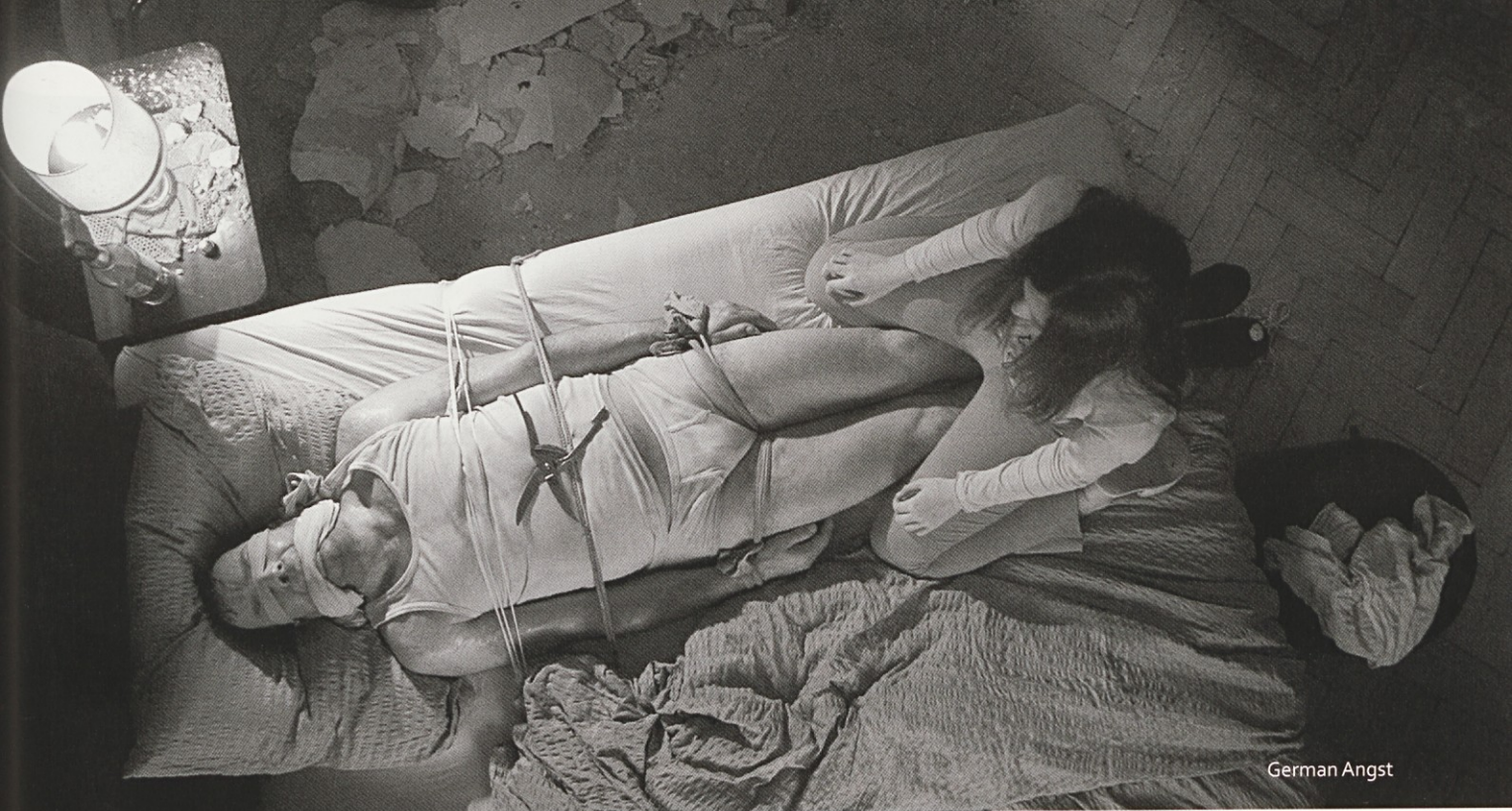




German Angst

nemška groza

Maša Peče

Jörg Buttgereit, velikan underground horror filma

Razmislek o Jörgu Buttgereitu, berlinskem underground umetniku, kultnem režiserju, avtorju gledaliških, radijskih iger in glasbenih spotov, filmskem kritiku in piscu, mora vključevati poskus umestitve avtorjeve osebe in dela v zgodovinski kontekst in klasifikacijski univerzum filmskih žanrov, zvrsti in tokov (zlasti pojmov kultnega, underground in horror filma), če naj osvetli sila ambivalenten sloves in recepcijo, ki ju avtor »uživa« in ki obstajata zgolj v skrajnostih – bodisi kultnega čaščenja bodisi zgroženega zavračanja ali popolnega nepoznavanja. Zaradi slednjega najprej nekaj besed o Buttgereitovem filmskem opusu, ki je po dolgoletnem premoru vendarle dočakal naslednjo etapo. Celovečerni omnibus **German Angst** (2015), ki ga podpisujejo Jörg Buttgereit, Michal Kosakowski in Andreas Marschall, bo letošnjega julija ob prisotnosti režiserjev prikazan na Grossmannovem festivalu fantastičnega filma v Ljutomeru.

