

Η ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΘΥΡΩΡΟΥ ΤΗΣ ΝΥΧΤΑΣ ΤΗΣ LILIANA CAVANI¹

ΔΗΜΗΤΡΑ ΜΑΚΡΥΝΙΩΤΗ



Ξαναβλέποντας μια κινηματογραφική ταινία που για πρώτη φορά προβλήθηκε πριν από σαράντα χρόνια, η διερώτηση είναι μάλλον εύλογη: γιατί τώρα, γιατί πάλι; Έχει να μας πει κάτι νέο; Εξακολουθεί η ματιά της να επικεντρώνεται με ανατρεπτική διάθεση σε κρίσιμα ζητήματα, πάντα επίκαιρα για το κοινωνικό, πολιτικό και πολιτιστικό γίνεσθαι; Με ποια οπτική μπορούμε σήμερα, που η προσδοκία για την εξάλειψη του φασισμού και του ναζισμού από την αποκαλούμενη δημοκρατική Ευρώπη έχει αποδειχτεί μια θλιβερή αυταπάτη, να ξαναδούμε τον *Θυρωρό της νύχτας*; Με τα ερωτήματα αυτά δεν υπονωώ πως, σε ό,τι ακολουθεί, θα μιλήσω για την ταινία αποσυνδέοντάς την από το χωρικό και χρονικό της πλαίσιο, ούτε πως θα τη δω αποκλειστικά και μόνο υπό το πρίσμα του παρόντος. Κάτι τέτοιο και άδικο θα ήταν και μεθοδολογικά παρακινδυνευμένο. Οι άξονες ανάλυσης ωστόσο που επέλεξα, υποτιμώντας αναγκαστικά κάποιους άλλους, είναι τέτοιοι που πιστεύω ότι ευνοούν τις διασυνδέσεις του τότε και του τώρα, διασυνδέσεις που δεν προμηνύουν αναπαραγωγή και επανάληψη, αλλά εμπεριέχουν αλλαγές, μετασχηματισμούς και ρήξεις που όμως συναντώνται σε έναν κοινό παρονομαστή: την αναβίωση του φασιστικού και του ναζιστικού φαινομένου, την αδυναμία των κοινωνικών θεσμών να τον αποκρούσουν και τη σχέση των δύο φαινομένων με έναν εξαιρετικά επιθετικό και αυταρχικό καπιταλισμό.

Η Δήμητρα Μακρυνιώτη διδάσκει κοινωνιολογία στο Τμήμα Εκπαίδευσης και Αγωγής στην Προσχολική Ηλικία του Πανεπιστημίου Αθηνών.

Θα ξεκινήσω τοποθετώντας την ταινία. Ο *Θυρωρός της νύχτας* σε σκηνοθεσία της Λιλιάνας Καβάνι γυρίστηκε στη Βιέννη το 1974, την εποχή του ιταλικού νεορεαλισμού και των σπαγκέτι ουέστερν. Η ταινία έχει επίσημη γλώσσα τα αγγλικά και βρετανούς πρωταγωνιστές: τον Ντερκ Μπόγκαρτ (Μαξ, πρώην αξιωματικό των SS και νυν θυρωρό) και την Σαρλότ Ράμπλινγκ (Λουσία, πρώην κρατούμενη σε στρατόπεδο συγκέντρωσης και νυν σύζυγο, με άλλο όνομα, ενός αμερικανού διευθυντή ορχήστρας της όπερας, που βρίσκεται σε περιοδεία στην Ευρώπη), και σε δεύτερους ρόλους, μεταξύ άλλων, τον Φιλίπ Λερούα και την ιταλίδα Ίσα Μιράντα (σπαρ της φασιστικής Ιταλίας, η μόνη που έκανε ταινίες κατά τη διάρκεια του πολέμου σε όλον τον κόσμο, ακόμη και στις ΗΠΑ), στον ρόλο μιας παρακμιακής μοιραίας γυναίκας, της Έρικα. Ο Πιέρο Τόσι σχεδίασε τα κοστούμια, και το όνομά του αξίζει να το συγκρατήσουμε μιας και το σώμα, και κατ'επέκταση ό,τι το καλύπτει ή το αποκαλύπτει, το τοποθετεί, το πλαισιώνει ή το αποστασιοποιεί, παίζει εμφαντικό ρόλο – κυρίως γιατί τις περισσότερες φορές υποκαθιστά την έτσι κι αλλιώς πολύ μικρή λεκτική επικοινωνία μεταξύ των πρωταγωνιστών, συμβάλλοντας καθοριστικά στην εξέλιξη της αφήγησης αλλά και στην μοιραία διαπλοκή του παρόντος με το παρελθόν.

Πριν από τον *Θυρωρό της νύχτας*, η Καβάνι γύρισε δύο ντοκιμαντέρ για την ιταλική τηλεόραση, την *Ιστορία του Γ' Ράιχ* (4ωρης διάρκειας, το 1962) και το *La donna nella Resistenza* (1965), με θέμα τις γυναίκες μέλη της Αντίστασης. Όπως η ίδια αποκαλύπτει, οι συνεντεύξεις από δύο επιζήσασες των στρατοπέδων έγιναν πηγή έμπνευσης για τον *Θυρωρό της νύχτας*, ιδίως η επισήμανση που έκανε μία από αυτές: «μην περιμένεις το θύμα να είναι πάντοτε αθώο, γιατί και το θύμα άνθρωπος είναι». Οι ιστορίες των δύο γυναικών, σύμφωνα με την Καβάνι, δείχνουν με παραδειγματικό τρόπο αυτό που ήθελε να συλλάβει στην ταινία της: «στην πραγματικότητα έψαχνα μια ερμηνεία για την αμφισημία της ανθρώπινης φύσης» που, όπως ισχυρίζεται, την ανακάλυψε στον φετιχισμό, στη δύναμη του μαζοχισμού, στη βία που γεννιέται μέσα μας και σε όλα όσα είναι καταχωνιασμένα στο ασυνείδητό μας. Παραδέχεται έτσι ότι δεν ενδιαφέρεται ούτε για το Ολοκαύτωμα ούτε για τα στρατόπεδα συγκέντρωσης, αλλά για την αμφισημία που σχετίζεται με την έλξη, την παραπλάνηση και την απέχθεια που ασκεί ο ναζισμός.²

Ο *Θυρωρός της νύχτας* είναι η πρώτη και πιο γνωστή ταινία από τη γερμανική τριλογία της Καβάνι. Ακολούθησε το *Beyond Good* (1977), και το *Berlin Affair* (1985). Συνδετικός κρίκος της τριλογίας είναι το σώμα, το σώμα όμως που βρίσκεται σε κατάσταση φυσικής και ψυχικής παραβατικότητας, ένα σώμα από, με σάρκα και οστά, αλλά ταυτόχρονα ρευστό, ασαφές, ομιχλώδες. Ένα σώμα που διαρκώς υπαινίσσεται, ξεγλιστρά από τις κοινωνικές συμβάσεις,

παίζει με την αρρενωπότητα και τη θηλυκότητα, ρηματοποιεί όσα η γλώσσα αδυνατεί να εκφράσει.

