

Na smrt obsojeni je pobegnil: v spomin Armandu Gattiju in Ogradi

Šestega aprila je v Montreuilu, v vzhodnem predmestju Pariza poleg Vincenskega gozda, v 92. letu umrl francoski gledališki in filmski režiser, pisatelj in politični aktivist Armand Gatti. Rodil se je kot Dante Sauveur Gatti italijanskemu očetu Augustu Gattiju, anarhistu in pometaču cest, ter materi Laetiti Luzona, služkinji, leta 1924 v Monte Carlu. Med vojno se je kot sedemnajstletni mladenič pridružil maki, bil leta 1943 ujet in obsojen na smrt, a zavoljo rosnih let pomiloščen in poslan na prisilno delo v bližino Hamburga. Iz taborišča je pobegnil, prepešal Nemčijo, prečkal Rokaški preliv, se v Angliji pridružil padalcem, udeležil zadnje etape vojne v Evropi in bil odlikovan. Po vojni je delal kot novinar (*Paris-Match*, *France-Observateur*, *Libération*), pisal je pesmi, potopise in reportaže o revolucijah in vojnah (Sibirija, Kitajska, Koreja, Latinska Amerika ...). Sodeloval je s Chrisom Markerjem pri njegovem **Pismu iz Sibirije** (*Lettre de Sibirie*, 1957). V francoskem gledališču je zaslovel kot avtor angažiranih predstav ter performansov, ki so se posvečali boju proti fašizmu in imperializmu, zgodovinskemu spominu in izkustvu posameznika, oblikam emancipacije in odpora. In občasno je snemal filme – prvcu **Ograda** (*L'Enclos*, 1960) je sledila revolucionarna alegorija **El Otro Cristobal** (1963), ki jo je snemal na Kubi, tej pa **Le Passage de l'Ebre** (1969), zgodba o migrantskem delavcu in Francovem režimu. V sedemdesetih in osemdesetih je na trak in kasneje na video posnel še nekaj dokumentarnih in aktivističnih filmov z delavci in migranti.

Zakaj je Gattijevo izginotje pomembno tudi za nas – in zakaj ga ni praktično nihče zapazil? Prvič zato, ker je Gattijeva *Ograda* nastala v koprodukciji pariškega Clavis filma ter našega Triglava – in ker je ta »francosko-slovenski« film v Cannesu prejel nagrado kritike, široko pa obveljal za enega najbolj verodostojnih filmov o koncentracijskih ter iztrebljevalnih taboriščih. In zakaj sta ta film, pa tudi njegov avtor, pri nas ostala spregledana? Verjetno zato, ker sta bila, in še vedno sta, premalo »slovenska«, da bi se trajno zasedrila v domačo filmsko-zgodovinsko zavest. Čeprav je bil Gattijev film »najbolj nagrajen, angažiran, umetniški, prodoren, a nekomercialen film iz serije koprodukcijskih poslov Triglav filma«,¹

očitno ostaja zapisan tistemu eksotičnemu venčku povojnih mednarodnih koprodukcij, pri katerih smo Slovenci sicer sodelovali, a jih nimamo čisto za »svoje«. In to kljub temu, da je bila *Ograda* deloma posneta na teh tleh, z domačo tehniko in materialom, da so tudi večji del igralske ekipe sestavljali znani obrazi obdobja – od Maksa Furijana v osrednji stranski vlogi do Frana Milčinskega, ki se ne more skriti niti v najbolj bežnih prizorih –, da je Gattiju asistiral Jane Kavčič, produkcijo pa vodil Lado Vilar, in da je filmsko glasbo (ki jo resda sestavlja zgolj ena zaključna, slovesna žalostinka), prispeval maestro Adamič. »Bolj slovenskega francoskega filma zlepa ne boste našli,« ugotavlja Marcel Štefančič, jr., zadržanost do te in podobnih koprodukcij pa pripisuje dejstvu, da je zgodovina slovenskega filma predvsem zgodovina njegovih (slovenskih) režiserjev; da njegovemu kanonu potemtakem vladata, bi lahko dodali, dva nasprotujoča si kriterija, ideološki kriterij nacije ter slogovno-ideološki kriterij »politike avtorja« (seveda z izjemami, kot je Čap, ki pa se je moral dodobra »naturalizirati« – tako temeljito, da je na stara leta umrl v anonimnosti).

