

SEKSUALIZACJA I ESTETYZACJA HOLOKAUSTU W *NOCNYM PORTIERZE* (1974) LILIANY CAVANI

PIOTR KLETOWSKI

Instytut Bliskiego i Dalekiego Wschodu
Uniwersytet Jagielloński
Institute of the Middle and Far East
Jagiellonian University
piotr.kletowski@uj.edu.pl
ORCID 0000-0003-3163-5343

Seksualizacja nazizmu/Holokaustu

Nocny portier (*Night Porter*, *Il portiere di notte*, 1974) Liliany Cavani¹ – pierwszy człon Trylogii niemieckiej (pozostałe części to *Poza dobrem i złem* (*Al di là del bene e del male*) z 1977 r. – historia związku Fryderyka Nietzschego, Lou Salome i Paula Rée, oraz *Berlińskie wnętrza* (*Interno berlinese*), 1985 – mówiący o lesbijskim związku żony hitlerowskiego dygnitarza i małżonki japońskiego ambasadora) – uchodzi za najważniejszy film włoskiej reżyserki, zwłaszcza ze względu na wagę podejmowanej tematyki oraz oryginalny sposób jej ujęcia. Zasadniczym tematem tego wielowymiarowego filmu jest sadomasochistyczna relacja między SS-manem Maxem (Dirk Bogart) a więźniarką obozu koncentracyjnego Lucią (Charlotte Rampling) – relacja zapoczątkowana w czasie bytności obojga w lagrze i kontynuowana w powojennym Wiedniu (dokładnie w 1957 roku). Dochodzi wówczas do kolejnego spotkania między mężczyzną (pracującym teraz jako tytułowy nocny portier w hotelu operowym, zamieszkiwanym również przez innych byłych SS-manów i ich kochanki) oraz kobietą przybywającą do Wiednia wraz ze swym mężem – dyrygentem mającym wystawiać *Czarodziejski flet* Wolfganga Amadeusza Mozarta w Operze

¹ Na temat biografii Cavani zob. G. Moliterno, *Liliana Cavani, Historical Dictionary of Italian Cinema*, London 2021, s. 108-109 oraz <https://www.lilianacavani.it/en/> (dostęp 26.08.2024).

Wiedeńskiej. Miejsce filmu Cavani w szeregu innych produkcji w następujący sposób pozycjonują autorzy *Historical Dictionary of Holocaust Cinema*:

Nocny portier (Il portiere di notte, 1974) Liliany Cavani opowiada zawiłą historię, która jest częściowo thrillerem, częściowo dramatem psychologicznym, a częściowo erotyczną pulpową fikcją [...] Pewnego dnia Lucia (Charlotte Rampling), była więźniarka obozu, melduje się w ekskluzywnym hotelu, gdzie Max (Dirk Bogarde), były strażnik, pracuje jako nocny portier. Informuje on krąg byłych strażników o bytności dziewczyny, co powoduje decyzję o jej usunięciu, ponieważ jest ona jednym z niewielu pozostałych świadków, którzy mogliby ujawnić ich obecność. Kiedy mąż kobiety, dyrygent, opuszcza Wiedeń, aby kontynuować swoją trasę po Europie, Lucia zostaje i – co jest do końca niewytłumaczalne – wprowadza się do Maxa. Dwójka odnawia sadomasochistyczny związek, który zawiązali w obozie koncentracyjnym. Max tworzy w swoim mieszkaniu odpowiedniość obozowego bunkra, gromadząc zapasy żywności, w nadziei, że przetrwa próby zabicia Lucii przez swych przyjaciół. Gdy zapasy żywności się wyczerpują, mieszkanie zaczyna przypominać obóz, znany widzom z retrospekcji. Max wraca do roli kata, a Lucia do dziecka/kobiety, której poddała się z własnej woli, aby przeżyć. W jednej z prowokacyjnych retrospekcji obozowych Lucia, ubrana jedynie w spodnie nazistowskiego munduru, śpiewa piosenkę Friedricha Holländera, rozślawioną przez Marlenę Dietrich *Wenn ich mir was wünschen dürfte* (*Gdybym mogła sobie czegoś życzyć*) tłumowi nazistowskich oficerów i ich obozowych kochanek. Kiedy kończy, Max wręcza jej głowę kapo, który był szczególnie brutalny wobec więźniów [...]. Film kończy się, gdy po wyczerpaniu jedzenia Max i Lucia wychodzą z mieszkania i ujęci kamerą od tyłu, przechodzą przez wiadukt [gdzie zostają zastrzeleni – P.K.]. *Nocny portier* jest jednym z kilku kontrowersyjnych włoskich filmów o nazistach, które pojawiły się w latach 1969-1975. Pozostałe to *Przekłęci (La caduta degli dei, Luchino Visconti, 1969)* [w Polsce jako *Zmierzch bogów* – P.K.]; *Saló albo 120 dni Sodomy (Salò, or the 120 Days of Sodom, Pier Paolo Pasolini, 1975)* i *Siedem piękności Pasqualino (Pasqualino Settebellezze, Lina Wertmüller, 1975)*. Wszystkie badają temat zbrodni seksualnego, używając go bezpośrednio lub pośrednio jako metafory nazizmu i Holocaustu [...]. Podczas gdy te trzy filmy skupiają się na wiktyimizacji grupy, Cavani bada poniżenie jednostki².

² R.C. Reimer, C.J. Reimer, *Night Porter, Historical Dictionary of Holocaust Cinema*, "The Scarecrow Press Inc. Plymouth" 2012, s. 124-125. Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie własne autora.

Opis ten uwypukla najważniejsze kwestie pojawiające się w filmie Cavani, decydujące z jednej strony o jego kontrowersyjności, z drugiej zaś o jego wartości (i akceptacji) lub też – paradoksalnie – o całkowitym odrzuceniu obrazu jako poważnej propozycji dotyczącej kwestii nazizmu i jego konsekwencji, jaką stanowiła Zagłada. Na pierwszy plan zostaje wysunięta *seksualizacja Holokaustu* – a więc wpisanie w obraz Zagłady obrazów seksualności, i to seksualności transgresyjnej, naznaczonej sadomasochistyczną perwersją³. Mamy bowiem w filmie Cavani wyeksponowane sceny seksualnego poniżenia, właściwie charakteryzującego relację Maxa i Lucii. Najpierw są to sceny obozowe (ukazane jako retrospekcje), a więc: filmowanie obnażonej dziewczyny przez Maxa, zmuszenie Lucii do seksu oralnego (symulowanego poprzez włożenie jej do ust palców); wcześniej Lucia jest świadkiem gwałtownego, homoseksualnego stosunku między innym SS-manem a jednym z więźniów. Wreszcie swoistym zwieńczeniem seksualnych relacji w obozie jest (zasugerowana jedynie przez reżyserkę) scena seksu w obozowej łaźni, pokrytej potłuczonym szkłem z rozbitej przez Maxa szyby (SS-man rozbija ją przy pomocy strzałów z pistoletu). Seksualną, sadomasochistyczną perwersją naznaczona jest również, wspomniana wyżej, sekwencja kabaretowego występu Lucii, śpiewającej piosenkę Marleny Dietrich (bohaterka ubrana jest w SS-mańską czapkę, bryczesy i szelki nałożone na gołe ciało), który to numer kończy upiorny prezent podarowany przez Maxa kobiecie, mający kojarzyć się z biblijną historią Salome. W dalszej, „wiedeńskiej” części filmu, z jednej strony pozbawionej kojarzącego się z horrorem obozowego entourage'u, z drugiej wciąż naznaczonej wizualnym mrokiem (w scenariuszu pada nawet określenie, że Wiedeń przypomina „zamulone akwarium”), otrzymujemy kolejne sceny przesyczone seksualną perwersją: stosunek poprzedzony pobicie kobiety, zakucie Lucii w łańcuch (w mieszkaniu Maxa), samookaleczenie się Maxa (przy pomocy rozbitego szkła z butelki zawierającej perfumy) i kolejny stosunek połączony z konsumpcją jedzenia (tym razem to kobieta niejako „gwałci” mężczyznę, na którym siada wyzywająco, zmuszając go do odbycia aktu seksualnego).

