

Chết ở Venice: Từ Văn Học đến Điện Ảnh trên Phương Diện Cốt Truyện và Nhân Vật

Đường Diệp Kha

*Học viên Cao học, Trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn,
Đại học Quốc gia Thành phố Hồ Chí Minh*

Email: duongdiepkha@gmail.com

Ngày nhận bài: 02/3/2024; Ngày sửa bài: 13/5/2024; Ngày duyệt đăng: 27/5/2024

Tóm tắt

Tiểu thuyết Chết ở Venice với tuổi đời hơn 100 năm là kiệt tác thời kỳ đầu của nhà văn lớn Thomas Mann. Trong phiên bản điện ảnh năm 1971, đạo diễn danh tiếng Luchino Visconti đã đưa tiểu thuyết ngắn của Mann lên màn ảnh với sự thay đổi cơ bản trên hai phương diện: cốt truyện và nhân vật. Tác phẩm điện ảnh có thể không tái tạo được những câu châm biếm nhiều lớp nghĩa trong ngôn ngữ của Mann nhưng nó là phương tiện để người xem tìm kiếm những lớp nghĩa đó, điện ảnh tạo ra sự mơ hồ thông qua các phương tiện khác ngoài chữ viết. Bài viết được xây dựng từ góc nhìn tự sự học và lý thuyết cải biên nhằm lý giải phương thức chuyển thể tác phẩm văn học thành phim qua thực hành cải biên cụ thể Chết ở Venice dựa trên sự thay đổi điểm nhìn nhân vật và sự cải tác tình tiết, hứa hẹn mang đến một cái nhìn mới về sự tái sáng tạo của Visconti trong quá trình chuyển vị.

Từ khoá: cải biên, Chết ở Venice, điện ảnh, tiểu thuyết, tự sự học

Death in Venice: From Literature to Film in Aspect of Plotline and Characters

Duong Diep Kha

*Graduate student, University of Social Sciences and Humanities,
Viet Nam National University Ho Chi Minh City*

Correspondence: duongdiepkha@gmail.com

Received: 02/3/2024; Revised: 13/5/2024; Accepted: 27/5/2024

Abstract

The novel Death in Venice, more than 100 years old, is the early masterpiece of the great writer Thomas Mann. In the 1971 film version, famous director Luchino Visconti brought Mann's short novel to the screen with fundamental changes in two aspects: plotlines and characters. Cinematography may not be able to reproduce the satirical sentences with many layers of meaning in Mann's language, but it is a means for viewers to search for those layers of meaning, cinema creates ambiguity through other means beyond writing. The article is built from the perspective of narratology and adaptation theory to explain the method of adapting literary works into films through specific adaptation practices Death in Venice is based on the change of character's point of view and reformulates the details, promising to bring a new standpoint on Visconti's re-creation of transformation.

Keywords: adaptation theory, Death in Venice, Luchino Visconti, Thomas Mann

1. Đặt vấn đề

Sự ra đời của *Chết ở Venice* (Der Tod in Venedig) nổi tiếp tác phẩm *Tonio Kröger* (1903) trở thành một trong hai thành tựu của nhà văn Thomas Mann ở thể loại tiểu thuyết ngắn. Bộ phim cải biên gây được nhiều tiếng vang, đạt được bốn giải Bafta và đề cử Cành cọ vàng tại LHP Cannes năm 1971. Những nghiên cứu về *Chết ở Venice* trên thế giới cũng đã được tiếp cận từ nhiều góc độ. Đáng chú ý là công trình nghiên cứu của Gronicka (1956) xem xét tác phẩm ở góc độ thi pháp thần thoại và tâm lý học. Đứng từ góc độ diễn ngôn thuộc địa, Ghosh (2017) cho rằng căn bệnh tả trong văn bản của Mann hoạt động như một phép ẩn dụ, tạo điều kiện cho sự “thừa nhận nỗi sợ hãi lâu đời của đế quốc đối với thuộc địa và thực dân đến trong bất kỳ cuộc tiếp xúc nào”. Về phương diện âm nhạc, Müller (2021) sử dụng khái niệm “trình diễn như sự biến đổi” của Erika Fischer-Lichte làm cơ sở nghiên cứu hai bản cải biên điện ảnh và opera: bộ phim của Visconti và vở diễn cùng tên của Benjamin Britten năm 1973, nhằm lý giải sự biến đổi cụ thể mà từng bản cải biên thể hiện trên các phương tiện truyền thông. Tại Việt Nam, ngoài những bài điểm sách, điểm phim, còn có bài nghiên cứu nổi bật của Phạm Phú Uyên Châu (2020) khai thác vấn đề dịch bệnh trong tác phẩm. Nhìn chung, các nghiên cứu này đã mang đến một cái nhìn đa diện cho tác phẩm, nhưng hầu như chưa có bài nghiên cứu nào đi từ bình diện lý luận tự sự học cùng khái niệm trọng yếu của cải biên đề tập trung phân tích cách thức chuyển thể qua trường hợp tiểu thuyết *Chết ở Venice* và bộ phim cùng tên. Bài viết vận dụng phương pháp so sánh, phương pháp khảo sát văn bản để tập trung làm rõ vấn đề mới là phương thức cải tác cốt truyện và nhân vật, thủ pháp tạo dựng nhân vật văn

học - nhân vật điện ảnh từ điểm nhìn trần thuật. Đồng thời, bài viết cũng chú ý bóc tách sự chuyển hóa nội dung trong kết cấu cốt truyện - phương diện “*được dùng rất nhiều trong tiểu thuyết, trong truyện ngắn và ngay cả trong phim*” (Đào Lê Na, 2017: 126), sự lồng ghép yếu tố âm nhạc và thủ pháp nghệ thuật tả cảnh ngụ tình mà điện ảnh vay mượn từ văn học. Vấn đề nghiên cứu này không chỉ làm phong phú thêm lý luận tự sự mà còn đáp ứng nhu cầu tìm hiểu và đón nhận bộ phim điện ảnh *Death in Venice*.