Η ταινία, όπως *Οι Καταραμένοι* του Βισκόντι (1969), το *Σαλό* του Παζολίνι (1975), το *Seven Beauties* της Λίνα Βερτιμέρελ (1975) και το *Σαλόν Κίτυ* του Τίντο Μπας (1976) –παρά τις μεταξύ τους διαφορές– σκιαγραφεί πτυχές της παρακμιακής αισθητικής του φασισμού, όπως αυτή εκφράζεται με τη διαστροφή, την πολυτέλεια, το μπαρόκ και τον φορτωμένο διάκοσμο. Μαζί με τους *Καταραμένους*, ήταν η πρώτη ταινία που ασχολήθηκε με τη σαδομαζοχιστική διάσταση του ναζισμού και εισήγαγε τα ναζιστικά σύμβολα στην ερωτική σκηνογραφία. Δεν είναι τυχαίο λοιπόν που μια μερίδα κριτικών, κυρίως στις ΗΠΑ, όπως ο Ρότζερ Έμπερτ και ο Βίνσεντ Κάνμπι, αλλά όχι μόνο, την είδε σαν μαλακό πορνό με αφορμή τις εμβληματικές σκηνές για το σύγχρονο ερωτικό σινεμά (όπως είναι η σκηνή του καμπαρέ ή η σκηνή με τα σπασμένα γυαλιά στο διαμέρισμα του Μαξ). Η ταινία λειτούργησε ως καταλύτης για δύο από τα πιο γνωστά έργα αυτής της κατηγορίας: το *SS Experiment Love Camp* του Σέρτζιο Γκαρόνε (1976) και το *Gestapo Last Orgy* του Σεζάρε Κανεβάρι (1977).

Η υπόθεση εκτυλίσσεται στη Βιέννη το 1957, δεκατρία χρόνια μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, χρονιά που τα σοβιετικά στρατεύματα αποχωρούν από την πόλη και η ζωή μοιάζει να επανέρχεται στους κανονικούς ρυθμούς της, λες και τίποτα δεν είχε συμβεί. Αυτή όμως η χωροχρονική τοποθέτηση σταδιακά υποχωρεί και δίνει τη θέση της σε μια οπτική και αφηγηματική απροσδιοριστία. Ο *Θυρωρός της νύχτας* εξελίσσεται σε δύο χρόνους, στο παρόν (το ξενοδοχείο και το διαμέρισμα του Μαξ) και το παρελθόν (το στρατόπεδο συγκέντρωσης), που η μεταξύ τους ένταση κορυφώνεται με την παραδειγματική χρήση της τεχνικής των φλας μπακ.³ Το ξενοδοχείο, το διαμέρισμα και το στρατόπεδο περιχαράσσουν τους χώρους δράσης, προσδίδουν μια χωρική εσωστρέφεια στην ταινία και μια ιδιότυπη ασφάλεια στους δρώντες. Ιδιότυπη, γιατί η ζωή εκτός απαιτεί μεταμφιέσεις, προφυλάξεις και κρύβει κινδύνους (είναι χαρακτηριστικό, για παράδειγμα, ότι ο Μαξ δεν αντέχει το φως του ήλιου και αναλαμβάνει τη βραδινή βάρδια). Είτε βρίσκονται στο στρατόπεδο είτε στο διαμέρισμα οι δύο πρωταγωνιστές είναι εγκλωβισμένοι. Η τελική, αναγκαστική τους έξοδος δεν οδηγεί παρά στον θάνατο.

Ο *Θυρωρός της νύχτας* είναι μια εξαιρετικά αμφιλεγόμενη ταινία εξαιτίας των θεματικών της επιλογών και του αμφίσημου τρόπου προσέγγισής τους, με επίκεντρο τη σαδομαζοχιστική σχέση ενός ψευτογιατρού, αξιωματικού των SS σε στρατόπεδο συγκέντρωσης, και μιας κρατούμενης, καθώς και την ερωτική τους επανασύνδεση. Δίχασε κοινό, κριτικούς, κοινωνικούς επιστήμονες, φεμινίστριες, αλλά και επιζήσαντες από τα στρατόπεδα συγκέντρωσης. Ο Μισέλ Φουκώ, ο Χένρι Ζιρού, η Σούζαν Σόντακ, ο

Πρίμο Λέβι είναι μερικά μόνο από τα ονόματα που επιτέθηκαν στην ταινία, καταγγέλλοντας την απεικόνιση του ναζισμού και της Τελικής Λύσης με όρους σαδομαζοχιστικών σχέσεων και αισθητικοποίησης.⁴ Κάποιοι άλλοι την κατηγορούν ότι προτάσσει την ατομική διεστραμμένη ψυχοσύνθεση για να ερμηνεύσει το φασιστικό και ναζιστικό φαινόμενο, ενώ για άλλους η ταινία κλείνει το μάτι στον ναζισμό και ίσως αθώνει τους ναζί. Σε πολλές χώρες, μεταξύ των οποίων το Ισραήλ και η Ιταλία, απαγορεύτηκε. Στην Ιταλία μάλιστα η ταινία κατασχέθηκε, ενώ απαγγέλθηκαν κατηγορίες εναντίον της Καβάνι και του παραγωγού της για προβολή σεξουαλικών βασανιστηρίων. Στις ΗΠΑ η κριτική ήταν αμείλικτη, πράγμα που κατά παράδοξο τρόπο, ή όπως ήταν αναμενόμενο, οδήγησε σε τρομακτική εμπορική επιτυχία. «Σκουπίδι», «επιφανειακή σαπουνόπερα με γελοία πλοκή», «ρηχή εκμετάλλευση της εμπειρίας του στρατοπέδου», «σεξουαλική εκμετάλλευση του ναζισμού», «διαστροφικό πορνό», είναι μερικές μόνο από τις δριμείες κριτικές που επέσυρε η ταινία.