Vse Buttgereitove pošasti

»Da bi spoznal smrt, Otto, moraš pofukati življenje naravnost v žolčnik.«

Baron Frankenstein (Udo Kier), **Flesh for Frankenstein**, Paul Morrissey, 1973

Jörg Buttgereit je svetu, ali bolje rečeno specializirani kritiki, teoriji in *fandomu* horror žanra, kinematografskih kultov in polnočnih filmov, znan zlasti kot avtor zloglasnih, a kritiško marginaliziranih filmov **Nekromantik** (1987) in **Nekromantik 2** (1991). Poleg teh je posnel še dva »celovečerna igrana filma« (oznaka je v primeru avtorjevih hibridnih art-underground-horror filmov, ki so mnogo bližje *happeningu* in eksperimentalni kot igrani naraciji, sicer povsem brezpredmetna): epizodično metafilmsko meditacijo o

samomoru **Der Todesking** (1990) in mojstrovino avtorjevega opusa ter enega najbolj izvirnih prispevkov k horror podžanru serijskega morilca, film **Schramm** (1993).

Posnel je tudi vrsto kratkih filmov, ki so ključnega pomena za razumevanje Buttgereitovega filmskega »projekta«, ponavljajočih se motivov nekrofilije, samomora, (samo) kastracije, (samo)mutilacije, filmskih pošasti in pošastne figure očeta, pa tudi kolaža nacistične in *Heimat*, punk in industrial, klasične horror in stripovske ikonografije. S filmom **Captain Berlin – Retter der Welt** (1982) vpelje svoj lik superjunaka, ki je, kot se izkaže mnogo let kasneje v **Captain Berlin Versus Hitler** (gledališka igra 2007, ekranizacija 2009), nekdanje tajno orožje uporniškega gibanja, biološko inženiran nadčloveški morilec in nesojeni Führerjev atentator. **Blutige Exzesse im Führerbunker** (1982) vpelje še Buttgereitovo ljubezen do klasičnih filmskih pošasti – Hitler se v svojem bunkerju sam loti spočetja germanske rase, Eva Braun je njegova Frankensteinova pošast, stasiti in plavalasi Buttgereit je mumificirani *Zuchtbulle*, arijski razplodni bik. **Horror Heaven** (1984) je nato avtorjeva različica EC Comics serije *Tales from the Crypt* in komičen, a ljubeč pastiž že omenjenih filmskih pošasti, od ameriških stripov in studia Universal do japonske Gamere. Za kulturni biblični omnibus **Jesus – Der Film** (1986), »morda edini skupni projekt underground umetnikov iz ZRN in NDR«,¹ je prispeval epizodo Jezusovega križanja, tj. križanja Jezusa vampirja, ki ga pribijejo z žebelji na križ in s kolom v srce. Če Buttgereit filmske pošasti obravnava z naklonjenostjo, se spomina in figure svojega očeta loti s prezirom. Toda 6-minutna *cinéma vérité* parodija **Main Papi** (1981–1996) je tudi skrajno intimen in trpek portret »heimatovsko« apatičnega, patriarhalnega očeta, tolstega moža, ki namesto v odrasčajočega sina boljši v televizor in sedeč pred njim tudi umre. Buttgereit, avtor in človek samorefleksije, je ta boleč in presunljiv film vrtel v klubih, bil je vizualna kulisa na koncertih Einstürzende Neubaten.² Srednjemetražec **Hot Love** (1985) nato s smrtonosnim ljubezenskim trikotnikom, motivi nezvestobe, samomora, umora in pošastnega spočetja ter z idejo, da se grozote sedanjosti rojevajo iz grehov preteklosti, že preludij k prvemu **Nekromantiku** in nato vsem nadaljnjim celovečercem.

Nekromantika povsem zmotno slovita kot nekro-pornografski grozljivki in ekstremna eksploatacijska šokerja. Kot takšna ju morda lahko kaj hitro napak razumemo in še hitreje odpravimo ob bežnem branju filmske zgodbe, ki gre nekako takole: Rob Schmadtke (Daktari Lorenz) je čistilec cest po prometnih nesrečah v podjetju *Joe's Säuberungsaktion* (če se najde gledalec, ki mu to ime ne evocira nacističnega *Einsatzkommando*, je tu še zloveški akronim JSA in totenkopfovski logotip lobanje s prekrizanima kostema –

redundanca je kajpak namerna). Robovo stanovanje je polno kozarcev s posthumnimi ostanki človeških teles, ki so umrli v nesrečah. Toda strastna nekrofilka je v tem razmerju Betty, Robovo dekle. Da bi ji ugodil, ji prinese domov mrtvega ljubimca. Truplo vrtnarja, ki ga je po naključju ustrelil ljubiteljski lovec, nato pa svojo žrtev brez zadržkov malomarno skril.