³ Wcześniej obrazy seksualnego wykorzystania w obozie zawierał film Sidneya Lumeta *Lombardzista* (*The Pawnbroker*, 1964). Na temat seksualności obozowej zob. Z. Waxman, *Kobiety Holocaustu. Historia feministyczna*, tłum. J. Bednarek, Poznań 2019; J. Ostrowska, *Przemilczane. Seksualna praca przymusowa w czasie II wojny światowej*, Warszawa 2018.

Warto w tym miejscu podkreślić, że w „wiedeńskiej” partii filmu to kobieta jest inicjatorką odnowienia związku i to ona niejako przejmując inicjatywę⁴. Wreszcie sam finał filmu, ukazujący śmierć bohaterów, cechuje wysoce perwersyjny charakter. Max jest ubrany w SS-mański uniform, ona wkłada dziecięcą sukienkę sprzed lat, degradując ją ponownie do roli młodej dziewczyny. Ich zamordowanie (któremu towarzyszy dźwięk dzwonów z wiedeńskiej katedry) przypomina upiorną uroczystość ślubną, w której erotyczny, perwersyjny, sadomasochistyczny związek bohaterów, zgodnie z Bataille’owską wizją najwyższego spełnienia erotycznej pasji w śmierci, znajduje swoje rozwiązanie w akcie (samo)destrukcji. Jak mówiła reżyserka:

Poczułam potrzebę przeanalizowania granic natury ludzkiej aż [...] do skrajności, ponieważ nie ma nic bardziej fantastycznego niż rzeczywistość. To właśnie pokazuję w *Il portiere di notte*; to dopiero początek rzeczywistości. Na świecie nie cnota przeważa, ale występki. Dlatego Sade jest dla mnie fundamentalny i powinien być studiowany w szkole. *Il portiere di notte* opiera się na pseudo-masochistycznej opowieści, uzasadnionej przez skrajną sytuację, w której znajdują się zarówno mężczyzna, jak i kobieta. To detonator, który pozwala im wyrazić siebie⁵.

Kwestię tę, jeszcze wyraźniej, naświetla w swej monografii Cavani Gaetana Marrone, znów odwołując się do słów reżyserki:

Dla szerokiej publiczności rezonujące tematy seksualne Cavani są skandaliczne. Skandal wynika nie z samych obrazów, ale z kontekstu filmowego: pożądanie jest postrzegane jako punkt wyjścia do wolności [...]. Eros jest tragiczną esencją tych filmów. To jest to, co Bataille nazwał „zawłaszczaniem życia aż do śmierci” [...]⁶.

⁴ Kwestią otwartą pozostaje zagadnienie, na ile Lucia jest ofiarą seksualnych żądz Maxa, a na ile osobą świadomą swej, rozbudzonej przez mężczyznę, seksualności. Kontrowersyjność filmu polega również na tym, że *Nocny portier* może być traktowany jako opowieść o seksualnej sile kobiety, dzięki której Lucia nie tylko może przetrwać obozowe piekło, ale również kontynuować sadomasochistyczną relację z Maxem już po wojnie. Zob. G. Lichtner, *The Sins of Fathers, Fascism In Italian Cinema Since 1945. The Politics and Aesthetics of Memory*, New York 2013, s. 143-144.

⁵ G. Marrone, *Toward a Negative Mythopeia: Spectacle, Memory and Representation in The Night Porter*, [w:] eadem, *The Gaze and the Labyrinth. The Cinema of Liliana Cavani*, Princeton, New Jersey 2000, s. 82.

⁶ Ibidem, s. 89.

Erotyzacja czy też seksualizacja (w duchu seksualnej perwersji) Holokaustu miała – w zamierzeniu Cavani – nie tylko ukazać paralełę między perwersją seksualną a *perwersją kultury*, jaką był faszyzm (nazizm). Reżyserka podąża zresztą śladem Viscontiego w *Zmierzchu bogów*, gdzie Martin (Helmut Berger), pedofil i kazirodca, staje się SS-mańskim aniołem zniszczenia swojej rodziny. Dodajmy do tego jeszcze, bardzo często również przywoływany w kontekście *Nocnego portiera*, nieco mniej drastyczny, ale równie perwersyjny *Kabaret* Boba Fosse’a (*Cabaret*, 1971), gdzie ukazano biseksualny płomienny romans dwójki bohaterów (amerykańskiej śpiewaczki i angielskiego pisarza z Niemcem)⁷. Erotyzacja w filmie Cavani miała także udowodnić coś równie perwersyjnego, ale na swój sposób stojącego w przeciwieństwie do seksualno-nazistowskich wizji innych reżyserów – fakt, że owe seksualne, sadomasochistyczne szaleństwo, rozpętane przez Maxa zakochanego w Lucii, stanowi paradoksalny przejaw człowieczeństwa w miejscu, które było i stało się synonimem całkowitego braku tegoż. Jakby w miejscu zdegradowanym możliwe były tylko zdegradowane, nienaturalne relacje, również seksualne, których podstawą jest jednak czysty, miłosny afekt. Oczywiście, odbierając *Nocnego portiera* jako „perwersyjny”, ale jednak melodramat, można uczynić z tego zarzut.

W tym ujęciu *Nocny portier* byłby prekursorem wszystkich późniejszych obozowych opowieści melodramatycznych – tak literackich, jak i filmowych, przede wszystkim realizowanych w kinie eksploatacji, zogniskowanych na ukazywaniu scen seksu i przemocy. Jednakże, choć film Cavani uruchomił całą lawinę filmów *naziexploitation* (albo *nazisploitation*), takich jak *Ostatnia orgia gestapo* (*L’ultima orgia del III Reich*, 1977, reż. Cesare Canevari – filmu zbliżonego do dzieła Cavani, również ukazującego związek SS-mana i więźniarki), w których sytuacja obozowa jest jedynie pretekstem do ukazywania scen wszelkich perwersji i okrucieństw (co nie znaczy, że filmy te, paradoksalnie, nie wskazywały na nieludzkość nazistowskich oprawców), nie był pierwszą – jak wielu sądzi – produkcją tego typu. Pierwotnie filmy tego rodzaju czerpały z izraelskiej pornografii obozowej (komiksów i ilustrowanych powieści

⁷ W roli niemieckiego kochanka w filmie Fosse’a wystąpił Helmut Griem – diaboliczny SS-man manipulator – Aschenbach, *rozgrywający* rodzinę Von Essenbeków ze *Zmierzchu bogów*. W tym ostatnim filmie po raz pierwszy doszło do ekranowego spotkania Charlotte Rampling i Dirka Bogarde’a – Rampling grała rolę zamężnej w obozie żony antyfaszysty, a Bogarde nuworysza wchodzącego do rodu von Essenbeków z inicjatywą nazistów.

pulpowych; często pisanych przez ludzi, którzy przeżyli obozy zagłady, występujących pod pseudonimami), tzw. *stalagów*, i z kanadyjskich produkcji filmowych z gatunku *sexploitation*, z których pierwsza to *Love Camp 7*, reż. Lee Frost, 1969, wyprodukowanych przez Davida F. Friedmana, późniejszego producenta słynnych filmów o sadystycznej Ilsie, inspirowanej autentyczną postacią SS-manki z Buchenwaldu o sadystycznych skłonnościach, Elsy Koch (*Ilsa – wilczyca z SS*, *Elsa – She's Wolf of SS*, reż. Don Edmonds, 1975)⁸.