Ο θυρωρός της νύκτας (όπως και το *Σαλό* του Παζολίνι ή το *Seven Beauties* της Λίνα Βερτμίλερ), παίρνει ως αφηγηρία τον φασισμό και τη σαδομαζοχιστική σχέση των δύο πρωταγωνιστών, στοιχεία που αισθητικοποιεί, φροντίζοντας όμως να τα προβληματοποιήσει ή ακόμα και να τα διακωμωδήσει. Σε κάθε περίπτωση τα εκλαμβάνει ως έναυσμα για να επιχειρήσει μια εναλλακτική προσέγγιση, σε σχέση με τις κλασικές και παγιωμένες σ' ένα ευρύ φάσμα θεματικών: γύρω από την ιστορία και τη συγγραφή της, τη σχέση προσωπικής και ιστορικής μνήμης, τη σχέση παρόντος-παρελθόντος, το τραύμα και την επούλωσή του, τη διαπλοκή μνήμης-επιθυμίας. Ακόμη η Καβάνι ταράζει τα νερά σε ό,τι αφορά την πρόσληψη της θυματοποίησης και της σχέσης θύματος-θύτη, αντικρούοντας την αμετακίνητη ασυμμετρία της εξουσίας που παραδοσιακά τη διέπει. Παίρνει επίσης αποστάσεις από κάθε σαφή και οριοθετημένο ορισμό του απόλυτου καλού και του απόλυτου κακού, της έμφυλης διαφοράς, των έμφυλων ρόλων και της ετεροκανονικής σεξουαλικότητας, της διαχείρισης της επιθυμίας και της σχέσης επιθυμίας και εξουσίας. Τέλος, αφήνει αιχμές για τη σύνδεση του καπιταλισμού με τον φασισμό, για τη δήθεν κοινωνική και πολιτική ουδετερότητα των θεωρούμενων ανώτερων εκφάνσεων πολιτισμού και καλαισθησίας, όπως είναι η όπερα και το μπαλέτο, για την «άμεμπτη» ηθική της αστικής τάξης, που αποποιείται τις ευθύνες της για την άνοδο του φασισμού. Με τον τρόπο που το κάνει, απογυμνώνει τα κυρίαρχα και καλά εδραιωμένα διπολικά μοντέλα ερμηνείας που υπόσχονται και προκρίνουν σαφή και καθαρά όρια, ρητές και σταθερές κατηγοριοποιήσεις, αδιάψευστες αλήθειες, δίπολα που αποσκοπούν σε μεγάλο βαθμό σε μια επιστημονική και άρα αντικειμενική (ιστορική, πολιτική, κοινωνική) τακτοποίηση δυνάμει διασπαστικών ή ανατρεπτικών συμβάντων.⁵ Σε αυτά τα συμπραζό-

μενα επέλεξα να σταθώ, σε κάποιες θέσεις-σχόλια που κάνει η ταινία για την επιβίωση του ναζισμού (παρά τις όποιες διακηρύξεις για το αντίθετο), για την προβληματοποίηση της σχέσης θύτη-θύματος και τη σημασία του σώματος, τέλος, για τη διαχείριση του τραύματος, της μνήμης και της ευθύνης.

Ένας από τους βασικούς άξονες της ταινίας οικοδομείται με τη διατύπωση σοβαρών επιφυλάξεων για την οριστική ρήξη της δημοκρατικής Ευρώπης, που σηματοδοτήθηκε από τη δίκη της Νυρεμβέργης, με το φασιστικό/ναζιστικό παρελθόν της. Υποστηρίζεται ότι, σε αντίθεση με τους επίσημους λόγους, ο φασισμός επιμένει τόσο με τη μορφή ηθικών προταγμάτων όσο και με τη μορφή καταπιεστικών κρατικών και οικονομικών μηχανισμών που ευνοούν τη μετάβαση απ' ό,τι θα μπορούσε να ονομάσει κανείς «παλιό» φασισμό/ναζισμό στον νεοναζισμό, ο οποίος και επινοεί νέους εχθρούς, νέους αποδιοπομπαίους τράγους και δοκιμασμένους ηθικούς κώδικες και μηχανισμούς για την επικράτησή του. Έτσι η πρόσοψη του παλιού, υπεράνω υποψίας βιενέζικου ξενοδοχείου παίρνει συμβολικό χαρακτήρα: δεν είναι παρά το προκάλυμμα γι' αυτό που συμβαίνει στο εσωτερικό του. Πίσω από τους τοίχους του το ναζιστικό παρελθόν παραμένει ζωντανό και οι πρώην ναζί οργανώνουν τη δράση τους. Όλοι τους, με εξαίρεση τον Μαξ που επιλέγει το χαμηλό προφίλ του θυρωρού, έχουν αποκαταστήσει τη δημόσια εικόνα τους, ξαναγυρίζοντας στις προηγούμενες θέσεις τους (ο ένας είναι επιχειρηματίας, ο άλλος καθηγητής πανεπιστημίου και ψυχαναλυτής, ο τρίτος δικηγόρος, και μόνο ο χορευτής, ο Μπαρτ, περιορίζει τις «παραστάσεις» στο δωμάτιο του ξενοδοχείου) και έχουν ανακηρύξει τους εαυτούς τους εκπροσώπους της ηθικής της αστικής τάξης, μιας ηθικής που συμπυκνώνεται στην επιθυμία τους για μια ήσυχη, ήρεμη ζωή.⁶ Έτσι η επανεμφάνιση της Λουτσία δεν σηματοδοτεί γι' αυτούς απλώς μια ζωντανή απειλή. Πρόκειται ακόμη για την παρουσία μιας γυναίκας που δεν μένει στη θέση της ούτε ως γυναίκα ούτε ως θύμα. Ακολουθεί την ερωτική της φαντασίωση, εμπλέκεται με τη θέλησή της σε μια «παρβατική», «διεστραμμένη» σχέση, απόρροια μιας εξίσου παρβατικής/διεστραμμένης επιθυμίας. Αυτή η διπλή της μετακίνηση προκαλεί απέχθεια, θίγει την αστική ηθική και γι' αυτό τον λόγο χαρακτηρίζεται από κείνους «άρρωστη» και «πόρνη».

