Suzanne Liandrat-Guigues

De plooien van het motief

'Eigenaardig, je zou zeggen dat het steeds hetzelfde gordijn is!',[1] ben je geneigd te denken, geïntrigeerd als je bent door de herhaling van het motief 'rode doek'[2] in ten minste twee films van Visconti, SENSO en IL GATTOPARDO.

Ervoor kiezen om een thema in een filmisch oeuvre te onderzoeken, heeft iets arbitrairs, heeft veel te maken met je intuïtie. Een thema berust op een herhaling van motieven en wordt opgebouwd dank zij de utopie van de betekenis en vorm ervan, die zowel coherent als vertakt zijn. Het motief duikt enkele malen op, maar het gaat niet om een eenvoudige herhaling. Er treden variaties op, er worden verbanden gelegd met andere elementen (die deel uitmaken van de film, er buiten staan of zelfs uit een ander semiotisch systeem komen). De identiteit van een thema laat zich op paradoxale wijze afleiden uit de totaliteit van interne variaties en externe associaties. Het minutieus opsporen van de in de tekst ondergebrachte motieven brengt een netwerk van 'impliciete solidariteit' (Jean-Pierre Richard) aan het licht, dat bijdraagt aan de manifestatie van het thema. Het thema dringt zich in zijn concrete bestaan op als een serie variaties (de motieven) die in een netwerk ondergebracht kunnen worden dat in het oeuvre van Visconti verweven zit, maar niet in één concept gevangen kan worden. Het thema manifesteert zich tegen de achtergrond van een motieven-con-

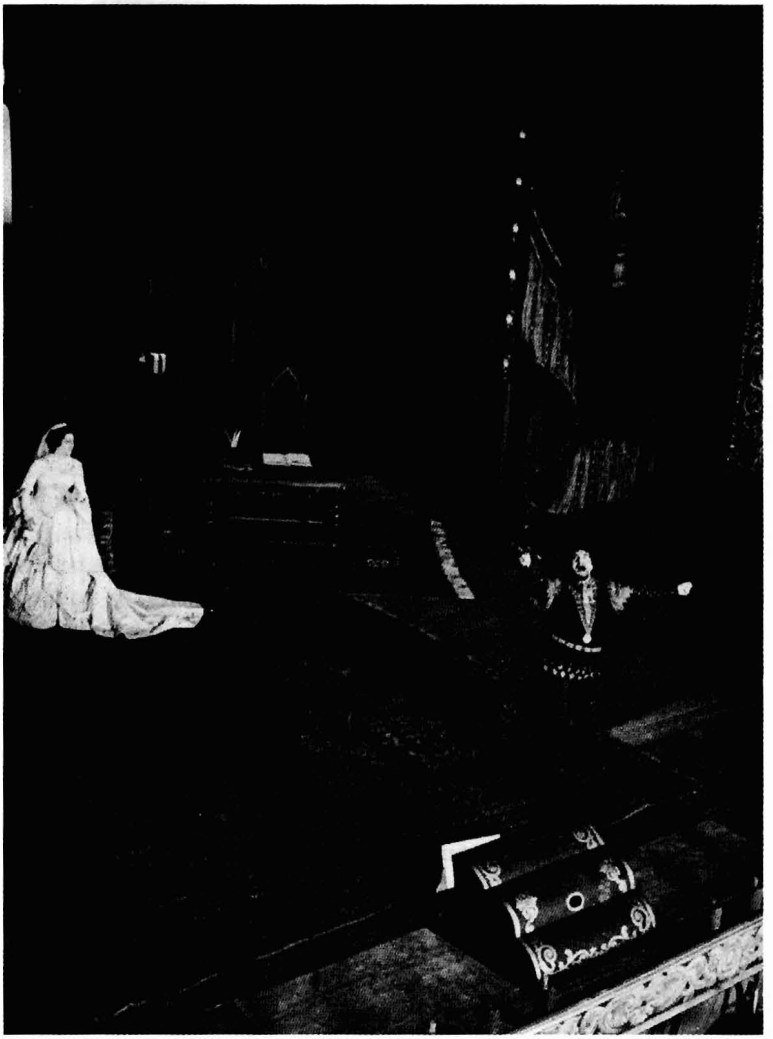
Oorspronkelijk: 'Le motif dans ses plis'. Deze tekst werd speciaal voor de esthetiek-reeks van *Versus* geschreven. Vertaling: Paul Verstraten.