2. Phim cải biên *Chết ở Venice* - thực hành chuyển hóa nội dung giữa văn học và điện ảnh từ phương diện nhân vật và cốt truyện

Tự sự học xuất hiện từ những năm 60-70 thế kỷ XX với những tên tuổi Shklovski, Tomashevski, Todorov, Genette, Chatman, ... phát triển qua hai thời kỳ kinh điển và hậu kinh điển. Trong đó, tự sự học kinh điển tập trung vào “*nghiên cứu cấu trúc của truyện và diễn ngôn tự sự, mối quan hệ giữa các sự kiện tạo nên truyện (tập trung vào sự kiện, nhân vật, cách kể, ngôi kể, giọng điệu, điểm nhìn, thời gian, không gian, tình huống, mô hình tự sự...)*” (Đỗ Văn Hiếu, 2020), tự sự văn học xem văn học như một hệ thống ký hiệu có quy luật nội tại, chú trọng nghiên cứu quan hệ giữa các thành phần cấu tạo nên văn bản. Trong khi đó, thuật ngữ “cải biên” một lần nữa định nghĩa là “*sự xét lại một cách khuếch trương, có chủ ý, được công bố về một tác phẩm nghệ thuật cụ thể*” (Hutcheon, 2006: 170). Từ lý luận tự sự học và thái độ xét lại, chủ ý của sự thực hành cải biên được hình thành, vai trò của tác phẩm điện ảnh trong quan hệ với tác phẩm văn chương được nhìn nhận khách quan hơn; quy trình cải biên được đặt vào một hệ thống, trong đó tác phẩm điện ảnh

như một sản phẩm văn hoá có đời sống tự thân, mang ngôn ngữ nghệ thuật của riêng mình kết hợp với những dạng thức tồn tại của văn học như hình thức tự sự và thủ pháp biểu hiện.

2.1. Phương thức xây dựng nhân vật

2.1.1. Chân dung nhân vật Aschenbach

Trước hết, sự khác biệt cơ bản giữa nhân vật văn học và nhân vật điện ảnh được chỉ ra: *“nhân vật văn học là kiểu nhân vật có thể thoát mái suy nghĩ mơ mộng, hồi tưởng, triết lý thông qua những trang viết về những dòng độc thoại nội tâm nhân vật, những dòng kể về ký ức nhân vật, những dòng miêu tả sự kiện mà nhân vật can dự vào; nhân vật trong điện ảnh là nhân vật hành động”* (Đoàn Minh Tuấn, 2008: 9). “Nhân vật” nên được diễn giải như *“mẫu người được hư cấu và là ký hiệu của kết cấu kịch, là hình tượng điện ảnh do diễn viên sáng tạo nên”* (Trần Luân Kim, 2020: 32) và từ đó nhân vật điện ảnh được nhìn nhận dựa trên hai khía cạnh là vai trò và phương thức biểu hiện. Về vai trò, nhân vật trong phim là *“chủ thể của câu chuyện phim, là nhân tố phát động và gánh vác vai trò làm nổi bật chủ đề phim, kết nối và làm sáng tỏ hệ thống tình tiết chủ yếu của phim, tạo ra tư tưởng và hình tượng tác phẩm”* (Trần Luân Kim, 2020: 37); nhân vật sẽ được biểu hiện qua hai phương thức thường thấy là thông qua việc thể hiện ngoại hình và qua sự vận dụng cảnh quay.

Gustav von Aschenbach, nhân vật hư cấu trong tiểu thuyết *Chết ở Venice* (1912) của Mann được mô tả là một nhà văn trung niên người Đức có đời sống lạnh lùng và kỷ luật. Aschenbach xuất thân trong gia đình công chức cao cấp ngành tư pháp, ông hiện tại góa vợ và có người con gái đã vu quy, văn phong của ông được cho là *“vững vàng và mẫu mực, trau chuốt và truyền thống,*

đến mức bảo thủ, công thức, thậm chí khuôn sáo...” [1]. Chân dung nhân vật hoàn thiện với sự phác thảo diện mạo đầy chi tiết: *“Người hơi thấp, tóc nâu, không để râu. Đầu ông có vẻ hơi lớn cho với thân hình mảnh khảnh. Mái tóc ông, trên đỉnh đầu đã hơi thưa nhưng hai bên thái dương còn rất rậm và điểm bạc, được chải hất ra sau gây để lộ vầng trán cao đầy nếp nhăn loáng thoáng rõ hoa. Cặp kính gọng vàng hằn sâu một vết trên sống mũi cao hơi gồ lên. Miệng ông rộng, khi hé mở thì dễ dài, khi mím chặt căng thẳng thì đầy cương quyết; cặp má hóp hằn sâu ngoặc đơn ngoặc kép, cái cằm cân đối xẻ một chút cánh én”* [2]. Sau trải nghiệm du lịch sai lầm của mình ở đảo trên biển Adriatic, Aschenbach lên một chiếc tàu Ý già nua để đến Venice. Bộ phim của Visconti vẫn đi theo các sự kiện chính trong cuốn sách, nhưng nhân vật Aschenbach lúc này không phải được xây dựng là nhà văn mà là một nhạc sĩ nổi tiếng, người có tính khí kỳ quặc. Ông ta phải ngưng biểu diễn một thời gian vì tình trạng sức khỏe, sau cũng đến Venice để nghỉ ngơi. Vào một buổi tối tại khách sạn Grand des Bains, ông ta trông thấy Tadzio. Aschenbach quan sát cậu bé trên bờ biển rợp bóng liễu, theo chân cậu cùng gia đình băng qua các ngõ ngách Venice. Ông ta cố gắng rời Venice nhưng vì sự cố hành lý nên phải ở lại. Bất chấp đợt dịch tả bùng phát đang tàn phá Venice, Aschenbach vẫn lựa chọn ở lại, giấu nhem đi thông tin, phần vì lo Tadzio sẽ rời đi, phần vì ông không muốn quay về với nếp sống cũ. Sự ám ảnh cuồng si về chàng thiếu niên đó khiến ông ta đánh mất lý trí và đã ăn những quả dâu “chín nâu” mà người bán rong chèo kéo trên bãi biển [3]. Sau đó ông ta nhiễm bệnh và mất ngay tại bãi biển chính vào ngày gia đình Tadzio chuẩn bị rời Venice quay về Ba Lan.