»Z umestitvijo morilca v vrtni ležalnik, iz katerega strelja ptičke, ki preletavajo po nebu, Buttgereit hkrati evocira in zasmehuje ne le same *Heimatfilme* – esencionalno konservativne in izjemno priljubljene upodobitve moralno neoporečnega družinskega in skupnostnega življenja, ki se odvija dalje, obdano s krasotami nemškega podeželja, ne meneč se za grozote pravkar minulih let –, pač pa tudi kulturo, ki jih je tako zanosno konzumirala. Kot Buttgereit jasno predoči, nista ne Rob ne Betty iz mladega obiralca jabolk napravila trupla. To je uspelo na videz moralno pokončnemu predstavniku družbe, ki nato nekaznovan za svoj zločin izgine iz filma. Buttgereitova misija pa je, kot se zdi, sprejeti to truplo in se na ta način zazreti v kulturno specifične rane, ki sta jih nemški nacionalni psihi zadala nacionalsocializem in njegova zapuščina.«³

Sledi vse tisto, kar lahko »v Nemčiji počnete z mrtvimi«, kot pravi Blakova. Ali pa drugače: kar sledi, je nežna in intimna zgodba o nesrečni ljubezni, otroških strahovih,



Mladen Buttgereit

¹ Film je bil prikazan na letošnjem festivalu v Rotterdamu, v surrealistični sekciji »Really? Really.« kuratorja Olafa Möllerja. Glej <https://www.iffi.com/en/films/jesus-der-film/>.

² Linnie Blake, *The Wounds of Nations: Horror Cinema, Historical Trauma and National Identity*, Manchester University Press, Manchester in New York, 2008, str. 27.



fundamentalni izoliranosti in osamljenosti drugačnega, občutku zavrženosti in neadekvatnosti, čustveni (in zatorej spolni) impotenci. Ko Rob izgubi službo, ga Betty zapusti in seboj vzame še vrtnarjevo truplo. Film kulminira v Robovem orgazmičnem samomoru in viziji krutega, bolečega spomina iz otroštva (tu je spet na delu očetovska figura), ki se odvrti nazaj in tako signalizira nekakšno pomiritev, ne nujno srečen, vsekakor pa konec Robove bolečine in stiske.

Toda zadnji kader že napoveduje nadaljevanje. V filmu **Nekromantik 2** spremljamo Moniko (Monika M.), tako kot Betty strastno nekrofilko, ki izkoplje Robovo truplo. Tudi njena je zgodba o nesrečni ljubezni, spolni disfunkciji in deviaciji, torej o krizi identitete drugačnosti in represiji homogenizirajoče ideologije množice in vladajočega diskurza – čeprav so zavita v skrajni tabu in najbolj abjektno grozo, v ljubkovanje in občevanje z gnijočim mrtvim telesom, so sporočila Buttgereitovih filmov povsem jasna. Prav v svoji ekstremni, ekscesni telesnosti in eksplisitnosti nasilja (zoper telo) so ti filmi, na gosto preprejeni z referencami, citati in aluzijami, skrajno metaforični in alegorični. »Pri Buttgereitu postelja nikoli ni samo postelja, tako kot truplo nikoli ni samo truplo, saj se tu spolna sla, sanjski svetovi, grozote preteklosti in smrt sama zavestno

prepletajo v filmskem spektaklu, ki resda šokira, a šokira na način, ki je intimno zvezan z nemško preteklostjo in nemškimi reprezentacijskimi praksami.«⁴ Koliko je to historično, nemško branje Buttgereitovih filmov, ki ga opravi Linnie Blake, zares načrten, zavesten del Buttgereitovega filmskega projekta in koliko ga vanj vpisuje avtorica, je seveda vprašanje. A Buttgereitovi filmi (in avtorjeve izjave) se zdijo mnogo bolj intimne narave. Če gre za predelavo in soočanje z grozotami in krivdo nemške preteklosti, to ni načrtno, artikulirano problematiziranje že procesirane travme, pač pa nejasen, afektiven, oseben odziv. Na vprašanje »Kako kot Nemec doživljate obdobje nacizma in koncept die Unbewaltigte Vergangenheit (nerazrešene preteklosti),« Buttgereit odgovarja: »O teh stvareh izveš v šoli, pri pouku zgodovine, ko nanje nisi pripravljen. Kasneje te muči ta umetno vsajen občutek krivde, pa ne veš zakaj, ker ne čutiš, da si kaj slabega zagrešil. Potem pa je prišel punk. In ko sem videl Sida Viciousa, kako teka naokoli s svastiko na majici, sem občutil olajšanje. Ko sem prvič videl film **Ilsa, She Wolf of the SS** (1974), sem bil popolnoma osupel spričo možnosti, da lahko narediš kaj tako nezamisljivega.«⁵ Toda naj gre za problematizacijo nacionalno-politične preteklosti ali intimnih, osebnih strahov in zadržanj, nekaj zagotovo drži: Buttgereitovi filmi obsesivno razgaljajo, predočajo smrt in razkroj, »odpirajo rane«, toda to počnejo v imenu optimistične afirmacije življenja. Buttgereitov projekt spreobrne etos in idejo Warholovega/Morrisseyjevega Frankensteinia in pravi: če hočeš poznati življenje, moraš pofukati smrt v žolčnik – čeravno je ta žolčnik zdaj odžagana cev kot nadomestek uda v erekciji (**Nekromantik**), pravkar obglavljeni nepravi ljubimec (**Nekromantik 2**) ali napihljiv ženski torzo z nadvse priročno luknjo (**Schramm**).