1. Deze zin wordt uitgesproken door de graaf van Brassard, het hoofdpersonage uit *Le rideau cramoisi* van Barbey d'Aurevilly, op het moment dat hij met de verteller het venster ontdekt waaruit licht straalt dat 'getemperd wordt door een dubbel karmozijnrood gordijn en dat op mysterieuze wijze de dikte doorklieft'. Na deze visie en het verhaal dat ze provoceert, neemt de verteller dat venster in zijn geheugen op.

2. In de Franse tekst 'rideau'. Rideau kan (toneel)doek, gordijn en sluier betekenen. Ik heb geprobeerd voor elke situatie het juiste equivalent te vinden. Hierdoor wordt het achterliggende idee van het artikel 'monotoon' en dus ook sterker (*vert.*)

figuratie en is eigen aan elke configuratie. In IL GATTOPARDO gaat het thema van het rode doek een relatie aan met de heraldiek en illustreert de voorstelling van een aristocratisch geslacht. In SENSO wordt hetzelfde thema geassocieerd met het theater en benadrukt het het melodramatische gedrag van de personages. Een motief is de actualisering van een thema in een oeuvre; het thema is dus altijd meer dan de som van de motieven. Het thema omvat de motieven, omwikkelt ze (impliceert ze). De onderzoeker moet ze ont-wikkelen, uitleggen, en doet dit door een terreinverkenning die veel op de herinnering lijkt: 'Dat doet me denken aan...'. In dit opzicht is het voorbeeld van Brassard, personage in de novelle *Le rideau cramoisi*, passend: hij wil zich het verleden herinneren via een overeenkomst (dit herkenningseffect wordt vergemakkelijkt omdat het om dezelfde ruimte gaat). Net als de herinnering is de (h)erkenning van motieven een hachelijke aangelegenheid, afhankelijk van talloze factoren. Maar zoals de herinnering produceert ze ook een effect van verlichting: ineens lijkt iets van de waarheid van het oeuvre (de 'essentie') onthuld te worden, en dat 'iets' is het thema, of beter gezegd, het thema dat voortvloeit uit een bepaalde motievenconfiguratie. Dit maakt ook duidelijk waarin de houding van de schrijver en van de onderzoeker verschilt. De auteur 'ontwikkelt' zijn motieven van werk tot werk, maar niet door de herkenningsactiviteit van de onderzoeker: hij maakt zijn motieven eerder 'ingewikkelder' en schept een complicatie-systeem waarin de motieven van elkaar verschillen. De gelijkenis die de kritiek tussen twee motieven ontdekt, verwijst naar een identiteit (iets wat ze gemeenschappelijk hebben). Die gemeenschappelijke eigenschap houdt ook een relatie in met iets wat anders is (de verwantschapsrelatie die het motief ontstijgt; het netwerk van impliciete solidariteit).

Er is nog een ander verschil tussen auteur en onderzoeker, dieperliggend, onbereikbaar: het verinnerlijkte verschil, verinnerlijkt in het scheppend werken – dat wil zeggen, een onbewust en vergeten verschil. Want de artiest loopt steeds voor zichzelf uit, werkt met een idee voor ogen, met een project dat steeds verandert en zich wijzigt (en dat nooit op het oeuvre zelf zal lijken). Dit kan als de complicatie bestempeld worden. De onderzoeker kan slechts op basis van zijn intuïtie de interne variaties (van motief tot motief) en de externe associaties (van het ene netwerk van solidariteit met het andere) opmerken, waaruit hij het bestaan (de aan te tonen identiteit èn het verschil) van een thema (de utopie van een betekenis en een vorm) zal afleiden. Het resultaat is een configuratie van motieven en hun netwerken van impliciete solidariteit. Het thema is dus altijd het resultaat van een 'achteraf',