Nacisk na erotyczną moc obrazu Lucii, „ofiary” ujętej w erotyczny spektakl, wyraźnie zawiesza prawidłową krytyczną ocenę historycznej rzeczywistości filmu, oferując w zamian „płytkie ostateczności” i, co gorsza, powody do „podglądactwa”. Tym, co sprawia, że wyczuwa się pewną dwuznaczność w tym filmie, jest również kontrowersyjna manipulacja spojrzeniem widzów, która sięga od zwykłej niejednoznaczności w identyfikacji różnych postaci, przez ich bierną postawę, do otwartej identyfikacji między nazistami i nami jako widzami poprzez wspólne poszukiwanie przyjemności erotycznej [...] ⁹.

Zarzut, jaki czyni filmowi Cavani Marga Cottino-Jones, jest o tyle dyskusyjny, że dotyczy pewnej kwestii, na którą zwracała uwagę sama reżyserka, o czym pisze Tadeusz Miczka:

Zdaniem Cavani świat był i jest przede wszystkim siedliskiem zła, jest zdeprawowany i człowiek, który zepchnął w nieświadomość skłonności masochistyczne i fetyszystyczne, ulega złu w określonych warunkach, wtedy gdy wybuchają

⁸ Por. Kinomisja Pulp Crew, *Piękne jak swastyka – krótka historia kina nazisplaition*, [w:] *Europejskie kino gatunków 4*, red. P. Kletowski, Kraków 2023, s. 133-167. Na temat fluktuacji między artystycznym kinem podejmującym temat faszyzmu (nazizmu) i seksualności (zwykle o podłożu sadomasochistycznym) tak pisze autor monografii kina *nazisplaition*: „Dwuznaczny sukces tych trzech filmów [chodzi o *Kapo*, 1960, Gillo Pontecorvo, *Zmierzczyć bogów* i *Saló* – P.K.] w momencie ich wydania ostatecznie zainspirował produkcję serii filmów erotycznych o tematyce obozów koncentracyjnych we Włoszech” – M. Stiglegger, *Cinema beyond Good and Evil? Nazi Exploitation in the Cinema of the 1970s and its Heritage*, New York 2012. Zob. też: D.H. Magilow, E. Bridges and K.T. Vander Lugt, *Nazisplaitation! The Nazi Image In Low-Brow Cinema Culture*, New York 2012, s. 26-27. Autor analizy podkreśla swego rodzaju umowność scenerii obozowej, tak w filmie Cavani, jak i w filmach *nazisplaitation*. W jakimś sensie podważa to realizm rzeczonych filmów, nadając im wymiar bardziej odautorskiej wizji Holokaustu, niż próby realistycznego przedstawienia Zagłady.

⁹ M. Cottino-Jones, *Il portiere di notte, The Sexual Power Game and its Impact on Woman and Men*, New York 2010, s. 171-172.

one ze zdwojoną siłą. W licznych wywiadach prasowych artystka sugerowała, że film jest metaforyczną konkretyzacją tezy sformułowanej przez Wilhelma Reicha, głoszącej, że represyjna natura hitleryzmu miała jedno ze swoich źródeł w sferze seksualnego życia człowieka, w jego skłonności do przekształcania tłumionych popędów w instynkt niszczenia¹⁰.

W psychoseksualnej teorii Wilhelma Reicha¹¹, bazującej na nieco uproszczonej wizji ekonomii seksualnej wywiedzionej z psychoanalizy freudowskiej, seksualność człowieka jest tłumiona przez mechanizm utożsamiany przez badacza z mistycyzmem, czyli z narzuconym – przede wszystkim przez restrykcyjne chrześcijaństwo, operujące teologią winy i kary – seksualnym ascetyzmem, niepozwalającym na redystrybucję energii libidalnej poprzez swobodną *gospodarkę orgazmatyczną*. Społeczeństwo poddane takiej presji, podobne zresztą jak jednostka, zmuszone jest do wyzwolenia nagromadzonej energii libidalnej w inny sposób niż poprzez represjonowane relacje seksualne. Pojawiają się więc zachowania natury perwersyjnej, z sadomasochizmem na czele. I właśnie – według Reicha – takie jednostki i takie społeczeństwo (złożone z ograniczonych libidalnie jednostek) jest podatne na autorytarne ideologie (i ich twórców), na mocy autorytetu wpływające na ich zachowanie, a przez to pozwalające wyzwolić tłumioną energię seksualną najczęściej w zbiorowej, wojennej (niszczycielskiej) działalności. Bohaterowie poprzez swój sadomasochistyczny związek z jednej strony zdają się potwierdzać tezy Reicha (sadomasochizm Maxa; homoseksualizm Berta (Amadeo Amodio) – SS-mana, baletmistrza, przyjaciela Maxa – urządzającego w swym hotelowym pokoju prywatne sesje taneczne; deklaratywna „czystość” grupy wsparcia SS-manów przeprowadzających proces „puryfikacji”, oczyszczenia się ze

¹⁰ T. Miczka, *Kryzys po włosku*, [w:] idem, *Kino włoskie*, Gdańsk 2009, s. 507. Przy czym autor, przedstawiając wnikliwą mikroanalizę filmu Cavani, błędnie nadaje żydowską tożsamość Lucii, podczas gdy w filmie jest ona jedynie córką wiedeńskiego socjalisty. „W oryginalnej wersji filmu Cavani przedstawia Maxa jako założyciela sekty religijnej zwanej »Chrześcijańskim Kościołem Apokalipsy« [...]. W tym kontekście Lucia jest pojmowana jako swego rodzaju »żywa relikwia« [...]. Wbrew temu, co twierdziło wielu krytyków, Lucia nie jest więzieniem żydowskim [...]”, G. Marrone, op. cit., s. 95. Jak precyzuje to sama Cavani: „Chciałam poruszyć kwestię ofiary/zabójcy, aby uwzględnić wszystkich ludzi, a nie tylko zająć się kwestią żydowską”. – cyt. za: G. Marrone, op. cit., s. 95.

¹¹ Zob. W. Reich, *Ideologia rodziny autorytarnej w psychologii mas faszystowskich*, [w:] idem, *Psychologia mas wobec faszyzmu*, tłum. E. Drzazgowska, M. Abraham-Diefenbach, Warszawa 2009, s. 79-73 i dalsze.

wszelkich win, jakie splamiły ich życie w czasie wojny); z drugiej strony reżyserka ukazuje rewolucyjną wręcz postawę Maxa, który seksualnym związkiem z byłą więźniarką rzuca otwarte wyzwanie swym towarzyszom odrzucającym (przynajmniej oficjalnie) jakąkolwiek sugestię o nawiązywaniu relacji z „podludźmi”¹².

Max i Lucia, którzy, zgodnie ze strategią kontaminacji wdrażaną w kinie przez Cavani, niejako zmieniają swe pozycje w związku (z osoby dominującej na zdominowaną i odwrotnie), zaburzą, w jakimś sensie, także swoją tożsamość płciową. Max w wykonaniu Bogarde’a – zdeklarowanego homoseksualisty – ma bardzo „miękką” osobowość. Z kolei Lucia – grana przez Rampling, aktorkę o wyrazistej, chłopięcej urodzie, w drugiej części przyjmuje pozę drapieżnego zwierzęcia (trzymanego na łańcuchu, palącego męską fajkę). Jednak relacja tych dwojga jest wciąż związkiem głęboko (między)ludzkim, do tego, mimo wszystkich perwersyjnych aberracji, ostatecznie związkiem miłosnym między kobietą a mężczyzną, w którym namiętny, wyrażający się w najsłabszej postaci eros ostatecznie przejawia się w agape. Finałem relacji jest, jak w najbardziej klasycznym romansie, moment ostatecznej ofiary, którą kochankowie składają na ołtarzu swego uczucia.