Buttgereitovi kultni/eksperimentalni/underground/horror filmi

»Nočemo lažnih, prefinjenih, bleščečih filmov – raje imamo surove, nepološčene, toda žive; nočemo rožnatih filmov – hočemo krvavo rdeče.«

The First Statement of The New American Cinema Group, 30. september, 1962.⁶

Dejstvo, da so njihovi antijunaki nekrofilci, samomorilci, serijski morilci ali celo klasične filmske pošasti, Buttgereitove filme na videz precej enostavno umešča v domeno horror žanra. In kot primerki telesne groze, »body horrorja«, ki je na videz bolj uličen, a tudi mnogo

3 Ibid., str. 31. Prispevek Blakove je bil pod naslovom »Jörg Buttgereit's Nekromantiks: Things to Do in Germany with the Dead« izvirno objavljen v zborniku *Alternative Europe: Eurotrash and Exploitation Cinema Since 1945* (Ernest Mathijs in Xavier Mendik (ur.), Wallflower Press, London in New York, 2004), nato pa kot uvodno poglavje v *The Wounds of Nations: Horror Cinema, Historical Trauma and National Identity* (Manchester University Press, Manchester in New York, 2008). V svoji monografski študiji avtorica preiskuje vlogo in zmožnost žanrskih kodov horror filma za »trganje obližev« z ran, ki jih nacionalni kulturni identiteti zadajajo zgodovinske travme. Blakova v poglavju o (po)vojnih travmah in ranah nemške nacionalne identitete kot najbolj reprezentativna filma izbere prav Buttgereitova **Nekromantika**.

4 Blake, 2008, str. 32.

5 Jörg Buttgereit v »A Very German Post-Mortem: Jörg Buttgereit and Co-Writer/Assistant Director Franz Rodenkirchen Speak, Interviews by Marcelle Perks«, v: Ernest Mathijs in Xavier Mendik (ur.), *Alternative Europe: Eurotrash and Exploitation Cinema Since 1945*, Wallflower Press, London in New York, 2004, str. 207

6 Celoten manifest The New American Cinema Group (kasneje The Film-Makers' Cooperative) je dostopen na povezavi <http://film-makerscoop.com/about/history>.

bolj ekstremen od Cronenbergovega, so vsekakor plodna tla za analizo. Toda po svoji produkcijski realnosti in etosu pripadajo ti filmi undergroundu. Po svoji formi in filmski govorici – avtonomnost zvoka in glasbe v razmerju do slike, nelinearnost, samovoljno prehajanje suhega naturalizma v sanjski, delirični antirealizem, nepričakovani rezi in rotacije kamere, večina filmov je posneta s superosmičko etc. – so hkrati eksperimentalni in art filmi. Morda mnogo bolj kot shematične žanrske kategorije jih opišejo oznake hibridnost, metafilmska, kulturna, politična, ideološka refleksivnost, parodistična in kritična samorefleksija. Pa vendar, ustavimo se za trenutek pri kategorijah. Začnimo pri filmskem undergroundu, kot izvorno tistem »nasledku, a hkrati odklonu od avantgardnega filma, ki se je v polnosti razvil v Ameriki 60-ih let«. ⁷ Torej underground film ne v smislu, v katerem je izraz prvi uporabil ameriški kritik Manny Farber (kot skupek režiserjev in filmov, ki so predstavljali nizkopračunski žanrski protipol znotraj samega hollywoodskega studijskega sistema), pač pa v smislu, ki je obveljal (kot kritična masa »podzemno« delujočih filmarjev/filmov, ki delujejo/obstajajo onkraj uradnih, komercialnih, studijskih, torej množičnih kanalov produkcije, distribucije in prikazovanja, pogosto v aktivnem upor, subverziji ali vsaj kritiki filmskega mainstreama). Odklon, ki ga je ta underground, utelešen in institucionaliziran v Mekasovi The New American Cinema Group in nato kmalu The Film-Makers' Cooperative, pomenil glede na dotedanjo filmsko avantgardo, je šel zlasti v smeri pozitivne »vulgarizacije«, popularizacije in pluralizacije okusov v imenu nizkopračunskega, anarhičnega »anything goes« etosa, ki je v underground 60-ih let »v nasprotju z modernističnim zavračanjem popularne kulture, ki je bilo značilno za zgodnejšo ameriško avantgardo,« vpeljal »širšo družbeno kontrakulturo in camp estetiko«. ⁸ »Svoboda undergrounda je bila več kot zgolj osvobajanje od represivnih moralnih standardov. Bila je osvobajanje od konvencij okusa in estetske prefinjenosti, svoboda uživanja brez kritiziranja, uživanja v vsej kulturi in pod lastnimi pogoji.« ⁹

