, skygge, jagt, hyrder, skov, landliv.« Men de komplementære farver lader sig ikke sådan forene. Der er noget stilbrydende, uægte ved denne scene, som Visconti lader slutte med et zoom ind i en tordensky over en bjergtinde. Tager man den ægteskabelige idyl for pålydende, synes dette flashback at skulle forsikre, at Aschenbachs homoseksualitet ikke er konstitutionel.

Skabelsen

Mens den foregående store sekvens betegner længsels sanselige gennembrud hos Aschenbach, er den nu følgende kulminationen af dens stræben efter at omsætte den overvældende sansning af det skønne til det åndelige gennem den kunstneriske skabelse. »Die Schönheit ist die einzige Form des Geistigen, welche wir sinnlich empfangen, sinnlich ertragen können.«⁸⁾

Tazio kommer op fra badet iført en blå badedragt med en svag rød stribe i mønstret. Familien pusler omsorgsfuldt om ham, og indhyllet i sit badelagen – med den blå bort om de røde felter – sætter Tazio sig i en liggestol og leger med en gylden appelsin. Aschenbach har med ømhed iagttaget scenariet, og nu tager han nodepapir frem og be-

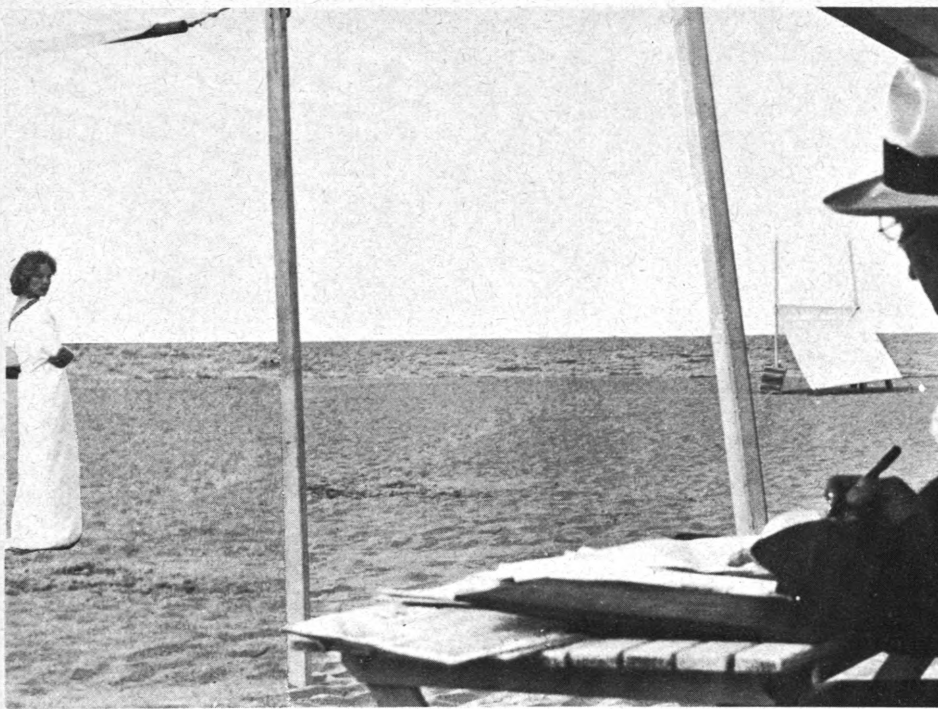


Fig. 7.

Han har forsøgt det umulige: at gå vejen tilbage og realisere det åndelige i det sanselige, at ophæve den adskillelse, der for ham er skønhedens forudsætning og væsen. Han er stadig blind for denne sammenhæng, men har ikke længere sit bedrag at holde sig oppe ved.

Maleriet

Telebilledet, der i denne sidste scene skaber det illusoriske nærvær, som er blevet mennesket Aschenbachs livselement, er sammen med den zoomlinse, der gang på gang skaber telebilledet, det konstituerende stilistiske element i »Døden i Venedig«. Allerede forteksterne zoomes der ind på, men enhver pointering – ikke mindst i skildringen af forholdet mellem Aschenbach og Tadzio – skabes ved zoom og ikke ved klip. Det er en af forudsætningerne for filmens lave klippefrekvens (gennemsnitlig 2,4 pr. minut), dens tunge, dvælende rytme. Egentlige kamerakøreture er derimod sjældne (smukkest da Tadzios mor gør sin entré i den indledende salonscene), mens en zooming ofte forbindes med en panorering.

