

VISCONTI'NİN “VENEDİK'TE ÖLÜM” FİLMİNDE METİNLERARASILIK VE MÜZİĞİN (BAŞ)ROLÜ

Öğr. Gör. Aslı GİRAY AKYUNAK*

ÖZET

İtalyan film yönetmeni Luchino Visconti odağına insanı alan “antropomorfik” sinema anlayışıyla birçok film yapmış, genellikle zamana yenilen kahramanları ve tutkuları olan sıradan insanları anlatmıştır. Thomas Mann'ın aynı adlı kısa romanından uyarlayıp 1971'de tamamladığı Venedik'te Ölüm filminde, yeni yüzyıla girerken bir sanatçının ölümüyle birlikte bir devrin de kapanışını kültürel tarih, edebiyat, sinema ve müzik sanatları arasında metinler arası göndermeler yaparak anlatmaktadır. Filmin müziğini ise aynı devre ait besteci Gustav Mahler'in üçüncü ve beşinci senfonilerinden oluşturmuştur. Mahler'in müziği yine metinler arası ilişkilerin yardımıyla ana karakter Gustav von Aschenbach'ın yaşamını, ruhsal durumunu ve iç sesini temsil etmekte, filmin anlatımına ivme kazandırarak adeta bir başrol üstlenmektedir. Filmdeki ikirciklikler ve karşıtlıklar Mahler'in müziğinde de görülmekte, bu paralellik de anlatımın gücünü ve etkisini artırmaktadır. Makale bu metinler arası ilişkileri inceleyerek Visconti'nin başyapıtına ve filmde müzik kullanımına farklı bir bakış açısı getirmeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Visconti, Mahler, Metinlerarasılık, Film müziği, Antropomorfik sinema

* Yaşar Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bölümü, İzmir / TÜRKİYE, asli.akyunak@yasar.edu.tr

INTERTEXTUALITY AND THE LEADING ROLE OF MUSIC IN VISCONTI'S FILM "DEATH IN VENICE"

Lect. Aslı GİRAY AKYUNAK *

ABSTRACT

Italian film director Luchino Visconti and his "anthropomorphic" films took into account the passionate and consuming nature of humans and mostly chose defeated heroes as their main characters. In his film Death in Venice (1971), adapted from Thomas Mann's short novel of the same name (1912), he tells the story of the death of an artist and its relation to the closure of an era at the fin de siècle. The film constructs a web of intertextual relations and quotations from cultural history, literature and music. Visconti's choice of non-diegetic music for the film is Mahler's third and fifth symphonies. This is no coincidence that Mahler and the main character Gustav von Aschenbach have many things in common. Mahler's music represents the life, spiritual state and inner voice of Aschenbach, hence playing a leading role in the film. The dichotomies and ambiguities in the film can also be traced in Mahler's music, adding to the power and effect of the narration. This study examines intertextuality in Visconti's masterpiece and aims to provide a different perspective on the use of music in film.

Key Words: Visconti, Mahler, Intertextuality, Film music, Anthropomorphic cinema

* Yaşar University, Faculty of Art and Design, Music Department, Izmir / TURKEY,
asli.akyunak@yasar.edu.tr

GİRİŞ

Sanat ürünleri, özellikle de sinema, aslında birçok sanatı bünyesinde barındırdığından ister istemez sanat eserleri arasında karşılıklı alıntılar ve göndermeler içererek oluşturdukları mesajların ya da fikirlerin güçlenmesine sebep olmakta, kültürlerarası unsurlar da içererek evrenselliğe ulaşmaktadırlar. Onları yaratan sanatçılar da bu şekilde yaşam ile sanatlar ve farklı kültürlerden insanlar arasında bağlantılar kurarak eserlerinin daha anlamlı ve çok boyutlu olmalarını sağlamakta, bu tür metinler arası öğelerle eserlerinde bütünlük yaratmaktadırlar.

Metinlerarasılık (Intertextuality) terimi 1960'lı yıllarda Bulgar post-yapısalcı yazar Julia Kristeva tarafından ortaya konuldu (Raj, 2015, s.77). Önceleri bir metin ile öteki, ya da metin ile bağlam arasındaki ilişkileri inceleyen bu kuram, farklı teorilerin katkı koyarak gelişmesiyle günümüzde daha geniş bir anlam taşımaktadır. Metinlerarasılık Kuramına göre bir metin kendi kendine yeten bağımsız bir bütün olarak var olamaz ve dolayısıyla da kapalı bir sistem gibi işlev görmez (Worton ve Still 1991, s.1). Herhangi bir metni metinlerarasılık kavramının bize sağladığı bakış açısına göre yazar ya da okursak, onun daha önceki metinler, eserler, yazarlar ya da okurlarla olan ilişkilerini irdelemiş ve buna göre yeni ve hatta daha güçlü anlamlar oluşturmuş oluruz. Zaten her sanat eseri de kendinden önce gelen eserlerin izlerini ve etkilerini kendi özgün yapısı içerisinde barındırır. Özellikle film müziğinde metinler arası bir takım ilişkilerin olması doğaldır çünkü müzik bu bağlamda farklı bir metnin üzerine kurgulanır ve onunla birlikte ortak bir amaca yönelik olarak işlev görür. Thibault (1994, s.1751) bu bakış açısını açıklarken tüm sözlü ya da yazılı metinlerin bir sosyal biçimlenim içerisinde başka metinlerle olan ilişkileri çerçevesinde oluşturulup anlamlandırıldıklarını belirtir. Bu çalışma, Visconti'nin *Morte a Venezia* filmi üzerinden edebiyat, sinema ve müzik sanatları arasındaki ilişkileri Metinlerarasılık Kuramı doğrultusunda çözümlenerek, bu ilişkilerin eserin içerdiği anlamların oluşmasında sağladığı katkıları paralellikler ve karşıtlıklar bağlamında irdeliyor. Özellikle de filmde yer alan müziğin büyük bir kısmını oluşturan Mahler'in eserlerinde tarihsel inceleme, literatür taraması ve müzikal analiz yöntemleriyle bu metinler arası ilişkileri saptayıp, müziğin filme kattığı anlamları odak noktası haline getiriyor. Daha da ileriye giderek, müziğin filmdeki ana karakterin iç sesi olarak bir nevi başrol oynadığını ileri sürüyor. Visconti'nin sinema ve müzik anlayışını açıkça ortaya koyduğu bu filmde, ana karakter Gustav von Aschenbach ile büyük besteci Gustav Mahler'in yaşamları arasındaki benzerliklerin filmin bir ölüm ve veda ifadesine dönüşmesindeki rolü de makalenin bir başka sorunsalı. Aynı şekilde anlatıda yer alan belirsizlikler ve karşıtlıklar, filmin ana müziği olan Mahler'in *Adagio*'sundaki müziksel ikirciklikler ile karşılaştırılarak anlamlandırılıyor. Visconti, Mann ve Mahler'in eserleri, gerek yaşamlarının ve kişiliklerinin kattığı gerçekler, gerekse sanatsal ve düşünsel bakış açılarıyla bu filmde çok boyutlu ve karmaşık bir örgü şeklinde bir araya gelerek kolektif bir yapıyı oluşturuyor.