Buttgereitovi filmi, ki v prvi vrsti izhajajo iz specifične, zahodno-berlinske underground scene 80-ih let, vendarle črpajo iz te tradicije camp estetike, kontrakulturnega upora in nizkopračunske DIY filmske prakse. So neodvisni filmi v najbolj strogem, ustvarjalno-produkcijskem pomenu besede. Nastali so v samoprodukciji, prikazani so bili v samodistribuciji. Toda čeprav so hibridi eksperimentalnega, umetniškega in horror filma, si jih lasti slednji. S časom so, bržkone tudi po zaslugi škandala, ki ga je leta 1991 povzročila prepoved in zaplomba filma **Nekromantik 2** (ta pa je vzvratno sprožila še prepoved prvega, ki so ga varuhi javne morale leta 1987 povsem spregledali), postali polnokrvni horror kult – predvsem na tujem, doma so še vedno prepovedani.

V času, ko so ti filmi nastajali, je bil horror eden najbolj popularnih in populističnih filmskih žanrov. Zgodovinska etapa horrorja od zgodnjih 70-ih do poznih 80-ih let je tako rekoč sama postala kult. »Horror filma se je v tem času prijel tako fanatičen kulturni status, da je prišlo do radikalnega preloma v sami definiciji izraza 'kult'. Hkrati je šlo za obdobje, ko je bil celoten žanr grozljivke tako vidno prisoten (čeprav tako osovražen) znotraj diskurza popularne kulture, da je malodane postal sinonim za kulturni film kot tak.« ¹⁰ In tudi ta segment evolucije horror filma je tesno povezan s kontrakulturnim vrenjem in brstenjem nizkopračunske neodvisne eksploatacije 60-ih let – brez Rogerja Cormana, Herschella Gordona Lewisa, Jeana Rollina ali zgodnjega Georgea Romera si težko predstavljamo Hooperja, Cravena, Carpenterja, Cronenberga ali poznejšega Romera.

A ko govorimo o fanatičnem kultu grozljivke 70-ih in 80-ih let, govorimo zlasti o ameriški produkciji in kulturnem miljeju. »Ko sem pred 25 leti potiskal meje dovoljenega, ni obstajala nikakršna evropska horror scena. Nemške horror scene ni bilo vse do danes. Tisto, kar sem počel,« pravi Buttgereit, »so bili underground filmi, ki so izhajali iz punk rock gibanja.« ¹¹ Toda niso bili le tesno povezani s sočasnimi nemškimi glasbenimi undergroundom, pač pa so izhajali tudi iz tiste stare ekspresionistične in pred njo gotske, *Sturm und Drang*, romantične nemške tradicije (in kot pričajo pastiši tudi iz klasične horror tradicije Universal in Hammer Filma, pa japonskih studiev Toho in Daiei). Še več, »ne le da so ti filmi mnogo bolj tematsko kompleksni in tehnično sofisticirani, kot se ponavadi sklepa, posedujejo tudi vrsto estetskih in ideoloških premislekov, ki jih običajno povezujemo s kanonskimi avtorji mladega nemškega filma in novega nemškega filma burnih 60-ih in 70-ih let: zlasti s Volkerjem Schlöndorffom in Hansom Jürgenom Syberbergom v prvi generaciji ter Wernerjem Herzogom in Rainerjem Wernerjem Fassbinderjem v drugi.« ¹² Buttgereitovi filmi ne prekinjajo s preteklostjo.

Buttgereitov nemški kontekst

»Spet imamo nove čase. Po veliki vojni smo jih imeli, potem po inflaciji, pa leta 1933. In ko so leta 1938 zgradili avtocesto skozi Hunsrück, je bila tudi to nova doba. Čisto nova, nova kot cesta. Pa potem leta 1945. Temu so rekli 'ura nič'. In zdaj pišejo v časopisih o 'dnevu x' ...«

Katharina Simon (Gertrud Bredel), **Domovina** (Heimat: Eine deutsche Chronik), 8. del, Edgar Reitz, 1984

Prekinjanje s preteklostjo (v želji in poskusu njenega ukinjanja), ta večno vračajoči se »anno zero« simptom nemške zgodovine 20. stoletja, zaznamuje tudi zgodovino tamkajšnjega horror filma. Nemški ekspresionistični film – **Golem** (Der Golem, 1915, Paul Wegener), **Kabinet dr.**

7 Ernest Mathijs in Jamie Sexton, *Cult Cinema: An Introduction*, Wiley-Blackwell. Malden (MA) in Oxford, 2011, str. 155.