Et afgørende træk ved telebilledet (hvad enten det skabes gennem en zooming eller med en fast telelinse) er dets ophævelse af perspektivet, af billedets tredimensionale karakter, dets kontursløring af det, som ikke er i focus. Dette skaber en højere grad af fladevirkning i billedet – nærmer det til maleriet. Og netop maleriet spiller en afgørende rolle for skønheden i »Døden i Venedig«.

Den isolering af det røde, som Visconti har gjort både kendetegnende og i det filmiske forløb motivbærende, genfinder man hos en række af de førimpressionistiske malere. Deres *elementære* observationer af virkeligheden førte til en opsplætning og derpå følgende sammenføjning af de enkelte farver. På et mere fremskredent tidspunkt førte det også til en ændret malemåde (det flimrende partielle), som slipper den fladevirkning, farvefilmbilledet ikke kommer uden om. Det er især den gruppe malere, der i begyndelsen af 1860'erne ved den franske kanalkyst samlede omkring den lidt ældre Eugène Boudin (f. 1824), jeg her tænker på. Et billede som Boudins »Stranden ved Trouville« (1863)⁹ kan både ved sin motivbehandling og sin farvebrug tjene som mønster for strandbillederne i Viscontis film. De dominerende farver er blå og brunt, og den røde er alene forbeholdt en enkelt barnetrøje og blomsterne i moderens hat. Men også hos Claude Monet (f. 1840) og, i mindre grad, hos Edouard Manet (f. 1832) og den unge Renoir (f. 1841) genfinder man disse træk.

I et af de billeder i »Døden i Venedig«, som er mest »malerisk« (se fig. 9), står midt i billedet, halvt ude i vandet, en ung pige ikklædt en halvlang rød badekjole med matroskrave. Hun optræder også et par andre steder i filmens strandscener – hver gang meget fornøjet og ledsaget af en ung mand. Motivisk kan hun opfattes som udtryk for den harmonisk ukomplicerede, erotiske sanselighed.

gynder at komponere. På lydsporet er resultatet allerede begyndt at tone frem: den dæmpede optakt til fjerdesatsen af Mahlers 3. symfoni – et stykke musik af samme stillestående, henåndende og smertefulde karakter som adagiettoen fra den 5. symfoni. Satsen rummer en altsolo, hvortil Mahler anvender »Midnatssangen« fra Nietzsches »Also sprach Zarathustra«. Den del af satsen, Visconti anvender (de første 60 takter), har følgende tekst:

O Mensch, Gib Acht! / Was spricht die tiefe Mitternacht? / Ich schlief! Ich schlief! / Aus tiefem Traum bin ich erwacht! / Die Welt ist tief! / und tiefer, als der Tag gedacht!

Da altstemmen sætter ind med sit »Gib Acht!« rejser Tadzio sig, og i en mageløs billedkomposition (se fig. 7) bevæger han sig fra billedets venstre side skråt ind mod midten – mod havet – frem foran Aschenbach, der – i den lave kameravinkel – ved sit bord fylder billedets højre side. I det

store badelagen får Tadzio hermafroditisk karakter – kønnet ophæves, sikkelsen bliver til ånd, kunsten transformerer den.

På ordene »Ich schlief!« klippes til en solopgang i purpur. Vi ser, udefra, Aschenbach slå sine skodder fra vinduet. Han er iført en bordeauxfarvet slåbrok, der i solskæret får dybrød glans: »Aus tiefem Traum bin ich erwacht«. Men så åbner afrunden sig for ham. I det klare formiddagslys møder han på strandens baldakindækkede plankebro Tadzio, der nu er iført en rødstrøbet badedragt (se fig. 8). Drengen svinger sig fra søjle til søjle, og i telebilledet synes han ham ganske nær. Tøvende strækker Aschenbach hånden ud imod drengen, men han forsvinder uden at tæse ham. Kameraet skifter position og linse, så den reelle afstand mellem træssøjlerne understreges, mens der langsomt zoomes ind på Aschenbach, der sønderbrudt vakler i læ af badehusenes gråblå bagsider, som helt fylder billedet.



Fig. 8.



Fig. 9.