Ironično pri našem spregledu *Ograde* je seveda, da je Gattijev film v svojem bistvu, če že kaj, bolj kot kakšna moreča pripoved o taboriščnem peklu film, ki skoraj idealistično (a niti najmanj idealizirano) afirmira določeno vizijo internacionalizma in preseganja nacionalnih, etničnih, rasnih, biopolitičnih kategorij. Taborišče Tatenberg,² v katerem se film odvija, tako ni zgolj ječa narodov, ampak prej paradoksalni zametek nekakšne demokratične utopije, kolikor si je to v danih razmerah mogoče zamisliti, v kateri Jud, Čeh, Poljak, Francoz, Italijan, Rus in še kdo, kljub vsem razlikam, kljub skušnjavi sodelovanja z mučitelji, kljub brezupu in gotovi smrti, vztrajajo v nadnacionalni solidarnosti, ki prevlada nad politiko izničenja. Vsa herojska dejanja, ki mnoge stanejo življenja in ki so komajda zaznana, so usmerjena v to, da rešijo enega človeka: Karla Schongauerja, nemškega komunista, okorelega in stoičnega veterana taboriščnega sistema (izjemni Hans Christian Blech).



Na snemanju filma *Ograda*, Foto: arhiv Slovenske kinoteke

Zakaj morajo rešiti njega, ne pa recimo mladega Juda Davida Steina, urarja iz Bellevilla, ki ga doma čaka dvoje otrok? Videti je, da zato, ker se je Karl že skoraj odrekel upanju, ker je spomin na življenje pred taboriščem pri njem povsem obledel in ker je sam pojem časa zanj le neskončna katastrofa. Reševanje taboriščnika Karla je potemtakem za njegove tovariše reševanje možnosti spomina proti pozabi in izničenju; »junak« *Ograde* je emblematičen zgodovinski kot take, kar navsezadnje potrjuje njegova »biografija«, ki je edina referenčna točka »normalnega življenja« pred časom splošnega barbarizma.³ Če bo padel Karl, bosta padli tudi morala in mitologija taboriščnikov, padel bo še svet onkraj ograde – svet, katerega obstoj je v filmu že tako pod vprašajem in katerega možnost potrjuje zgolj Karlovo čudežno, lazarsko prebujenje v zadnjem prizoru filma.

Zdi se, da si je lahko Gatti to možnost odrešitve in krhko upanje, da se življenje po taborišču zares nadaljuje, »privoščil« zgolj zato, ker je, kot omenjeno, izkušnjo taboriščnega sistema preživel tudi sam.⁴ Imperativ spomina in pričevanja v *Ogradi* nedvomno izvira iz te izkušnje. Vendar pa najhujše v taborišču, kot se je Gatti spominjal kasneje, nista bila golo trpljenje in degradacija vsega človeškega, kot bi nemara pričakovali, temveč »popolno nerazumevanje, saj nihče ni govoril istega jezika«. Ravno v tej situaciji

nekomunikabilnosti pa je Gatti odkril tudi paradoksalno možnost odpora, določeno gesto in estetsko obliko, ki se izkaže za verodostojno »fenomenologiji« koncentracijskega taborišča: »Nekega dne so trije Judje zaigrali majhno predstavo, s katero so tisočkrat tvegali svoje življenje. Šlo je zgolj za tri stavke: Ich war. – Ich bin. – Ich werde sein. Nastopali so v baraki, kamor se je prišlo na skrivaj. Ljudje so se potem pogovarjali in smejali. Smejali so se v taborišču. V tem univerzumu konstantnega ovajanja jih ni nikoli nihče naznanil. Zaradi njih sem se pričel ukvarjati z gledališčem.«⁵ Vse Gattijevo ustvarjanje, v gledališču kot v filmu torej temelji na tem pripetljaju, na poskusu »postaviti dramaturgijo v ekstremne razmere« taborišča, tako neke konkretne, zgodovinske, kot metaforične in eksistencialne ograde, ki jo je mogoče prebiti le z razbitjem in z oživitvijo mrtvega časa, s sklicevanjem na življenje prej in potem, na to, kar *smo bili* in kar *bomo*. In če se je v mizeriji taborišča naključna, improvizirana gesta igre in mimezisa razkrila za obliko odpora in čiste svobode, je bil obenem film tisti, ki je omogočil, da je bila ta gesta ohranjena in potencirana, da je povezala fikcijo s pričevanjem, individualno izkustvo z občo zgodovino.

