

# Nelly Kaplan<sup>1</sup>

## (1931–2020)

### »Nesramnost, povzdignjena v Umetnost«

IVANA NOVAK

Nelly Kaplan je bila v filmu dejavna od leta 1954, ko se je kot »delegatka argentinske kinoteke« preselila iz rodnega Buenos Airesa v Pariz, natančneje: v Francosko kinoteko. Kljub svoji mladosti se je najbolje počutila v krogih stare filmske avantgarde in nadrealistov. Prijateljela in sodelovala je z Andréjem Bretonom in zlasti z Abelom Ganceom, vizionarjem in avtorjem sedemurnega eposa **Napoleon** (Napoléon, 1927). Deset let je delala kot Ganceova asistentka, režiserka, montažerka, promotorka, poleg tega sta bila tudi prijatelja in ljubimca. Gance je bil v 20. letih pionir norih filmskih tehnik, najpomembneje polivizije, vendar so v 50. letih njegove ustvarjalne moči pešale. Nelly Kaplan je dala njegovemu opusu nov zagon, njunemu filmu **Magirama** (1956) pa brez njenega sodelovanja verjetno ne bi uspelo priti v *L'art magique*, zadnjo veliko in kultno knjigo Andréja Bretona, v kateri so se zvrstili primerki del, ki so v njegovih očeh prispevali k prepovedi čarovnije umetnosti v moderni dobi.

Njen leposlovni opus je bil od samega začetka pravi *tour de force* nadrealističnega pisanja s poudarkom na transgresiji seksualnih konvencij, tako da je postala znana kot ženski de Sade. Ni se ozirala na omejitve žanrov, mešala je prozo, poezijo, pisala je eseje in manifeste (*Manifeste d'un art nouveau: la Polyvision*, 1955). Pod psevdonimom Belen je leta 1965

ustvarila uspešnico *Rezervoar čutov* (Le Réservoir des sens), ki je nosila slogan: »Knjiga, ki ji je dovoljeno sanjati.«<sup>2</sup> V njej je komična intervencija, »... in reši nas moškega«, napisana s plati resigniranega moškega pripovedovalca, ki se pritožuje nad tisočletnim matriarhatom. Kot lahko vidimo že iz te premise, je težko provokacijo pregnetla z lahkotno humoristično, satirično noto.

Praden je začela ustvarjati v celovečernem formatu, se je urila kot dokumentaristka. V dokumentarnih esejih se je posvečala moderni umetnosti, predvsem nenavadnim in spregledanim vidikom v delih Gustava Moreauja (1961), Abela Gancea (**Abel Gance, hier et demain** [1963]; **Abel Gance e son Napoléon** [1983]), Pabla Picassa (**Le regard Picasso** [1967]). Slednji je bil daleč najuspešnejši, osvojil je beneškega zlatega leva. Picasso je mladi avtorici vrnil kompliment, ko je z naslednjim udarnim promocijskim sloganom povabil občinstvo na ogled njenega celovečernega prvenca v kinematografiji: »Nesramnost, povzdignjena na raven Umetnosti.«

Fraza, ki si jo je izmislil Picasso, posrečeno ubesedi provokacijo v srcu njenega najbolj znanega dela, ki si zasluži biti večja klasika, kot je: **Piratova nevesta** (La fiancée du pirate, 1969). Film, njen režijski prvenec, ne govori niti o piratih ne o nevestah. Naslov zgolj hudomušno koketira s šundom

1 Vsestranska cineastka, nadrealistka, samooklicana čarovnica, pisateljica in ena najbolj samosvojih ustvarjalok je umrla za posledicami koronavirusnega obolenja 12. novembra 2020.

2 »Le Réservoir des sens, ou l'explosion du réservoir d'essence«, *Le Livre surréaliste au féminin*, dostopano prek <http://lisaf.org/project/belen-reservoir-sens/>, 20. 12. 2020.