Ved på denne måde at lede tanken hen på disse malere, ernærer Viscontis film sig af den skønheds- og virkelighedsopfattelse, der kom til udtryk i det tidlige impressionistiske maleri: observerende og registrerende, men uden enhver skræmmende eller oprørende realisme. Tingene blev først og fremmest set for at blive malt. På samme måde ligger der en distance hos Visconti i hans skildring af det forfald og den dekadence, vi rent motivisk må konstatere i filmen. De få gange, han bryder denne holdning – de sminkede og udhalede gamle mænd, den døende på stationen osv. – peger billederne snarere tilbage til det romantisk effektfulde end frem mod en egentlig (social) realisme.

Med filmens optakt og afslutning forholdt det sig anderledes. Disse billeder – af skibets indsejling i lagunen og Aschenbachs sidste oplevelse af Tadzio på stranden – har en anden karakter, helt løsrivet fra tids- og miljøskildringen. De første synes dannet over englænderen Turners (f. 1775) Venedig-akvareller¹⁰ med deres karakteristiske optagethed af lysets spil i disen og vandet. Det sidste – med den nu gulbrune strandbred – har under sin impressionistiske illumination slående komposition og farveklang fælles med et andet billede fra stranden ved Trouville: James Whistlers »Courbet ved Trouville« (1865)¹¹ – en maler, hvis rolle i Proust's liv og forfatterskab ikke gør ham mindre bemærkelsesværdig for en Visconti, der så længe ventede på at filmatisere »På sporet af den tabte tid«.

Filmens billed- og farveskønhed bygger på den illusionsskabende sanselighed i denne tradition, historisk placeret i grænseområdet mellem klassisk optagethed af linie og form i gengivelsen af virkelighedsindtrykket og en moderne, total løsrivelse fra det. Et forhold ikke mindre væsentligt end det til Thomas Manns novelle og Gustav Mahlers musik.

Det apollinske blå

Endnu et forhold, der kommer til udtryk i farvebrugen, må her medinddrages. Vi har bestemt den røde farve som bærer af det sanselige – først og fremmest i problematiseret form – og som det element, der ved sit spændingsforhold til de øvrige farver konstituerer filmens billedskønhed. Heroverfor står – i filmens og Aschenbachs univers – en åndelighed, en abstraktion, længslens genstand: Tadzio i forklaret form, der til sidst vinker Aschenbach ud over havet.

På dette plan forbindes Tadzio oftest med den blå farve. Da kameraet allerførste gang bevæger sig fra ham, passerer det umiddelbart en stor snoet søjestump i lyst blå, alabastagtigt materiale. Og både før og siden det fatale møde på plankebroen er Tadzio i afgørende øjeblikke ikklædt en blåstribet badedragt. Da Aschenbach fortvivlet læner sig mod badehusets gråblå bagside, reflekteres et kraftigt sollys fra den: »Die Welt ist tief, und tiefer als der Tag gedacht«. Denne spænding mellem det røde og det blå eller blåhvide bliver da udtryk for et modsætningspar, som hører uløseligt sammen med filmens tematik: det dionysiske over for det apollinske, forstået som Nietzsches gjorde det i sin afhandling om »Tragediens opståen af musikkens ånd« fra 1872. Dionysos, vinsens og de løsslupne festers gud, repræsenterer rusen, livsglæden, ekstasen, orgasmen, instinktet, den smerteblandede fryd, sangen og musikken, mens Apollon repræsenterer modvægten: han er drømmens, fredens, roens og hvilens gud. Han er den æstetiske følelse og den intellektuelle betragtning. Jævnfør diskussionerne mellem Aschenbach og Alfried. Nogen jævnbyrdig kamp er der ikke tale om i filmen, der helt samler sig om det dionysiske, som filmen psykologisk betragter som det reale, der – fortrængt – volder sin mægtige ødelæggelse. Fra denne forskydning skriver sig muligvis den fornemmelse af moralsk

afstandtagen eller fordømmelse over for Aschenbachfiguren, der kan opleves i filmen.

Esmeralda

Endnu mens Aschenbach står lænet til badehusets bagvæg, lyder toner af Beethovens »Für Elise«. Tadzio spiller den med én finger på salonens flygel, men er væk, da Aschenbach efter endnu en nytteløs samtale med direktøren om kolerarygterne vender sig mod musikken. Den minder ham om Esmeralda, og vi får i filmens femte flashback en bordscene, hvis pointe er vanskelig at bestemme.

