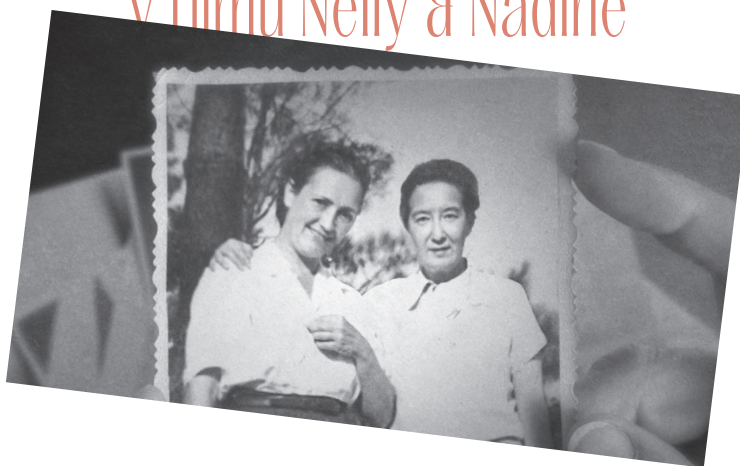


Jasmina Šepetavc

Celjenje družinske travme skozi arhivsko delo Pozaba, odkrivanje in reformulacija družinskih spominov v filmu *Nelly & Nadine*



NELLY & NADINE | 2022

V uvodni sekvenci filma **Nelly & Nadine** (2022, Magnus Gertten) kamera počasi drsi skozi množico ženskih obrazov. Ti razkrivajo plejado kompleksnih občutij – veselje in žalost, apatijo in evforijo, žalovanje in pričakovanje ... Nič nenavadnega, saj gledamo črno-beli arhivski posnetek prihoda osvobojenih ujetnic koncentracijskih taborišč v švedsko mesto Malmö leta 1945. Podoba anonimizirane množice ubitih/ranjenih ali osvobojenih ljudi je tipična reprezentacija II. svetovne vojne in ponazarja nezamisljivo razsežnost in travmo zgodovinskega dogodka. A režiser Magnus Gertten, ki se je s tematiko vojne v svojih dokumentarnih delih ukvarjal večkrat, se odloči množico preživelih individualizirati – v kadru izpiše imena žensk in nam pove njihove zgodbe: kako so bile ujete ter predvsem, kako so preživele in živele po vojni. Med obrazi izstopa ženska s kratko pristrženimi lasmi, še vedno odeta v taboriščno črtasto uniformo. Ženska je režiserja, ki je arhivski posnetek proučeval več let, da bi se dokopal do imen in zgodb preživelih – o tem govori njegov zgodnejši film **Vsak obraz ima svoje ime** (Every Face Has a Name, 2015) –, vedno fascinirala. V **Nelly & Nadine** se ji kamera vedno bolj približuje, prodorno in pokončno nas gleda

nazaj, a njen izraz je neberljiv: kljub svobodi je na njem izrisana melanholija, zaskrbljenost, izguba? Glas pripovedovalca – režiserja samega – nam pove, da gre na Nadine Hwang: »Vedno me je intrigiral njen izraz na obrazu. Kaj misli v tem trenutku osvoboditve? Zdaj poznam odgovor. Vem, na koga misli.«

Odkrivanje Nadinine zgodbe ima daljšo zgodovino: ko je Gertten končal film **Vsak obraz ima svoje ime**, je sprožil globalni spletni val iskanja podatkov o ženskah na posnetku. Kaj se je zgodilo z Nadine, je bila takrat še vedno skrivnost: režiser je slišal govorice, da se je vrnila v rodno Kitajsko (v Evropo je prišla kot hči kitajskega veleposlanika v Španiji) in za njo se je izgubila vsaka sled. Kje je končala Nadine, je izvedel šele preko odkritja druge življenjske zgodbe. Leta 2016 je prejel elektronsko pošto starejšega francoskega para, Sylvie in Christiana, ki sta razkrila fascinantno življenje Sylviejine babice Nelly, za katero se izkaže, da je po osvoboditvi igrala pomembno vlogo v življenju Nadine. Režiser se je tako odločil, da bo naredil še en film o vojni, ki to zares ni, saj v teku pripovedi iz pozabljenih osebnih arhivov neke družine izkoplje zgodbo o veliki ljubezni med dvema ženskama.