Có thể thấy sự cải tác nhân vật thể hiện rõ nét trong sự làm mới lai lịch nhân vật. Aschenbach đi từ tiểu thuyết ra màn ảnh lại là một nhà soạn nhạc. Liên hệ điều này đến việc Thomas Mann đặt tên nhân vật dựa theo tên một nhạc sĩ nổi tiếng người Ý, Gustav Mahler, một lớp ẩn dụ và ý nghĩa điện ảnh sâu sắc được tạo ra. Mùa hè năm 1911, Thomas Mann cũng từng đến hòn đảo Lido (thuộc Venice) nghỉ mát ít ngày, một loạt sự kiện diễn ra cùng ấn tượng ở đó đã tạo cho nhà văn cảm hứng để sáng tác tiểu thuyết này. Vậy nên cốt truyện tiểu thuyết *Chết ở Venice* không hoàn toàn hư cấu và đa phần nhân vật trong tác phẩm đều có thật ngoài đời từ gã lái đò, Tadzio và gia đình, anh nhân viên văn phòng, gã hát rong đến cả đợt dịch tả bùng phát thời điểm đó tại Ý. Riêng Aschenbach, trên bình diện tiểu thuyết, ông ta vẫn là nhân vật hư cấu. Nhưng Aschenbach trong phim lại mang dáng dấp, bóng hình của Mahler hơn khi không chỉ vào vai một nhạc sĩ mà diễn viên đóng vai này còn được cố tình tạo kiểu để giống với Mahler, từ cặp kính đến mái tóc. Cùng với việc Visconti giới hạn câu chuyện của mình bằng cách biến hoá nội dung triết học trong tiểu thuyết của Mann vào những cảnh hồi tưởng đầy cao trào cùng hình ảnh đậm chất tương phản, bộ phim đã vẽ ra lần ranh phân cách giữa nhân vật Aschenbach trong tiểu thuyết và Aschenbach trên màn ảnh. Hành động, đối thoại góp phần hình thành đặc trưng tính cách nhân vật, “*tâm lý nhân vật ẩn chứa và phát triển theo tính cách nhân vật, bộc lộ trong những hoàn cảnh và điều kiện kịch được tác giả phim thiết đặt*” (Trần Luân Kim, 2020: 35). Chân dung Aschenbach được khai thác đầu phim, hiện lên đầy đạo mạo và cao quý. Đến khách sạn ông ta được đón tiếp như vị khách quý. Điều này làm nên sự tương phản sâu

sắc sau này, khi mà ông ta bị ám ảnh bởi một cậu bé thiếu niên, bởi thứ tình yêu cuồng si và phi luân đó. Như cảnh Aschenbach gục khóc ngay giềng đá bên vệ đường [4], người xem không thấy sự giằng xé nội tâm nhân vật qua những dòng suy tưởng triết học mà chứng kiến một Aschenbach suy sụp, tự cười nhạo sự ngớ ngẩn của chính mình, “*va đập*” với cảnh hồi tưởng của ông ta về một buổi biểu diễn bị khán giả la ó phán xét, người ta cho rằng nhạc ông đã “*chết non*”, “*họ sẽ phán xét anh và họ sẽ kết tội anh*” [5]. Trong khoảnh khắc đó, cảm giác hụt hẫng, đón đau hết như hồi tưởng vọng về, những tiếng kêu tuyệt vọng trước bi kịch và hài kịch của số phận phát ra thành hành động run rẩy, gương mặt toát mồ hôi nơi nhân vật.

Tính triết luận hay những tình huống tâm lý phức tạp của nhân vật có thể dễ dàng diễn đạt qua sức mạnh ngôn từ. Nhưng một bộ phim, dù muốn chuyển tải ý vị triết học, thì đó là cái người xem có thể đúc kết, suy ngẫm ra nó chứ khó có thể hiển hiện nội dung, tư tưởng triết học bằng hình ảnh trên phim. Những dòng độc thoại nội tâm diễn tả góc khuất bí ẩn trong ý thức và vô thức nhân vật không thể đưa nhiều lên phim, một phần vì yêu cầu dung lượng bộ phim, phần vì “*như thế sẽ khiến khán giả chán, có cảm giác nặng nề. Không ai xem phim chỉ để ngồi nghe nhân vật độc thoại nội tâm, cũng không ai vừa xem phim vừa đắm chìm suy ngẫm tư tưởng cao siêu triết học*” (Nguyễn Văn Hùng, 2020). Thay vì bộc lộ nội tâm, sự giằng xé của nhân vật bằng nội dung triết học, tác phẩm điện ảnh cải biên *Chết ở Venice* đã thiết kế tình huống để lồng những cảnh hồi tưởng vào. Những đoạn hồi tưởng là một trong những yếu tố làm nên cái gọi là trật tự không bình thường về thời gian trong phim, khi có những phân cảnh quá

khứ xen vào thực tại, tâm trạng nhân vật được đẩy lên một cách mạnh mẽ và rõ nét. Từ góc độ tự sự học, cốt truyện liên quan đến cấu trúc tự sự trong cái biên và tự sự là kể lại câu chuyện bằng kỹ năng của người kể; Hugo Münsterberg² cho rằng chính “các đoạn hồi tưởng, cận cảnh, dần cảnh, dựng phim được tạo ra từ các thiết bị kỹ thuật chính là ngôn ngữ để các nhà làm phim kể lại câu chuyện của mình” (Wartenberg, 2015). Có thể thấy, cách xử lý này không chỉ tạo ra đầy đủ nội hàm nghệ thuật và nội dung tư tưởng cho những thước phim mà còn tạo hiệu ứng lan truyền cảm xúc rất mạnh.

2.1.2. Điểm nhìn nhân vật

Điểm nhìn trần thuật là một vấn đề then chốt của tự sự học, điểm nhìn trong kết cấu “không chỉ là vị trí người kể nhìn sự vật, mà còn là cách quan sát, tri nhận, cách cảm thấy sự vật bằng kinh nghiệm trực tiếp của mình, kể cả biểu đạt, từ đó mà thể hiện phạm vi ý thức của chủ thể đối với sự vật” (Trần Đình Sử, 2023). Bộ phim cải biên khai thác sự chủ động cùng thái độ mang tính “hồi đáp” của nhân vật Tadzio và ánh mắt khao khát của Aschenbach lúc nào cũng hướng về phía cậu thiếu niên xinh đẹp. Người xem đã khái quát chi tiết đó trên màn ảnh thành vấn đề tính dục giữa một người đàn ông trung niên và một cậu bé vừa qua tuổi dậy thì, nên nó đã gây kích động đến một bộ phận khán giả đương thời. Mặc dù trong phim, Aschenbach không bao giờ hành động quá giới hạn theo mong muốn bị cấm đoán của mình nhưng bộ phim lại lựa chọn đặc tả ánh mắt nhân vật, quay đi quay lại cảnh tượng bối rối của người đàn ông khi hướng ánh nhìn về phía cậu bé. Sự khai thác

ánh nhìn đó trong phim là minh chứng rõ ràng cho việc đạo diễn Visconti không muốn nó ẩn nấp sau con chữ mà là muốn phơi bày nó, cộng với việc đổi lại lịch Aschenbach thành nhạc sĩ mang bóng dáng của một nhân vật có thật, nhà làm phim đã tính toán cho nó bước ra khỏi trang giấy để sống một cuộc đời khác với nhiều phần ẩn ý. Góc máy khách quan của bộ phim đề cao trải nghiệm chủ quan trong suy nghĩ, cảm giác và các hoạt động mang tính cá nhân, nhân vật này không chỉ tồn tại trong tiểu thuyết, trong phim ảnh, mỗi con người chúng ta ngoài đời kia có thể đã, đang và sẽ sống một cuộc đời đau thương và tráng lệ như thế.