Ograda je, kot vsak film o taboriščih, seveda razpeta med poloma fikcije in verizma, med dramtizacijo in

komemorativno »zvestobo« dejstvom; med skrajnostmi, ki navadno zamejujejo tako sam »žanr« kot diskurze, ki se nanj nanašajo; med spektakelskimi uprizoritvami, ki realnost taborišč izrabljajo za melodramske in estetske učinke (od Pontecorva do nič manj razvpitega Spielberga), in, na drugi strani, zavračanjem same možnosti reprezentacije, določene skušnjave ikonofobije ter teologije *Bilderverbota* (ki jo v marsičem zastopa Lanzmannov epohalni **Shoah** iz leta 1985). Gattijev film znotraj teh dualizmov ubira drugačno pot, ki ni niti pot (oportunistične) rekreacije niti zavračanje ali odpoved resnici in moči podobe; je prej poskus »resurekcije travme taborišč«, ⁶ pa tudi, v bolj posvetnem registru, svojevrstna oblika »epskega« filmskega gledališča o taboriščnem sistemu, ki v ospredje ne postavlja toliko apokaliptičnih dimenzij holokavsta in njegovega vprašanja za človeštvo, ampak jo zanimajo posamezni vidiki taboriščnega sistema – njegovi učinki na posameznika, načini, kako so oboji, mučitelji in žrtve, vpeti v isto grozljivo mašinerijo, kako se njihova moč in nemoč paradoksalno zrcalita, kako so taboriščni »zakoni« arbitrarni in obstajajo zgolj zato, da jih lahko gospodarji perverzno zlorabljajo, kako so nasprotno pravila taboriščnikov, tudi ko odpovejo, v svojem bistvu kategorični imperativ, in kako se zločinska ekonomika izničuječega dela, *Vernichtung durch Arbeit*, končno v le maločem razlikuje od historične racionalnosti Kapitala kot takega. Te industrijske, praktične dimenzije izničenja, pri katerem je »delavca« v končni fazi »ceneje« uničiti, potem ko si ga izžehl do zadnjega atoma, kot pa vsaj za silo reproducirati, so natančno posredovane. Perverzna »racionalnost« eksploatacije pa je v končni točki, kot film nedvoumno kaže s poudarki in z razlikovanjem oblik sadističnega užitka pri oficirjih ter kapôjih, neločljiva od libidinalne logike fašizma. In seveda, odveč je poudarjati, kako zelo je Gattijeva diagnoza sistema koncentracijskih taborišč, pa tudi tehnik izločanja, razčlovečenja in izničenja, aktualna za današnji čas – ko je »ograda« Evrope sicer obrnjena navzven, da bi zavarovala iluzorno območje svobode, vendar pa so učinki tega ograjevanja pogosto enako uničujoči kot tisti, ki jih prikazuje Gattijev film.