SENSO, Luchino Visconti, 1954

van een reconstructie terwijl de creatie steeds 'op de loop is'. Het geïnterpreteerde thema wordt zichtbaar door de concrete existentie van motieven, maar is niet hetzelfde als het gecreëerde thema.
SENSO begint met de opvoering van het einde van de derde akte van Verdi's *Il Trovatore* in het Fenice-theater. Het rood-gouden toneeldoek dat de opera-scène omkadert, is zichtbaar vanaf het eerste shot. De camera dringt via een voorwaartse beweging langzaam de scène binnen en belichaamt zo de verbijstering die de toeschouwers in de zaal ondergaan. Het rode toneeldoek verdwijnt door deze voortschrijdende verglijding, die haar hoogtepunt bereikt tijdens de aria van de tenor en met een merkwaardige omkering eindigt. Iedereen herinnert zich de procedure waardoor Visconti het spektakel op het toneel naar de zaal verplaatst, die zo een theatrale ruimte wordt en de personages tot acteurs van een melodrama maakt. De relatie tussen de theaterwereld en de 'werkelijkheid' (die door het filmverhaal gerepresenteerd wordt) wordt dus vanaf het begin duidelijk onderstreept. Deze berust op de aanwezigheid van het rode toneeldoek dat in plaats van deze twee ruimten te scheiden, hun communicatie, de overgang van de ene in de andere lijkt aan te geven. Vanaf dit moment klinkt in elke scène die zich in de plooien van een rood (toneel)doek afspeelt, deze beginscène na. Deze scène verzekert de fusie van de ruimten en maakt de omkering van een situatie, karakter of genre mogelijk.

De rode doeken zijn in drie scènes meer of minder duidelijk aanwezig. Die scènes spelen zich af in bepaalde plaatsen: Venetië, Aldone en Verona. In Venetië hebben gravin Livia Serpieri en Franz Mahler een kamer gehuurd. Er treedt een vreemde transformatie op in wat in eerste instantie een 'na de liefdesdaad'-situatie lijkt te zijn. De discrete, maar duidelijke aanwezigheid van de gordijnen vormt de theatrale achtergrond van deze situatie, die daardoor van aard verandert. De twee personages spelen achtereenvolgens verschillende rollen. Livia straalt eerst van verliefde tederheid, maar reikt Franz vervolgens de veters van haar dicht te snoeren corset aan. Ze zet een voet op een stoel, in een stereotiepe courtisane-houding (de prostituée Clara is, aan het einde van de film, gekleed als Livia en ook zij reikt de veters van haar corset aan Franz aan en probeert haar haren op te steken met een haarspeld). Vervolgens doet Livia alsof ze Franz gaat verlaten, knipt een haarlok af die ze in een medaillon stopt. Een brutale verandering kenmerkt ook de houding van de jongeman: na haar eerst sensueel toegesproken te hebben, geeft hij zich aan zijn lust over. Deze scène wordt ondergraven door het melodramatische gedrag van de twee personages. De scène eindigt aan een van de vensters van het ver-

trek. De definitie van de ruimte is veranderd omdat het point-of-view omgekeerd is: de scène wordt van buitenaf getoond, vanaf de andere kant van het gordijn, en actualiseert zo de overgang van de ene wereld in de andere. Aan het slot is de infectie van het theatrale spel totaal: de gravin en Mahler nemen mime-uitdrukkingen aan die het medium-shot als komedie-maskers fixeert. Livia grijnst en de krampachtige lach van Franz, die de waardevolle medaillon in zijn hand weegt, is te zwaar aangezet om niet aan een knipoog naar het publiek te doen denken.

De rode gordijnen zijn opnieuw aanwezig in het vakantieoord van de Serpieri, in Aldeno. Ze begeleiden de stormachtige binnenkomst van de held Mahler, die de hele villa in rep en roer brengt. In de opera van Verdi wordt minnezanger Manrico, die 's nachts onder het raam van Leonora zingt, achtervolgd door de mannen van graaf Luna. Een verliefd personage dat het erop waagt via het balkon bij zijn geliefde binnen te sluipen; dit doet aan een ander bekend liefdeskoppel denken. De 'salon van Venus' van de villa Godi (waar de Aldeno-episode gefilmd werd) leent zijn muren aan de kamer van de gravin. Op een van de fresco's zien we een rood-gouden wandkleed dat opgetild wordt door een oudere man die zo een jongen laat ontsnappen. Deze draait zich om om het gezicht te bekijken van degene die zich in de schaduw van het kleed bevindt. Alvorens in Livia's aangezicht te treden, heeft Franz zich ook snel omgedraaid. Hij heeft een plaats ingenomen naast het fresco en leunt tegen de muur. De plooien van het wandkleed lopen over in de plooien van de cape van de jonge officier. De groep, gevormd door Mahler en de geschilderde figuren, draait rond de complementariteit en oppositie. Het historische tijdverschil tussen de kostuums die alleen door het rode *trompe-l'oeil*-doek gescheiden worden, verdubbelt het spel van de verschillende tijden die in Fenice een rol spelen: een intrige uit de vijftiende eeuw, toeschouwers uit de negentiende eeuw. De scène in Aldeno verdubbelt in miniatuurvorm de openingsscène. De mise-en-scène smeert onophoudelijk meer lagen op en spiegelt de filmpersonages aan die van het romantische drama (Romeo en Julia).