Pigebarnet har navn, udseende og adfærd efter den Esmeralda, der i Thomas Manns sene roman »Doktor Faustus« (1947) smitter den også på dette punkt Nietzsche-lignende hovedperson, komponisten Adrian Leverkühn, med syfilis. Selve hendes kærtegnende bevægelse: med armens inderside af mandens kind stammer herfra. Men er Aschenbach dybt betaget eller – i hvert fald bag efter – inderlig frastødt af pigen og situationen? Aschenbach er i scenen ung, men bærer et tætstudset overskæg, og Esmeralda har en påfaldende lighed med hans hustru (og en fjernere med Tadzio). Hører scenen kronologisk hjemme efter »familieidyllen« og i så fald før eller efter hustruens død, og hvad skal den i så fald fortælle os om Aschenbach? Opfattet som en beskrivelse af den første erotiske oplevelse overhovedet (som i »Doktor Faustus«) giver den så vidt jeg kan se ingen mening. Med sin grove, men rigtignok effektfulde karakter får den stå som udtryk for en gammel konflikt hos Aschenbach omkring det erotisk-sanselige – en forudsætning for den nuværende situation, jvf. skibets navn. »I have to find my balance somehow.« Et stadium på hans vej væk fra sanserne – på vej mod den rene abstraktion, der i de senere samtaler er hans erklærede mål.

Jeg elsker dig

Hvad der nu følger, er i et og alt bestemt af den erotiske besættelse. Når Visconti i Cannes forsikrede, at der ikke var »sex« i filmen, udtaler han sig mod bedre vidende. Det smil, Tazio i den følgende aftenscene giver Aschenbach, sender ham ud i det mørke, hvorfra Tazio i telebilledet dukker op. Her synker han sammen på en bænk, og for sig selv tilstår han sin håbløse forelskelse: »You must never smile like that – to anyone.« Kameraet zoomer ind på hans ansigt: »I love you«.

Efter den næste dag i kirken at have iagttaget Tazios ansigt i det strålende skær fra kærterne, begynder Aschenbach sin forfølgelse gennem Venedigs gader, hvor den læskede kalk breder sin stank. Om aftenen optræder i hotellets have en gadesangertrup. Forsangeren (sminket og med rød vest) betjener sig af et obscønt foredrag, da han synger en vulgær elskovssang, og for en kort stund opstår en slags fællesskab mellem komponisten og drengen i deres foragt og frygt for sangeren, der indynder sig hos hele det øvrige selskab og river det med sig ind i liderligheden. Den lange, på en måde uudholdelige scene, er en rå sanseligheds bølge angreb på Aschenbachs integritet. Stivnet i afværgelse sidder han tilbage – med sit røde glas utømt foran sig – da tjernerne rydder op.