Sự di chuyển điểm nhìn mang đến hiệu quả nhất định cho bộ phim cải biên. Nhân vật Tadzio trong phim có ít nhất hai mươi lần “tạo dáng” trước mặt Aschenbach: chậm rãi quay lại, mỉm cười rồi lại uể oải quay đi; số lần hai người chạm mắt nhau nhiều vô kể. Visconti thay đổi góc nhìn trong tiểu thuyết, thay vì chỉ trông thấy một Aschenbach say mê nhìn trộm vẻ đẹp như tượng tạc kia thì giờ đây trong phim, khán giả còn trông thấy một Aschenbach khác qua cái nhìn của cậu bé Tadzio. Trần Đình Sử (2023) từng nhận định rằng vai trò của điểm nhìn là nối kết lời kể với bức tranh thế giới được kể. Chính cấu trúc đa điểm nhìn này của bộ phim đã khiến cậu bé không còn mang tinh thần của tiểu thuyết, không còn là “vật thể của sự khao khát” nữa mà đang đứng trên vai trò đối thoại với Aschenbach. Nếu không xét điểm nhìn mà chỉ xét góc quay thì Tadzio vẫn mang tinh thần của Mann, khi mà hướng về cậu bé luôn là những cảnh máy quay lia ngang từ từ và

² Triết gia đầu tiên viết chuyên khảo về loại hình nghệ thuật điện ảnh.

thỉnh thoảng phóng to hoặc thu nhỏ tạo góc nhìn [6]. Từ đây, một sự giao hoà kín đáo được tạo ra: cảm giác tiệm cận với cái hoàn hảo đó chỉ có những cảnh dài luôn lia từ người này sang người kia, mới tạo ra được, thứ cảm giác gần một chút, gần thêm chút nữa nhưng có lẽ cả đời không bao giờ chạm tới được. Kết hợp cả cấu trúc điểm nhìn và những cú máy quay phim để nhìn về Tadzio, cậu bé vừa chủ động nhưng cũng vừa xa cách, bí ẩn và lạnh lùng. Có một phân đoạn khá nổi tiếng trong phim, cũng là tình tiết thể hiện rõ nét điều này: trên bãi biển, dưới mái vòm của lối đi, Aschenbach căng thẳng đưa tay ra, đi chậm chậm về phía Tadzio; cậu bé cứ thông thả đi lùi lại, vòng qua những cây cột [7]. Đó là cảm giác con người không thể chạm tay tới cái hoàn hảo và cũng là trạng thái bất lực khi nhận ra thứ tình cảm mình đeo đuổi không mang lại kết quả nhưng bản thân lại không thể từ bỏ nó. Chính thái độ hồi đáp của nhân vật Tadzio bản điện ảnh đã góp phần khắc sâu vào sự đau khổ và dằn vặt của Aschenbach. Cũng không ít lần Tadzio khiến Aschenbach choáng váng vì nụ cười của mình, cậu biết có người luôn dõi theo mình, có lần còn đứng nán lại để đối diện với người đó [8].

Nhân vật Tadzio cũng như Aschenbach, bước ra màn ảnh với một cuộc đời khác, bộ phim để nhân vật tự sống cuộc đời mình mà không lời phán xét. Hệ thống điểm nhìn trần thuật thực chất là việc tổ chức cách tiếp cận hình tượng cho khán giả, *Chết ở Venice* của Mann cho độc giả nhìn theo quan điểm của nhân vật Aschenbach, điểm nhìn bị hạn chế bởi địa vị, hiểu biết và lập trường của nhân vật. Trong quá trình cải biên, điểm nhìn được dịch chuyển luân phiên từ Aschenbach đến Tadzio, và ngược lại. Bộ phim được trần thuật qua hai điểm nhìn: sự quan sát của Aschenbach và qua

đôi mắt của cậu bé Tadzio. Nhân vật Aschenbach và Tadzio từ văn học bước ra điện ảnh mang mối quan hệ đối chiếu, chân dung nhân vật này được khắc họa thông qua điểm nhìn của nhân vật kia. Như vậy, khi kết hợp luân phiên các quan điểm của các nhân vật khác nhau, “*nhân vật trong tác phẩm vừa là người đánh giá - cảm thụ, lại vừa là đối tượng của sự đánh giá - cảm thụ*” (Trần Đình Sử & cộng sự, 2012: 175).

2.2. Phương thức tổ chức kết cấu cốt truyện

2.2.1. Kết cấu đầu - cuối tương ứng

Kết cấu tác phẩm là toàn bộ tổ chức tác phẩm phục tùng đặc trưng nghệ thuật và nhiệm vụ nghệ thuật cụ thể, bao gồm “*tổ chức thời gian và không gian nghệ thuật của tác phẩm; nghệ thuật tổ chức những liên kết cụ thể của các thành phần của cốt truyện, nghệ thuật trình bày, bố trí các yếu tố ngoài cốt truyện...sao cho toàn bộ tác phẩm thực sự trở thành một chỉnh thể nghệ thuật*” (Lê Bá Hán & cộng sự, 2000: 131). Với hình thức nghệ thuật đầu - cuối tương ứng, một hình ảnh, chi tiết hay tình huống trong kết cấu câu chuyện có thể được lặp lại tại điểm mở đầu và kết thúc của trần thuật tạo nên một kết cấu khép kín. Mở đầu là cuộc gặp gỡ đầy ảo giác của Aschenbach với một người lạ tại nghĩa trang ở Munich, dáng vẻ của anh ta trông như khách du lịch chứ không phải dân địa phương, từ đó nó gợi lên niềm đam mê du lịch của Aschenbach, ông ta bị thúc đẩy bởi một sự thôi thúc đầy cảm dỗ mà ông ta không hiểu hết. Tuy nhiên trong phim, Visconti thể hiện Aschenbach như một nhạc sĩ lao tâm vì công việc dẫn đến sức khỏe suy kiệt, tìm đến Venice nghỉ dưỡng như một hành động có chủ đích. Phim bắt đầu với cảnh Aschenbach ngồi trên tàu để đến Venice [9] chứ không bắt đầu ở nghĩa trang hay bắt đầu khi ông ta vừa kết thúc chuyến du lịch ở một

nơi khác rồi mới đến Venice như trong nguyên tác. Từ việc cắt ghép sự kiện để làm nên điểm nhìn mới trong mở đầu, hệ thống sự kiện cụ thể mới cũng được đặt ra, cho thấy Visconti đã cải tác cốt truyện, tạo dựng Venice nửa đầu phim với vẻ rực rỡ, nghiêm trang, một điểm du lịch lý tưởng; để rồi từ đó dễ dàng tạo sự đối lập với một Venice suy tàn, u buồn nửa sau phim. Như vậy, người cải biên cũng là một người đọc, sự lựa chọn và tạo tác lại sự kiện cho thấy chủ ý của tác giả kể lại và đưa câu chuyện từ sự “đọc” của mình lên màn ảnh, điều này “giúp làm rõ nghĩa, thậm chí là mở rộng, bổ sung thêm ý nghĩa cho tác phẩm văn chương trên màn ảnh để nó không bị gò ép trong khuôn khổ của những con chữ” (Đào Lê Na, 2017: 130).