Visconti'nin Sinema Anlayışı

İtalyan yönetmen Luchino Visconti (1906-1976) 23 Eylül 1943 tarihli *Cinema* dergisine yazdığı "Il cinema antropomorfo" başlıklı yazısında şöyle diyordu:

"Beni film yapmaya iten her şeyden önce yaşayan insanlarla ilgili, olaylar aracılığıyla değil, olayların tam ortasında yaşayan insanlarla ilgili öyküler anlatmak ihtiyacıdır. Beni ilgilendiren sinema, antropomorfik bir sinemadır. Bu yüzden yönetmen sıfatıyla üstlenmek zorunda olduğum bütün görevler arasında beni en heyecanlandıranı oyuncularla çalışmaktır. Benim elimde yeni insanlara dönüşecek, yaşamaya atandıkları yeni hayatlarla yeni bir gerçekçilik, sanatın gerçekçiliğini yaratacak insan malzemesi" (Geitel ve Prinzler, 2006, s.7). Filmlerinde sıradan insanı odak noktasına koyan ve onun yaşamını, duygularını ve davranışlarını konu alan filmler yapmakla ilgilenen Visconti, bundan bir yıl önce de 1942'de ilk filmi *Ossessione*'yi tamamlamıştı¹. Bu film Yeni Gerçekçilik akımının İtalyan sinemasındaki başlangıcını haber vermekteydi. *Cinema* dergisi kurulduğu 1936 yılında Mussolini'nin oğlu Vittorio Mussolini tarafından yönetilmeye başlanmış, savaş sırasında genç aydın kuşağın muhalif fikirlerini yansıtan ve Visconti'nin 1939'da Fransızdan ülkesine dönerek katıldığı bir dergiydi. Visconti'nin *Ossessione* adlı filmi o güne kadar yapılan propaganda amaçlı ya da hafif eğlendirici filmlerden çok farklıydı, adeta devrimci ayaklanmanın sanattaki bir simgesiydi. Faşist yönetim altındaki anti-faşist filmde, insanın direnişi cinsel bir tutku dramı aracılığıyla anlatılıyor, var olma sorunsalını ele alıyordu. Tabii ki film sansür heyeti tarafından kırılmış, aydınların beğenisini toplasa da, uyarıcılığa alışmış genel halk tarafından beğenilmemişti (Geitel vd. 2006, s.12) (Görsel 1).



Görsel 1. Luchino Visconti

¹ Film, James Cain'in 1934 yılında yazdığı *Postacı Kapıyı İki Kere Çalar* adlı romanından uyarlanmıştır.

Yeni Gerçekçilik kavramı 1942 yılında denemeci senarist Umberto Barbaro tarafından ortaya atılmış, burjuva topluma karşı günlük hayatın gerçeklerini olduğu gibi ortaya koyan, toplumsal dayanışmayı da anlatan anti-faşist, sosyalist bir akımı temsil ediyordu. Savaş sonrası İtalyan sineması Marksist, liberal, Hristiyan, çağdaş bir belgeleme sanatı, ya da cinema della denuncia (Bildiri Sineması) olarak ortaya çıktı. Visconti de bu akımın önde gelen temsilcilerindendi. Şimdi baş etmesi gereken en büyük sorunsal, bu anlayışa dramatik oyunu da eklemek ve sinemanın vazgeçilmez öğeleri olan konu, perspektif, biçem, ahlak ve estetik anlayışı da katarak ortaya yeni tarzda eserler çıkarmaktı.

Visconti'nin sinema anlayışı iki ana kavramdan besleniyordu: çözümleme ve eleştiri, şiirsellik ve dram. Bu anlayışının yapısal temeli ise tarihi materyalizmin diyalektiği idi (Geitel vd. 2006, s.31). Filmlerinde kötümserlik olmasına rağmen, Marksist mitoloji aracılığıyla geleceğe umutla bakmak da vardı. Ana karakterler kahraman değil, günlük hayatın sorunlarıyla boğuşan, sevgi, nefret, yalnızlık, çaresizlik ya da umutlu bir bekleyiş içerisinde olan kişilerdir. Bu karakterler genelde yenilgiye uğrarlar, çünkü onların devri ya sona ermiştir, ya da kendileri içinde buldukları çağa ayak uyduramadıklarından gerçeklikten uzaktırlar. Ancak Visconti bu insanlara sevgi duyarak ve duygudaşlık sergileyerek onların yanında görünür. Yenilgiye uğrayan karakterler aslında kendi ihtiraslı doğalarının tüketici ve yok edici yanlarından da bu duruma düşerler. Sınıfsız toplum yaratma isteği, uyumlu bir topluma ve insanlığa duyulan özlem, insan odaklı bir anlatım ve hümanizm filmlerinde önde gelen unsurlardır (Geitel vd. 2006, s.31).

Visconti'nin filmlerinde görüntüler adeta bir tiyatro sahnesi gibi karşımıza çıkar. Ona göre oyuncu esastır ve "her şeyin üzerinde, o da bir insandır. Amatörler en iyi malzemedir, çünkü yalınlığın çekiciliğine sahiptirler, eğitimsiz ve uzlaşmazlardır" (Geitel vd. 2006, s.39). Dolayısıyla filmlerindeki karakterler günlük hayatta rastlayabileceğimiz insanlardır, ancak farklı bir estetik anlayış, hatta operada bulunan abartılı anlatımla ortaya konmaktadırlar. Birçok opera ve tiyatro oyununu yöneten Visconti, güzel sanatlara olan ilgisi neticesinde sahne yapımlarında genelde dekorları ve müzikleri de kendisi seçmeyi tercih ederdi. Müziği filmlerinde yalnızca olayı canlandırmak değil, kişilerin iç dünyalarını yansıtmak, ya da bir duruma veya duyguya vurgu yapmak için kullandığını görürüz. Edebiyata olan yakın ilgisi, kültür ve tarihe verdiği önem filmlerinde yer bularak, yapıtları adeta birer belge niteliğinde ortaya çıkar. Kültürü yaşatmak, tarihsel araştırmalara yol açmak, bir dünya sanat kültürü oluşturmak, onun benimsediği ve şiirsellikle yoğurarak filmlerinde gerçekleştirmeye çalıştığı olgulardır.