Nelly Kaplan



Piratona nevasta (1969)

in izraža avtoričin odpor do resnega umetniškega filma z družbenokritičnim sporočilom ter do strogosti filmske forme, značilne za nekatere ključne francoske avtorje, denimo Roberta Bressona. Pogrošna žanrska fikcija je bila po duhu bližje nadrealističnemu nazoru. V temelju šunda je bila namreč svoboda, da mitologizira, fantazira, dela nepričakovane salte in se ne ozira na strogi realizem ustvarjanja v »resnih« zvrsteh. V šundu je najti neprimerljivo več smisla za humor, ki je bil eden temeljnih konceptov nadrealizma, kot pri nekaterih velikanih francoskega filma.

Zgodba *Piratove neveste* govori o mladi ženski Marie, ki živi kot izmeček v neki zakotni vasi na francoskem podeželju. Vas Tellier je karikatura majhne, zakotne krščanske skupnosti: vsi moški v njej so pohotne barabe, celo poštar jo skuša posiliti, preden ji dostavi novico o materini smrti. Po tem dogodku se osirotela Marie preseli v gozdno kolibo z edinim živim bitjem, ki je ne izkorišča – s kozo. V novem domovanju priredi pogansko gostijo, na katero povabi vse moške iz vasi in jih do kraja napije, kot je to taktično storila Homerjeva Kirka. Tudi Marie se pred nami prelevi v čarovnico, saj potem, ko ji eden od vaščanov ubije izbrano življenjsko spremljevalko, kozo, sklene, da je opravila s trpljenjem in preide k maščevanju. (Sovpadanje ključnih elementov od imena junakinje do prisotnosti živali, teme večnega izkoriščanja in kraja dogajanja morda ni popolno naključje: na neki ravni gre za premet Bressonove nesporne klasike **Baltazar** [Au hasard Balthazar, 1966], za korak iz tragedije v komedijo.)

Marie se maščuje tako, da svojo kolibo spremeni v bordel in se začne ukvarjati s prostitucijo. Novega posla ne vodi ravno pravično: arbitrarno dviguje cene, odklanja spolne usluge, a vzame plačilo. S prostitucijo obogati in uradno postane družbeni izmeček, a prav to ustvarja jedro njenega upora, je vir njene svobode in užitka. Z unovčenjem spolnega nadlegovanja svoje predatorje potisne v vlogo ponižanih in oskubljenih strank. Nakoplje si bes njihovih žena in skupnosti kot celote – a nenadoma ji nič ne pride do živega. Med spolnimi seansami še naprej izkorišča ranljivost moških in na kasetofon posname njihove patetične izpovedi o pomanjkanju spolnih odnosov s frigidnimi ženami. Njeno maščevanje doseže prvi vrhunec, ko posnetke (dokaze o prešuštvovanju) predvaja v cerkvi, sredi maše, in farane sooč z njihovo pokvarjenostjo.

Upor doseže drugi vrhunec, ko do tal požge svojo kolibo, še preden to v navalu maščevanja storijo vaščani, in s šopkom denarja odpleše iz vasice. V zrak vrže tudi svoje čevlje. Simbolni ton epiloga se ne trudi biti bolj kompleksen, kot

je: gre za nekritičen *happy end*, v katerem režiserka vztraja pri mitičnem odhodu najsrečnejše padle ženske na svetu po dolgi ravni cesti neznano kam v globino kadra. Marie postane Chaplinova naslednica, izobčenka, ki lahkih nog, brez odvečne teže in slabe vesti, v zvenu melodije šansona odhaja v neznano zunanost, v neki drug svet.