Cái chết của Aschenbach cuối tác phẩm là một cái chết đẹp, đậm chất nghệ thuật. Mann khép lại câu chuyện với hình ảnh “Đầu ông đang ngả trên lưng ghế, từ từ quay theo cử động của người bước đi ngoài xa; lúc này mái đầu ấy ngẩng cao lên, như để đón nhận ánh mắt người kia, rồi gục xuống ngực, mắt trợn ngược, trong lúc nét mặt ông giãn ra, thanh thản như chìm vào giấc ngủ say. Ông cảm thấy như thần Psychagog trắng toát và yêu kiều ngoài khơi đang mỉm cười với ông, vẫy gọi ông; hình như vị thần ấy vừa nhấc bàn tay đặt trên hông lên chỉ ra xa, rồi chấp chới bay lên dẫn đường vào khoảng không mênh mông đầy hứa hẹn. Và như bao lần trước, ông đứng dậy cất bước đi theo” [10]. Có lẽ chẳng còn cái chết nào tuyệt diệu hơn cái chết bị kịch, hiến dâng sinh mạng và sức sống cho cái đẹp ý niệm. Về đẹp đó khi được Visconti dựng lại bằng ngôn ngữ điện ảnh, nó lại mĩa mai và nhạo báng vô cùng. Cái chết này châm biếm chính con người và cuộc đời ông ta. Vì say mê tuổi trẻ ngọt

ngào, mơn mớn nên Aschenbach kinh tởm, chán ngấy tấm thân rệu rã của mình. Mỗi khi nhìn vào mái tóc và khuôn mặt mình, ông ta lại rơi vào hồ then và tuyệt vọng, vì vậy nên ông ta đã quyết định đi cắt và nhuộm lại tóc, tỉa râu, dặm phấn để che đi những nếp nhăn [11]. Tình tiết này đã gợi nhắc đến nhân vật “cưa sừng làm nghề” mà Aschenbach đã gặp trên chiếc tàu Ý đi Venice, người đàn ông đã luống tuổi nhưng vẫn ăn mặc loè loẹt đi cùng với đám thanh niên Pola. Nhân vật này đều xuất hiện trong cả phim [12] và tiểu thuyết. Chân dung ông ta được khắc họa bởi Aschenbach như sau: “gã đã già khăng”, “quanh mắt quanh miệng gã chỉ chút nếp nhăn”, “gò má phớt hồng nhờ đánh phấn, mớ tóc nâu thò ra dưới vành mũ rom sặc sỡ uốn cong là tóc giả”, “cần cổ gân guốc tong teo, hàng ria mép vểnh lên và chòm râu nhỏ dưới cằm đã được nhuộm lại màu” [13]. Aschenbach đã nhìn lão ta và đám bạn đùa cợt mà rung mình ghê tởm, ông nhận xét lão ta trong bộ đồ diêm dúa loè loẹt trông như một bức “biếm họa kỳ khôi và phi lý”. Ấy vậy mà nhân vật Aschenbach không nhận ra, cuộc gặp gỡ đó là dự báo cho bi kịch tương tự sắp ập đến với mình.

Phim vẫn để lại cho Aschenbach khoảnh khắc xúc động trong tiểu thuyết khi ông ngẩng lên đón nhận ánh mắt Tadzio từ ngoài biển xa rồi gục xuống nhưng chẳng mấy chốc cái bi thương đó biến thành khôi hài, châm biếm hành động tân trang nhan sắc thiếu sáng suốt của nhân vật: Aschenbach gục trên ghế xếp, đầu đội mũ nghiêng sang một bên, thuốc nhuộm tóc đen chảy xuống lớp trang điểm trắng bệch, loang lổ, che đầy nước da nhợt nhạt [14]. Không còn ai nhận ra một Aschenbach xuất hiện đầu phim, chính hình ảnh đó khiến khán giả lập tức nhớ đến nhân vật “cưa sừng

làm nghề” và tìm ra mối liên kết giữa họ. Cuối cùng, khi chết ông ta lại mang dáng hình mà ông ta từng ghé thăm ở đầu phim. Kết thúc quay lại mở đầu. Vậy nên cái chết Aschenbach đầy giễu nhại, như chính cách ông ta từng giễu cợt nhân vật “lão già ra về trai trẻ”. Cho đến đây, trong kết cấu vòng tròn đầu - cuối này, những mặt đối lập được đặt cạnh nhau: một Aschenbach khinh thường gã đàn ông lớn tuổi cố cựa sừng làm nghề để hòa mình một cách lộ bịch vào những chàng trai trẻ; cũng chính vị nhà văn nghiêm cẩn đó lại mù quáng che đậy dấu vết già nua của chính mình. Tác phẩm điện ảnh đã bị kịch hoá thân phận của Aschenbach, cái chết của ông như một sự sắp đặt đầy trớ trêu: trước khi hiến dâng thân mình cho cái đẹp, ông ta đập đổ mọi tường thành lý tưởng mà con người ông ta trước đây xây dựng nên. Kết cấu đó cũng góp phần làm nên tính hô ứng cho tác phẩm điện ảnh, mang lại cho bộ phim cải biên một diện mạo mới.