***Morte a Venezia* - Venedik'te Ölüm ve Metinlerarasılık**

Alman yazar Thomas Mann'ın aynı adlı romanından (1912) uyarladığı ve 1970-1971 yıllarında çektiği bu filmde Visconti Yeni Gerçekçiliğin tüm unsurlarını kullanarak ölmekte olan bir sanatçının dramını anlatıyor. Bu filmi anlatırken Visconti "bu öyküde beni çeken sanatçının dramı, yalnızlığı ve çaresizliği idi" diyor² (Geitel vd. 2006, s.146). Öykü 20. Yüzyılın başlarında içinde yaşadığı burjuva toplum tarafından ciddiye alınmayarak dışlanan, artık bulunduğu çağa

² "FrankfurterRundschau", 31.3.72.

ayak uyduramayan ve her açıdan (fiziksel, ruhsal ve ahlaki) çökmekte olan bir müzik adamını konu alıyor. Bu adamın Venedik'e giderek kendine yeni bir yaşama umudu bulması, ancak bu umudun da tam aksine kendisine yalnızlığını, çaresizliğini, yaşlanmakta oluşunu ve ölümün yaklaştığını hatırlatması üzerine kurulmuş. Burada çöken sadece filmin ana karakteri Gustav von Aschenbach değil. Bir çağ da ayrıca çöküşe geçerek kapanmakta. Yani her açıdan fin de siècle'dayız. Şahit olduğumuz olay 19. yüzyılın feodal burjuva toplumunun güzelliğe tutkun olarak zevk içinde varlığına veda etmesi (Görsel 2 ve 3).



Görsel 2. Roman kapağı



Görsel 3. Film afişi

Aschenbach artık hiçbir yere ait değildir. Özgüvenini kaybetmiş, aşağılık duygusuna kapılmış, yaşlanmakta ve hasta olduğunun bilincinde bir besteci ve orkestra şefidir. Filmin ilerleyen sahnelerinde ailesini de kaybettiğini ve artık yaşamını sorgulamakta olduğunu, geçmişle hesaplaşma ve vedalaşma durumunda olduğunu hissediyoruz. Hayatın anlamsızlığına kafa yormakta ancak hala daha mutlak güzeli aramaktadır. Tam bu aşamada ailesiyle Venedik'e tatile gelen genç ve güzel oğlan Tazio ile karşılaşır. Tazio cinsiyetsiz görünmekte fakat aslında hem eril hem dişi karakterler taşımakta ve Gustav'da olmayan her şeyi simgelemektedir: gençlik, güzellik, saflık ve sağlık. Aschenbach ona derin bir tutkuyla bağlanır. Bu tutku kısa zamanda aşka dönüşür. Tazio aynı zamanda Gustav'ın aramakta olduğu mutlak güzelliği de temsil etmektedir (Görsel 4).



Görsel 4. Tazio ve Gustav von Aschenbach

Film birçok metinler arası ilişkiye sahip. Visconti, Thomas Mann'ın öyküsüne büyük oranda sadık kalarak edebiyat, müzik ve kültürel tarihten alıntıları şiirsel anlatımıyla bir ağ gibi örüyor. Ancak film romandaki birkaç bölümü atlayarak ana karakterin Venedik'e gelişiyle başlıyor. Romanda askeri bir aileden gelen ve burjuvaziye ait bir yazar olan Gustav von Aschenbach, Visconti'nin filminde bir müzisyen olarak karşımıza çıkıyor. Ayrıca, romanda geniş yer bulan sanatta Apollon ve Dionysos kutuplaşması bağlamındaki tartışmalar, filmde geri dönüşlerle basitleştirilmiş bir şekilde yer buluyor. Kitaptaki iki bakış açılı anlatı, filmde Aschenbach'ın kişisel perspektifine dönüşüyor. Yazar Thomas Mann'ın da diğer 20. yüzyıl yazarları gibi sinemaya aktif bir ilgi duyduğunu biliyoruz. Mann filmin görsel bir anlatı (Erzählung) olduğunu kabul etmiş ve "iyi bir romanın filme uyarlanmasıyla mahvedileceğine inanmıyorum" demişti (Vaquet, 1980, s.159). Venedik'te Ölüm adlı romanının filme uyarlanması ilk olarak 1934'de düşünülmüş ve Mann da buna sıcak bakmıştı. Ancak bu proje sonlandırılmamıştı (Vaquet, 1980, s.160). Ancak bu Visconti tarafından otuz altı yıl sonra gerçekleştirilebilmişti. Vagete (1980, s.160) göre Visconti'nin bu yapıtı Thomas Mann'ın romanındaki psikolojik, entelektüel ve edebi karmaşıklığı yansıtabilen tek ciddi deneme. Roman çok fazla olaya yer vermeden daha çok anı, düşünce, duygu ve ruhsal durumları anlattığından aslında filme uyarlanması oldukça zor. Visconti'nin bunu başarıyla sağlaması, kendi sinema anlayışından ve zengin kültürel altyapısından doğan bakış açısı ve anlatı zenginliğiyle mümkün olmuş. Venedik'te Ölüm Visconti'nin tek Mann uyarlaması değil. Yönetmen, Mann'ın *Mario ve Sihirbaz* adlı öyküsünü de 1956'da bir bale olarak uyarlayarak La Scala'da (Milano) sahneye koymuştu. Ayrıca "Venedik'te Ölüm" filminde Mann'dan başka alıntılar da var: ana karakter Gustav von Aschenbach'ı Venedik'e getiren geminin adı Esmeralda. Bu isim Mann'ın Dr. Faustus öyküsündeki bir karakter olarak da karşımıza çıkıyor. Filmin ilerleyen sahnelerinde anlayacağımız üzere Esmeralda ayrıca Aschenbach'ın bir kez birlikte olduğu bir hayat kadını (bu ilişki başarısızlıkla sonuçlanıyor). Kısacası, Esmeralda hem karakteri Venedik'e taşıyarak gerçek kendiyi yüzleşmesine madden araç oluyor, hem de

daha öncesinde gerçek cinsel kimliğini anlamasına vesile olmuş bir insanı temsil ediyor. Anılara ve kültürel mirasa önem veren ve edebiyata tutkun olan Visconti'nin, Thomas Mann'ın "mirası devralabilmek için onu anlamasını bilmek gerekir" (Geitel vd. 2006, s.53) sözlerini mutlaka okumuş olduğunu varsayabiliriz. Bu sözlerden esinlenerek kültürel mirası devralıp yeni kuşaklara aktarmak üzere edebiyatı anlamaya önem verdiğini ve yapıtlarını da bu düşüncelerle ortaya koyduğunu söylemek kanımca yanlış olmaz.