POZABLJENI DRUŽINSKI ARHIVI

V filmu spremljamo Sylvie, ki je po materini smrti podedovala več zabojev svoje babice Nelly Mousset-Vos, operne pevke, med vojno zaprte v taboriščih Ravensbrück in Mauthausen. Travma internacije se je prenašala skozi generacije – ne kot jasna artikulacija tega, kaj se je Nelly pravzaprav zgodilo in kako je preživela, ampak kot molk in senca zgodovine trpljenja, o kateri se ni govorilo veliko. Sylviejin odnos do družinske travme bi lahko opisali kot tisto, kar Marianne Hirsch imenuje »postspomin«. Koncept opisuje, kako mlajše generacije inkorporirajo osebne in kolektivne travme prejšnje generacije; čeprav te travmatične izkušnje doživljajo samo preko zgodb, podob in vedenja tistih, s katerimi so odraščali, se te prenašajo afektivno in se jih dotaknejo do te mere, da postanejo del njihovih spominov. V **Nelly & Nadine** vidimo, kako so fragmenti babičine zgodbe postali del Sylvie, družinskega kolektivnega spomina in osebne bolečine, zato več let ne zmore odpreti babičinih zabojev, s katerimi se boji soočiti. Hkrati pa, kot pokaže članek, arhivi in arhivarsko soočanje z njimi igrajo ključno vlogo pri predelavi travmatičnih postspominov in vzpostavljanju Sylviejinega odnosa do babice, tega, kaj je preživela in kdo je pravzaprav bila, na novo.

Ko Sylvie babičine dokumente končno razprostre po domači mizi, se jih loti sprva z zadržanostjo, nato velikokrat v solzah. Potem ko prečeše babičine osebne arhive, v njih odkrije zakladnico spominov – Nelly je v času ujetništva pisala dnevnik, v katerem je opisovala grozote taborišč in načine preživetja, v zapisih pa se je skrivala še druga, nepričakovana zgodba. V poetičnem opisu božiča 1944 Nelly pripoveduje, da je soujetnicam pela pesmi, nato pa je iz množice nekdo prosil, naj zapoje kaj iz Puccinijeve opere »Madame Butterfly«. Ko je končala in je aplavz polegel, je oseba, ki si je zaželela pesem, prišla do nje. Nelly je v dnevnik zapisala: »Madame Butterfly je stala pred mano.« Njeno ime je bilo Nadine. Med ženskama se je razvila življenjska ljubezen, ki jo Nelly večkrat opiše kot tisto, kar jo je gnalo, da je preživela, tudi potem, ko so jo premestili v Mauthausen, kjer je hudo zbolela. Po vojni sta se Nelly in Nadine ponovno našli in se preselili v Caracas, Venezuelo, kjer sta okoli sebe ustvarili povezano skupnost (kot se izkaže v teku filma pretežno kvir prijateljev_ic), Nadine, sama strastna amaterska fotografinja in filmarka, pa je večino njunega vsakdana dokumentirala s svojo Super 8 kamero.

Sylviejino odkrivanje babičinega arhiva in zamolčane lezbične romance je kvir filma, preko katerega gledalci skupaj z njo počasi kopljejo po plasteh družbenih, družinskih in osebnih kvir zgodovin. Njen spomin na babico in njeno »prijateljico« Nadi-

ne je varljiv, interpretacija njunega odnosa pa se med filmom spreminja. Tako z njo potujemo v Pariz, kjer se sestane z biografinjo Joan Schenkar, ki ji pove, da je bila Nadine del t. i. žensk »z levega brega Sene« – intelektualka in umetnica, ki so delovale v Parizu v prvi polovici 20. stoletja do II. svetovne vojne. Nadine je bila zaposlena pri Natalie Clifford Barney – pisateljici in feministki, ki je v tistem času gojila nemara najpomembnejši literarni salon na svetu – kot njena tajnica in šoferka, bila pa je tudi njena ljubimka. »Natalie je bila zelo praktična,« z nasmeškom pridoda njena biografinja, ki Sylvie nato izzove: »Zakaj si potrebovala toliko časa, da si začela raziskovati babičino življenje?« »Ker nihče ni govoril o tem,« prizna Sylvie. Schenkar nadaljuje: »Toliko te zgodovine je popolnoma izgubljene, ker, čeprav so ljudje živeli skupaj kot tvoja babica z Nadine, nihče tega ne artikulira. In nič ni resnično, družbeno, dokler ni artikulirano.«