2.2.2. Yếu tố âm nhạc: *Thư gửi Elise - Giai điệu gây ngỡ ngàng*

Từ câu nói nổi tiếng của đạo diễn Martin Scorsese: yếu tố “*Âm nhạc và phim ảnh không thể tách rời. Chúng luôn luôn và sẽ luôn như vậy*”, giai điệu phản ánh hình ảnh trực quan, nghĩa là khi âm nhạc kết hợp với hình ảnh chuyển động, nó cho chúng ta biết cách cảm nhận về những gì chúng ta đang nhìn thấy. Trong *Death in Venice* bản điện ảnh, việc thay đổi lai lịch nhân vật Aschenbach là cách để nhà làm phim dễ dàng đưa âm nhạc của Mahler vào và khai thác nó. Nhạc sĩ Aschenbach trong phim không có một “giọng nói” nào, nhiều phân cảnh cho thấy ông ta bất lực và vụng về trong việc giải trình các cảm xúc hỗn loạn và những suy nghĩ, ám ảnh đang đầy dẫy trong mình [15]. Giữa nhà văn và nhạc sĩ, đạo diễn Visconti đã cân nhắc chọn âm nhạc,

bộc lộ thông qua xúc cảm thay vì diễn giải bằng ngôn từ. Âm nhạc được xem là một điểm nhấn hoàn hảo khi đạo diễn lồng ghép vào phim một phần di sản âm nhạc của nhạc sĩ Gustav Mahler. Bản *Adagietto* từ *Bản giao hưởng số 5* của Mahler là nền tảng âm nhạc và cấu trúc của bộ phim. Từ lúc mở đầu Aschenbach ngồi trên tàu đến khi kết thúc ông gục chết trên bãi biển, nó lặp lại xuyên suốt khiến tác phẩm điện ảnh *Chết ở Venice* như một hành trình khám phá tình yêu, cái đẹp không hồi kết. Bằng nhiều cách, “*bản nhạc dường như đã trở nên thống nhất với bộ phim, nhiều người yêu điện ảnh khi nghe thường có xu hướng liên tưởng ngay nó với phim của Visconti*” (Salazar, 2020). Vậy nên, cách sử dụng âm nhạc trong phim đậm đặc tính biểu tượng, đóng vai trò như một phương thức tổ chức cốt truyện của phim.

Âm nhạc đi xuyên suốt bộ phim, đồng hành cùng nhân vật như một người kể chuyện thâm lặng, dẫn dắt mạch phim. Nửa đầu phim, âm nhạc tiết lộ trạng thái tinh thần và nội tâm nhân vật, nửa sau phim, những bản nhạc khác nhau thay phiên phản ánh quá trình diễn biến tâm lý phức tạp của nhân vật. Giữa khúc giao hưởng buồn và nguy nga của Mahler, vang lên một giai điệu gây ngỡ ngàng, *Thư gửi Elise (Für Elise)* của Ludwig van Beethoven (1770-1827). Bản nhạc này như một lời tỏ tình đầy nhẹ nhàng du dương nhưng vô cùng cháy bỏng. Trong phim, tại đại sảnh trông vắng của khách sạn, cậu trai Tadzio ngồi bên chiếc đàn piano, gõ từng nốt từng nốt trong bản *Für Elise*, chậm rãi và đầy rứt rề [16]. Nó hệt như cái xúc cảm đầu đời tinh khôi và khó nắm bắt. Aschenbach bắt gặp khung cảnh ấy, nước mắt chực trào, ông không đủ sức mạnh và dũng khí đối diện với cảm xúc thăng hoa đó nên đành quay đi nơi khác.

Khi người đàn ông định thần quay lại, cậu bé đã rời khỏi đó từ lúc nào, thế nhưng khúc nhạc vẫn còn vang vọng. Giai điệu tuyệt vời ấy bắt đầu khơi gợi trong ông những cảm xúc của ngày xa xưa, một hoài niệm bất định không rõ thời gian. Cảnh hồi tưởng dần hiện ra, mờ chồng thực tại, Aschenbach nhớ lại khúc nhạc của cô gái nhà thổ đã đàn cho ông nghe năm nào, trong một không gian huê tình. Và khi ông nhạc sĩ bước ra khỏi phòng, rời đi, cô gái vẫn ngồi đó với ánh mắt hướng về ông; những nốt nhạc lại vang lên, đầy rã rời, nuối tiếc và nhớ nhung [17]. Hai hình ảnh liền kề từ hình ảnh Tadzio đánh đàn đến hình ảnh nhà thổ cùng cô gái điểm cho thấy sự chuyển biến tâm lý mạnh mẽ nơi nhân vật. Bản nhạc lạc nhịp cũng là lúc cảm xúc Aschenbach trở nên méo mó. Giờ đây, thông qua bản nhạc, Tadzio đã gieo vào lòng Gustav von Aschenbach một thứ cảm xúc chộn rộn của đón đầu pha lẫn hoan lạc mà con người ta chỉ có thể mơ hồ cảm nhận; đứng trước cái đẹp, thứ tình cảm ngưỡng vọng đơn thuần dần bị nhuốm màu nhục dục. Âm vang trong khoảnh khắc đó cũng đã đẩy người nhạc sĩ vào địa hạt sâu kín của tâm tưởng, khó mà vùng vẫy thoát ra. Những gì không thể nói rõ bằng lời đã được Visconti ẩn ý đưa vào âm nhạc.

Mỗi bản nhạc đảm nhận vai trò truyền tải cảm xúc chủ đạo của mỗi phân cảnh đặc biệt trong phim, trở thành một trong những “xảo thuật điện ảnh”, “*tác động vào tâm não người xem, khiến người xem ngấm ngấm chấp nhận sự biến hoá*” (Việt Linh, 2006: 167). Bản chất mơ hồ của bản nhạc cũng là sự phức tạp và mơ hồ của chính cuộc sống được chứa đựng trong bộ phim, nó không chỉ phản ánh hành động mà còn thể hiện nhiều hơn những điều nhân vật có thể nói. Âm nhạc vừa góp phần tạo ra bầu không khí cho tác phẩm cải biên *Chết ở Venice*, vừa lấp đầy

những khoảng lặng khó hiểu giữa những đoạn hội thoại ít ỏi trong phim.

2.2.3. *Nghệ thuật tả cảnh ngụ tình trong điện ảnh*

Điện ảnh có khả năng đánh mạnh vào thị giác và thính giác người thưởng thức bằng ngôn ngữ hình ảnh, âm thanh, dàn dựng, cảnh quay. “*Điện ảnh không chỉ học hỏi hình thức tự sự của văn học về cốt truyện, nhân vật, tính cách mà còn tiếp thu rộng rãi các phương thức và thủ pháp biểu hiện của văn học như: ẩn dụ, hoán dụ, tượng trưng, mượn cảnh tả tình, ...*” (Đỗ Thị Ngọc Diệp, 2010), và cảnh tàn tích trong *Chết ở Venice* là một ví dụ điển hình. Ngay từ đầu, bộ phim được xây dựng như một bức tranh gần như hoàn hảo về Venice những năm 90 từ phục trang, phong cách giải trí, cách bài trí bàn ăn; Venice hiện ra như một thành phố với hai sắc hồng và xám mọc lên từ mặt nước phẳng lặng; sự hiện diện của cơn gió Sirocco mang đến tai ương, bệnh dịch cũng được khắc họa rõ nét thông qua chuyển động dòng nước và chất lượng hình ảnh trong phim. Gần cuối bộ phim, Aschenbach vẫn theo chân gia đình Tadzio rong ruổi khắp các ngõ ngách Venice. Cảnh tàn tích làm bật lên sự tương phản mạnh mẽ: từ góc quay hẹp phóng tầm mắt người xem vào bóng người in trên làn nước, sau đó đột ngột chuyển sang góc quay trên cao nhìn xuống toàn cảnh. Aschenbach đứng đó quay lưng lại với ngọn lửa đang bốc cháy [18]. Bên cạnh ý nghĩa biểu tượng cho sức mạnh và nghị lực, ngọn lửa còn gắn với sự tàn phá và hủy diệt.