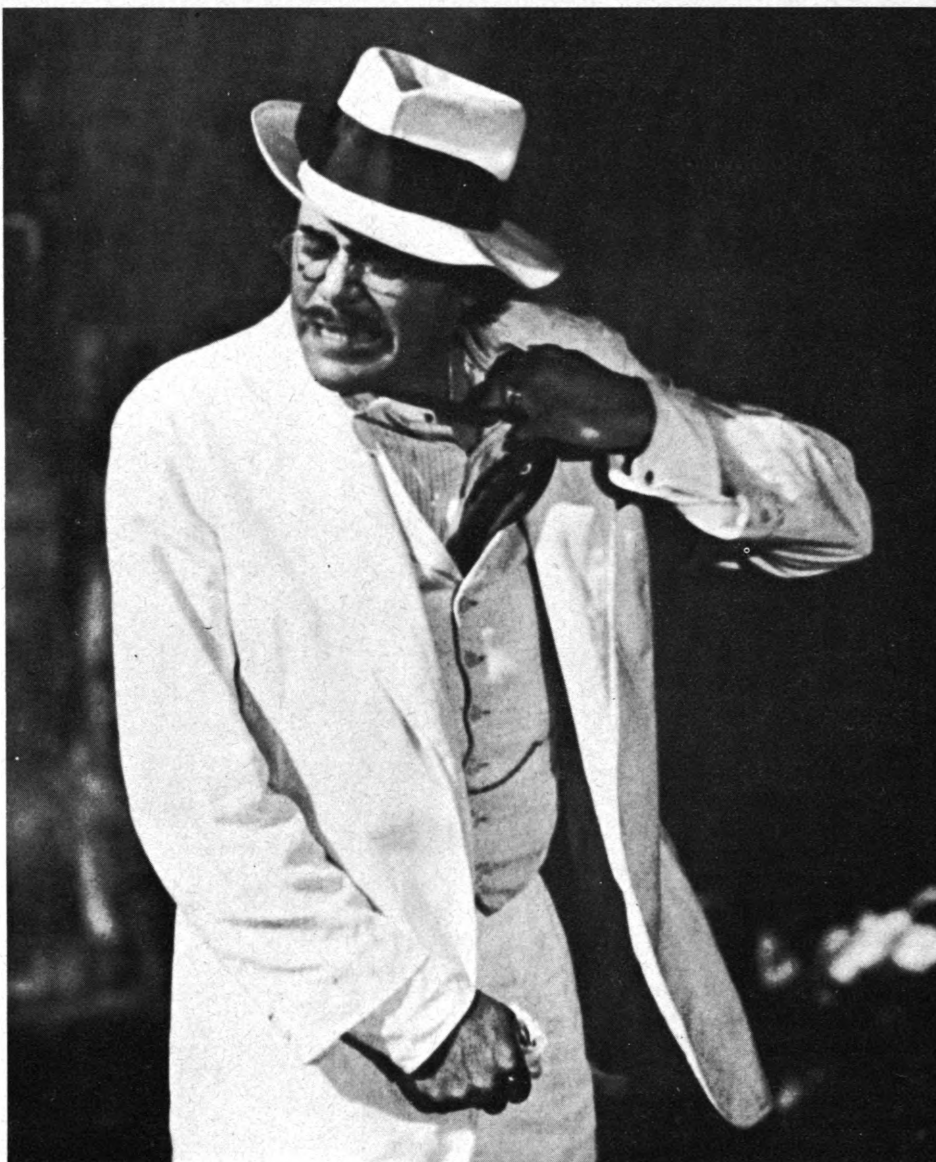
Berøringen

Næste eftermiddag veksler Aschenbach et stort beløb i det engelske rejsebureaus bank, og her får han endelig den usminkede sandhed om koleraen fortalt af englænderen. Da dennes beretning er slut, klippes til hotellets terrasse. Lyset er hvidt og stærkt. Aschenbach, klædt i lyst tøj, advarer Tazios mor mod koleraen og beder hende rejse med sønnen og døtrene. Hun takker ham, kalder på Tazio, og tøvende kærtegner Aschenbach hans hår med en faderlig bevægelse. Der klippes tilbage til banken, hvor Aschenbach mumler et »Thank you«. Først dermed er det klart, at scenen alene har udspillet sig i Aschenbachs fantasi. At udføre den i handling er en moralsk forpligtelse for Aschenbach, men ville indebære to umuligheder for ham: selv at skulle foranledige Tazio fjernet for sit blik og at omsætte sit forhold til Tazio i en fysisk berøring. Det sidste ville være lige så ødelæggende som det første. I sin besættelse har han ikke noget valg, og dog spørger han sig – da han oprevet starrer hen ad gangen til sit værelse: »Hvilken vej har jeg valgt?«

På Aschenbachs hulken associeres – i filmens sjette og sidste flashback – til datterens begravelse, hvor de grædende forældre (han endnu ung og skæglos) ser kisten blive sat på ligvognen. Tabet af, hvad der synes at være hans eneste barn, spiller – synes Visconti med dette flashback at ville betone – ind i hans følelsesmæssige forhold til Tazio.

Nedværdigelsen

Under det sidste flashback sættes, for tredje gang, Mahlers Adagietto i gang, nu for at spilles helt igennem. Hvor det lyrisk strømrende i sig selv de foregående gange har støt-



tet og tolket billederne, er det denne gang de voldsomme, lidenskabelige blokke af forte-steder i satsen – der mod slutningen tiltager i styrke og antal – som fremkalder en stærk følelse af smerte i sekvensen.

Den tager sin begyndelse i barbersalonen, hvor en gelassen frisørsvend majer Aschenbach ud. At det ikke sker mod hans svage vilje, ser vi deraf, at han allerede da er iklædt det røde slips. Ultranærbilledet af hans mund, da den karnosinrøde læbestift bliver lagt på, er blot en besegling. Han giver sig hen i nedværdigelsen. Yderligere understyret med et rødt hattebånd forfølger han resten af dagen Tazio igennem byen, hvor nu overalt affaldsbålene flammer. Ud på aftenen får han endnu et smil fra drengen, som Visconti ikke har undset sig for at give helt klar bevidsthed om sin magt, da han på et tidspunkt anbringer Tazio mellem kameraet og Aschenbach, som dukker frem i bunden af en gyde.