Romanda ve filmde yer olarak Venedik şehrinin seçilmesi birçok anlam içeriyor. Venedik kent dokusuyla eşsiz güzellikte, hatta gerçeküstü bir şehir, çünkü suyun içine kurulmuş. Yavaş yavaş batmakta olan (çağ ve ana karakterimiz gibi), zamansız, her an yok olabilecek bir yer. Venedik'i çevreleyen su onu hem koruyor, hem gizliyor, hem de hafiflik, arınmışlık hisleriyle mistik bir hava veriyor. Belki de Gustav von Aschenbach bu yere arınmak ve suyun ötesine geçerek kendine yeni bir hayat kurmak üzere geliyor. Kültürel tarihe büyük önem veren Visconti, bu filmde birçok tarihsel ve özellikle İtalyan kültüründen imgelerle anlatımına renk katıyor. Bunlardan en önde geleni 16. Yüzyıl'da İtalya'da Goldoni önderliğinde ortaya çıkan ve halkın tiyatrosu olan *Commedia dell'arte* topluluğuna yapılan göndermeler. Bu tiyatronun karakterlerini andıran kişiler filmde çeşitli vesilelerle ortaya çıkıyor ve ana karaktere, aynı zamanda izleyiciye mesajlar veriyor. Tamamen doğaçlama şeklinde oynanan ve o dönemler İtalyadaki politik ve ekonomik krize bir tepki olarak doğan bu tiyatro profesyonel oyuncularından oluşuyor, ancak saraylarda oynanan oyunlara zıt olarak halk ağzıyla oynanıyordu. "Zanaatın komedisi" olarak dilimize çevrilen bu oluşum, yaşamı gülerken algılamayı, din-dışı ve ahlak-dışı olaylarla sergileyerek, evlilik, aldatma, cinsellik, kurnazlık, para gibi konuları ele alarak pazar yerlerinde ve panayırılarda oynanırdı. Bu tiyatro Hristiyanlıkta önem taşıyan *Epiphany* (Kralların Secdesi) ve *Ash Wednesday* (Kül Çarşambası) günleri arasında yapılan Venedik Karnavalıyla da yakından ilintiliydi ve oyuncular maskeler takarlardı (Rudlin, 1994) (Görsel 5).



Görsel 5. *Commedia dell'arte* Tiyatrosu

Maske imgesi filmde hem Venedik'i çağrıştıran bir olgu hem de genel anlamıyla gerçek yüzleri gizleyen, ya da kişilerin gerçek kimliklerini saklayan bir araç olarak ortaya çıkıyor. Ana karakter Aschenbach ise bu maskeler ülkesinde gerçek kimliğini, gerçek kendini aramaya koyuluyor. Venedik'e ilk ayak bastığı yerde yüzü beyaza boyanmış bir *Commedia dell'arte* karakteri olan *Arlequino* ile karşılaşılıyor. Bu teatral karakter kendisine "seni iyi tanıyorum" diyor alaycı bir ifadeyle. Gustav ise filmin sonunda gençleşmek arzusuyla yaptırdığı makyajıyla ve boyanmış saçlarıyla bir maske arkasına saklanmaya ya da yeni bir kimlik edinmeye çalışıyor. Bu maske aynı zamanda onun ölüm maskesi oluyor (Görsel 6).



Görsel 6. Maskesiyle Aschenbach

Venedik şehri ve öykünün kurgusu arasında başka metinler arası ilişkiler de var. Alman besteci Richard Wagner 13. Yüzyıldan kalma trajik bir aşk hikayesini içeren ünlü operası *Tristan ve İsolde*'yi Venedik'te yazmış (1857-59) ve 1883'de orada ölmüş. Thomas Mann ise Romantik akımın son bestecisi Gustav Mahler'in ölüm haberini Venedik'e giderken almış (1911). Romanındaki ana karakterin ilk ismi de Gustav. Mann'ın romanında yazar olan Gustav, filmde müzisyene dönüşüyor. Visconti de filminin müziklerini Mahler'den seçmiş. Bir başka çarpıcı ayrıntı ise Visconti'nin yine kültür tarihinden bir olguyu filmdeki karaktere uyarlaması: siyaha boyadığı saçları ve bıraktığı beyaz perçemle "Chinchilla" diye anılan ünlü bale çarı Serge de Diaghilev de 1929'da aynen ana karakter Aschenbach gibi Venedik'te Grand Hotel des Bains'de ölmüştü. Buna ek olarak Diaghilev Oscar Wilde'in tersine, hiçbir ceza almadan ölmesine izin verilen ilk ünlü eşcinsel kişiydi (Geitel, 2006, s.53). Visconti'nin cinsel tercihinin de bu yönde olduğunu dikkate alırsak, toplum içerisinde yeterince özgürce ifade edilemeyen bu gerçeği ana karakter von Aschenbach aracılığıyla filmde açıkça ifade etmesi herhalde tesadüf değil.

Filmde Gustav von Aschenbach karakterinin önce güzelliği ve sanatı Apolloncu bakış açısıyla değerlendirerek güzelliğin mükemmel ve şekilsel olduğunu, ancak akıl ve mantıkla algılanabileceğini iddia ederken, güzelliğin temsilcisi genç Tadzio ile karşılaştıktan sonra değişime uğrayarak Dionysoscu bir bakış açısını benimsediğini görüyoruz. Tutkusu ve genç oğlana duyduğu aşk sayesinde artık güzelliğin sadece duyuyla algılanabileceğini ve Socrates'in dediği gibi aynı zamanda görülebilir ve arzulanabilir olduğuna karar veriyor. Aschenbach, Dionysos'a özgü bir sarhoşluk içerisinde tutkularına ve ihtirasa yenik düşüyor. Filmin başında siyah renkte kıyafetler taşıırken, beyaz denizci kıyafetli Tadzio ile tanıştıktan sonra beyaz giymeye başlıyor, eşcinsel eğilimlerini daha açık bir şekilde davranış biçimleriyle dışa vuruyor. Mann'ın romanında Gustav'ın Tadzio'yu izlerken düşüncelerinde Yunan tanrılarına atıfta bulunarak mutlak güzellik, aşk, gerçeklik ve tanrısallıkla ilgili kendi kendisiyle tartıştığına tanık oluyoruz. Socrates'in küçük Phaedrus'a verdiği dersten şu sözlerini hatırlıyor: "Seven sevilenden daha ilahi bir varlıktır. Çünkü Tanrı birincisinde vardır, fakat ikincisinde yoktur" (Mann, 1912, s.239). Bundan da kendine pay çıkararak aşkı sayesinde daha ilahi bir düzeye eriştiğine inanmak istiyor. Filmin sonundaki ölüm sahnesinde de Gustav'ı yine derin bir aşkla Tadzio'yu güneşin battığı bir akşam ikindisinde deniz kenarında izlerken ve saç boyalarıyla makyajı akarken sandalyede görüyoruz. Artık maskesi tamamen düşmüştür. Tadzio ise adeta bir Romalı ya da Yunan heykeli gibi (Davud olabilir mi?) guruba karşı çıplak bir halde denizin içinde durarak parmağıyla ufku işaret ediyor. Yunan tragediyalarından çıkma sessiz bir beden gibi duruyor, Gustav'a ölüm sonrası gideceği yeri gösteriyor. Ölüm mutlak güzelliği temsil eden Tadzio'nun elinden oluyor.

Filmde birçok görüntü tablo gibi yansıtılmış. Özellikle deniz kenarındaki çekimlerde sahneler Romantik, Neo-klasik, ya da Empresyonist tabloları andırıyor. Renkler ve formlar keskin değil, fazlaca da renk yok. Bu çekimler filme gizem ve şiirsel bir görsellik katmakla kalmayıp, izlediğimizizin aslında opera ya da tiyatro sahnesi dekoru olduğu hissini veriyor. Bu his öykü ile örtüşürken, görüntüler operaya has o abartılı romantizm ve düş dünyası ortamını da sağlıyor (Görsel 7).