Toàn cảnh trông như một mớ hỗn độn, đầy ngột thở: những tàn tích bị cháy, những góc ngách tối tăm mờ nhoè bởi khói. Aschenbach nổi bật lên giữa nền không gian bởi bộ trang phục trắng toát. Nhìn từ trên cao, nhân vật vừa như một điểm trang trí của bối cảnh, vừa như một sự tương phản

với sự “chết chóc” tang thương. Cảnh quay này như đánh dấu cho một bước chuyển mình trong lòng nhân vật, bởi từ cảnh này trở về trước, Aschenbach chưa nhận ra mình đã bị trói chặt vào thành phố ngập nắng, đầy mê hoặc và hoan lạc này. Cảnh quay như nhuộm màu tâm trạng của nhân vật, ngụ ý cho sự buông xuôi của Aschenbach, ông ta để mặc cho những khát khao trong lòng tuôn ra như dòng chảy, mãnh liệt như ngọn lửa đang bùng bùng cháy phía sau mình. Nhân vật bỏ qua những cảnh báo về dịch bệnh đang bao vây thành phố, bỏ qua cái chết đến với mình gần hơn từng ngày để đuổi theo ảo ảnh về Tadzio. Hình ảnh tượng trưng mà bộ phim sử dụng trong cảnh này mang tính gợi hình hơn là mô tả.

Phim không thể hiện một Venice ngập ngụa mùi của lụn bại hay *“các loại mùi bốc ra từ nhà ở, cửa hàng quán ăn, mùi dầu mỡ, mùi nước hoa và trăm thứ mùi khác cứ tụ lại thành đám mà không tan ra được”* và cái thứ *“mùi xú uế bốc lên từ những dòng kênh”* [19]. Phim vẽ ra tàn tích, hình ảnh hư cấu nhưng tác động đến thị giác, như một đòn giáng mạnh sau đầu khiến người xem chóng mặt, hoa mắt. Đối với Mann, Venice là *“thành phố với vẻ đẹp phỉnh phờ khả nghi, nửa thần thoại nửa cạm bẫy, mà trong bầu không khí ngột ngạt của nó đã có một thời nghệ thuật đua nhau nở rộ thừa mứa trên mọi lĩnh vực, gợi cảm hứng cho người nhạc sĩ tạo ra những âm thanh huyền ảo ru ngủ về kẻ gợi hôn người”* [20]. Nhưng Venice của nửa sau phim không còn là một Venice rực rỡ trang nghiêm, xứng đáng để đến du lịch nữa mà là một thành phố đang suy tàn và đầy cô độc, gồng mình lên chống chọi với bệnh tật. Xuyên suốt bộ phim, Venice được khai thác như quá trình một người mắc bệnh, đi từ sâu não đến ốm yếu xanh xao, như một tấm ván lớt sàn bằng

phẳng và lặng im nhưng khi được cạy ra để lộ hàng ngàn con trùng đang bò lúc nhúc bên dưới.

Cảnh tàn tích trong phim không chỉ là phương tiện để miêu tả tâm trạng, bởi Venice đầu phim nguy nga và ngạo nghễ bao nhiêu thì đến lúc này lại mờ mịt khói, vôi trắng rải khắp nơi; khung cảnh như báo trước số phận của Aschenbach. Cảnh này đã làm được hai việc: một là tạo ra được hiệu ứng trình bày tốt cho bộ phim thông qua những cảnh mang tính hình ảnh cao, hai là đóng vai trò quan trọng trong việc thúc tiến cao trào cho câu chuyện. Aschenbach trong tiểu thuyết, ở giai đoạn này ông ta mới ăn quả dâu bán trong một cửa hàng rau nhỏ bên đường vì khát nước, việc đi theo Tadzio khiến ông đuổi sức. Ông ta ăn quả dâu “chín nẫu” đó để giải khát, mặc dù trước đó đã được cảnh báo về sự lây lan của dịch tả. Tuy nhiên, trong phim, Aschenbach lại ăn những quả dâu mà người ta bán ngoài bãi biển để nhâm nhi trong lúc dạo chơi và ngắm biển. Sau đó ông ta mới được người đàn ông ở văn phòng ngoài quảng trường cảnh báo về việc dịch tả bùng phát, khuyên ông ta mau chóng rời thành phố. Rõ ràng cùng một nội dung nhưng Visconti lại cắt ghép để thay đổi vị trí những phân cảnh, làm mới đi cái chết nhân vật về mặt ý nghĩa. Cảnh ăn dâu được nhà làm phim đẩy lên trước để đưa cảnh tàn tích vào. Bộ phim không khai thác nguyên nhân dẫn cái chết vật lý của nhân vật, cũng như không khai thác sự ám ảnh khiến nhân vật đánh mất lý trí. Bộ phim xoáy vào cái chết tinh thần, lòng ông ta đang chết dần giữa lòng thành phố, ông ta còn đủ tỉnh táo để nhận ra mình đã lún sâu đến nhường nào và ông ta chấp nhận nó. Sự thêm thắt, xáo trộn và xâu chuỗi những phân cảnh trong phim đã làm bật lên điều đó.

3. Kết luận

Như vậy, từ những luận giải dựa trên cơ sở lý luận tự sự học, bài viết đã tập trung giải mã những chi tiết nghệ thuật trong quá trình chuyển vị và tái sáng tạo giữa hai loại hình nghệ thuật. Sự khảo nghiệm này chỉ ra được sự thống nhất giữa những yếu tố cốt lõi trong tương quan giữa tự sự học văn học và tự sự học điện ảnh là nhân vật, cốt truyện và hoàn cảnh. Những chi tiết cải tác trong bộ phim cải biên *Chết ở Venice* hoàn toàn bắt trúng những chức năng của kết cấu cốt truyện khi chủ ý sắp xếp, gắn kết các sự kiện thành một chuỗi nhằm tăng hiệu quả tự sự và khắc họa chân dung, thành công tạo nên lịch sử của một nhân vật. Có nhiều cách để kể lại một tác phẩm văn chương bằng điện ảnh, chính sự cải tác trên phương diện cốt truyện và nhân vật đã góp phần tái cấu trúc những tinh túy của tiểu thuyết trong đặc trưng của loại hình nghệ thuật khác là điện ảnh. Sự sáng tạo này chính là nguyên nhân chính yếu làm nên thành công của bộ phim cải biên, bên cạnh nhiều yếu tố nổi dài đời sống của *Chết ở Venice* như tiếng tăm của đạo diễn, vị thế của nguyên tác, âm nhạc trong phim hay những màn hoá thân xuất sắc của diễn viên. Ngoài ra, hiện tượng cải biên *Chết ở Venice* còn có thể được tiếp cận từ hai phương diện khác như một sự gợi mở hướng nghiên cứu trong tương lai: chú trọng yếu tố văn hoá nơi tác phẩm trong từng bản cải biên thể hiện trên các phương tiện truyền thông; đồng thời vận dụng cải biên học như cơ sở lý luận chính thông qua việc đặt câu hỏi về vai trò của văn bản được cải biên, tô đậm tác động của bệnh dịch từ sự trình hiện trong tiểu thuyết của Mann và bộ phim của Visconti.