Οι πρώην ναζί έχουν αποκαταστήσει τις διασυνδέσεις τους με τη γραφειοκρατία και την εξουσία σε τέτοιο βαθμό, ώστε μπορούν να παρέμβουν στις ιστορικές μαρτυρίες και να τις αλλοιώσουν, καταστρέφοντας επιβαρυντικά γι' αυτούς στοιχεία, εντοπίζοντας και «σβήνοντας» από τα αρχεία τυχόν επιζήσαντες ώστε να διαγράψουν έτσι το δικό τους παρελθόν. Ως μέρος του συστήματος δεν γίνονται απλώς κάποιοι άλλοι, αλλά μπορούν να έχουν διπλή ταυτότητα: να είναι ευυπόληπτα μέλη της αστικής

τάξης και ταυτόχρονα να παραμένουν πιστοί στη ναζιστική ιδεολογία. Έχουμε εδώ ένα σχόλιο από τη σκηνοθέτιδα για τον ομαλό και ανεπαίσθητο τρόπο αποκατάστασης στιγματισμένων και εξοστρακισμένων προσώπων στις φιλελεύθερες κοινωνίες. Υπογραμμίζοντας τη διπλή τους ταυτότητα, στην ουσία τη μεταμφίεση με την οποία συνδιαλέγεται έτσι κι αλλιώς η ταινία, η Καβάνι στέκεται κριτικά στη βεβαιότητα της επίφασης και του φαίνεσθαι και διερωτάται για τον τρόπο συγκρότησης, στελέχωσης και λειτουργίας των δημοκρατικών θεσμών, επισημαίνοντας ότι η εσωτερική τους διάρθρωση αφήνει περιθώρια για πρακτικές και πεποιθήσεις που είτε γειτνιάζουν επικίνδυνα με τον φασισμό είτε με αδιόρατους αλλά επεξεργασμένους τρόπους τον υποθάλλουν, τον ευνοούν και εν τέλει τον νομιμοποιούν.⁷ Με άλλα λόγια, αφήνουν κενά για να αναπτυχθούν στους κόλπους τους ακραίες ιδεολογίες, όπως είναι ο ρατσισμός, ο σεξισμός και μια σαδιστική μορφή ηθικού πουριτανισμού, που διατυπώνονται μέσω μιας γλώσσας «πολιτισμένης», «κοινωνικά ουδέτερης» και «απολιτικής», στην οποία οι λέξεις αποδεσμεύονται από την πραγματική τους σημασία. Έτσι στην ταινία οι επιζήσαντες, που ως ζωντανές μαρτυρίες απειλούν να γίνουν από θύματα θύτες, πρέπει σύμφωνα με τη γλώσσα του ευφημισμού να «σβηστούν από τα αρχεία», όπως η εξόντωση των Εβραίων ονομάστηκε «Τελική Λύση» ή για να έρθουμε στα καθ' ημάς, οι μετανάστες «επαναπροωθούνται», τα πογκρόμ μεταναστών βαφτίζονται «επιχείρηση Ξένιος Ζευς», η διαπόμπευση εκδιδόμενων γυναικών γίνεται στο όνομα της προστασίας της οικογένειας και της δημόσιας υγείας κ.ο.κ.

Δεν είναι λοιπόν τυχαίο που η Καβάνι επιλέγει τους ήρωές της από την αστική και όχι από την εργατική τάξη και τους επανατοποθετεί, μετά το τέλος του πολέμου, σ' αυτήν. Το σχόλιό της για τους αστούς δεν σταματάει εδώ. Επεκτείνεται στην ηθική και στην ανώτερη κουλτούρα και αισθητική τους. Αυτό δίνει την ευκαιρία να αναπαρασταθεί και μάλλον να διακωμωδηθεί στην ταινία η αισθητικοποίηση της πολιτικής ζωής, μια διαδικασία κατά την οποία η εικόνα εκτοπίζει την πραγματικότητα, ενώ η μορφή απορροφά τις σχέσεις περιεχομένου και φετιχοποιείται.⁸ Το αισθητικό αποτέλεσμα είναι μια ισχυρή υπνωτική υποβολή (χαρακτηριστικό παράδειγμα *Η δύναμη της θέλησης* της Λένι Ρίφενταλ, έργο γυρισμένο το 1934 που κινηματογραφεί το 6ο Ναζιστικό Συνέδριο στη Νυρεμβέργη). Ο Μπένγιαμιν αναγνωρίζει τον αισθητισμό ως βασικό γνώρισμα του φασισμού και υποδεικνύει τις οιονεί φασιστικές λειτουργίες του.

Σε αυτή τη λογική *Ο θυρωρός της νύχτας* στέκεται ειρωνικά απέναντι στα κλασικά μοτίβα της φασιστικής αισθητικής: θίγει συμπεριφορές υποταγής, εγωμανίας και δουλικότητας, απεικονίζει με φαντασμαγορικό τρόπο τις σχέσεις κυριαρχίας, στηρίζεται στον σαδομαζοχισμό ως αι-

σθητικό σύστημα που οργανώνει την αφήγηση και τη σκηνοθεσία και ενισχύει την κεντρική σημασία της μορφής. Έτσι το σώμα και τα κουστούμια, κυρίως όμως οι στολές των SS ως επιτομή της μορφής, αναλαμβάνουν να αφηγηθούν την ιστορία με έναν κώδικα στον οποίο η γλώσσα είναι και αναξιόπιστη και ανεπαρκής.⁹ Η εξιστόρηση εκτυλίσσεται με το σώμα, τις χειρονομίες και την ενδυμασία, καθώς συχνά η σκηνοθέτις οργανώνει την εξέλιξη της πλοκής εστιάζοντας στις ποικίλες εκφάνσεις της σωματικότητας των ηρώων – η αφήγηση υποτάσσεται στην επιφάνεια ή με άλλα λόγια, η επιφάνεια διηγείται την ιστορία. Έτσι οι ενδυματολογικές μεταμορφώσεις της Λουτσία δεν σηματοδοτούν μόνο τη μεταμόρφωσή της από κορίτσι σε γυναίκα, από θεατή σε εκτελεστή, από επιθυμητή σε επιθυμούσα γυναίκα, αλλά και την ικανότητά της να διατηρεί αυτές τις πολλαπλές θέσεις ταυτόχρονα.¹⁰ Είναι χαρακτηριστικό ότι, παρόλο που με τη βραδινή τουαλέτα της δεν θυμίζει σε τίποτε το υπερβολικά αδύνατο, βρόμικο και βουτηγμένο στα αίματα κοριτσάκι με τη ριγέ φόρμα του στρατοπέδου, αυτή η αντίθεση εξανεμίζεται, καθώς ούτε η αποκρουστική φόρμα ούτε το πολυτελές ρούχο μπορεί να την προφυλάξει από το βλέμμα του Μαξ.