Görsel 7

Romana ve filme egemen olan ölüm teması, sadece ana karakter Gustav von Aschenbach'ın değil, aynı zamanda yaşlanan Visconti'nin de aklında kuşkusuz. Nitekim Visconti bu filmde beş yıl sonra ölüyor. Son filmi *L'Innocente* (Masumlar) Gabriele D'Annunzio'nun romanından uyarlanmış ve Nietzsche'nin "üstün insan ahlakı" anlayışına dayanıyor. Burada da yine çöken toplumda yozlaşma, ilişkilerde ihanet ve ölüm temaları işleniyor. Bu filmle Visconti yaşama da, onu ve insanları anlatmaya çalıştığı filmlere de veda ediyor.

Venedik'te Ölüm Filminde Müzik ve Metinlerarasılık

Visconti sanatsal birikiminden ve opera yönetmeni olarak uzun yıllar çalışmasından kaynaklanarak filmlerinde müzik kullanımına genellikle kendisi karar vermiş bir film yönetmeni. İtalyan toplumunda müziğin tarih boyunca sahip olduğu yerin ve önemin de farkında olarak, müziği filmlerinin vazgeçilmez ve ana unsurlarından biri olarak kullanıyor. Özellikle bu filmde müzik zaten fazla konuşmayan ana karakterimizin hem iç hem dış sesi olarak karşımıza çıkıyor. Filmde hem "diegetic" (kaynağı görüntüde olan), hem de "non-diegetic" (kaynağını görmediğimiz, arka fonda duyulan) müzik kullanılıyor.

Dyer'a (2006, s.30) göre yeni-gerçekçi sinemada beş çeşit diegetic müzik kullanılıyor: dini, askeri, opera ya da konser, folk müziği ve popüler müzik. Bunlardan örnekleri Visconti de filmde kullanıyor. Dini müziğe kısa süren bir kilise sahnesinde tanık oluyoruz. Askeri müzik ise ana karakterin Venedik'e ilk ayak bastığı anda, oradan geçmekte olan bir birliğin seslendirdikleri bir ezgi olarak beliriyor. Filmde halk müziği iki şekilde karşımıza çıkıyor. Birincisi sokak müzisyenlerinin (*Commedia dell'Arte* bağlantısı) Aschenbach'a söylediği ironik aşk şarkısı. Bu İtalyanca şarkıyı yüzü boyalı, çürük dişli, peruk takan bir karakter (o da maskeli) Aschenbach'la Tadzio otelin terasında bir gece yakın mesafeden birbirleriyle bakışlırlarken söylüyor ve ardından da kahkahalar atıyor: "her kim bir kadın arıyorsa, o hiçbir zaman aradığını bulamaz. Esmerle evlenir, sarışın sevgili ister, asla tatmin olmaz." Bu komik şarkı diğer misafirleri güldürüp eğlendirirken, Aschenbach'ı ve Tadzio'nun annesini doğal olarak hayli rahatsız ediyor. Diğer halk müziği örneği ise bir Rus halk şarkısı. Rus teması Visconti'nin anılarıyla bağdaştırılabilir (1946'da Dostoyevski'nin Suç ve Ceza'sını sahneye koymuştu, Rus edebiyatıyla yakından ilgileniyordu); ayrıca yine Rus balet Diaghilev'e de gönderme yapmış olabilir. Bu Rus halk ezgisinin özellikle filmin finalinde ve ölüm sahnesinde, otelde kalan üst sınıfa ait Rus bir hanımefendi tarafından söyleniyor olması ayrıca önem arz ediyor. Geçmişe gömülmeye yükümlü olan burjuvazinin çöküşü mü, bir çağın bitişi mi (zaten kolera salgınından dolayı herkes tatilini sona erdirip Venedik'i terk etmeye hazırlanıyor), eski güzel, masum çocukluk günlerini mi çağırıştırıyor, yoksa yine Diaghilev'in Gustav'ın ölümüne paralel ölümünü mü? Belki de hepsi birden. Bu şarkı eşliğinde Gustav son kez sahile iniyor Tadzio'yu görmek için, ama artık yardımsız yürüyememektedir. Güçsüz bir şekilde yığıldığı plaj sandalyesinde Tadzio'yu başka bir oğlanla güreşirken ve yenilirken izlemekte ve ona yardım edememenin verdiği acıyla kıvrınmaktadır.

Diegetic müzik bir konser olarak Gustav'ın geçmişini hatırladığı ve kalp krizi geçirdiği gece hafızasında geri dönüşünü anlatan sahnede karşımıza çıkıyor. Bu sahnede Gustav'ın son bestesi seyirciler tarafından yuhalanıyor. Böylelikle karısıyla en yakın arkadaşının da önünde küçük düşmek (arkadaşı da ona bu sonu hak ettiğini söylüyor) sağlığının ciddi şekilde bozulmasına yol açıyor. Onu Venedik'e getiren de zaten bu olay. Ancak karısının kendisiyle seyahat etmemesi (fakat Gustav onun ve ölen kızının çerçevesi fotoğraflarını beraberinde taşıyor), özel hayatının da çöküntüye uğradığına işaret ediyor.

Filmde canlı popüler müzik ise otel müzisyenlerinin yemek öncesi salonda çaldıkları valsler ve Napolitanlardan ibaret. Aschenbach'ın Tazio'yu ilk kez gördüğü sahnede yer alan bu müzik türü, bu ilk karşılaşmayı bir aşk şarkısıyla vurguluyor.

Popüler sayılacak ancak klasik müzik repertuarına ait olan Beethoven'ın für Elise adlı piyano eseri de filmde önemli bir rol oynuyor. Bu parçayı Tazio salondaki piyanoda çalmaya çalışırken Aschenbach onu aşkla izliyor, ancak bu parça kısa bir süre sonra onu bu masum ve romantik anın tersine geçmişine, çok utanç duyduğu bambaşka bir ana götürüyor: bir geneleve ve orada çalışan hayat kadını Esmeralda ile karşılaşmasına. Gustav odasına girerken Esmeralda da Tazio gibi bu eseri piyanoda seslendiriyor ve yüzü de Tazio'yu çağırıyor. Ancak bu buluşma başarıyla sonuçlanmıyor, Gustav başı öne eğik bir şekilde odayı terk ederken Esmeralda çalmaya devam ediyor. Müzik burada bizi bir sahneden diğerine, şimdiki zamandan geçmişe taşıyor. Visconti zaman, mekan ve duygu değişimini ortak müzik parçası sayesinde vurguluyor. İki sahne arasındaki tek ortak nokta Gustav'ın cinsel tercihinin farkında olması ve bunu Tazio'yu gördükten sonra daha da kabullenmesi.