Med njenim odhajanjem slišimo vižo »Moi, je m'balance«, ki jo izvaja francoska pevka Barbara. Besedilo šansona poetično pregnete njeno ljubezensko in finančno bilanco. Nekaj izbranih verzov: *Jaz se balansiram / Ponujam se vsem vetrovom brez upiranj / Ponujam se komurkoli, ki ga sama vzamem, z ravnodušnim srcem / Pridi, pridi hitro, takoj zdaj! / Sama povabim, sama izberem, sama odhajam / Pustim te brez 'adijo', brez 'hvala'.*

Glavna provokacija filma je seveda emancipacija v obliki prostitucije. Pri tem je domiselno, da Marie ne preneha biti spolni objekt, a slednjega obrne v svoj prid, s svojo seksualnostjo prosperira in po svoji volji navigira v vesolju seksualnih izbir. Vaščane dodatno razžali tako, da njihov denar razsipava za nekoristne stvari (denimo, pokupi zalogo penine in kruha v trgovini); nato žrtvuje tudi materialno razkošje in, spomnimo, na koncu še lastno hiško. Kaj to pomeni? Marie deluje kot motnja v lokalni ekonomiji, požig kolibe in srečni konec predstavljata njeno najbolj nezaslišano, nadrealistično dejanje.

Gre za maščevanje in za provokacijo – oboje je treba razumeti v kontekstu nadrealizma. V zgodovini tega gibanja je ena osrednjih referenc zločin: slavna je Bretonova defnicija, po kateri je najbolj preprosto nadrealistično dejanje to, da greš po ulici in streljaš karseda hitro v množico ljudi.<sup>3</sup> Poleg tega, da je bil zločin predmet nadrealistične fascinacije (nešetokrat upodobljen na slikarskem platnu), so ga v manj mračnih razpoloženjih razumeli tudi kot sredstvo upora proti kriminalni družbeni ureditvi.

Žensko maščevanje proti patriarhatu je bilo leta 1933 v osrčju zločina, ki je obsedel Francijo in je postal pomemben dogodek v zgodovini nadrealizma. Šlo je za primer 18-letne Violette Nozière, ki je zastrupila in posledično umorila očeta, ker jo je spolno zlorabljal. Konservativna javnost jo je na podlagi njene spolno aktivne preteklosti videla kot perverzno mlado žensko, ki je izzivala spodobne moške, z očetom vred. Odziv javnosti na njeno maščevanje je spominjal na lov na čarovnice, slišati je bilo pozive k strogemu kaznovanju, discipliniranju, mučenju. Violette je šla v zapor,

<sup>3</sup> Iz Drugega manifesta nadrealizma, 1929. Besedila manifestov so dostopna na spletu.

padla v blaznost in doživela religiozno spreobrnjenje.<sup>4</sup> Nadrealisti so v mislih nanjo izdelali junakinjo moderne dobe: deviantno, paranoično, blazno Zločinko. Umor, ki ga je ta nova junakinja storila v imenu maščevanja patriarhatu, ki je bil zločin sam po sebi, je dobil status junaštva.

»Kaj je zločin nad enim moškim v primerjavi s 40.000-letnim zločinom nad vsemi ženskami?« je v parafrazi Brechtovega izreka o ropu banke dejala Nelly Kaplan. Toda izrek ni tako nasilen, kot se zdi. Kaplanova se je pomembno razlikovala od svoje nadrealistične družbe: zavrnila je mizoginijo in mračnijaštvo; maščevalno nasilje je nadomestila s hudomušno provokacijo; svojo Stvar je prepoznala v konstrukciji novega mita o ženski, ki preneha biti žrtev in doživi nepričakovano čudovito prosperiteto. Ta ženska ne strelja karseda hitro v množico moških; njen upor je precej bolj intelektualen, zvijačen, čuten, ustvarjalen in duhovit. Če je določeni del nadrealistov v nasilju videl fascinanten umetniški objekt, je ona svoji ženski prihranila poškodbe in izgubo udov, do nje je bila bistveno dobronamerna. A njena usoda ostaja, v skladu z vztrajajočo patriarhalno družbo, usoda izobčenke, ki se seveda ne more in noče asimilirati v slab družbeni sistem.