Nocny portier, mimo całego ładunku okrucieństwa, perwersji, grozy i zła, jest ostatecznie opowieścią o miłości dwojga ludzi, których uczucie przechodzi przez infernalne próby – Max mógłby przecież żyć, gdyby, zgodnie z propozycją swoich towarzyszy nazistów, oddał Lucię w ich ręce, czego z całym rozmysłem nie czyni. A więc, paradoksalnie, można spojrzeć na *Nocnego portiera* jako na film konsekwentnie rozwijający filmową narrację zawartą w innych filmach Cavani, nawet tak odległych od tematyki seksualnej perwersji jak filmy o świętym Franciszku z Asyżu, w których też chodzi o transgresję cielesną, ale związaną nie z seksualnością, lecz z przeżyciem mistycznym¹³ (przy

¹² W tym kontekście relacja Maxa z Lucią to związek z Innym, Obcym, odrzucanym przez hitlerowski porządek wzdrygający się przed skażeniem, relacją z „nieczystą” kobietą, Żydem, Obcym. Właśnie to wszystko, co „nieczyste”, zogniskowane w Innym, wyraża swą postawą Lucia, zob. K. Ravetto, *Feminising Fascism*, [w:] eadem, *Unmaking of Fascist Aesthetics*, New York 2001, s. 85.

¹³ Przeżycie mistyczne w nieco uproszczonej optyce naturalistycznych antropologów, takich jak Georges Bataille czy Wilhelm Reich – których uważną czytelniczką jest Cavani – ma również podłoże seksualne, związane z redystrybucją energii seksualnej; zob. W. Reich, *Ekonomia seksualna w walce z mistyką*, op. cit., s. 161-168.

czym ból, cierpienie są tu również czymś fundamentalnym jako *medium przekroczenia*, prowadzącym do pełni człowieczeństwa – co widać zwłaszcza w wersji *Franciszka* z Mickey'em Rourke z 1989 r.). W tym świetle wydaje się, że nie ma sprzeczności między „chrześcijańskimi” i „perwersyjnymi” filmami Cavani – łączy je jedna, chrześcijańska zasada, że Bóg jest miłością (lub też, że miłość jest czymś Absolutnym, uświęcającym i zbawiającym człowieka). I że nawet jeśli miłość przejawia się w najbardziej perwersyjny sposób, a jest szczerą – prowadzi do zbawienia jednostki (nawet – lub zwłaszcza – jeśli ceną zbawienia jest śmierć, ostatecznie „oczyszczająca” miłość). Być może taka, nieco uproszczona wykładnia *Nocnego portiera*, jak i całej twórczości Liliany Cavani, może prowadzić do jej strywalizowania, ale – zwłaszcza w odniesieniu do *Il portiere di notte*, filmu o szaleństwie nazizmu prowadzącym do szaleństwa Holocaustu – takie postawienie sprawy może inspirować do reinterpretacji z góry przyjętych tez, zmuszając do rewizji zastałych kodów myślenia na temat hitleryzmu i Zagłady, odrzucających wszelkie nieortodoksyjne próby interpretacji obozowych relacji.

W takim, chrześcijańskim, duchu czyta film Cavani Peter Bondanella, przywołując genezę *Nocnego portiera*, zwłaszcza pracę reżyserki przy telewizyjnym dokumencie *Kobiety z ruchu oporu* (*La donne nella Resistenza*, 1965), podczas której to Cavani była świadkiem wypowiedzi kobiety, która przeżyła obóz koncentracyjny, a po wojnie żyła w całkowitej separacji od swych najbliższych. Kobieta ta nie była w stanie pogodzić się z myślą, że obóz wyzwolił w niej najmroczniejsze instynkty, których istnienia nie podejrzewała¹⁴.

To, czego ofiary najbardziej nienawidziły, to to, że naziści ujawnili im głębię zła, do której zdolny jest każdy człowiek, a jeden z ocalałych w szczególności radził Cavani, aby nie uważała wszystkich ofiar za niewinne, ponieważ podobnie jak ich oprawcy byli ludźmi [...] Klucz do tematu filmu leży w scenie, w której Max mówi dekadencej hrabinie, że „jego mała dziewczynka” wróciła do niego, a gdy kobieta odpowiada, że jego romans z Lucią to „romantyczna historia”, Max ją poprawia, mówiąc, że to „historia biblijna”. Ta uwaga prowadzi

¹⁴ Genezę *Nocnego portiera* szczegółowo omawia Gaetana Marrone w swej monografii Cavani (por. G. Marrone, op. cit. s. 81-116). Być może również źródłem inspiracji był dla Cavani niedokończony film Andrzeja Munka *Pasażerka* (1963). Zbieżna z fabułą filmów Cavani i Munka była też fabuła filmu *Kapo* – opowieść o młodej Żydówce pełniącej funkcję obozowego kapo, która zakochuje się w radzieckim jeńcu wojennym.

do najbardziej szokującej retrospekcji w filmie [chodzi o scenę z tańcem Lucii i odciętą głową – P.K.]. W sensie klinicznym Max jest szalony, ale jeśli sąd uznałby go za niewinnego z powodu szaleństwa, jak którykolwiek z nazistów mógłby zostać uznany za winnego? Tak więc, gdy Max odrzuca terapię [chodzi o terapię, jaką przeprowadzają na sobie naziści z kręgu znajomych Maxa, w obecności psychologa – jednego z nazistów – Hansa (Gabrielle Ferzetti) – P.K.], paradoksalnie potwierdza swoje zdrowie psychiczne i przyznaje się do własnej winy (przynajmniej w oczach Cavani) [...]. To, co najbardziej zaniepokoiło krytyków w *Nocnym portierze*, to połączenie Holokaustu i erotyki w narracji, która rzekomo potwierdza tradycyjny cel chrześcijaństwa, świadomość grzechu i winy prowadzącą do zadośćuczynienia i oczyszczenia poprzez karę [...]¹⁵.

Ów zaskakujący, chrześcijański wymiar filmu Cavani, szukający odkupienia, „oczyszczenia”, nawet dla postaci symbolizującej najgorsze ideologiczne zło (i doznającej owego odkupienia przez traumatyczne, miłosne doświadczenie), przy tym szukający również niejednoznacznych postaw moralnych po stronie ofiar, rezonował – w sposób niezwykle dramatyczny – w przestrzeni pozaartystycznej, kiedy wypowiedzi Cavani, zwłaszcza odnoszące się do odpowiedzialności ofiar, zostały użyte w procesie kata Lyonu – Klausa Barbie – przez sztab jego obrońców, którym przewodził Jacques Vergés¹⁶.

Estetyzacja nazizmu/Holokaustu

Seksualizacja (melodramatyzacja) nazizmu i Holokaustu to nie jedyna „przewina” dzieła Liliany Cavani, ujawniona przez analityków (zwłaszcza krytyków) *Nocnego portiera*, pozycjonujących go jako głos w kwestii obrazowania hitleryzmu i Zagłady. Sama Cavani podkreślała wielokrotnie estetyczny wymiar tak nazizmu, jak i swojego filmu, wykorzystującego w szeroki sposób estetykę nazistowską bądź estetykę w ogóle. Uwypukla tę kwestię w swym opisie *Nocnego portiera* Anita Bielańska:

¹⁵ P. Bondanella, *The Contemporary Scene and New Italian Comedy, Italian Cinema from Neorealism to the Present*, New York 1983, s. 349-351.

¹⁶ Por. T. Miczka, op. cit., s. 507. W tym kontekście czytać można film Cavani jako reprezentatywny dla nurtu kina włoskiego, w którym synowie reżyserzy, mający ojców faszystów, rozliczali się z ich niechlubną przeszłością, np. *Wiek XX* Bernardo Bertolucciego (*Nuovocento*, 1976). Znamienne jest, że artystka, w przeciwieństwie do swych utalentowanych kolegów, bardzo rzadko wypowiadała się na temat faszystowskiej przeszłości swojego ojca.

Roger Ebert określił film jako przykład „wstrętnego, lubieżnego Nazi chic, nikczemnej próby eksploatacji tragicznych wspomnień, prześladowań i cierpienia” [...] Niewątpliwie, historia [...] mogła budzić sprzeciw. Potęgowały go niefortunne komentarze samej Cavani, która uznała, że w swym filmie uchwyciła istotę hitleryzmu („Sądzę, że znalazłam ją w fetyszyzmie, w sile ukrytego w nas masochizmu, w gwałtowności nas zamieszkującej, we wszystkim, co się kryje w naszej podświadomości. Dywizje SS dla zadań specjalnych to wymysł transwestytów” [...])¹⁷.