Đạo đức công bố

Tác giả đảm bảo chuẩn mực chung về đạo đức nghiên cứu và công bố khoa học.

Chú thích

- [1] Mann, T. (1913). *Chết ở Venice*. Nguyễn Hồng Vân dịch (2012). Thành phố Hồ Chí Minh, Nxb Trẻ, 33.
- [2] Sđd, 34.
- [3] Visconti, L. (1971). *Death in Venice* (phim). Nguồn: <https://vimeo.com/667379761/description>, 46:05.
- [4] Visconti, L., 1971, 1:48:07.
- [5] Visconti, L., 1971, 1:49:12.
- [6] Visconti, L., 1971, 29:10.
- [7] Visconti, L., 1971, 1:10:25.
- [8] Visconti, L., 1971, 43:38.
- [9] Visconti, L., 1971, 3:28.
- [10] Sđd, 140.
- [11] Visconti, L., 1971, 1:41:40.
- [12] Visconti, L., 1971, 8:07.
- [13] Sđd, 39.
- [14] Visconti, L., 1971, 2:00:45.
- [15] Visconti, L., 1971, 51:28.
- [16] Visconti, L., 1971, 1:11:44.
- [17] Visconti, L., 1971, 1:15:55.
- [18] Visconti, L., 1971, 1:42.
- [19] Sđd, 69.
- [20] Sđd, 107.

Tài liệu tham khảo

- Đào Lê Na (2017). *Chân trời của hình ảnh: Từ văn chương đến điện ảnh qua trường hợp Kurosawa Akira*. Thành phố Hồ Chí Minh, Nxb Đại học Quốc gia Thành phố Hồ Chí Minh.
- Đoàn Minh Tuấn (2008). *Những vấn đề lý luận kịch bản phim*. Hà Nội, Nxb Văn hoá - Thông tin.
- Đỗ Thị Ngọc Diệp (2010). *Vấn đề chuyển thể tác phẩm văn học sang tác phẩm điện ảnh: từ góc nhìn tự sự*. Luận văn Thạc sĩ Văn học, Trường Đại học Khoa học Xã hội & Nhân văn, Đại học Quốc gia Hà Nội.

- Đỗ Văn Hiếu (2020). Vận dụng lý thuyết tự sự học vào nghiên cứu hình thái thể loại tiểu thuyết. In trong Trần Đình Sử (Chủ biên) (2008), *Tự sự học - Một số vấn đề lý luận và lịch sử*, phần 2. Hà Nội, Nxb Đại học Sư phạm.
- Ghosh, A. (2017). The Horror of Contact: Understanding Cholera in Mann's Death in Venice. *Journal of Global Cultural Studies*, 12. <https://doi.org/10.4000/transtexts.779>.
- Gronicka, A. (1956). Myth plus Psychology: A Style Analysis of Death in Venice. *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 31(3): 191-205. <https://doi.org/10.1080/19306962.1956.11786846>
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. New York, Routledge Publishers.
- Lê Bá Hán, Trần Đình Sử và Nguyễn Khắc Phi (2000). *Từ điển thuật ngữ văn học*. Hà Nội, Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội.
- Mann, T. (1913). *Death in Venice*. Nguyễn Hồng Vân dịch (2012). *Chết ở Venice*. Thành phố Hồ Chí Minh, Nxb Trẻ.
- Müller, J. (2021). Performance as Transformation: The Laughing Songs of "Death in Venice" in Literature, Film, and Opera. *Sound Stage Screen*, 1(2): 69-100. <https://doi.org/10.54103/sss14054>.
- Nguyễn Văn Hùng (2020). *Chuyển thể truyện ngắn - điện ảnh: Cứu cánh của nghệ thuật là thẩm mỹ, là cái đẹp*. http://vannghequandoi.com.vn/vnqd-ket-noi/chuyen-the-truyen-ngan-dien-anh-cuu-can-ah-cua-nghe-thuat-la-tham-mi-la-cai-dep_11368.html, truy cập ngày 30/12/2023.
- Phạm Phú Uyên Châu (2020). "Chết ở Venice" và bệnh dịch dưới ngòi bút của Thomas Mann. *Tạp chí Sông Hương, Số Đặc biệt (T.12-20)*, truy cập ngày 25/03/2024.
- Salazar, D. (2020). Opera Meets Film: The Powerful Thematic Contrast of Music in Visconti's "Death in Venice". *OperaWire*. <https://operawire.com/opera-meets-film-the-powerful-thematic-contrasts-of-music-in-viscontis-death-in-venice/>, truy cập ngày 15/01/2024.
- Trần Đình Sử (chủ biên), La Khắc Hoà, Phùng Ngọc Kiêm và Nguyễn Xuân Nam (2012). *Lý luận văn học: Tác phẩm và thể loại văn học* (tập 2). Hà Nội, Nxb Đại học Sư phạm.
- Trần Đình Sử (2023). *Điểm nhìn trần thuật*. <https://trandinhstu.wordpress.com/2023/02/20/diem-nhin-tran-thuat/>, truy cập ngày 05/01/2024.
- Trần Luân Kim (2020). *Phương pháp phê bình điện ảnh*. Thành phố Hồ Chí Minh, Nxb Văn hoá - Văn nghệ.
- Việt Linh (2006). *Đạo chơi vườn điện ảnh*. Thành phố Hồ Chí Minh, Nxb Văn hoá Sài Gòn.
- Visconti, L. (1971). *Death in Venice* (phim). <https://vimeo.com/667379761/description>, truy cập ngày 25/10/2023.
- Wartenberg, T. (2015). Philosophy of Film. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <https://plato.stanford.edu/entries/film/>, truy cập ngày 28/01/2024.