Wanneer Livia in Verona aankomt, verandert de relatie die de film met de theatrale wereld onderhoudt. De melodramatische sublimatie verdwijnt. De toonaard verandert in het appartement van Franz, waar zich een scène afspeelt die regelrecht uit een op en top burgerlijk boulevard-theaterstuk zou kunnen komen. Het boulevard-theater is een zedentheater over de verhoudingen binnen koppels, met een intrige die meestal op een driehoeksverhouding gebaseerd is. In de film zijn de dialogen nu gewelddadig, de maskers vallen af, het geschreeuw en

gelach gaan in elkaar over, de glazen sneuvelen. De mooie officier is een dronken, slecht geschoren deserteur op pantoffels geworden, gekleed in een groene kamerjas. Hij houdt er een jonge courtisane op na, Clara. Met haar slordig, treurig hangend kapsel ontdekt de gravin het overspel van haar minnaar. Ze kan zijn cynische woorden niet verdragen. Ze beukt tegen de muur en probeert zich vergeefs in het enige rode kleed van het vertrek te verbergen. Ze probeert zich in dit kleed te wikkelen om aan dat schreeuwerig en chaotisch geheel te ont-

SENSO

snappen waarin, tegen het einde, de kleur groen overheerst. De hysterie is een van de uitwegen, die de romantische heldinnen kiezen. Zoals de titelheldin in *Lucia di Lammermoor* of Elvira in *Il Puritani* zet Livia een waanzinsaria in.

Een van de karakteristieke mise-en-scène-elementen die in de Fenice-sequentie gebruikt werden, duikt weer op en dat is voldoende om het beeld meteen een coëfficiënt van theatraliteit te geven. Rond het theatrale organiseert zich dus een belangrijk netwerk van impliciete solidariteit en hiertoe behoren de rode doeken. Maar ook een bepaalde opnamehoek maakt hiervan deel uit. Elke van bovenaf gefilmde scène doet denken aan de dominante camerapositie bij de

slotscène van de derde akte van *Il Trovatore* aan het begin van de film. Deze legt de nadruk op de krachttoer van de tenor en signaleert een theatraal moment. Visueel gezien komt ze overeen met de specifieke aandacht van de bel-canto-liefhebbers, die de tekens die het bravoure-stuk aankondigen (de verandering in de orchestratie, de tenor die naar voren loopt) herkend hebben. In Livia's kamer in Aldone wordt het koppel vanuit een zelfde instelling gefilmd, waarbij decor en spel duidelijk maken dat hun relatie 'gespeeld' is. Het is allesbehalve een intieme scène waarin de 'ware' sentimenten uitgesproken worden; het weerzien tussen Franz en Livia vormt een waar acteursnummertje, waarin de operette-soldaat Mahler triomfeert. Het spel met zijn witte cape, de veranderingen van toonaard, de romantische pose, zijn ploertig lachen, enzovoort. De theatraliteit van de gedragingen wordt verdubbeld door de reeds bestaande modellen die de personages reproduceren en die deel uitmaken van het netwerk van impliciete solidariteit waar de rode doeken ook toe behoren. In de loop van die nacht geeft Livia zich uiteindelijk over aan Franz en stort zich in zijn armen. Hun stormachtige omhelzing lijkt op de houding op het schilderij *Baiser* van Hayez. Visconti zou tijdens de opnamen steeds een reproduktie hiervan bij zich hebben gehad. Deze anekdote, waar of niet, werpt een zeer eigenaardig licht op het onderzoek. De culturele referentie blijft vluchtig. Ze wordt in een beweging opgenomen, evenzo vlug weggevaagd als tentoongespreid, om aan te geven wat de personages ontlenen aan de culturele wereld waarin ze leven. Livia lijkt, wat haar kleding betreft, op de jonge vrouw op het schilderij. De figuren op dit schilderij behoren tot een iconografie van romantische scholen in Europa die de droomachtige middeleeuwen – verwant aan de opera – wilden doen herrijzen. Een man is jager of minnezanger. Hij maakt deel uit van een heterogeen universum waarin de opera (*Der Freischütz* of *Il Trovatore*) de romans van Walter Scott kruist. Het oeuvre van Weber wordt vermeld in de film en is, zoals dat van Verdi, karakteristiek voor de negentiende-eeuwse opera omdat het naar een 'verleden' verwijst dat door een magisch geloof getekend wordt. De romantiek uit de negentiende eeuw heeft een beroep gedaan op die verdubbeling van de tijdstructuur, de cineast uit de twintigste eeuw doet er nog een laag bovenop. De film vertolkt en compliceert de esthetiek zoals Ernst Bloch die in *Héritage de ce temps* omschreef: 'Aldus deden die droomprullaria (in de woorden van Walter Benjamin) hun intrede, al die opeengestapelde stijlen, die historische gezichten die in een onuitspreekbare verwarring door elkaar heen lopen.' De personages in SENSO komen uit die opeenstapeling voort.