8 Ibid., str. 159.

9 Greg Taylor, *Artists in the Audience: Cults, Camp and American Film Criticism*, Princeton University Press, Princeton, 1999, str. 112.

10 Mathijs in Sexton, 2011, str. 195.

11 Buttgereit v intervjuju za *Daily Grindhouse*, <http://dailygrindhouse.com/interviews/jorg-buttgereit/>.

12 Blake, 2008, str. 26.

Caligarija (Das Kabinett des Dr. Caligari, 1920, Robert Wiene), **Nosferatu** (Nosferatu - eine Symphonie des Grauens, 1922, F. W. Murnau), **Morilec** (M, 1931, Fritz Lang) – štejejo kajpada za zibelko žanra filmske grozljivke. Toda ko je v 30-ih letih ob Hitlerjevem prevzemu oblasti ves ta tehnično in estetsko briljanten talent emigriral v Ameriko, se je zgodovina nemškega horror filma zaključila. Pisala se je prva »Stunde Null«, ki je počistila s še tako sijajno preteklostjo in začela na novo. Tisto značilno nemško formo mitskega in mističnega, toda mračnega ekspresionizma je zamenjal nič manj mitski in mističen, toda sončni naturizem gorskih filmov (*Bergfilme*), medtem ko je bila mračnost prepuščena antisemitski in antikomunistični propagandi agitacijskih *Hetzfilme*.

Ob povojni razdelitvi Nemčije je glavina produkcijske infrastrukture, vključno z UFA studii, ostala na sovjetsko vodenem vzhodu, medtem ko ponovna vzpostavitev nacionalne kinematografije v Zahodni Nemčiji ni bila na vrhu zavezniških prioritet. Zahodnonemški film je tako v rokah nekaj majhnih producentov hitro postal »nizkopračunski posel hitrih zaslužkov, ki je proizvajal komedije, muzikale in nostalgije filme o dobrih starih časih. Ti tako imenovani Heimat (domačijski) filmi so močno spominjali na predvojne gorske filme, ki so bili Hitlerju tako ljubi. Filmi, kot sta **Schwarzwaldmädel** (1950) in **Grün ist die Heide** (1951), so bili polni ljubkih vist, deklin z rožnatimi lici in hrepenenja po ruralni preteklosti, ki ni nikoli zares obstajala. Kot gorski filmi so kazali medle sledi tistega starega nemškega mysticizma, ki je navdihnil Langa in Murnaua. Toda ker so iz njih sprali vse mračne elemente, je bil ta mysticism prejel podoben sentimentalnosti.«¹³

V 50-ih in 60-ih letih je nastopil čas popolne finančne negotovosti in zavoljo ekonomske tudi umetniške stagnacije. Ob odsotnosti državnega financiranja in begu domačega talenta, ki je najprej emigriral iz države in nato še iz filma v televizijsko produkcijo, je bil film »domena in igra producentov«. Tržni imperativ je privedel do hiperprodukcije vseh vrst nizkopračunske eksploatacije, od serijskih adaptacij resne in šund literature do spolno-vzgojnih in psevdodokumentarnih softcore serij (Hofbauerjeve **Resnične zgodbe** (Schulmädchen-Report) so s 13 epizodami med letoma 1970 in 1980 in 7 milijoni gledalcev po svetu postale največji izvozni artikel nemške kinematografije vseh časov). Legalizacija trde pornografije je leta 1974 tej popularnosti softcore produkcije sicer naredila konec, a prinesla je novo poplavo kinematografskih hardcore igranih celovečercov, zlasti jodlarskih *Lederhosen-Sexfilme*. Nemški film poznih 60-ih in 70-ih let se je v zgodovino filma in svetovni spomin morda resda zapisal kot čas *mladega* in nato *novega nemškega filma*, čas avtorjev, kot so Edgar Reitz, Alexander Kluge, Volker Schlöndorff in Hans-Jürgen Syberberg, pa Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Margarethe von

Trotta in Wim Wenders. Toda nemška filmska industrija tega časa je vzporedno proizvedla »največjo gomilo celuloidnega *trash*a v zgodovini filma«.¹⁴

V takšen kulturni, ideološki in produkcijski milje, v to paralelno realnost komercialne eksploatacije in družbeno-kritičnega angažmaja nemškega filmskega modernizma, vstopi Buttgereit na začetku 80-ih let in s svojo Fassbinderjevsko kliko (producent Manfred Jelinski, scenarist Franz Rodenkirchen, igralca-glasbenika Daktari Lorenz in Monika M.) napravi sledeče: v nemški film ponovno vpelje tradicijo filmske grozljivke, s katero je ta v 30-ih letih tako rekoč prekinil.¹⁵ Znotraj kulture, ki ju je zavrгла in zamolčala, Buttgereit znova afirmira ne le nemško ekspresionistično tradicijo, pač pa horror žanr kot tak.