Η αναφορά σε τρεις χαρακτηριστικές σκηνές του έργου μπορεί να αναδείξει με μοναδικό τρόπο την αδιάρρηκτη σχέση ανάμεσα στο σώμα, την ενδυμασία και τα υπαινικτικά σχόλια της Καβάνι για ζητήματα που ξεπερνούν κατά πολύ την πρώτη ανάγνωση της ταινίας. Ας θυμηθούμε τη σκηνή στο παλαιοπωλείο, όταν η Λουτσία αγοράζει ένα ροζ φόρεμα παρόμοιο με αυτό που της είχε φορέσει ο Μαξ στο στρατόπεδο. Με αυτό το «καινούριο» φόρεμα θα κάνει την απελπισμένη έξοδο από το διαμέρισμά του μαζί με εκείνον, που φοράει την καλοδιατηρημένη στολή των SS, για να βαδίσουν και οι δύο εν γνώσει τους στον θάνατο. Η συγκεκριμένη αγορά προετοιμάζει τους θεατές για τη μη εκφρασμένη ακόμη επιθυμία της να επιστρέψει στο παρελθόν της, όχι όμως πλέον ως μικρό κοριτσάκι αλλά ως γυναίκα με επιθυμίες. Ο τρόπος με τον οποίο αποτυπώνεται η προσωπικότητα του Μπερτ μέσω σωματικών επιτελέσεων είναι επίσης αποκαλυπτικός: το σώμα του, με την τεχνική του φλας μπακ, γίνεται τόπος πάνω στον οποίο εγγράφονται περιορισμοί και ελευθερίες, οράματα και εξαπατήσεις. Με τη λανθάνουσα ομοφυλοφιλία του, την άφυλη σεξουαλικότητά του και το άψογο, μυώδες κορμί του προσδίδει σωματική διάσταση στην απεικόνιση του ναζισμού. Χορεύει παγιδευμένος στο δωμάτιο του ξενοδοχείου με μόνο θεατή τον Μαξ, εγκλωβισμένος στα σφικτά του ρούχα, ενώ θυμάται τον εαυτό του να χορεύει σε ένα μεγάλο, φωτεινό, χώρο στο στρατόπεδο το Der Rosenkavalier του Στράους. Εδώ είναι απελευθερωμένος, καλύπτει με τις κινήσεις του όλο το χώρο σαν να εξυμνεί τις απεριόριστες δυνατότητες του ναζιστικού πλαισίου όσο και του ίδιου του σώματός του. Ενώ χορεύει γυμνός, το

μικρό εσώρουχο στο χρώμα του δέρματος του στερεί τη σεξουαλικότητα και το φύλο του και οδηγεί το βλέμμα από τα γεννητικά όργανα στα γυμνασμένα μέλη του. Η καταπιεσμένη σεξουαλικότητα του Μπερτ είναι ένα ειρωνικό σχόλιο για τη φυλετική καθαρότητα, αγνότητα και ελεγχόμενη αρρενωπότητα του Γ' Ράιχ.¹¹

Το γεγονός ότι το έργο στηρίζεται στον σαδομαζοχισμό ως αισθητικό σύστημα που οργανώνει τόσο την αφήγηση όσο και τη σκηνοθεσία ενισχύει την κεντρική σημασία της στολής των SS ως συμβόλου ερωτικής επιθυμίας και τρόμου.¹² Στην εμβληματική σκηνή του καμπαρέ η ερωτική διάσταση της στολής μεγεθύνεται (γίνεται φετίχ), παραποιείται και διακωμωδείται μέσω της θηλυκοποίησής της. Όταν η γυμνόστηθη Λουτσία φοράει ένα καπέλο των ναζί με μια μάσκα στερεωμένη στο πηλήκιο, τιράντες, μαύρα γάντια μέχρι τον αγκώνα και ένα ανδρικό παντελόνι, δηλώνει emphaticά ότι δεν είναι μεταμφιεσμένη. Η όλη παρουσία της παραπέμπει στο σεξουαλικά ασαφές στιλ της Μάρλεν Ντίντριχ, πόσο μάλλον αφού τραγουδάει και το αντιπροσωπευτικό της τραγούδι. Όσο χορεύει, η στολή προσαρμόζεται στο σώμα και την κινησιολογία της και όχι το αντίθετο. Το ημίγυμνο σώμα της δίνει μηνύματα σεξουαλικής επίγνωσης, δράσης και ελέγχου και αναδεικνύει τη στολή ως ένα σύμβολο σαδισμού και φετιχισμού. Αν υποθέσει κανείς, με αφορμή αυτή τη σκηνή, ότι η αφαίρεση ρούχων λειτουργεί μεταφορικά ως αποποίηση εξουσίας και προνομίων, η Λουτσία δεν γδύνεται. Ξεκινάει να χορεύει ημίγυμνη και καταφέρνει να κάνει στριπτίζ χωρίς να γδυθεί. «Όταν το μήνυμα του φασισμού ουδετεροποιείται από μια αισθητική θεώρηση της ζωής, τα διάφορα διακοσμητικά του εξαρτήματα αποκτούν σεξουαλικό χαρακτήρα. Μπότες, δερμάτινα ρούχα, αλυσίδες ως στοιχεία του θεωρούμενου ανορθόδοξου σεξ βρίσκονται υπό τον αστερισμό του ναζισμού»... «Ο σαδομαζοχισμός συνεπάγεται συμμετοχή σε ένα σεξουαλικό θέατρο, σε μια επί σκηνής παρουσίαση της σεξουαλικότητας, δράμα άκρας διεγερτικό γιατί είναι απαγορευμένο. Ο σαδομαζοχισμός είναι για το σεξ ότι ο πόλεμος για την πολιτική, μια μεγαλειώδης εμπειρία. Ο Σαντ χρειάστηκε να επινοήσει ένα θέατρο τιμωρίας και ηδονής. Τώρα υπάρχει ένα βασικό σενάριο διαθέσιμο στον καθένα: το χρώμα είναι το μαύρο, το υλικό είναι το πετσί, το δόλωμα είναι η ομορφιά, η δικαιολογία είναι η ειλικρίνεια, ο σκοπός είναι η έκσταση, η φαντασίωση είναι ο θάνατος».¹³