Wanneer het rode doek in verband gebracht wordt met een witte sluier, ontstaat er een eigenaardige configuratie. Deze fijne sluier behelst een variatie waarvan we een eerste voorbeeld in de Venetiaanse kamer vinden. Gevangen tussen de sombere muurkleden met hun vallende plooien wordt de witte, doorzichtige sluier deel van de serie 'bewegend doek' waarover Mahler spreekt. De sluier is een onderdeel van de sensaties waarvan hij zegt dat ze de enige herinneringen vormen die men van de liefde bewaart. Door deze met het vliegen van een insect, met kleuren, parfum en haren te vergelijken wordt de sensualiteit van een voorwerp onthuld, dat door de uiterste verfijning van stof en bewerking onopgemerkt zou kunnen blijven. In Aldeno zet de witte cape van Mahler de plooien van de fresco-kleden voort. Witte stoffen vullen Livia's kamer, bed en vensters zijn met stof bekleed. De gordijnen bollen zachtjes door een zuchtje wind. Hun bewegingen brengen een spel van licht en schaduw voort, dat aan het 'bewegend doek' doet denken. Wanneer we ze in de spiegel zien, wordt die sensatie nog verdubbeld. Zij zijn al onthecht aan het heden, worden waargenomen als herhaling en herinnering. In Verona spelen ze die rol niet meer. Maar daar is ook geen sprake meer van sensualiteit.

Aan het begin van IL GATTOPARDO scandeert een rijkelijk geborduurd wit gordijn met zijn regelmatige beweging het bidden van de rozenkrans door de familie Salina en haar bedienden. Het wapperen verwijst niet zozeer naar de ademhaling van de Geschiedenis als wel naar de alternantie van rituele gebeden en de majestueuze status die met de aristocratie verbonden is. Het gordijn heeft niets met sensualiteit van doen. Het ritme van de beweging begeleidt de regelmatige intonatie van de stemmen. De fijne kwaliteit van de stof sluit aan bij het luxueuze decor. Het vorstelijk huis wordt waargenomen in de onbeweeglijkheid van de herhaling. De gordijnen maken deel uit van een wereld van voorwerpen waarvan *padre* Pirrone zegt dat ze niet door God, maar door verschillende generaties geschapen is. Schone voorwerpen zijn rijkelijk aanwezig in de historische films van Visconti, deels uit zorg voor een authentieke reconstructie. Maar slechts ten dele, zoals het gebruik van de rode gordijnen aantoont, die in de film nauw verbonden zijn met het blazoen van de familie van de prins en dus met zijn Huis in feodale zin.

Twee keer fixeert een camerabeweging de wapens van de familie Salina. Deze wapens beschrijven komt neer op het ontrafelen van het solidariteitsnetwerk waartoe de rode doek in deze film behoort. In heraldische termen hebben we te maken met een blauw wapen dat