OKVIRJANJE ARHIVA IN SKUPNOSTI

Schenkar, sama priznana raziskovalka arhivov »zamolčanih« aspektov življenj in ljubezni žensk, se s tem obregne ob procese arhiviranja in spominjanja, ki so življenja zunaj normativnih družbenih okvirov nemalokrat popolnoma zabrisali. Raziskovalka Dagmar Brunow v svojem članku o kvir arhivih – »Queering the archive: amateur films and LGBT-memory«¹ – piše, da vedno obstaja tveganje, da arhivska gradiva beremo skozi heteronormativno perspektivo, ki ljubimke spreminja v dobre prijateljice; tako se osebni spomini v javni sferi predrugačijo, izbrišejo dele zgodbe, ki so ključni za njeno razumevanje. Nellyjin in Nadinin stari prijatelj iz Caracasa pove, da sta se ženski neznancem v javnosti predstavljali kot sestrični. Domači posnetki, ki jih je posnela sama Nadine, pa kažejo drugačno sliko: na posnetkih gledamo ženski v njunem vsakdanu, ko sedita za domačo mizo in jesta kosilo, intimne posnetke Nelly, ki se ji Nadine počasi približuje s kamero in jo ljubeče občuduje, ko gleda skozi okno ali se igra s psom. Na nekem posnetku ženski prijatelju kažeta svoje slike in se za njegovim hrbtom narahlo dotakneta s prsti.

Brunow piše, da so lezbični domači filmi pomemben prispevek k avdiovizualnemu spominu, čeravno jih je zaradi cenzure, nerazumevanja, uničenja ipd. preživelo le malo: »Njihovo ohranjanje je nujno, ker ti filmi diverzificirajo kulturni spomin s

¹ Brunow, Dagmar. »Queering the archive: amateur films and LGBT-memory«. V: Ingrid Stigsdotter ur. *Making the Invisible Visible. New Approaches to Reclaiming Women's Agency in Film History*. Lund: Nordic Academic Press, 2019, str. 97–117.

tem, ko nam ponudijo prej neslišane zgodbe.« Tako so arhivarske prakse – tudi Sylvie, ki se odloči babičine arhive ne le obdržati, temveč ponuditi javnosti in z Gerttenovo pomočjo kontekstualizirati znotraj kvir zgodovine – pomembne intervencije proti pozabljanju. »Vsakdo potrebuje spomine, da ustvari svojo identiteto,« piše Brunow, ki vidi arhive kot »prostore, kjer se kvir subjekti sestavijo kot zgodovinski subjekti, četudi se to zgodi v kontekstu arhivskega primanjkljaja. Domači filmi in dnevniki, ki sta jih ustvarili in pustili za sabo Nelly in Nadine, ne nudijo samo okna v njuno preteklost – večerje, zabave, potovanja, hobije, prijatelje –, ampak so toliko bolj pomembni, ker kažejo na namerno vpisovanje dveh žensk in njune ljubezni v zgodovino in kolektivni spomin. Skrbno pretipkani dnevniki vsebujejo eksplicitne zapise lezbične želje – npr. »Hrepenenje po tvojih resnih, prodornih očeh, ki me posedujejo do roba ekstaze« – in so bili, kot odkrije Sylvie, namenjeni izdaji memoarja, a ga takrat ni želel objaviti noben založnik. Zdaj naj bi ga objavila Sylvie sama, ki v teku filma postane neke vrste aktivni spominski deležnik, saj med urejanjem babičinih spominov redefinira svoj odnos do nje, »ženske, s katero je živela« in družbenega pomena njunih življenj.

Ne hramba, temveč kroženje arhivskega gradiva je tisto, ki ustvarja spomine, piše Brunow, in okoli avdiovizualnih spominov (v tem primeru tako v obliki ohranjenih domačih filmov kot njihove remediacije v dokumentarcu, ki je obkrožil svetovne festivale) se vzpostavljajo skupnosti in vezi s kvir zgodovino. Podobno opozarja Anamarija Horvat v knjigi *Screening Queer Memory: LGBTQ Pasts in Contemporary Film and Television*,² ko trdi, da je film »afektivni spominski vir«, saj je za LGBT+ skupnosti ključen element prenašanja zgodovinskega spomina. Če je za druge etnične ali religiozne manjšinske skupnosti pomembno medgeneracijsko družinsko prenašanje spominov, je, tako Horvat, koncept kvir spomina bolj kompleksen: nimalokrat definiran v opoziciji do (biološke) družine oz. je družina velikokrat tista, ki se iz svoje zgodbe odloči kvir spomin izbrisati.