På et lille, beskidt torv bryder da Aschenbach sammen; syg på krop og sjæl synker han ned ved brønden, og en hysterisk, selvpogivende latter bemægtiger sig ham, mens de dybe, afsluttende bastoner sætter punktum for violinernes svimlende fald. Her, som overalt i filmen, er Dirk Bogarde et lydigt og følsomt redskab i sin instruktørs hænder. Hans spillestil er ikke realistisk, men teatralisk i den forstand, at den bestandig for-

Den syge Aschenbach synker sammen.

større enkelte elementer som udtryk for den enkelte scenes herskende følelse.

Mareridt og forløsning

Fra nu af har virkeligheden lukket sig for Aschenbach. Hans verden går i opløsning, og i et vildt mareridt oplever han sin kunst og sin tankeverdens sammenbrud. Hvad der intonerer med den brønde slutakkord i en koncertsal med Aschenbach på podiet er nemlig ikke – som man har villet gøre det til – et flashback. Hustruens tilstedeværelse, Alfrieds hysteriske og selvmodsige anklager, publikums enstemmige vrøde – intet af det giver mening i en historisk-kronologisk sammenhæng. Men rummets røde glød – i tapeter, betræk og blomster – viser, hvad der nu er brudt igennem i Aschenbachs sind: den sanselighed, hvis indflydelse på sin kunst han så inderlig har frygtet, skønt den – hvad både vi og Alfried for længst har måttet indse – netop har næret sig af den. Råbende værger Aschenbach sig mod mareridten, mens de gyldne ord om visdom, sandhed og menneskeværdighed lyder for ham i Alfrieds forvrængning. Denne Alfried fremstilles af Mark Burns som en paradoksalt kold teoretiker, hvis tørre lidenskab ganske savner Aschenbachs sensibilitet.

Med et nærbillede af Tadzios gyldne hoved i blæst rejser skønheden sig atter for Aschenbach, og i formiddagens blege lys vakler han ned på stranden for at tage en sidste afsked med drengen. Han opgiver enhver fortolkning, og afskåret fra den fysiske bevægelse suger han for sidste gang skønheden til sig, da Tadzio – nu løsevet for enhver realitet – med en guddommelig bevægelse, som Hermes der viser de frigjorte sjæle vejen, vinker ham ud over havet – altings begyndelse og ende. Tilbage bliver det tomme hylster. Kun således – i døden – kan den store længsel opfyldes.

Den store længsel

Oftentimes siges det om Visconti, at han har vanskeligheder med i sine film at forene en marxistisk ideologi med et romantisk sindelag. »Døden i Venedig« viser tydeligt, at dette er forkert. Viscontis overbevisning om, at det borgerligt-kapitalistiske samfund støt og sikkert går sin undergang i møde, er der ingen grund til at betvivle. Den ydre verden, han afmaler i sin film, er i opløsning og forfald, og det er ikke vanskeligt for tilskueren at drage paralleller til vor egen tids hysteriske materialisme. Samtidig er greve Luchino Visconti di Modorone u hjulpeigt fascineret af og bundet til den verden, han ser og véd går til grunde. Han vil derfor utvivlsomt kunne beskyldes for at være en dårlig marxist. Men det er i selve denne spænding, han er romantiker. Når han slækker på den, bliver hans film hysterisk-moralistiske som »De lange knives nat«. Når han fastholder den uden vaklen, er han imponerende og vældig som i »Leoparden«. Men når han anfægtes i den, er han størst – som i »Døden i Venedig«.

Den store længsel er rettet mod det uopnåelige, og netop derved er den romantisk. Det er aldeles træffende, når Bent Mohn¹²⁾ kalder Aschenbach for en Isolde. Hendes kærlighed til Tristan – ikke mindst som Wagner har gestaltet den i sin opera – har sit væsen i dens uopfyldelige karakter. Opfyldelse er det samme som ophør og død. Længsel og higen, ikke udløsning og tilfredsstillelse. Hvad der ikke må forlede nogen til at tro, at denne kærlighed er uden sanselighed. Det umulige i Aschenbachs forhold til Tadzio er ikke (som Bent Mohn mener) en beklagelig følge af konventioner, men er et *sine qua non*, en uomgængelig betingelse.