Film'de Gustav Mahler'in Müziği

Filmin ana *non-diegetic* müziği Avusturyalı besteci Gustav Mahler'in (1860-1911) üçüncü ve beşinci senfonilerinden kesitler. Visconti yine metinler arası göndermeler yaparak Mahler'i özellikle seçiyor. Gustav Mahler de ana karakterimiz Gustav von Aschenbach gibi *fin de siècle*'a ait bir sanatçı; bir besteci ve orkestra şefi. Mahler, Geç Romantizmin, özellikle de Alman senfonik romantizminin son temsilcisi. Mahler'in de 1907'de von Aschenbach karakteri gibi küçük kızının ölümüne şahit olduğunu biliyoruz (La Grange, 1999). Aschenbach da Mahler gibi karısı tarafından ya terkedilmiş ya da başka bir sebepten yalnız kalmış. Ancak Mahler Aschenbach'la karşılaştırıldığında kariyeri açısından benzerlik taşıyor: evet türünün son temsilcisi, ancak alanında büyük başarılar elde etmiş, senfoni janrına damgasını vurmuş, bugün dahi büyük besteciler arasında takdir edilen bir müzik adamı. Zaten Thomas Mann'ın Venedik yolunda Mahler'in ölümünden haberdar olduğunu, Gustav isminin muhtemelen buradan geldiğini de daha önce belirtmiştik.

Visconti filmde en çok Mahler'in beşinci Senfonisinin dördüncü bölümü olan *Adagio*'yu kullanıyor. Beşinci senfoni 1901-1902 yılları arasında Mahler'in Avusturya'daki yazlık evinde yazılıyor. Bir trompet solosuyla başlayan senfoninin birinci bölümü zaten bir cenaze marşı (*Trauermarsch*), dolayısıyla film için anlam ve genel ölüm atmosferi bakımından biçilmiş kaftan. Bu

senfoniye yazarken Mahler henüz hayatının aşkı Alma ile tanışmamıştı, ancak kısa süre sonra onunla tanışıp evlendi ve 1902'de Alma birinci çocuklarına hamile iken yazlık villâya birlikte yerleştiler. Kariyerinin doruk noktasında olan Mahler, Viyana Filarmoni orkestrasının da şefiydi. Ancak Mahler'in de Aschenbach gibi kalbiyle ilgili sağlık sorunları vardı, Şubat 1901'de geçirdiği kriz az kalsın onun ölümüne sebep oluyordu. Bu onu korkutmuş ve ölüme bu kadar yaklaşmış olmak onun da hayatını mercek altına almasına sebep olmuştu, tıpkı Aschenbach karakteri gibi. Karısı Alma en büyük destekçisi, danışmanı ve ayrıca ilham kaynağıydı.³

Adagietto belki de Mahler'in en popüler eseridir. Sadece on dakika süren bu gizemli parçanın oldukça ağır çalınması isteyen Mahler, (bölümün başına *sehr langsam* [çok yavaş] yazıyor) tamamen yaylı sazlar ve arp için yazıyor bu eserini. Bu orkestrasyon keskin olmayan, su sesini çağrıştıran, iniş ve çıkışlarıyla akıcı bir müziksel anlatım ortaya çıkarıyor. Bölümün tonu oldukça muğlak olmakla beraber Fa majör ile La minör arasında gidip geliyor ve bu belirsizlik filmdeki muğlaklıkla da örtüşüyor. Gustav'ın cinsel eğilimi, görüntülerdeki puslu hal, kendi geçmişiyle ilgili hisleri (pişmanlık, hüznün, öfke), karısından neden ayrı düştüğü, yaşamak mı yoksa ölmek mi istediği, gerçek aşka mı yoksa şehvete mi daha yakın olduğu ve güzellik ile sanata olan yaklaşımının Apolloncu mu yoksa Dionysoscü mu olduğu gibi ikirciklikler filmde hep var. Parça adeta Dionysos'un (ve aynı zamanda Aschenbach'ın) içinde bulunduğu tutkudan sarhoş olmuş halini yansıtıyor. *Adagietto* kısa süresine rağmen duygu yoğunluğu ve iniş çıkışları bakımından çok zengin bir parça. Yüz üç ölçülük eserde genellikle *piano* ve *pianissimo* seyreden müzikal nüanslara rağmen, ani *forteler* ve *fortissimolarla* varılan dört ayrı doruk noktası var.⁴ Visconti bu doruk noktalarını filmin çarpıcı yerlerinde kullanmış ve parçanın ritmiyle filmin akış ritmini birebir örtüştürebilmiş. Bu da onun ne kadar usta bir yönetmen ve müziği ne kadar derinden anladığını ve hissettiğini gösteren başka bir unsur.

Filmle ilgili kendisiyle yapılan bir söyleşide baş aktör Dirk Bogarde Visconti'nin yönetmenliği ve müziksel anlayışı hakkında şunları söyler:

“Visconti film çekimi süresince sadece tek bir noktada bana direkt bir emir verdi. Beş ay boyunca birlikte çalıştık ve sadece bir kez bana ne yapmam gerektiğini söyledi. Rialto köprüsünün altından geçen motorlu kayığa bindiğimde bana “köprünün altında güneşi hissettiğin anda ayağa kalk! Güneşi yüzünde hissettiğin an, ayağa kalk!” Nedenini bilmiyordum ama söylediğini yaptım. Ve bu Mahler'in [parçadaki] büyük kreşendosuydu. O biliyordu, fakat bana hiç söylememişti, bütün filmin koreografisini Mahler'in müziğine göre yapmıştı”⁵ (Premuda, 1995, s.194).

Mahler'in *Adagietto*'su filmin açılışında giriş müziği olarak başlıyor ve kahramanımızın gemisi Esmeralda sisler içinde durgun bir suda Venedik'e yaklaşıyor. Müziğin de etkisiyle farklı bir dünyaya geçiş yaptığımızı hissedebiliyoruz. Zaten şehrin mistik bir atmosferi var, Mahler'le

3 Alma Mahler-Werfel'in 1898-1902 Günlüklerinde bu konuda sayısız yazı var.

4 Müzikte nüans terimleri, ne kadar güçlü ya da hafif seslendirilmesi gerektiğini belirtir. Piano: hafif, pianissimo: çok hafif, forte: kuvvetli, fortissimo: çok kuvvetli, crescendo: sesin giderek yükselmesi.