Filmski svet v nadaljnjih desetletjih njenim seksualnim komedijam ni bil tako naklonjen, kot bi moral biti. Zaradi začetnih težav s cenzuro (ki so pozneje z naraščanjem potrpljenja do »blasfemičnih« vsebin popustile) in vztrajanja v klasični pripovedi v času eksplozije novovalovske ustvarjalnosti, ki je vpeljevala svojevrstno prisilo stilistične igrivosti in neskončne formalne izvirnosti, so bili njeni filmi bolj ali manj spregledani. No, gotovo se avtorica trenutno ne nahaja na seznamih najpomembnejših filmskih režiserk, tudi ne ključnih feminističnih avtoric. Kar ni čudno: zdi se, da Nelly Kaplan ne sodi na noben seznam. V nekem trenutku je celo dobila sloves nazadnjakinje. Kristoffer Noheden v knjigi o nadrealizmu v filmu piše, da se je v času promocije *Piratove neveste*, torej ob koncu 60. let, na filmskih festivalih pojavljala kot »prepovedana figura iz kraljestva zgodbe na obisku pri menihih avantgarde«.<sup>5</sup>

Nekaj je jasno iz posnetkov njenih intervjujev. Bila je skrajno karizmatična, duhovita in, kot je rekel Picasso, nesramna. Kar je prav. S to držo je še nedavno osvojila

pomemben delček sveta v času prve newyorške retrospektive njenih celovečernih filmov leta 2019 – verjetno zadnjem svečanem dogodku v njeni karieri. V tem času je dala nekaj živahnih intervjujev, ki gledalca ne morejo pustiti hladnega. V nekem intervjuju da nasvet mladim avtoricam: »Če vas kdo poskuša ustaviti, vzemite v roko sekiro.« In: »Moje junakinje niso nikoli pasivne žrtve, nikoli ne trpijo.«<sup>6</sup> Kot samooklicana čarovnica pa tudi ona najbrž ni trpela, ker je menihi niso spustili v samostan.

*Piratova nevesta* ni bil njen edini film. Na smešni premisi, podobni prvencu, temelji **Neukročena ugrabljenka** (Papa les petits bateaux, 1971) o ugrabljeni milijonarjevi hčeri, ki se iz neugodnega položaja izvije tako, da začne z različnimi provokacijami mučiti svoje ugrabitelje – potem ko enega za drugim zapelje, njihovo življenje spremeni v nočno moro. Erotiko in humor je križala tudi v **Mladi Emanuelle** (Néa, 1976), popolnoma pogrošni adaptaciji slavne erotične novele o nadarjeni adolescentki, ki se maščuje ljubimcu, ker je ukradel avtorstvo njenega genialnega erotičnega romana in pobral zasluge za njegov izjemni uspeh. V **Žametnih tačkah** (Pattes de velours, 1987) dve ženski odkrijeta, da sta poročeni z istim moškim in se bigamistu s skupnimi močmi maščujeta, namesto da bi se zarotili ena proti drugi.

V intervjujih je o zgodbah svojih filmov govorila kot o dobrih vicih. Treba je občudovati njen duhoviti feminizem, kajti le ena stvar je še slajša kot maščevanje in to je nesramno dobra šala.

<sup>4</sup> Elizabeth Roudinesco, 1990, *Jacques Lacan & Co: A History of Psychoanalysis in France, 1925-1985*, Chicago: University of Chicago Press, str. 19.

<sup>5</sup> Kristoffer Noheden, 2017, *Surrealism, Cinema and the Search for the New Myth*, Palgrave Macmillan, str. 126.

<sup>6</sup> Citate in druge informacije v tem članku pretežno črпам iz poglobljenega intervjuja, ki ga je leta 2018 opravila Joan Dupont: »Searching for Nelly Kaplan«, *Film quarterly*, dostopno prek: <https://filmquarterly.org/2018/06/08/searching-for-nelly-kaplan/>, 20. 12. 2020. Na YouTubeu so tudi posnetki intervjujev, npr.: »In Conversation With Nelly Kaplan (Interview)«, *YouTube*, dostopno prek: <https://www.youtube.com/watch?v=Ge16XsfRRz4>, 20. 12. 2020.