Być może to właśnie *Nocny portier* jest filmem, który stał się wręcz synonimem nazistowskiej estetyki, wyzyskanej przez Cavani poprzez wyeksponowanie fotogeniczności SS-mańskich mundurów, regaliów, pojawiających się w scenach obozowej retrospekcji (zwłaszcza w sekwencji przyjmowania transportu nowych więźniów, w tym Lucii, kiedy jest filmowana przez Maxa ubranego w galowy mundur i wydaje się całkowicie zahipnotyzowana wyglądem SS-manów, czy w sekwencji baletowego występu Berta w SS-mańskim bunkrze) oraz w dramatycznym finale filmu, ukazującym „ślub” bohaterów (kiedy Max ubrany jest ponownie w galowy mundur SS). To właśnie po obejrzeniu *Zmierzchu bogów* i *Nocnego portiera* Susan Sontag napisała słynny esej *Fascynujący faszizm*, w którym analizuje fenomen estetyki faszystowskiej, udowadniając jej wyjątkowość, również w kontekście charakteryzującej ją siły perswazyjnej. Przypomnijmy, padają tam słynne stwierdzenia napisane przez amerykańską badaczkę:

Zwłaszcza fotografie mundurów SS wywołują szczególnie intensywne i szeroko rozpowszechniane fantazje seksualne. Dlaczego SS? Ponieważ jednostki te doskonale ucieleśniały otwarcie wyrażane przez faszystów przekonanie o słuszności stosowania przemocy, o prawie do totalnej dominacji nad innymi i traktowania ich jako gorszych od siebie [...]. SS pomyślano jako elitarną wspólnotę żołnierzy, która ma porażać nie tylko brutalnością, lecz także pięknem¹⁸.

Zaskakująco wypowiedź Sontag zestrzajała się ze słowami samej reżyserki *Nocnego portiera*, która wyraźnie estetyzuje (w duchu estetyki faszystowskiej

¹⁷ A. Bielańska, *Spadkobiercy neorealizmu i włoskie kino gatunków*, [w:] *Historia kina tom III: Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków, s. 501.

¹⁸ S. Sontag, *Fascynujący faszizm*, [w:] eadem, *Pod znakiem Saturna*, tłum. D. Żukowski, Kraków 2014, s. 107.

właśnie) retrospektywną scenę tańca Berta w SS-mańskim bunkrze (sekwencja ta ma swój początek już w warstwie narracyjnej dziejącej się w powojennym Wiedniu – w pokoju hotelowym, zamieszkiwanym przez baletmistrza – i przenosi się do obozu), gdzie półnagiemu tancerzowi wykonującemu balet *Taniec Furii z Orfeusza i Eurydyki* Christopha Willibalda Glucka (który w strukturze fabularnej filmu niejako zapowiada przyszłe losy Maxa i Lucii¹⁹) towarzyszą ubrani w kompletne uniformy oficerowie SS. Tak odnosi się do tego Marrone, która, co ważne, zestawia scenę tańca Berta z kabaretowym występem Lucii w obozie:

W *Il portiere di notte*, podobnie jak w *Berlińskich wnętrzach*, nazizm jest spektaklem, który oko postrzega z dystansu. Sceną, która ilustruje takie podejście, jest taniec Berta przed oficerami SS, a później przed samym Maxem [...] Tutaj maksymalny dystans jest wprowadzany między dionizyjską wizją nagiego klasycznego tancerza a niepokojącą atmosferą podziwu, która go otacza: zimnym spojrzeniem hierarchicznie usytuowanych mężczyzn w mundurach. Ekstremalnie szerokokątny obiektyw tworzy duży, surowy szary pokój, w którym Bert tańczy pod dużym zdjęciem Himmlera – wszechwiedzącego oka władzy. Kluczowe światło w tej scenie pochodzi z zewnątrz, przez wysokie okna, tworząc miękkie światło kierunkowe za tancerzem. Cavani układa choreograficznie taniec za pomocą odważnych, mechanicznych ruchów ustawionych do dźwięku *Der Rosenkavalier* Straussa [autorka się myli, to *Taniec furii z Orfeusza i Eurydyki* Glucka – P.K.] [...] W apartamencie hotelowym Berta, etapie iluzji przestrzennej, w której reżyseruje spojrzenie i tworzy akcję, Max nadal nosi mundur i nadal spełnia przymus męskiego widza dla tancerza. Taniec Berta dla oficerów SS zawiera w sobie ofiarną ceremonię, wyrażając najbardziej tajemnicze uczucia: jego rytmy cielesne tłumaczą trzewny świat nazizmu [...] W przeszłości tancerz wyraża jedność narodowego „ja”, gdy energicznie zanurza się w świetle na scenie, a jego homoseksualny dylemat zwraca ironiczną uwagę na samą naturę niemieckiej świadomości narodowej. W teraźniejszości Bert tańczy tylko dla nieuważnego Maxa w ograniczonej przestrzeni, miejscu ciemności, które odgradza wszystkie naturalne źródła światła. Tutaj jego taniec staje się nudną grą uwodzenia i próżności. Te kontrastujące wzory oświetlenia odzwierciedlają hipnotyczną moc tancerza, a także manipulację niemiecką duszą, którą nazizm praktykował na wielką skalę. [...] Bert wizualizuje homoerotyczny kult

¹⁹ Cały film ma strukturę mityczną nawiązującą do mitu Orfeusza i Eurydyki, co łączy film Cavani choćby z *Ostatnim tangiem w Paryżu* (*L'ultimo tango a Parigi*, 1972) Bernardo Bertolucciego, por. T. Jefferson Kline, *Orfeusz transcendujący: Ostatnie tango w Paryżu Bertolucciego*, tłum. E. Modzelewska-Sikora, „Konteksty” 1992, nr 3-4, s. 100-107.

realizowany przez narcystyczny korpus SS, z jego rzeźbiarską olimpijską elegancją i śmiałością. Występ kabaretowy Lucii (kobieta jako ikona) uzewnętrznia psychologiczny klucz do zrozumienia uroku munduru: „Byli jak czarne anioły”, mówi Cavani, „piękne anioły nocy. W rzeczywistości byli wyobrażeniami stworzonymi przez choreografa”[...]”²⁰.

Analizowana wyżej scena baletu, wykonywana przez Berta Beherensa, dla wielu interpretatorów filmu Cavani stanowi jego znaczeniowe jądro. To właśnie w tej sekwencji Cavani udało się być może uchwycić estetyczną kwintesencję nie tylko nazizmu, ale i nazistowskiej estetyki – zatrutego piękna, które zachwyca, ale jednocześnie wzbudza grozę. Jest męskie, a jednocześnie podszyte (homo)seksualną ambiwalencją. Jak cały nazizm wywodzi się (w jakimś sensie) z kultury wysokiej, ale jednocześnie wyzwała mordercze instynkty (*Taniec furii* – tutaj czytany dosłownie – jako rozpętany żywioł zagłady, rozpościerający się za murami bunkra). SS-mani są świadkami fascynującego, wysoce estetycznego (erotycznego) męskiego spektaklu, w centrum którego jest harmonijne męskie ciało (ewokujące homoseksualne pożądanie, lecz zapewne – o czym świadczy niechętna postawa Maxa wobec zalotów Berta – wyparte). Jest to więc męski, „rycerski”, SS-mański rytuał, oddający cześć męskiej sile, harmonii, mocy i wojennej furii. Choć ten świat wydaje się monolitem, w gruncie rzeczy opiera się jednak na kruchości i niedopowiedzeniach, zagrożonych przez to, co na zewnątrz (dlatego musi być chroniony przez żelbetonowe ściany bunkra). Dlatego też całkiem słusznie scena tańca Berta zestawiona zostaje z kabaretową sceną śpiewu Lucii – znamionującą dekadencję, seksualne zaburzenie, rozkład, choć jednocześnie ujęte w biblijny kontekst (taniec Berta byłby tutaj manifestacją pogańskiego kultu cielesności, tak charakterystycznego dla ezoterycznych, wotanistycznych wierzeń zakonu SS). Finalnie biblijny, a więc siłą rzeczy żydowski taniec Lucii triumfuje nad pogańskim tańcem SS-mana, ulega mu bowiem Max – o którego duszę toczy się walka.