gedraaid is (dit geeft de Germaanse afkomst van de familie aan). In het centrum zien we een 'steigerend', beter nog een 'leeuwend' luipaard, dat wil zeggen een luipaard die als een leeuw op zijn achterpoten staat. Hij is voorzien van een ornament met een 'verhemelte' van muilen (dus rood) met hermelijn omgeven, en een 'helm' of hoofddeksel in de vorm van een kroon, die boven het geheel uittroont. Het rode verhemelte heeft de vorm van een draperie waarvan de plooien door gordijnkoorden omhoog gehouden worden. In *Il Gattopardo*, de roman van Lampedusa, is slechts sprake van een 'azuren wapen met een dansend luipaard'. Zoals de begeleidende tekst bij de Franse editie vermeldt, is de luipaard geen heraldisch dier. De wapens van Giulio di Lampedusa, die naar men zegt model stonden voor die van Fabrice Salina, de prins uit *Il Gattopardo*, stellen een steigerend luipaard voor. De termen 'luipaard' en 'steigerend' worden in de roman genegeerd en Visconti's film illustreert de vrijheid van de auteur, die erin bestaat de wapens uit hun heraldische hemel te plukken. Het betreft hier de belangrijkste operatie van zijn adaptatie en mise-en-scène.

Het wapen verschijnt voor de eerste keer in een scène waarin Tancredo, de neef van de prins, een generaal van Garibaldi introduceert die de fresco's van het paleis wil bewonderen. Op het plafond bejubelen Mars, Venus, Jupiter en Mercurius in wolken gehuld de wapens van het geslacht Salina. We ontdekken ze tegen het einde van een *pan*-beweging begeleid door de voice-over van de prins. De tweede verschijnig vindt plaats in het kantoor van Donnafugata, waar over de voorwaarden van het huwelijk tussen Tancredo en Angelica, de dochter van burgemeester Don Calogero Sedara, gediscussieerd wordt. De Olympus der goden met sterrenamen wordt ingeruild voor een aardser kader. De met rood tapijt bewerkte muur van dit vertrek is versierd met een aantal gravures die de verschillende domeinen van de Salina-familie representeren. Terwijl de burgemeester de uitzet van zijn dochter beschrijft, staat hij naast het zij-aanzicht van het domein Donnafugata. Een voorwaartse camerabeweging onthult in de rechter benedenhoek de wapens van de prins, terwijl Don Calogero buiten beeld zijn opsomming voortzet. De twee scènes worden opmerkelijk afgesloten met het tonen van het familie-embleem en een nadrukkelijke camerabeweging die gekoppeld is aan een voice-over. Tegenover de nieuwe generaal beheerst de prins zich en prijst de voorouderlijke glorie van zijn geslacht. En hoewel de discussie met de burgemeester zeer aards van toon is, volstaat het voor de prins om de majestueuze houding aan te nemen die hem toekomt omdat hij tot een zeer oude aristocratie behoort. Wat de eigentijdse gebeurtenissen ook

mogen wezen, in de ogen van de generaal en Calogero Sedara blijft hij de luipaard zoals die op de prinselijke wapens is afgebeeld.

De heraldieke houding van de staande luipaard onder een karmozijnrood verhemelte ondergaat een transformatie – die er de referentiële variant van is – als prins Salina in de opening van het rode kleed verschijnt. Het wandkleed vervult ongetwijfeld een decoratieve functie, maar dit gebeurt steeds juist op eigenaardige momenten. Zo zijn de ramen en deuren van de kleedkamer waar Don Fabrizio zich scheert, versierd met rode doeken. Als Tancredo verschijnt, wordt zijn gezicht ingekaderd door de spiegel waarvoor de prins staat. Er zijn meer spiegels in het vertrek en zij vermenigvuldigen de verdubbelingseffecten die tussen deze twee persoonlijkheden spelen. Zij spreken over de wederzijdse liefde tussen oom en neef, over hun geheime verstandhouding, over de aantrekkingskracht die zij beiden op hun omgeving uitoefenen, maar ook over de prinselijke aristocratie die hun beiden tot op het bot eigen is. Ze zijn echte luipaarden. Wanneer ze ieder op hun beurt tussen de omhoog gehouden lappen rode stof ingelijst worden, lijken ze inwisselbaar. Tancredo heeft echter besloten zich bij Garibaldi's leger te voegen. Als aristocraat en revolutionair (uit opportunisme) verenigt hij in zijn persoon een kardinale contradictie, die het tijdperk kenmerkt dat zijn intrede gaat doen. Tegenover de gespleten jongeman staat de rijpe man, die deze historische situatie als verscheurend ervaart. Deze man uit het verleden kan er niet toe besluiten de huidige evenementen te volgen, ook al begrijpt hij de noodzaak van een overgang naar een andere maatschappij. Daarom zal hij zijn eigen opvolging decreteren door Tancredo's huwelijk met Angelica te ondersteunen, en hem zo de mogelijkheid geven een van de hoogste politieke functies te bekleden terwijl hij zelf aanstalten maakt zich terug te trekken. Men denke aan het fresco van de Serpierivilla in Aldeno, waarop een oudere man een rode doek omhoog houdt om doorgang te verlenen aan een jonge man. De twee vlakken van het rode doek in de kleedkamer van de prins illustreren niet alleen het idee van een persoonlijkheidsverdubbeling, maar ook de richting die ieder van plan is in te slaan. Ze zijn beiden gevangen in de gaping der plooien, door het wederzijds begrip van/voor individuele, verschillende keuzen.