5 Per Luchino Visconti adlı televizyon programından, Rai Tre, 1987, 4. Episot.

ilgili önbilgiler de bize ölümü çağrıştırıyor. Müzik gemi güvertesinde battaniyeye sarılmış olarak oturan Aschenbach'ın solgun yüzüne ve daldığı derin düşüncelere eşlik ediyor. Belli ki kahramanımız son derece mutsuz ve hasta. Müzikteki ani yükselişler onun düşüncelerinde de ani patlamaları yansıtıyor, müziğin ritmini onun mimiklerinde de görüyoruz. Aynı müzik ikinci kez kullanıldığında Gustav'ın anılarına geri dönüş yapıyoruz, müzisyen arkadaşıyla felsefi tartışmalar içindeler. Arkadaşı onun eserini (aslında Mahler'in *Adagietto*'su) piyanoda çalıyor, dolayısıyla aynı müzik bu sefer *diegetic* olarak karşımıza çıkıyor. Yine Gustav'ın düşüncelerini temsil ediyor, çünkü o bir kum saatine bakarak zaman ve yaşam üzerine umutsuz bir monoloğa giriyor. Tartışmanın geneli güzelliğin duyularla mı yoksa akılla mı algılanabileceği ve mutlak güzelliğin ne olduğu üzerine. Eski Gustav çok şekilci ve akılcı bir yaklaşım içerisinde olduğundan arkadaşıyla sürekli çatışmaktalar. Bu bakış açısı Tazio ile karşılaştıktan sonra tamamen değişiyor.

Aynı müzik üçüncü kez Gustav Venedik'e geldikten kısa bir süre sonra yaşlılığının farkına varıp da aşkından uzaklaşmak için otelden ayrılmaya karar verdiğinde, Tazio'yla kapı eşiğinde vedalaşırken duyuluyor. "Tanrı seni korusun, elveda Tazio" sözleriyle yükselen müzik Gustav'a gemide de eşlik ediyor, çünkü düşüncelerinde Tazio'ya olan tutkusu var, müzik de hem bu tutkuyu hem de veda ve nihayetinde bir sonu temsil ediyor. Bir rastlantı sonucunda (valizleri yanlışlıkla farklı bir yere gittiğinden geri gelmelerini beklemesi gerekiyor) Gustav Venedik'te kalmaya karar veriyor. *Adagietto* ona yine gemide eşlik ediyor, ancak bu kez Gustav mutlu, hava güneşli ve suya da hareket gelmiş. Beyaz köpükler saçarak Tazio'ya geri dönüyor. Visconti bu mutlu sahnede parçanın majör tondaki ve doruk noktasındaki kısmını kullanıyor. Gustav otele dönüyor, penceresini açıyor ve neşe içinde Tazio'ya el sallıyor. Genç oğlan ona bu aşamada kendi kızını anımsatıyor ve karısıyla birlikte yemyeşil çimlerde yuvarlandıkları bir ana geri götürüyor. Müzik şimdiye kadar duyduğumuz en uzun sürede Gustav'ın anılarına eşlik etmeye devam ediyor. Bittiği an Tazio'yu kumlara bulanmış (safılık yok mu olmuş?) bir şekilde görüyoruz. Burada müziğin muğlaklığı ve değişken hali Gustav'ın Tazio'yu algılayışındaki muğlaklığı (sevgili mi, çocuk mu?) da simgeliyor denebilir.

Bir sonraki müzikli sahnede Mahler'in Üçüncü Senfonisinin dördüncü bölümü kullanılıyor. Kontralto ve koro da içeren bu Senfoni'de Mahler, Nietzsche'nin *Mittersnachtslied* (Gecenin Şarkısı) adlı şiirini besteliyor. Şiir dünyadaki kederin derin olduğunu, ancak neşenin kederden de daha derin hissedilebileceğini, kederin neşeye "Git!" dediğini ancak neşenin sonsuzluk isteğini anlatıyor. Bu sözler ve müzik eşliğinde Gustav sahilde yazı yazıyor ve bir Antik Romalı heykeli gibi beyaz havluya sarılmış duran Tazio'yu izliyor. Aynı müzik Gustav'ın ertesi sabah Tazio'yu kırmızı mayosuyla görene kadar devam ediyor. Bugüne kadar beyazlar içinde olan safılık timsali Tazio şehvet ve aşkın rengi olan kırmızıya bürünerek masumiyetini yitirmiş görünüyor. Müzik de melankolik *Adagietto*'dan uzaklaşarak hüznün yerine tutku ve neşeyi, ölüm yerine yaşama isteğini çağrıştırıyor. Bu müzik Aschenbach'ın Venedik'e gelişinden beri en mutlu olduğu anda kullanılıyor ve bir bakıma da tüm sanatsal ve duyuşsal yapının tam ortasında ya da doruk noktasında bulunuyor. Bu aşamadan sonra ölüme doğru inişe geçiliyor (Hutchison, 2000) (Görsel 8).



Görsel 8. Aschenbach'in son mutlu anı

Adagio dördüncü kez kullanıldığında yine Gustav'ı hayatının anlamlı bir döneminde buluyoruz. Kolera salgınının kol gezdiği ve bu yüzden kireçlenerek beyaza bulanmış Venedik sokaklarında bir taraftan Tazio'yu takip ediyor, diğer taraftan da kendisini makyaj ve saç boyasıyla gençleştirmeye çalışan berbere teslim oluyor. Müzik yine onun düşüncelerine bir ses oluyor; genç görünürse belki aşkına ulaşabilecek. Müziğin ilk doruk noktası burada. Müzik eşliğinde Narcissus gibi Venedik kanalında kendi yansımasına bakıyor ve boyalı yüzünü beğenir gibi oluyor. Oysa yüzündeki beyaz boya, Venedik'e ilk ayak bastığı an karşısına çıkan ve daha sonra da kendisiyle şarkı vasıtasıyla alay eden sokak soytarılarınıninkiyle aynı. Gustav da gerçek kimliğini gizlemek için maske takmaya ve kendini kandırmaya çalışıyor ama müzik bize onun gerçek halini ve bu konudaki negatif düşüncelerini hatırlatıyor. *Adagio*'nun ikinci doruk noktasında, kolera yayılmaması için ateşe verilen Venedik sokaklarında heykel edasıyla dolaşan Tazio'yu yeniden görüyor Gustav. Ancak hastalığı ilerlemiş olduğundan bitkin bir şekilde yakasındaki solmuş pembe gülle yere yığılıyor ve gülmekle ağlamak arasında gidip geliyor. Bu arada boyalar da yüzünden aşağı süzülür. Müzik durduğu an son konserine geri dönüyor ve anlarında o geceki başarısızlığını, çöküşünü canlandırıyor, arkadaşının “masken düştü, müziğin ölü doğdu, müziğinle birlikte mezara gitme vaktin geldi” sözleri kulaklarında yankılanıyor. Yaşlılığın ne kadar kötü ve çirkin olduğunu kendi kendine dillendiriyor.