Scena z tańcem Berta rezonuje jednak też z kolejną, retrospektywną sekwencją, w realizacji której Cavani posłużyła się równie wyrafinowanym tekstem kultury wysokiej co opera Glucka, a mianowicie sekwencją operową, w której Max ogląda *Czarodziejski flet* wraz z Lucią, której mąż prowadzi orkiestrę w czasie wykonywania singspielu. Kiedy Max i Lucia pogrążeni są

²⁰ G. Marrone, op. cit., s. 111.

w mroku opery, oglądając dziejącą się na scenie rzeczywistość, nawiedzają ich obrazy z obozowej przeszłości ukazujące pierwszy kontakt seksualny między bohaterami (dziewczyna jest świadkiem stosunku homoseksualnego między jednym z więźniów a strażnikiem SS, po czym zostaje zabrana przez Maxa do jego gabinetu, gdzie skrępowana łańcuchem zostaje zmuszona do seksu oralnego). Co ważne, te retrospektywne sceny są niejako uruchomione przez arie z *Czarodziejskiego fletu*: sławiący miłość (*Bäi Mannern*) duet Paminy i Papagena z I aktu oraz arie Tamina również z I aktu (*Wie Stark ist nicht dein Zauberton*), w którym bohater wyśpiewuje tęsknotę za swą ukochaną (wcześniej, za pomocą tytułowego czarodziejskiego fletu, poskramiając dzie kie zwierzęta z ogrodu czarodzieja Sarastra). Z jednej strony sceny te stoją ze sobą w kontraście: wzniosłe trele Mozartowskiego singspielu opiewają miłość idealną, czystą, pomiędzy szlachetnymi ludźmi, podczas gdy bohaterowie filmu (a w ślad za nimi i widzowie) pogrążają się w ponurych, perwersyjnych obrazach sadystycznej relacji między katem a ofiarą. Jednakże, jak wskazuje wielu interpretatorów, użycie przez Cavani fragmentów *Czarodziejskiego fletu* połączonego z obrazem wyjętym z rzeczywistości obozowej nie znamionuje dychotomii, lecz, wprost przeciwnie, w wielu polach interpretacyjnych przekazy te niejako się dopełniają. Jeśli, zgodnie z melodramatyczną wykładnią filmu, traktujemy go jako (mimo wszystko) opowieść o miłości rodzącej się na dnie obozowego piekła, to jak najbardziej *Nocny portier* staje się swego rodzaju przepisaniem *Czarodziejskiego fletu* na medium filmowe (i można byłoby w tym miejscu pokusić się o znalezienie dalszych paraleli między librettem opery a scenariuszem filmu Cavani – choćby poprzez wskazanie podobnych elementów fabularnych – tylko kto w filmie byłby odpowiednikiem Królowej Nocy, kto Sarastra, kto byłby Taminem, a kto Paminą? Po stronie których bohaterów znajdowałoby się dobro i światło, po stronie których – ich przeciwnieństwo?). Zbieżność między operą Mozarta a *Nocnym portierem* staje się jeszcze mocniejsza, jeśli zestawimy ich głębokie znaczenia. Przytoczmy opis tej wyrafinowanej sekwencji dokonany przez Kriss Ravetto:

Niediegetyczny dźwięk muzyki operowej pojawia się, gdy oglądamy nieme obrazy obozu koncentracyjnego, radykalnie zakłóca to moralną treść opery, zwłaszcza tekstu lirycznego, który opiewa radości małżeństwa. Obraz obozu koncentracyjnego, umieszczony na tle lub w operze w serii ujęć-przeciwujęć, podwaja spektakl operowy. Jednak temat tego spektaklu radykalnie odbiega

od triumfalnych ślubów małżeńskich Papageny i Papagena [tu autorka się myli, słyszymy bowiem pieśń, ale w wykonaniu Paminy i Papagena kończącą I akt *Czarodziejskiego fletu* – P.K.], którzy śpiewają o radości rodzenia dzieci. Zamiast tego sekwencja ta chwyta spektakl przemocy: gwałt na więźniu płci męskiej. Po tym duecie następuje okrzyk chóru: „Dort wollen wir sie iiberfallen, die Frommler tilgen von der Erd’ mit Feuersglut und macht’gem Schwert!” („Zaatakujemy ich tam, wykorzenimy bigotów z ziemi z żarzącym się ogniem i potężnym mieczem!”). Cavani wysuwa na pierwszy plan ironię burżuazyjnego (i faszystowskiego) moralizmu, który oczyszcza i tnie, aby zapewnić/zabezpieczyć „ludzkość”. Ta sadystyczna moralność łatwo przeradza się w antyludzką aktywność (gwałtowny seks), gdy staje w obliczu tego, co uważa za nieludzkie. Stąd liberalna myśl, która grozi „wytępieniem bigotów z ziemi”, po stwierdzeniu „Wen solche Lehren nicht erfreu’n verdient nicht, ein Mensch zu sein” („Kto nie raduje się taką nauką, nie godzien być nazywanym człowiekiem” [...]) Ponowne pojawienie się wartości moralnych pozycjonuje męża Lucii (amerykańskiego dyrygenta operowego) z powrotem w dyskursie nazistowskiego moralizmu poprzez wizualne skojarzenie go z aktami przemocy. Wygląda na to, że w rzeczywistości reżyseruje obie „oper”, jedną publiczną, a drugą prywatnie ukrytą w „nie tak świętych murach” obozu koncentracyjnego. To, co on utrwała, jest wyidealizowaną reprezentacją (aryjskiej) ludzkości, która zamiast odtwarzać melodramatyczne wydarzenie, legitymizuje sadystyczne prawo oczyszczenia, podtrzymując małżeństwo heteroseksualne i odrzucając mieszanie się Paminy z Maurem Monostatosem²¹. Jak zauważa Marguerite Waller, „jeśli wiedeńska opera i obóz koncentracyjny są postrzegane jako odwrotne obrazy wobec siebie, to staje się trudniej po prostu przeciwstawić męża Lucii Maxowi. Mąż Lucii odtwarza i naturalizuje białą aryjską pozycję męskiego podmiotu, którą nazizm, uosobienie patriarchalnej represji wobec kobiet i »nie-Aryjczyków«, próbował utrwalić do absurdu stopnia”[...]”²².

W tym ujęciu kultura wysoka wydaje się „wspólnikiem” w zbrodni ideologii nazistowskiej, zawierającym konkretne elementy, które z czasem wyewoluują w ideologię „rasy panów”, zaś posiadanie wytworów muzycznego geniuszu interpretowane zostanie jako alibi dla eksterminacji „rasy podludzi”, nieposiadających rzeczonych artefaktów. Budując taką figurę znaczeniową w swym

²¹ W operze Mozarta Pamina odrzuca zaloty złowrogiego i lubieżnego Maura – na temat treści i interpretacji opery zob. P. Kamiński, *Czarodziejski flet*, [w:] idem, *Tysiąc i jedna opera*, t. I, Warszawa 2008, s. 1050-1056.