Verderop in de film, bij de tweede verschijning van het gordijn, is de prins in gedachten verzonken, in de schemer van het kantoor van Donnafugata. Hij loopt naar de deuropening en glijdt tussen de dubbele, rode gordijnen door om het in fel zonlicht badende plein te bekijken. Een shot vanuit kikvorsperspectief toont hem van achteren.

Een tweede shot toont hem van bovenaf, terwijl hij Tancredo ontdekt met een dienstbode die een fruitmand draagt. Het commentaar van de prins is ambivalent. Eerst zegt hij: 'Hij heeft gelijk en ik zal hem helpen', maar als hij zich omgedraaid heeft om weer naar binnen te gaan, vervolgt hij: 'Maar ik moet wel toegeven dat hij enigszins laaghartig is.' Opwaaiende gordijnen, licht en schaduw, laag en hoog perspectief, op de geluidsband onderbroken melodieuze leidraad, vertrek en terugkeer van de prins illustreren alle op hun eigen manier dezelfde bundeling van tegenstrijdige krachten, en zetten verheffing en val, opkomst van de jonge man en neergang van de oudere man, enzovoort, tegenover elkaar. Het is duidelijk dat de binaire (weer)spiegeling verder zou kunnen gaan. Maar van nu af aan is alleen nog het prinselijk silhouet verstrikt in de plooien van de emblematische kleden: hij alleen is de luipaard, en de halve draai die hij maakt om terug te keren naar het schemerige vertrek, verbeeldt de historische wending van de prins.

Het terugkerend motief van het rode doek-gordijn dat door koorden omhoog gehouden wordt, kent dus varianten. Hoewel Visconti het karig gebruikt, is het niettemin frappant. Aan het eind van de film keert het motief nog eenmaal terug. Het bal speelt zich af in het paleis van prins en prinses Ponteleone. Ze ontvangen hun gasten in een voorvertrek, waar het kader van de tussendeur bestaat uit twee rode gordijnen. Een paar loopt hier tussendoor, maar wanneer prins Salina en zijn familie arriveren, verandert de uitsnede: slechts één deel van de draperie is zichtbaar. Terwijl de prins de gastvrouw begroet, wordt hij ingekaderd door de elkaar kruisende blikken van twee antieke bustes. Het rode gordijn wordt niet frontaal gekadreerd en de prins staat niet in het midden. Wanneer hij op het punt staat over de drempel te gaan, vindt een shot-wisseling plaats. De camera is 180° gedraaid en bevindt zich aan de andere kant van het gordijn; het deel dat in het vorige shot onzichtbaar was, wordt nu gepresenteerd. Het kader toont de prins en het gordijn van de zijkant, weer niet in het midden. Het betreden van de emblematische ruimte wordt dus door de montage en de scheiding van de draperie-banen gefragmenteerd. De beweging van de prins wordt ook in twee slagen uitgevoerd. Een verkalkings- en ontbindingsproces wordt dus aan het begin van deze avond in gang gezet. Na het bal zijn de prins en Tancredo op diezelfde plaats herenigd. In beslag genomen door zijn politieke toekomst laat Tancredo zijn oom aan zijn lot over. Zijn silhouet – in het midden van het beeld – steekt tot twee keer toe af tegen een muur die versierd is met twee banen rode doeken die met de achterkant naar elkaar toe hangen: ze vormen

geen paar en zijn zelfs geen onderdeel van dezelfde deuropening. Het emblematische motief is ontmanteld. Beide mannen zijn ieder hun eigen weg gegaan...