Final Girl in buttgereitovski metafilm

Tudi omnibus **German Angst** (2015), posnet v neodvisni produkciji z lastnimi sredstvi, je nastal kot odkrit komentar in načrtna afirmacija specifično nemškega horror filma. Tu ne gre, kot bi sklepali, za tisti filozofsko-psihološki *Angst*, ki v nemškem kontekstu nemudoma postane zgodovinsko-političen in kolektiven. Pojem *Angst* tu nastopa v vsakdanji jezikovni rabi in je, tako kot vsi Buttgereitovi filmi, najprej »strah« in »groza« osebnega, intimnega izvora. Kolektiven postane v svoji drugi instanci – kot poskus vzpostavitve nemške filmske, žanrske groze. »Naslov je mišljen ironično. Navadno gre za političen termin, ki označuje nemško tesnobo spriču atomske energije, druge svetovne vojne ... Tu je mišljen dobesedno, saj Angst v nemščini pomeni strah in v filmu gre za naše verzije strahu. Nemci pa se tako rekoč bojijo horror filmov, in če uporabimo izraz German Angst, poskušamo tako hkrati vzpostaviti nekaj, čemur bi lahko rekli nemški horror. Nekaj, kar je obstajalo v 20-ih letih, in česar danes ni več.«¹⁶

Prva epizoda omnibusa, *Final Girl*, je nadaljevanje Buttgereitovega projekta – refleksije neločljive povezanosti (specifično buttgereitovskih) erosa in tanatosa (tudi **German Angst** nosi podnaslov »Tri nemške zgodbe o ljubezni, seksu in smrti v Berlinu«), tokrat spolnosti kot spolne zlorabe (pošastna figura očeta je zdaj mesena, nič več metaforična). Predvsem pa je *Final Girl*, kot pove že naslov,

14 Ibid., str. 45.

15 V teku poznih 50-ih in 60-ih let se sporadično pojavljajo redki horror nizkopračunski, medtem ko v 70-ih grozljivi žanr tako rekoč izgine z obličja filmskega mainstreama. Toda tu gre omeniti še en biser iz zakladnice filmov o serijskih morilcih, ki je hkrati neke vrste vezni člen med Buttgereitom in novim nemškim filmom: Ulli Lommel leta 1973 z vso Fassbinderjevo zasedbo posname *Die Zärtlichkeit der Wölfe* o Fritzu Haarmannu, »vampirju iz Hannovra«. Film se začne s Haarmannovim citatom. Buttgereitovi filmi se začenjajo s citati Teda Bundyja in Carla Panzrama.

16 Buttgereit v radijskem intervjuju za *Without Your Head*, 6. marec 2015. Dostopno na <http://www.withoutyourhead.com/viewnews.php?autoid=108940>.

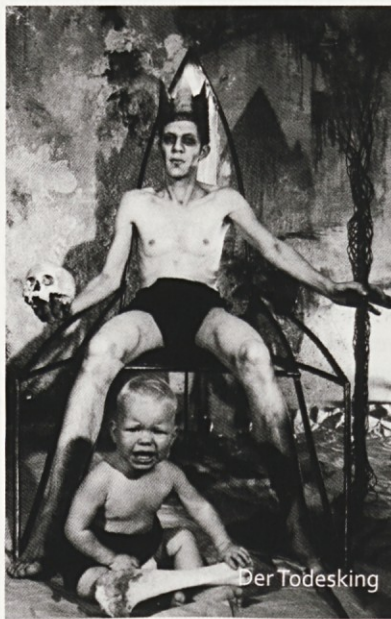
13 Cathal Tohill in Pete Tombs, *Immoral Tales: European Sex and Horror Movies 1956-1985*, St. Martin's Griffin, New York, 1995, str. 41.