Adagio filmin ilk sahnesinde olduğu gibi son sahnesinde de öyküyü tamamlamak üzere ortaya çıkıyor. Gustav son kez deniz kenarına Tazio'yu görmeye iniyor. Ona elini uzatıyor, oturduğu sandalyeden kalkmak istiyor, ama nafile. Tazio yine bir antik Yunan ya da Roma heykeli gibi günbatımında denizin içinde duruyor ve parmağıyla ufku işaret ediyor. Bu sessiz beden, bedensiz ses olan müzikle aynı karede birleşiyor. Müzik yine doruk noktasına erişiyor ve makyajı ile saç boyaları iyice akan Gustav yüzündeki maskenin tamamen düştüğü anda ölüyor. Parçanın son doruk noktasında ise Gustav'ı uzak çekimle engin kumsalda küçücük beyaz bir

leke gibi görüyoruz ve film müzikle birlikte sona eriyor. Müzikte son kez tizden pese doğru inen melodi (9 ölçüde *ff fortissimo*'dan *ppp pianissimo* derecesine düşüyor) aynı zamanda Gustav'ın da son düşüşünü temsil ediyor. Bu son kadansda Mahler kesin bir bitiş hissi yaratacak kök pozisyon akorlar kullanmak yerine akor çevrimleri ve armoniyle çakışan abantı notaları kullanarak bölümün sonunu keskin olmaktan çıkarıyor. Fa majör tonunda biten eser bu nedenlerle ufak da olsa bir umut ışığı bırakıyor gelecek için. Visconti'nin bizde bırakmak istediği his de bu olsa gerek (Görsel 9).



Görsel 9. Aschenbach'ın ölümü

SONUÇ

Visconti'nin metinler arası birçok anlam içeren *Venedik'te Ölüm* filmi sadece bir sanatçının ölüm öyküsünü değil, aslında onun aracılığıyla aynı zamanda bir devrin de bitişini anlatıyor. Filmde güzellik, gençlik, aşk, şehvet, ölüm korkusu, geçmişin yarattığı keder ve benzeri kavramlar karşıtlarıyla birlikte çok az diyalogla, daha çok görüntüler ve müziğin temsil ettiği düşüncelerle anlatılmaya çalışılıyor. Yapıt edebiyat, sinema ve müzik sanatları arasında metinler arası ilişkiler, farklı eserlerden ve tarihten alıntılar, göndermeler ve öykünmelerle karmaşık bir anlamlar ağı örülerek ortaya konuyor. Kuşkusuz filmde müziğin her kullanım anı ayrı bir önem ve anlam taşıyor. Müzik alanında da engin bilgisi ve deneyimi olan Visconti müziğin anlatısı ve diliyle sinema anlatısı ve dilini mükemmel bir örgüyle birleştiriyor, edebiyat, tarih ve kültürel tarihten alıntılarla da eserini bütünleştiriyor. Müzik hem kişileri hem de onların iç dünyalarını ve gerçeklerini temsil ediyor. Özellikle Mahler'in *Adagietto*'su kendisiyle birçok benzerlik taşıyan ana kahraman von Aschenbach'ın içinde kopan fırtınalara tercüman oluyor, aynı zamanda da filmin genel ritmik yapısını ve doruk noktalarını vurguluyor. Filmin görsel yanı da çok güçlü, öyle ki, her kare bir tablo gibi duruyor. Kostümden dekora kadar her şey en ince detayına kadar düşünülmüş, insanlar rol yapmaktan çok hayatın bir kesitinde rastlantısal olarak bir araya gelmiş, her gün karşılaşabileceğimiz insanlar gibi doğal davranıyor. Burada dramatik bir duruş sergileyen sadece Gustav Aschenbach ve Tadzio karakterleri. Onlar sanki farklı bir dünyada yaşamaktalar. Yaşamın başını ve sonunu simgeliyorlar. Visconti onları Mahler'in müziğiyle birbirine bağlıyor ve biri diğerkinin kaderini çiziyor. Filmdeki umutsuzluk ve çöküşe Visconti'nin şiirsel anlatımı ve eşsiz güzellikteki görüntüleri sayesinde katlanabiliyor, hatta buradan yeni umutlar bile türetebiliyoruz.

Sonnot

'Şiirin İngilizce tercümesi şöyle:

O man, take care!

What does the deep midnight declare?

"I was asleep—

From a deep dream I woke and swear:—

The world is deep,

Deeper than day had been aware.

Deep is its woe—

Joy—deeper yet than agony:

Woe implores: Go!

But all joy wants eternity—

Wants deep, wants deep eternity.

Thus Spoke Zarathustra, (Böyle Buyurdu Zerdüş) Tercüme Walter Kaufman, New York: Random House; tekrar The Portable Nietzsche, New York: The Viking Press, (1954) ve Harmondsworth: Penguin Books'da, (1976).

KAYNAKÇA

- Dyer, R. (2006). "Music, People and Reality: the Case of Italian Neo-Realism.", *European Film Music*, Hazırlayan: M. Mera ve D. Burnand, Ashgate, Aldershot.
- Geitel, K., Prinzler, H.H., Schlappner, M. ve Schütte, W. (2006). *Luchino Visconti*. (Çev. Füsün Ant), ES Yayınları: İstanbul.
- Grange, H. L. de la (1999). *Gustav Mahler Vienna: Triumph and Disillusion 1904-1907*. Oxford University Press: Oxford.
- Hutchison, A. (2000). "Luchino Visconti's Death in Venice." <http://www.culturecourt.com/Scales/film/DVenice.htm> (erişim tarihi 3 Aralık, 2009)
- Mahler-Werfel, A. (1998). *Diaries, 1898-1902 Alma Mahler-Werfel*. (Çev. ve Hazırlayan Antony Beaumont), Cornell University Press: New York.
- Mann, T. (1998). *Death in Venice and Other Stories*. (Çev. David Luke), Vintage Classics: London.
- Nietzsche, F. W. (1995) *Thus Spoke Zarathustra* (Çev. W. Kaufman). New York: Random House
- Premuda, N. (1995). "Luchino Visconti's Musicism." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Sayı: 26(2), Croatian Musicological Society ve JSTOR, Sayfa: 189-210.
- Raj, P. P. E. (2015). "Text/Texts: Interrogating Julia Kristeva's Concept of Intertextuality." *Ars Artium*, Sayı 3, Sayfa: 77-80, Paragon International Publishers, Arar Saudi Arabia.
- Rudlin, J. (1999). *Commedia dell'Arte: Oyuncular için El Kitabı*. (Çev. Ezgi Ege İpekli), Mitos Boyut Yayınları: İstanbul.
- Thibault, P. J. (1994). "Intertextuality.", *The Encyclopedia of Language and Linguistics*, 4, Hazırlayan: R. E. Asher, Pergamon Press, Oxford.
- Vaget, H. R. (1980). "Film and literature. The case of "Death in Venice": Luchino Visconti and Thomas Mann", *The German Quarterly*, Sayı:53(2), Blackwell Publishing, New Jersey, Sayfa:159-175.
- Visconti, L. (Director). (1971). *Death in Venice* (Motion picture). United Kingdom: Warner Bros.
- Worton, M. ve Still, J. (1991). "Introduction.", *Intertextuality: Theories and Practices*. Hazırlayan: J. Still ve M. Worton, Manchester University Press: Manchester.

Tüm görseller aşağıdaki internet sitesinden alınmıştır:

https://www.google.com.tr/search?q=death+in+Venice&espv=2&biw=1536&bih=735&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwj3yqivUjTRAhXCIsAKHfAZD-EQ_AUIBygC

Makaledeki yabancı kaynaklardan alıntıların Türkçeye tercümelemi şahsıma aittir.