Heri ligger også en afgørende forskel på Viscontis film og Thomas Manns novelle. Mann er i dette værk en platonisk (græsk) idealist, der betragter Aschenbachs udvikling som en tillukning af vigtige kilder, en underforsyning hvis følger er ødelæggende, da barriererne dog brydes ned. Visconti er en romantisk (germansk) idealist – ikke for idealernes skyld, men for romantikkens. Herudfra må man også forstå den forskellige skikkelse, homoseksualiteten tager henholdsvis hos Mann og Visconti. Hos Mann er der tale om en naturlig, dvs. normal disposition, som i den vesteuropæiske kultur har været udsat for en stigende fortrængning¹³⁾. Hos hans Aschenbach fremtræder den derfor i et bestandigt tvæls – det åndelige og sanselige så at sige mødes fra hver sin side i indtryk- ket af Tadzios skønhed, og fordi det sanselige har været fornægtet i både livet og kunsten, slår det på én gang ødelæggende og

forlørende igennem. Visconti har derimod så stærkt materialiseret de rent erotiske træk i Tadzios figur og bevidsthed, at drengen fra begyndelsen sættes i sanseligheden, og Visconti har givet sin Aschenbach en række nærmest neurotiske træk, som psykologisk peger mod en egentlig, konstitutionel homoseksualitet, som udelukker den heteroseksuelle forbindelses fysisk-psykisk spændingsskabende og opfyldende karakter. Deraf de store vanskeligheder ved indpasning og forståelse af det fjerde og det femte flashback (jvf. ovenfor »En familieidyl« og »Esmeralda«). Dette forhold er imidlertid af underordnet betydning – det er ikke som mulig konstitutionel homoseksuel, at Aschenbach skal interessere tilskueren, selvom det ikke kan bestrides, at Visconti herved har bragt et forstyrrende element af driftbundethed ind i sin film, der i nogen grad forvirrer og forgrover den psykologisk.

Men det er kunstneren Aschenbach, det først og fremmest drejer sig om. At der hos ham består en modsigelse mellem hans »ideologiske« bevidsthed på den ene side og hans kunst og dens kilder på den anden. Denne fortrængning fra bevidstheden af det sanselige forhindrer ikke skønheden i at opstå i hans kunst, men denne kunst bliver en længselskunst, og han selv bliver et romantisk menneske, hvis sensibilitet slider ham op. Derfor er det en dødsmerket mand, der kommer til Venedig – hypersensitiv over for etableringen af et konfliktstof, der kan nære ham som kunstner. Men gennem den erkendelse af sansningen, mødet med Tadzio giver ham, nedbrydes han i det menneskelige. Hans død bliver i sandhed en død i skønhed – i opfyldelse og dermed tilintetgørelse af den store længsel.

Det forunderlige, det dybt gribende ved »Døden i Venedig« er da, at filmen ikke beskriver dette forløb, men selv er det. Trods alle de begrænsninger, den har, ja næsten i kraft af dem, virkeliggør den i sit formsprog – musikalsk, farvemæssigt, ved hele sin ind- dragen af en skønhedsverden, der er beting- get af en historisk, i dag anfægtet og for- nægtet tradition – selve den længsel, hvis opfyldelse er lig dens ophør. Den er – som hele Viscontis værk – på sporet af den svundne tid. Har man ikke part i den, er »Døden i Venedig« lukket land.

■ DØDEN I VENEDIG

Morte a Venezia/La mort à Venise. Italien/Frankrig 1971. P-selskab: Alfa Cinematografica (Rom)/PECF (Paris). Ex-P: Mario Gallo. As-Ex-P: Robert Gordon Edwards. P-sup: Egidio Quarantotto. P-leder: Anna Davini. P/Instr: Luchino Visconti. Manus: Luchino Visconti, Nicola Badalucco. Efter: roman af Thomas Mann. Foto: Pasquale De Santis. Format: Panavision. Farve: Technicolor. Klip: Ruggero Mastroianni. Ark: Ferdinando Scarfioiti. Dekor: Nido Azzini/As: Osva- do Desideri, Gianfranco de Dominicis. Kost: Piero To- si. Musik: Gustav Mahler – »Adagietto« fra 5. symfo- ni, 4. sats fra 3. symfoni; solist: Lucretia West/Ludwig van Beethoven – »Für Elise«, pianosolo af Claudio Gizzi/Armando Gil – »Conti nuovi (Chi con donne vuole aver futura)«, sunget og spillet af Gruppo Folk- loricista/Modest Mousorgsky – »Nina Nana«, sunget af Masha Predit. Dir: Franco Mannino. Orkester: Orchestra del'Accademia di Santa Cecilia. Tone: Vito- torio Trentino, Giuseppe Muratori, Renato Cadueri. Instr-ass: Albino Cocco, Paolo Pietrangeli. Make-up: Mario Di Silvio, Mauro Gavazzi, Goffredo Rochetti. Frisurer: Luciano Vito, G. De Guilmi, M. T. Corri- dori. Medv: Dirk Bogarde (Gustav von Aschenbach), Björn Andresen (Tadzio), Silvano Manganò (Tadzios mor), Marisa Berenson (Frau von Aschenbach), Mark Burns (Alfried), Romolo Valli (Hoteldirektøren), Nora Ricci (Gouvernante), Carole André (Esmeralda), Leslie French (Rejsebureauanden), Franco Fabrizi (En barber), Sergio Carfagnoli (Jaschu), Ciro Cristo- foletti (Hotelmænd), Luigi Battaglia (Manden på ski- bet), Masha Predit (Sangerinden), Antonio Appicella, Dominique Darel. Længde: 132 min., 3590 m. (Stop- ur: 129 min.). Censur: Gron. Udl: Warner & Con- stantin Dist. Prem: Carlton 27.9.71.