Het verschil in gebruik van het rode doek in de twee films is duidelijk. In SENSO wordt het doek tijdens de opening gebruikt als een van de elementen van de beginconfiguratie (de scène in het Fenice-theater); in IL GATTOPARDO verschijnt het doek lang voor het heraldiekmotief dat het zijn betekenis geeft. Dientengevolge voert de interpretatie een op- en neergaande beweging in tussen de verschillende gebeurtenissen. Het blazoen bevat een stollingsvermogen dat een 'noodlot' werpt op de prins, die gedoemd is een fossiel te worden wil hij zijn afkomst trouw blijven. De bal-scène is ingeklemd tussen twee herhalingen van het rode-doek/gordijn-motief. De sequentie zelf wordt emblematisch door de verheerlijking van de 'dansende luipaard'. Ze herstelt tegelijkertijd de figuur van het blazoen en plaatst deze in de herhalende beweging van een dans, de verloren en weer hervonden wals van Verdi. Men kan zeggen dat Visconti de intentie van de romancier goed aangevoeld en zich eigen gemaakt heeft. Zij bevindt zich geheel en al in de substitutie van de heraldische termen door verwante betekenissen, die uitgekozen zijn vanwege hun capaciteit om een verandering in de aard van het motief te bewerkstelligen. De inzet is wel degelijk het zich invoegen in een historische ontwikkeling. De elementen en figuren van het blazoen, die sinds hun oorsprong verstard zijn, gecodificeerd door een hermetische taal, worden tot de rand van de eigentijdse wereld gesleept, waar ze nieuwe elementen vinden waarin zij zich actualiseren. De identiteit van het thema wordt gedefinieerd door het geheel van haar interne variaties. De constellatie kent in de loop van de film een zeer grote uitbreiding en vormt het thema van het rode doek-gordijn, dat bestaat uit de links en rechts verspreide motieven. Een voorbeeld zal toereikend zijn. De titelrol begint met een blauwe achtergrond waarop in geel de naam van de ster, Burt Lancaster, verschijnt; dit verwijst naar de azuurkleurige achtergrond van het familiewapen waartegen de gouden luipaard zich verheft en dit rechtvaardigt de keuze van die dominante kleuren voor de titelrol.

De thematische kritiek maakt het mogelijk rekenschap af te leggen van een ongetwijfeld fundamentele houding van Visconti. De cineast vertrekt vanuit zijn gehele culturele erfenis. Hij gebruikt, zoals we gezien hebben, hieruit vooral Hayez, Verdi, blazoen en fresco's van de Godivilla. Maar het gaat hem noch om werkelijke citaten, noch om banale

historische reconstructies. Hij probeert deze reeds gefixeerde vormen in een onophoudelijke beweging op te nemen, hetgeen voor een motief betekent: geplaatst worden tegen de feitelijke horizon van alle andere motieven. Het motief staat los van zijn originele aanhechtingsplaats, maar wordt niet losgekoppeld van de herinnering, die altijd waakzaam is en gevoelig blijft voor de miniemste trillingen. Deze verschuiving van tijdlagen door elkaar heen is een van de essentiële elementen van het Visconti-universum.

Aan het eind van dit traject maakt een idee dat Philippe Hamon enige tijd geleden opperde,[3] het mogelijk te zeggen dat deze studie van het rode doek-gordijn drie soorten reflecties omvat:

1. Het rode doek-gordijn is noch decor noch mimetische noodzaak en bezit een logica die niet herleid kan worden tot het verhaal; er is meer en daardoor verschijnt het object 'rode doek/gordijn' als een bevoorrechte plaats van Visconti's verbeelding, als een thema.

2. Wat is een thema nu precies als we een constellatie van motieven kunnen waarnemen? De variatie stelt de kwestie van de thematische inschrijving *in een beweging* aan de orde tegenover het traditionele begrip van een transcendente thematiek.

3. De zo opgevatte thematische aanpak voert een 'niveau' van tekstuele ontcijfering in. Ze stelt voor de dimensie en de aard van de gekozen motieven te bestuderen. De hermeneutische operatie eindigt daar niet mee; psychoanalytische, sociologische of andere aanpakken moeten hun eigen trajecten afleggen. Ze hebben allemaal bestaansrecht en zijn evenwaardig. Het volstaat dat ze zo goed mogelijk het unieke karakter van het oeuvre aangeven. Het lijkt erop dat de immanente tekstkritiek, door van de tekst het strijdperk van individuele, impliciete en concrete krachten te maken, niet van die doelstelling afwijkt.

3. Philippe Hamon, 'Thème et effet de réel', in *Poétique*, nr. 64, november 1985, pp. 495-503.