UČINKOVANJE SPOMINJANJA IN POZABE

Sylvie pripoveduje o svoji materi, ki po vojni ni mogla sprejeti Nellyjine odločitve, da zapusti moža in začne živeti z Nadine. Tako se je odločila, da ostane z očetom v Franciji. Svoje hčere (Sylvie in njeno sestro) je pozneje nekajkrat peljala v Caracas, hkrati pa popolnoma izbrisala kontekst Nellyjinega in Nadininega skupnega življenja. Ko biografinja Joan Schenkar Sylvie vpraša, kdaj je imenovala, kaj je bila njena babica, Sylvie obne-mi, ker pravzaprav babičinega življenja (še) nikoli ni artikulirala

zunaj heteronormativnega okvira. A Nadinina zgodba se zaradi nevpetosti v heteronormativne okvire dedovanja in spominjanja, pa tudi zaradi številnih migracij, izgubi še bolj temeljito: medtem ko uradni dokumenti, ki jih najde Sylvie, razkrivajo, da je bila Nelly zaprta zaradi delovanja v odporniškem gibanju in je bila vojna junakinja, za Nadine nikoli ne izvemo, zakaj je bila zaprta – je v taborišču pristala zaradi svojega lezbistva in prezentacije (imela je kratko prstrižene lase, nosila je krojne obleke in kravate) ter bila obtožena »asocialnega vedenja« (oznaka, ki so jo nacisti uporabljali za lezbične ujetnice)? Ali je bila ujeta, ko je pomagala tihotapiti begunce čez mejo iz Francije? Nazadnje niti ne vemo, kje je bila njena kitajska družina in kje je bila pokopana, potem ko je v sedemdesetih umrla. Edino, kar je za njo ostalo, so filmi, fotografije in opisi v Nellyjinem dnevniku, avdiovizualni arhiv fascinantne kvir zgodovine.

Nelly in Nadine ni edini film, ki se ukvarja z izbrisom lezbičnih zgodovin in iskanjem njihovih fragmentov. **Nitratni poljubi** (Nitrate Kisses, 1992) ameriške režiserke Barbare Hammer denimo sopostavlja simbolično izpraznjene prostore, da govori o LGBT+ žrtvah nacizma in njihovem fizičnem ter družbenem izbrisu, sledi lezbistva ameriške pisateljice Wille Cather, ki je zbirko zasebnih pisem drugim ženskam uničila pred svojo smrtjo, in drugačne vrste »domačih filmov«, prizore ljubljenja gejevskih in lezbičnih parov, ki se s telesom vpisujejo na »nitratni« trak filma; ta je krhek in podvržen uničenju v arhivu, podobno kot kvir spomini. Režiserka Cheryl Dunye v svojem mokumentarcu **Ženska lubenica** (The Watermelon Woman, 1996) odkriva oz. si zaradi zgodovinskega izbrisa izmišlja arhive črnske lezbične zgodovine, s katero sama – kot mlada temnopolta dokumentaristka – vzpostavlja afektiven odnos. Med Hammer – ki se je v sedemdesetih odločila vzeti v roke Super 8 kamero, dokumentirati svoje življenje –, Dunye, ki je podobno storila v devetdesetih, in zapuščino zabojev Nelly in Nadine obstajajo vzporednice: vse omenjene ženske se zavedajo pomena arhiviranja lastnih in skupnostnih spominov, ki so zaradi tega, ker obeležujejo življenja zunaj družbenih okvirov, v stalni nevarnosti izbrisa. Tako je za vse kvir ženske ključno, kot je nekoč znamenito rekla Hammer, napisati lastno biografijo, da ne bi tega namesto njih naredil kdo drug (in izbrisal pomembne dele).

² Horvat, Anamarija. *Screening Queer Memory: LGBTQ Pasts in Contemporary Film and Television*. London: Bloomsbury academic, 2021.