NOTER

- 1) Første gang bevidnet i et Mann-brev til Wolfgang Born 18.3.1921. Thomas Mann Briefe 1889–1936, bd. I, BRD 1962, p. 184.
- 2) Dette påstås af Margaret Hinxman, Sight and Sound 1970, p. 199, men kan ikke verificeres. I Cannes bedyrede Visconti, at Alfried ikke var Schönberg (»Jeg vil ikke have vrøvl også med Schönbergs familie«).
- 3) »So rüchhaltlos ich die künstlerische und geistige Überlegenheit des sechzehn Jahre Älteren anerkannte, so fest war ich mir meines Verständnisses für seine dämonische Natur bewusst«, skriver Bruno Walter i sine erindringer. Se Thema und Variationen, 1960, p. 115.
- 4) Jvf. hvad Alma Mahler skriver om ham i sin Mahler-bog og breve fra Gustav Mahler i dennes Briefe, 1924 passim.
- 5) Se f.eks. den engelske udgave 1968, p. 122.
- 6) Se Walter Szmolyan: J. M. Hauer, Wien 1965, p. 25.
- 7) Se f.eks. Ulrik Skouenborg i Informa- tion 2.10.71 og Anders Bodelsen i Po- litiken 3.10.71.
- 8) »Skønheden er den eneste form for det åndelige, som vi kan opfatte med vore sanser, som vi kan udholde med vore sanser.« Døden i Venedig, Bekkasin- udgave 1965, p. 80.
- 9) Gengivet i Jean Leymarie: Impression- ism. Skira. Schweiz (1970), p. 22. Et andet Boudin-strandbillede er gengivet i Maurice Raynal: The nineteenth cen- tury. Skira. Schweiz 1951, p. 110.
- 10) Se f.eks. i William Gaunt: Turner. Phaidon. England.u.å., tavle 18 og 19.
- 11) Gengivet Jean Leymarie: Impression- ism. p. 26.
- 12) Politiken 28.9.71.
- 13) Se herom f.eks. Thorkil Vanggaard: Phallós. 1969. Især p. 167 f.

GRAMMOFONPLADER

I hvert fald 4 gramfonplader er udsendt i Danmark i forbindelse med Viscontis film.

- 1) Originalindspilningen fra filmens lyd- bånd indeholder Mahlers 5. symfonis 4. sats og 3. symfonis 4. sats. Desuden Beethovens »Für Elise«, Mousorgskys »Nina Nana« og Armando Gil: Canti nuovi (gadesangerens elskovsviser). – So- net SLP-3010. Kr. 45,50.
- 2) De to Mahler-satser, der anvendes i fil- men, indgår i en prøveplade for Deut- sches Grammophons samlede indspilning af Mahlers 10 symfonier, dirigeret af Rafael Kubelik. Dens lancering som en »Døden i Venedig«-plade er lidt tvety- dig. DG 2538 124. Kr. 32,25.
- 3) En single med adagietto fra 5. symfoni spillet (temmelig slapt) af Concertsge- bouw-Orchester Amsterdam, dirigeret af Bernhard Haitink. Philips 6836 004.
- 4) Brudstykker af Adagiettoen (4 min.) og af 5. symfonis 1. sats (3 min.) med Or- chestra Nuova Philharmonia, dirigeret af John Barbirolli. HMV 3C 005–02130.