Η σκηνή του καμπαρέ τελειώνει με έναν στρατιώτη να προσφέρει στη Λουτσία, ως δώρο του Μαξ, το κεφάλι ενός άνδρα που την παρενοχλούσε. Η Σαλώμη και ο Ιωάννης ο Βαπτιστής κάνουν τη σχέση της με τον Μαξ μια βιβλική ιστορία και όχι μια ιστορία αγάπης, όπως ο ίδιος περιγράφει τη σχέση του στην Έρικα. Παράλληλα η σκηνή, διάχυτη με μια σαδομαζοχιστική ενέργεια που είναι ανάμικτη με στοιχεία αποπλάνησης και βίας, επιβεβαιώνει τη

στενή σχέση του φασισμού με τη σεξουαλικότητα καθώς και της σεξουαλικότητας με τη βία.¹⁴

Η σωματική ρευστότητα και η αβέβαιη αποκρυστάλλωση της ενσώματης εμπειρίας, διάχυτες στην ταινία, περιβάλλουν και ταυτόχρονα υποστηρίζουν την αμφισημία των αναγνώσεών της και την αδυναμία της να ικανοποιήσει το αίτημα των θεατών για μια διαλεκτική επανόρθωση ή λύτρωσης αλλά και για ταύτιση με τους ήρωές της.¹⁵ Κομβικό σημείο σε αυτή τη λογική αποτελεί η ανατρεπτική για τα συμβατικά δεδομένα πρόσληψη της σχέσης θύματος-θύτη.¹⁶ Η Καβάνι, αρνούμενη να πέσει στην παγίδα της θυματοποίησης, επιλέγει να ρευστοποιήσει τη μεταξύ τους σχέση κλονίζοντας το υπάρχον σύστημα ταυτίσεων: πώς να ταυτιστεί κανείς με ένα θύμα που δεν αντιπροσωπεύει τη συμβατική εικόνα του θύματος, εφόσον μαζί με τον φόβο και την υποταγή δίνει δείγματα συναίνεσης, απόλαυσης και πρωτοβουλίας, ακολουθώντας την ανεξέλεγκτη ερωτική του επιθυμία, και πώς, στην ίδια λογική, να καταδικάσει έναν θύτη που παίρνει αποστάσεις από το παρελθόν του, επιθυμεί να ζήσει στο σκοτάδι σαν ποντίκι και αφήνεται στο μοιραίο πάθος του; Αντί λοιπόν για τη λογική της βίας ή της ανταπόδοσης, η Καβάνι ενεργοποιεί μια πολιτική της αποπλάνησης, στα συμπραζόμενα της οποίας η συμβατική απεικόνιση του ναζί με το θύμα του αντικαθίσταται από μια αινιγματική και επικίνδυνη οικειότητα, όπου η θέση του θύματος και του θύτη, η αρρενωπότητα και η θηλυκότητα, οι έμφυλοι ρόλοι και οι θέσεις εξουσίας διαρκώς μετατοπίζονται, αναθεωρούνται και εναλλάσσονται.¹⁷ Για την Καβάνι, η αποπλάνηση έχει μια παραβατική και ταυτόχρονα αποδιοργανωτική δύναμη. Ξεπερνά τη διάκριση αντικειμένου-υποκειμένου, διαχέεται, γίνεται ανεξέλεγκτη και παρασύρει τον αποδέκτη της, καλώντας τον να υπερβεί πειθαρχικά, ηθικά και έμφυλα όρια. Η Λουτσία, μιμούμενη το μικρό κοριτσάκι του Μαξ, όταν αγοράζει το ροζ φόρεμα, χρησιμοποιεί με επίδειξη τρόπο αυτή τη στρατηγική της αποπλάνησης, αφήνοντας κατά μέρος την εύκολη επιλογή της εκδίκησης ή της ανταπόδοσης – χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η αποπλάνηση δεν μπορεί να εμπεριέχει και ανταπόδοση. Παρακάμπτοντας τη βία, αυτός ο σεξουαλικός μαγνητισμός αμφισβητεί την εξουσία ως νίκη ή κατάκτηση, εξασθενεί τα όρια μεταξύ παθητικότητας και ενεργητικότητας και αφήνει ως εκ τούτου ανικανοποίητο το αίτημα των θεατών για λύτρωση ή αντίσταση. Επειδή ακριβώς η αποπλάνηση κάνει έκκληση στις αισθήσεις, φέρνει στο προσκήνιο το σώμα και την αισθητικοποίησή του, με τρόπο όμως που κλονίζει τις συμβατικές απεικονίσεις του φύλου, της σεξουαλικότητας, της ομορφιάς, της αγνότητας και της μιαιρότητας, του ηθικού και του ανήθικου, της κυριαρχίας και της υποταγής.

Η υπονόμηση της θυματοποίησης και της ξεκάθαρης διάκρισης του θύτη από το θύμα του γίνεται η βάση για να τεθούν από την ταινία ζητήματα σχετικά με τη μνήμη, τη