²² K. Ravetto, *Mixing Memory with Desire*, [w:] eadem, *Unmaking...*, op. cit., s. 179.

filmie, Cavani wydaje się iść w ślad Hansa-Jürgena Syberberga, twórcy dzieła *Hitler – film z Niemiec* (*Hitler ein Film aus Deutschland*, 1977) – upatrującego w wykwitach niemieckiej kultury wysokiej (zwłaszcza w filozofii i muzyce) nie tyle załączku ideologii nazistowskiej (choć w jakimś sensie też, *vide*: twórczość teoretyczna i filozoficzna Richarda Wagnera²³), ile artystycznej materii wykorzystanej przez nazistów jako podbudowa ideologii rasistowskiej, opartej na emancypacji narodu niemieckiego. Wizja, którą buduje reżyserka za pomocą wykorzystania tekstów sztuki wysokiej, zespolonej z obrazami *nazizmu w działaniu*, może być z jednej strony interpretowana jako rozprawa z hitleryzmem, usurpującym sobie prawo do wykorzystania kultury wysokiej w tworzeniu swej kulturowej potęgi. Z drugiej strony – pozostawia jednak ślad wątpliwości, czy takie właśnie postawienie sprawy nie powoduje – mimo wszystko – pozycjonowania nazizmu jako ideologii (finalnie) zbrodniczej, ale przecież wyrosłej na szlachetnej glebie ludzkiego geniuszu i duchowej szlachetności (a więc, w jakimś sensie, estetycznie usprawiedliwionej – zresztą w myśl idei Nietzschego). Co więcej, połączenie operowych artefaktów z obrazami ukazującymi brutalną, obozową rzeczywistość niekoniecznie prowadzi do ich urealnienia – wprost przeciwnie, wyraźnie je estetyzuje (nawet jeśli w kluczu turpizmu i brutalizmu), podważając ostatecznie ich status jako filmowego (od)wzorowania Zagłady. Dochodzi do tego, rzecz jasna, aspekt pornograficzny prezentowanych ujęć, wywołujących (przynajmniej wśród niektórych widzów) reakcje dalekie od krytycyzmu. W takim właśnie, oskarżycielskim paradygmacie w kontekście opisywanych scen czytają film jego krytycy:

Nocny portier to słabo zakamuflowany faszystowski film propagandowy, który gloryfikuje sadyzm, brutalność i przesadne machismo, [którego – P.K.] barbarzyństwo polega nie tylko na zuchwałym wychwalaniu faszystowskich zasad, ale także na próbie legitymizacji śmierci milionów niewinnych ofiar z rąk nazistowskiej maszyny (Henry Giroux)²⁴. [...] Poprzez zastosowanie montażu, Cavani mapuje skomplikowane powiązania osobistej pamięci o „ostatecznym rozwiązaniu” z odniesieniami estetycznymi poprzednich filmowych przedstawień nazizmu lub faszyzmu, muzyki klasycznej, secesji, niemieckiego ekspresjonizmu i wysokich humanistycznych ideałów oświecenia, niemieckiego

²³ Na temat powinowactwa filmu Cavani z dziełem Wagnera jako *Gesamtkunstwerk* i jako reinterpretacji *Parsifala* zob. K. Ravetto, op. cit., s. 179.

²⁴ K. Ravetto, *Mixing Memory with Desire*, [w:] eadem, *Unmaking...*, op. cit., s. 149.

utylitaryzmu i funkcjonalizmu [...]. Celem tworzenia tak wyszukanego pastiszu jest nie tylko zakwestionowanie autonomii i prawowitości takich artefaktów kulturowych, ale także wysunięcie na pierwszy plan nadmiernie zdeterminowanego kodowania estetycznego nazizmu, faszyzmu i „ostatecznego rozwiązania” [...] teatralność tego obrazu odciąga od „prawdziwego” traumatycznego doświadczenia pamięci (opisanego przez Freuda i wizualizowanego w takich filmach jak *Lombardzista* i *Wybór Zofii*) w stronę popularnej pamięci faszyzmu lub nazizmu, która jest już wzmocniona przez własny kod estetyczny, jeśli nie przez własny gatunek filmowy [...]”²⁵.

Jednakże można ową strategię audiowizualną przyjętą przez Cavani interpretować również jako celowe działanie mówiące o niemożności realistycznego przedstawienia Holokaustu w kinie (przynajmniej niedokumentalnym). A więc artysta może jedynie próbować odtwarzać relacje międzyludzkie (na poziomie osobowościowego mikrokosmosu), nadając im wymiar *estetyczny* właśnie, próbując tym samym dotrzeć do prymarnych mechanizmów psychologicznych, z całą jaskrawością ukazujących się w rzeczywistości obozowej (do której nie ma dostępu ktoś, kto owej rzeczywistości nie doświadczył), lecz – w jakiejś mierze – zrozumiałych, jeśli odnieść je np. do współczesnych relacji rozgrywających się w zbliżonych, choć nie tak ekstremalnych jak obozowe, okolicznościach (występujące nierzadko relacje sadomasochistyczne związane z uzależnieniem jednej jednostki od drugiej).

W połączeniu z melodramatycznym językiem opery lub smutnym dźwiękiem kabaretu, wspomnienia te [sceny retrospektywne ukazujące wspomnienia Maxa i Lucii – P.K.] są nie tylko niewiarygodne, ale i abstrakcyjne (i w tym przypadku surrealistyczne). Wyrażna estetyzacja pamięci – nakładanie różnych kodów językowych, muzycznych i wizualnych – służy jedynie wzmocnieniu ogólnej estetyki snu w filmie [...]. Nacisk na styl estetyczny stoi w kontraście do filmów takich jak *Noc i mgła*, które wykorzystują materiał dokumentalny z lat 40. XX wieku, aby odwołać się do historii i promować obraz rzeczywistości historycznej (poprzez przywoływanie dyskursu dowodów i faktów) [...]. Wysuwając na pierwszy plan estetykę jako środek manipulacji, Cavani kwestionuje przejrzystość konwencjonalnego języka filmowego używanego do oznaczania nazizmu

²⁵ Ibidem, s. 154.

i faszyzmu w popularnej rozrywce – składni filmowej i narracyjnej, a także kanonicznych tekstów kulturowych i metahistorycznych²⁶.

Wielość interpretacji sceny operowej w *Nocnym portierze* jest tak ogromna, jak literatura poświęcona twórczości Cavani, ale w kontekście wypowiedzi na temat sztuki warto wspomnieć, że fragment ten (jak i inne sceny, w których pojawia się wprost motyw filmowania – np. scena przyjmowania nowych więźniów, filmowanych kamerą Arriflex przez Maxa) nadaje filmowi również wymiaru metatekstowego. A więc *Nocny portier* jest także filmem o tworzeniu filmu, co istotne, o tworzeniu filmu na temat nazizmu i Holocaustu, podkreślającego subiektywność każdej filmowej wypowiedzi podejmującej ten temat. Cavani, wprowadzając ujęcie bohatera filmującego przybyłych do obozu więźniów, wskazuje na samoświadomy tryb swego dzieła, jego artystyczną, filmową subiektywność, umowność konwencji zastosowanych w filmie, będących przede wszystkim próbą dotarcia do mechanizmów tworzenia i funkcjonowania nazizmu i Zagłady, które mogły być zrekonstruowane przez kogoś, kto nie był bezpośrednim świadkiem tej rzeczywistości. Jeszcze bardziej reżyserka wzmacnia efekt „filmowości” swego przekazu w przywołanej scenie operowej, kiedy:

Max po raz pierwszy dołącza do Lucii na widowni [...]. Rola Lucii to rola cichego, ale aktywnego gracza, tak jak była/jest w pojawiających się obrazach przeszłości. Cavani podkreśla fakt, że „Lucia Atherton »widzi« Maxa, który pieści bardzo młodą Lucię” [...]. To stwierdzenie dosłownie oddaje istotę kina: przedstawia przed Lucią zestaw obrazów, oznaczających całkowite pochłonięcie podmiotu w samym obrazie. Lucia staje się widzem własnej autoprojekcji, obrazowego tłumaczenia zinternalizowanego doświadczenia zmysłowego – to również wyjaśnia oniryczny wymiar filmu [...]²⁷.

Widz zostaje włączony w konstruowaną przez Cavani trajektorię spojrzeń, siłą rzeczy przyjmując punkt widzenia wchodzących w gwałtowne, intymne relacje bohaterów.