V Montreuilu, kjer je Gatti živel zadnja leta, stoji tudi Maison de l'arbre: gledališče, v katerem je delovala njegova »potujoča« skupina *La Parole errante*, pa tudi koncertna in kinodvorana, umetniški atelje in laboratorij, kulturni dom in socialni prostor, odprt za aktiviste ter *sans papiers*. Ta prostor, podobno kot Gattijeva romaneskna pot, ki je tekla po rokavih gledališča, filma, literature ter politike, je pomenljiv palimpsest zgodovin in svetov. Med drugim filmskih, saj je Maison de l'arbre nameščena v halah in rokodelskih delavnicah, v katerih je na začetku prejšnjega stoletja svoje čarobne trike izpopolnjeval nihče drug kot Georges Méliès. Stoletje kasneje so te dvorane postale scena

za drugo filmsko »predstavo«: epsko rekreacijo francoske komune, ki jo je Peter Watkins s kolektivom aktivistov in lokalnih prebivalcev realiziral prav v Gattijevem gledališču. Takšno anekdotično prepletanje fikcije in realnosti, prisotnost in soobstojanje utopičnih ter materialnih zgodovin, se zdi emblematično za vso Gattijevo ustvarjalno pot in tudi za razvejani, pogosto kaotični arhiv njegovega dela: za podobe, geste in pisanja, ki jih bo treba – zlasti filme – šele zares odkriti. Del te zapuščine je tudi del slovenskega filma, *Ograda* pa je film, s katerim se ta vpisuje v druge, širše in vitalne zgodovinske horizonte. **E**

¹ Majda Širca: *Piran v filmu. Koprodukcijski časi Slovenije*. Piran: Obalne galerije; Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2014, str. 66. Poleg Cannes je bila Ograda nagrajena še v Mannheimu, Moskvi in Pulju, v kinih pa je skrahirala. Branimir Tuma, takratni direktor Triglava, je potožil, da gre za »sicer odličen film, a neprodajan«, saj so se pri njem »zašpekulirali zaradi umetniških ambicij«. Ob tem je še sklenil, da so »[k]oprodukcije preveč rizikantne in jih ne mislimo več financirati, od same slave pa podjetje ne more živeti«. (Ibid.)

² Gattijev fiktivni Tatenberg je zasnovan po Mauthausnu, vključno z zloglasnim »Stopniščem smrti« – kamnolomom, v katerem taboriščnike silijo, da sifozovsko tovorijo skalovje in se pobijajo v gladiatorskih spopadih, ki služijo eliminaciji bolehnih in šibkih. Ti mučni prizori so, mimogrede, posneti v verdskem kamnolomu, in ljubljanska kotlina, ki služi za ozadje sadističnemu amfiteatru, ni bila nikoli videti bolj zlovesče.

³ Lahko jo strnemo v zgodbo hamburškega mornarja, ki se je revolucionarnega l. 1917 udeležil upora in končal v zaporu, nato plul na norveški in italijanski ladji, preživel brodolom na Islandiji, se v Dakarju zapletel v pretep in bil težko ranjen, se vrnil v Nemčijo in pridružil sindikatu mornarjev, se leta 1930 bojeval z jurišniki SA, bil ponovno ranjen in aretiran, bil leta 1933 poslan v Oranienburg, prvo koncentracijsko taborišče, leta 1937 gradil taborišče v Buchenwaldu, bil premeščen v Dachau in nato Mauthausen, da bi se končno znašel v Tatenbergu.

⁴ Prvo »prvoosebno« pričevanje te vrste je bil film *Poslednji korak* (Ostatni etap, 1947) poljske avtorice Wande Jakubowske, ki je preživela Auschwitz; tudi slovita *Noč in megla* (Nuit et bruillard, 1956) je nastala šele po Resnaisovem vztrajanju, da je pri pisanju teksta udeležen Jean Cayrol, ki je preživel Mauthausen. **Kapò** (1960) Gillesa Pontecorva recimo, druga francosko-jugoslovanska produkcija, ki je nastala le leto pred *Ogrado*, pa na svojo »nesrečo« ni premogla enake kredibilnosti (ni pomagalo niti to, da se je Pontecorvo boril v partizanih); francoska kritika, na čelu z Rivettom, je film raztrgala kot sentimentalen in estetiziran.

⁵ Anne Chapoutot, »L'Utopie selon Gatti«, v *Rencontres avec des citoyens extraordinaires* (Paris: Le Monde Éd., 1992), str. 17.

⁶ Antoine de Baecque, »Filmer L'Apocalypse«, *L'Histoire*, št. 406 (december 2014), str. 22.