λήθη, την ενοχή, την ευθύνη και τη διαχείριση του τραύματος. Η θεραπευτική πρακτική των ναζί αποκτά σε αυτό το πλαίσιο ιδιαίτερη σημασία.¹⁸ Συγκεκριμένα, οι πρώην ναζί συγκεντρώνονται σε ένα δωμάτιο του παλιού ξενοδοχείου και οργανώνουν ομαδικές ψευδοθεραπείες και δίκες-παρωδία με τις οποίες αθώνουν τους εαυτούς τους. Μετά από αυτές τις τελετουργικού τύπου συνάξεις, οι πρώην ναζί παραδίδονται στην κοινωνία καθαροί, αναβαπτισμένοι και υγιείς, συμφιλιωμένοι πλέον με τον εαυτό τους, με κάθε δικαίωμα να αξιώσουν μια ήσυχη, κανονική ζωή. Ο Μαξ, ο μόνος που καταγγέλλει την αυταπάτη και αρνείται να εμπλακεί σε αυτή τη θεραπευτική πρακτική, προτιμώντας να ζει σαν ποντίκι και επιλέγοντας έτσι να θυμάται, έστω και αποσπασματικά, χαρακτηρίζεται διαταραγμένος και άρρωστος. Η θεραπεία γίνεται μια μορφή επιμέλειας του εαυτού και της ταυτότητας, τα λάθη διαγράφονται, τα ίχνη σβήνονται και εισάγονται νέα στοιχεία για την οργάνωση του παρόντος. Αυτό το θεραπευτικό μοντέλο στήνεται σε ένα ιδιάζον πλαίσιο: οι αθώοι δεν κατηγορούν, αλλά ούτε και οι εγκληματίες απολογούνται. Ενεργοποιούν το απαλλακτικό επιχείρημα πως ότι έγινε έγινε, οι διαταγές ήταν διαταγές. Με αυτόν τον τρόπο οι πρώην ναζί δεν παρουσιάζονται ως υπάνθρωποι, ενώ το γεγονός ότι δεν νιώθουν ενοχή, αλλά πρέπει παρόλα αυτά να επινοήσουν δίκες-παρωδία ή ομαδικές ψευδοθεραπείες μετατρέπεται, σε υπενθύμιση ότι το Ολοκαύτωμα δεν διαπράχτηκε από μια ανώτερη δύναμη του κακού, αλλά από απλούς ανθρώπους.¹⁹ Η απογοήτευσή τους δεν σχετίζεται με τα εγκλήματα που διέπραξαν, αλλά με το ότι χρειάζεται να εμπλακούν σε μια συγκεκριμένη διαδικασία για να απαλλάξουν τον εαυτό τους από την προσωπική ευθύνη. Η ενοχή εξομοιώνεται έτσι με μια ιάσιμη αρρώστια. Είναι μια εξωτερική απειλή, μια σωματική συμφορά, ένας ιός από τον οποίο πρέπει να προστατευθούν. Όταν ένας από αυτούς, ο Χανς, δηλώνει ανακουφισμένος από τη διαπίστωση ότι είναι όλοι καθαροί, επειδή κάθε μαρτυρία καταστράφηκε, αναγνωρίζει τα εγκλήματά του μόνο στον βαθμό που αυτά μπορούν να αποδεικτούν. Η ενοχή μετατίθεται έτσι στα τεκμήρια, γραπτά ή ζωντανά, με αποτέλεσμα οι πρώην αξιωματικοί των SS να φτιάχνουν μια εικόνα του κόσμου στην οποία εκείνοι είναι τα θύματα. Η Λουτσία συνιστά επομένως απειλή, γιατί η παρουσία της, το σώμα της, υπενθυμίζει την πραγματικότητα, στέκεται εμπόδιο στη μεθοδευμένη παραποίηση του παρελθόντος και εν τέλει της συλλογικής μνήμης. Η ενδυνάμωση της Λουτσία, η μετατροπή της από θύμα σε δύναμη θύτη αποδίδεται μοναδικά στα λόγια του Κλάους: «Ακόμα και αν ένα ντοκουμέντο αναφέρει πως κάποιος ευθύνεται για το θάνατο χιλίων ή δέκα χιλιάδων ανθρώπων, αυτό εξακολουθεί να κάνει μικρότερη εντύπωση από έναν και μόνο μάρτυρα με σάρκα και οστά που σε κοιτάζει κατ' ευθείαν στα μάτια, γι' αυτό είναι τόσο επικίνδυνοι, καθήκον

μου είναι να τους βρω όπου και αν είναι και να τους σβήσω από τα αρχεία».

Όπως φαίνεται, στη βάση αυτή, η ενοχή διαλύεται μόλις εξανεμιστούν και όσα τεκμήρια την αποδεικνύουν. Με την αδρανοποίηση του παρελθόντος μέσω της καταστροφής αποδείξεων, το τραύμα μετατρέπεται σε αντικειμενικό, ουδέτερο γεγονός.²⁰ Ακριβώς επειδή ο νόμος λειτουργεί σε μια αντικειμενική/επιστημονική βάση που απαιτεί αποδεικτικά στοιχεία, το βάρος των αποδείξεων πέφτει στην πλευρά των θυμάτων ή των μαρτύρων. Αν θεωρήσουμε ότι μια δίκη είναι και μια σύγκρουση ανάμεσα στην επίσημη, απρόσωπη γλώσσα του δικαστηρίου και την προσωπική γλώσσα του θύματος, η καταστροφή των αρχείων και η εξόντωση κάθε επιζήσαντα πριμοδοτεί εκ των πραγμάτων την αντικειμενική εκδοχή της ιστορίας. Η αλλοίωση του παρελθόντος υποστηρίζει ταυτόχρονα πρακτικές μεταμφίεσης και αποπροσωποποίησης, πρακτικές από τις οποίες απέχουν ο Μαξ και η Λουτσία: η σχέση τους γεφυρώνει την απόσταση ανάμεσα στους πρώην ναζί και τα θύματά τους, αλλά και αποτυπώνει emphaticά πόσο μάταιη είναι η προσπάθεια της λήθης, πόσο ζωντανό εξακολουθεί να είναι το παρελθόν: «Όταν όλα μοιάζει να έχουν χαθεί, κάτι απρόσμενο συμβαίνει, τα φαντάσματα παίρνουν μορφή στο μυαλό, πώς μπορεί κανείς να φύγει από αυτό, αυτό το φάντασμα με φωνή και σώμα είναι μέρος του εαυτού του», μονολογεί ο Μαξ, αποφεύγοντας κάθε προσωπική αντωνυμία. Τόσο ο ίδιος όσο και η Λουτσία ανατρέχουν επιλεκτικά σε αναμνήσεις με τη βοήθεια του φλας μπακ. Αυτή η μη γραμμική μορφή μνήμης δεν μπορεί να βάλει τέλος στο παρελθόν και χρησιμοποιείται στην ταινία για να καταγραφεί ο μετασχηματισμός της εξουσίας στη μεταξύ τους σχέση από την εποχή του στρατοπέδου, η αποπλαισίωση και η τοποθέτησή της στις μεταπολεμικές συνθήκες, στην αποκάλυψη δηλαδή της ενοχής των ναζί. Στην ταινία, αυτή η μορφή μνήμης καταστρέφεται με τη δολοφονία του ζευγαριού.

Για την Καβάνι ούτε οι επιζήσαντες ούτε ο Μαξ και η Λουτσία, αλλά ούτε και οι πρώην ναζί, θέλουν να σβήσουν το παρελθόν και να ξεχάσουν. Το παρελθόν τους τραβάει ως τόπος κοινών δεσμών και ασκεί επάνω τους μια αδιαμφισβήτητη γοητεία. Η ταινία ωστόσο προβάλλει δύο μορφές οικειότητας με το παρελθόν: τη διαταρακτική/ανατρεπτική σχέση των δύο εραστών και την προστατευτική σχέση που αναπτύσσουν οι πρώην ναζί, φτιάχνοντας μια ομάδα στήριξης που αφενός συγκαλύπτει την ταύτισή της με το Γ' Ράιχ, αφετέρου όμως εξιδανικεύει τη σχέση της με το παρελθόν και μένει προσκολλημένη σε αυτό.²¹ Όπως λέει ο Κλάους: «είναι τιμή μας να είμαστε αξιωματικοί του πιο σημαντικού τμήματος του Γ' Ράιχ».