Na koniec przytoczmy jeszcze fragmenty recenzji *Nocnego portiera* pióra Pauline Kael, zaprzysiężonego wroga filmu Cavani, którą – paradoksalnie, poprzez odwrócenie – można odczytać jako uwypuklenie wartości, jakie

²⁶ Ibidem, s.155.

²⁷ G. Marrone, *The Gaze...*, op. cit., s. 105.

niesie za sobą ten film. Recenzję oraz jej omówienie zawarła w swojej książce *Unmaking of Fascist Aesthetics* Kris Ravetto:

Na przykład, w tym samym czasie, gdy Kael nazywa *Nocnego portiera* „porno gotykiem”, twierdzi, że „ten spin-off *Zmierzchu bogów* jest daleko niepodniecający; seks jest tu pełen obrzydzenia do samego siebie i sprawia, że robi ci się zimno [co – P.K.] prawdopodobnie ma wiele wspólnego z atmosferą horroru, brzydkiego seksu”. I dodaje: „[Charlotte – P.K.] Rampling jest symbolem skażenia” [...]. Nieświadomie Kael wskazuje na aspekt tych filmów, który „wchodzi pod skórę widzów”, to znaczy na dwuznaczność spowodowaną przez obrazy uważane za zarówno uwodzicielskie, jak i „brudne”. To uwodzenie, które jest swego rodzaju infekcją lub zarażeniem, powoduje charakterystyczną grę przyciągania i odpychania; nie można go już uważać za niebezpiecznie seksowny; zamiast tego zakłóca on pewną podglądacką pokusę. Filmy te działają jak zaraźliwe, łamiąc granice gatunków (historia miłosna, horror, kult nazistowski, dramat psychologiczny), granice seksualne (homoseksualizm kobiet i mężczyzn, masochizm, sadyzm), granice między sobą a innymi (z czyjego punktu widzenia opowiadana jest historia, ofiary lub byłego nazisty) oraz moralne rozróżnienia (pomiędzy dobrem a złem)²⁸.

Paradoksalnie więc zarzuty, z jakimi – po dziś dzień – spotyka się film Cavani, ukazują jego wartość jako dzieła docierającego do niejednoznacznych, szokujących, odkrywczych prawd na temat nazizmu i Holokaustu. Być może dotyczą one pojedynczych relacji, których rzutowanie na zbiorowość – zarówno katów, jak i ofiar – byłoby znacznym uproszczeniem. Jednakże wiele elementów zawartych w *Nocnym portierze*, takich właśnie jak seksualizacja/melodramatyzacja nazizmu i Holokaustu czy ich estetyzacja (która świadczyła o ich niszczyielskiej sile), pozostaje czymś wciąż żywym, nadającym zimnemu, a przecież wywołującemu tak gorące uczucia (i polemiki) filmowi Cavani status ważnego głosu w sprawie (nie)ludzkiego spektaklu śmierci zwanego nazistowską zagładą milionów.

²⁸ K. Ravetto, op.cit., s. 44.

Bibliografia

- Bieleńska Anita, *Spadkobiercy neorealizmu i włoskie kino gatunków*, [w:] *Historia kina tom III: Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2015.
- Bondanella Peter, *Italian Cinema from Neorealism to the Present*, Continuum, New York 1983.
- Cottino-Jones Marga, *Il portiere di notte, The Sexual Power Game and its Impact on Women and Men*, Macmillan, New York 2010.
- Jefferson Kline T., *Orfeusz transcendujący: Ostatnie tango w Paryżu Bertolucciego*, tłum. E. Modzelewska-Sikora, „Konteksty” 1992, nr. 3-4, s. 100-107.
- Kamiński Piotr, *Tysiąc i jedna opera*, t. I, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.
- Kinomisja Pulp Crew, *Piękne jak swastyka – krótka historia kina nazisploittion, Europejskie kino gatunków 4*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2023.
- Lichtner Giacomo, *Fascism In Italian Cinema Since 1945. The Politics and Aesthetics of Memory*, Palgrave Macmillan, New York 2013.
- Marrone Gaetana, *The Gaze and the Labyrinth. The Cinema of Liliana Cavani*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 2000.
- Miczka Tadeusz, *Kino włoskie, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2009.
- Molirono Gino, *Historical Dictionary of Italian Cinema*, Rowman & Littlefield, Rowman, London 2021.
- Ostrowska Joanna, *Przemilczane. Seksualna praca przymusowa w czasie II wojny światowej*, Marginesy, Warszawa 2018.
- Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Universitas, Kraków 1992.
- Ravetto Kris, *Unmaking of Fascist Aesthetics*, University of Minnesota Press, New York 2001.
- Reich Wilhelm, *Psychologia mas wobec faszyzmu*, tłum. E. Drzazgowska, M. Abraham-Diefenbach, Aletheia, Warszawa 2009.
- Reimer Robert C., *Historical Dictionary of Holocaust Cinema*, The Scarecrow Press Inc., Plymouth 2012.
- Sontag Susan, *Pod znakiem Saturna*, tłum. D. Żukowski, Karakter, Kraków 2014.
- Stiglegger Marcus, *Cinema beyond Good and Evil? Nazi Exploitation in the Cinema of the 1970s and its Heritage*, [w:] *Nazisploittion! The Nazi Image In Low-Brow Cinema Culture*, ed. D.H. Magilow, E. Bridges and K.T. Vande Lugt, Continuum, New York 2012.
- Waxman Zoë, *Kobiety Holocaustu. Historia feministyczna*, tłum. Joanna Bednarek, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2019.
- Źródła internetowe**
- Liliana Cavani Biography, <https://www.lilianacavani.it/en/> (dostęp 26.08.2024)
- Liliana Cavani on *The Night Porter*, <https://www.youtube.com/watch?v=BesjVkbpcIs> (dostęp 28.09.2024)
- Nocny portier*, https://www.imdb.com/find/?q=nocny%20portier&ref_=nv_sr_sm (dostęp 26.08.2024)

Seksualizacja i estetyzacja Holokaustu w *Nocnym portierze* (1974) Liliany Cavani

Film Liliany Cavani *Nocny portier* z 1974 r. uchodzi za jeden z najbardziej kontrowersyjnych filmów w historii kina dotykających kwestii Holokaustu. Autor tekstu bada film Cavani w kontekście całej twórczości włoskiej reżyserki, ukazując jego nieoczywiste związki nie tylko z innymi jej filmami poświęconymi nazizmowi, lecz także z filmami uchodzącymi za religijne. Najważniejszym elementem tekstu jest przyjrzenie się *Nocnemu portierowi* jako filmowi seksualizującemu i estetyzującemu Holokaust, wpisującemu tragiczne wydarzenia związane z Zagładą w kody charakterystyczne dla kina pozornie odległego od realizmu, a jednak właśnie przez swoją stylizację docierającego do istoty relacji przemocy, zależności, miłości podszytej perwersją, emanujących ze związku kata i ofiary, kluczowych dla problematyki Holokaustu.

Słowa kluczowe: antropologia kina, włoskie kino autorskie, estetyka nazistowska, Holokaust w kinie

The Sexualization and Aestheticization of the Holocaust in Liliana Cavani's *The Night Porter* (1974)

Liliana Cavani's 1974 film *The Night Porter* is considered one of the most controversial films in the history of cinema, touching on the subject of the Holocaust. The author of the text presents Cavani's film in the context of the Italian director's entire oeuvre, revealing its not-so-obvious connections not only to her other films devoted to Nazism, but also with ones considered religious. The most important element of the text is the examination of *The Night Porter* as a film that sexualizes and aestheticizes the Holocaust, inscribing the tragic events of the Shoah into codes characteristic of cinema that is seemingly distant from realism, and yet precisely through its stylization, which reaches to the heart of the relation between violence, dependence, and love tinged with perversion emanating from the relationship between the executioner and the victim, which are key to the issue of the Holocaust.

Keywords: anthropology of cinema, Italian auteur cinema, Nazi aesthetics, the Holocaust in cinema

Data przesłania tekstu: 13.03.2025

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 10.08.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 19.20.2025