Εισάγοντας τη θεραπευτική πρακτική, η σκηνοθετίδα κάνει ηχηρά σχόλια για τον τρόπο συγγραφής της επίσημης ιστορίας, για τις παρεμβάσεις όσων έχουν εξουσία στη

διατήρηση ή τη διαγραφή της μνήμης, και για τη δυσκολία της προσωπικής μνήμης να εγγραφεί στη συλλογική. Σε αυτά τα συμφραζόμενα, το αισχρό δεν είναι η σχέση του Μαξ με τη Λουτσιά, αλλά οι διαδικασίες με τις οποίες οι άνθρωποι απλοποιούν τον κόσμο και καθησυχάζουν τον εαυτό τους, λέγοντάς του αυτά που θέλει να ακούσει.

Δεν θα μπορούσα λοιπόν να βρω ένα καλύτερο κλείσιμο από τα ίδια τα λόγια της Λιλιάνας Καβάνι: «στην ταινία μιλάω για ό,τι με απασχολεί, για να απασχολήσει και άλλους και να είμαστε όλοι μαζί σε εγρήγορση».

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

- 1 Το κείμενο στηρίζεται σε ομιλία που δόθηκε στο πλαίσιο του ανοικτού σεμιναρίου με τίτλο «Βλέμμα στο φασισμό» του ΠΜΣ Πολιτικής Επιστήμης και Κοινωνιολογίας του ΕΚΠΑ, με αφορμή την προβολή της ταινίας στο Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης, στις 4 Ιουνίου του 2014.
- 2 Όπως αναφέρεται στο Teresa de Lauretis, «Cavani's *Night Porter*: a Woman's Film», *Film Quarterly* 30/2 (1976-1977), σ. 35-38.
- 3 Rebecca Scherr, «The Uses of Memory and the Abuses of Fiction: Sexuality in Holocaust Fiction and Memoir», *Other Voices* 2/1 (2000), σ. 1-17.
- 4 Βλ. ενδεικτικά: *Cahier du Cinema* 251-252 (Ιουλ.-Αύγ. 1974)· Βασίλης Ραφαηλίδης, «Λιλιάνα Καβάνι», *Το Βήμα*, 7.1.1975· Δημήτρης Παναγιωτάτος, «Κουλτουριάρικο σεξ ή η άλλη όψη του πορνοκινηματογράφου;», *Προοδευτικός Κινηματογράφος* (Απρ. 1978), σ. 55-61.
- 5 Lynne Fallwell, «Through the Looking Glass Darkly: Considering Theories of Nazi Films and Concepts of Transgression», στο Robert G. Weiner / John Cline (επιμ.), *Cinema Inferno: Celluloid Explosions from the Cultural Margins*, Scarecrow Press, Λάνχαμ-Τορόντο-Πλίμουθ 2010, σ. 269-290· Kriss Ravetto, *The Unmaking of Fascist Aesthetics*, University of Minnesota Press, Μινεσότα 2001.
- 6 Graeme Krautheim, «Masquerades of Self-erasure: Pornography and Corporal Memory in Liliana Cavani's *The Night Porter*», M.A. thesis, University of British Columbia, Βανκούβερ 2009, σ. 66-67.
- 7 Ravetto, *The Unmaking of Fascist Aesthetics*, ό.π., σ. 14· Bernard Sichere, «La bête et le militant», *Cahiers du Cinema* 251-252 (1974), σ. 19-28.
- 8 Φώτης Τερζάκης, «Σχόλια του μεταφραστή», στο Walter Benjamin, *Το έργο τέχνης την εποχή της τεχνολογικής πραγματικότητας*, μτφρ.-επιμ. Φώτης Τερζάκης, εκδ. Επέκεινα, Αθήνα 2013, σ. 72-73.
- 9 Krautheim, «Masquerades of Self-erasure», ό.π., κεφ. 4.
- 10 Lisa Patti, «Fascinating Fashion: Visual Pleasure in *Il Portiere di Notte*», *Forum Italicum* 40/1 (2006), σ. 118-132· Ralph Berets, «Recent Cinematic Images of Nazism: *The Night Porter* and the *Seven Beauties*», *Film and History* 9/4 (1979), σ. 49-55.
- 11 Krautheim, «Masquerades of Self-erasure», ό.π., σ. 62-63· Nick Imprey, «Ideas of Sex: Discourses on Sexuality in Liliana Cavani's *The Night Porter* and Cesare Canevanis' *The Gestapo's Last Orgy*», στο Alphaville, *e-Journal of Film and Screen Media* (2011), x.a.
- 12 Susan Sontag, *Η γοητεία του φασισμού* (δύο δοκίμια), μτφρ. Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, Ύψιλον, Αθήνα 2010, σ. 37-40· Patti, «Fascinating Fashion», ό.π., σ. 124-127.
- 13 Sontag, *Η γοητεία του φασισμού*, ό.π., σ. 40, 43.
- 14 Berets, «Recent Cinematic Images of Nazism», ό.π.· Jeff R. Miller, «*The Night Porter* and Italy's Relationship with Fascism», ηλεκτρονική ανάρτηση: 11 Οκτωβρίου 2012.
- 15 Jean Francois Lyotard, «The Differend», στο Neil Levi / Michael Rothberg (επιμ.), *The Holocaust-Theoretical Readings*, Rutgers University Press, Νέα Υερσέη 2003, σ. 257-262.
- 16 Marga Cottino-Jones, «What Kind of Memory? Liliana Cavani's *The Night Porter*», *Contention* 5/1 (1995), σ. 107.
- 17 Ravetto, *The Unmaking of Fascist Aesthetics*, ό.π., σ. 15, 170-172, 180-182.
- 18 Krautheim, «Masquerades of Self-erasure», ό.π., σ. 68-72.
- 19 Ravetto, *The Unmaking of Fascist Aesthetics*, ό.π., σ. 166-167.
- 20 Lyotard, «The Differend», ό.π., σ. 257-262.
- 21 Ravetto, *The Unmaking of Fascist Aesthetics*, ό.π., σ. 158-159.