nadaljevanje avtorjeve skrajno refleksivne, metafilmske groze. Buttgereit gradi in podaja sporočila svojih filmov z nenehno vpeljavo (povečini pravih) domačih posnetkov, fotografij in filmov v filmu; z avtoreferenčno inkluzijo samega sebe in likov, ki brez očitne logike prehajajo med filmi; skozi aluzije, komentarje in kritike žanrskih kodov in konvencij, ali bolje kritiko politike identitet, ki jo vrši in afirmira popularna, množična kultura, v kar je impliciran tudi njen odjemnik, gledalec. **Nekromantik**, posnet v času, ko se ameriški subverzivni horror 70-ih že izteče v množično komodifikacijo *slasher* franšiz **Petek 13.** (Friday the 13th, devet filmov od 1980) in **Mora v Ulici brestov** (A Nightmare on Elm Street, dvanajst od leta 1984), vključuje kritiko tega sočasnega *slasherja*: v prizoru filma v filmu sedi v publiki, ki srka svoje pivo ali nezainteresirano ljubimka, medtem ko morilec na platnu zalezuje, posiljuje in ubija tisto »zadnje dekle«, kajpak tudi Buttgereit. Tudi **Nekromantik 2** je kritika objektivitacije ženske, tokrat v reprezentacijah filmske pornografije, in bržkone gre tudi tu za odziv na konkretno realnost nemškega hardcore pornografskega booma 80-ih let. Buttgereitovi filmi, kot pravi Blakova, ponujajo za razliko od teh narativov »reprezentacijo želje, ki zavrača razmerja moči, kakršna potrjujeta tako heteroseksualna pornografija kot *slasher* grozljivka«. ¹⁷ Razmerja moči, ki dobijo v epizodi **Last Girl** svoj najbolj brutalen izraz: v ironični aluziji na *slasher* je naše zadnje dekle zdaj res deklica, žrtev spolne zlorabe, ki svojo emancipacijo, vsaj tako se zdi, vrši skozi brutalno, krvavo maščevanje. Toda takšna logika in etika bi ne bila buttgereitovska. Kot se izkaže, je tisto, kar kaže (kar laže) filmski medij, zgolj fantazija.

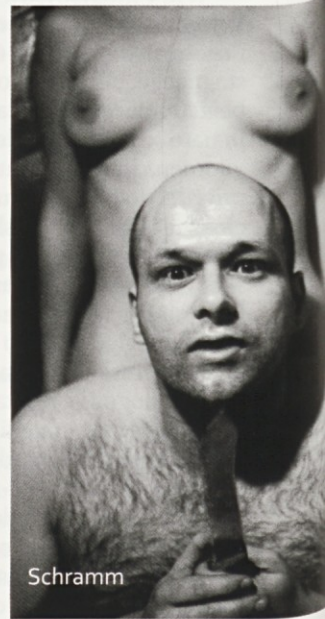
Ti metafilmski vdori in obrati v buttgereitovih filmih nimajo brechtovskega učinka potujitve, pač pa so njegovo čisto nasprotje. Bodisi zaradi skrajne medijske refleksivnosti teh filmov ali same tujosti horrorja kot narativa ekstrema, nemogočega in vsakdanjemu izkustvu tujega, so ti strukturni momenti potujitve hkrati točke, ki me kot gledalca v polnosti angažirajo, mi najmočneje, najbolj presunljivo, že skoraj fizično, boleče predočijo in približajo »realnost« reprezentiranega. Učinkujejo natanko kot tisti barthesovski *punctum*. V sobotni epizodi filma **Der Todesking** opazujem dekle, kako si oprta steadicam in opasa pištoli. Nato skozi oko njene kamere (to je film v filmu; ne slišim zvoka iz filma, samo zvok projektorja in Buttgereitov glas – on je tisti, ki gleda/predvaja ta film) vidim, da je prišla v neki klub, in gledam, kako tam ustrelji natakara, nato pevca, potem se obrne in začne streljati publiko. Preskok na kamero št. 3, ki snema to dogajanje. Posnetek zamrzne, kamera gleda dekle, dekle gleda kamero. In šele ta trenutek, ne tisti masaker pred njim, »kakor puščica prileti iz prizorišča in me prebode«, je tisti nepričakovani, naključni element, ki »razbije (ali poudari) *studium*«, ki me »zbode (pa tudi smrtonosno rani, zadene)«. ¹⁸ Zabode me vsakič, ko se filmska reprezentacija

podvoji ali pa razlomi, kot to sijajno opravlja rotacija kamere v filmu **Schramm**.

Ta buttgereitovski *punctum* je del temeljne etičnosti avtorjevega filma. Kljub vsej navidezni ekscesnosti in deviantnosti (nekrofilci, morilci, samomorilci) Buttgereitovi antijunaki niso anomalije. V svoji neadekvatnosti so še preveč človeški. Če so Buttgereitovi filmi morda šokantni, niso nikoli senzacionalistični. Čeprav so polni vizualnega *splatterja*, špricanja krvi, mutilacije in občevanja z gnijočimi trupli, ne vsebujejo niti sledi dinamike suspenza in atmosferičnosti horrorja, kaj šele formulaičnih narativov, ki jih navadno pripisujemo tako grozljivki kot filmski pornografiji. Ti filmi so hkrati skrajno romantični, senzualno erotični in naturalistični; so nekakšen triumf normalnosti, vsakdanjosti »deviantnega«, tj. drugačnega. Če za ilustracijo potegnem avstrijsko paralelo: Buttgereitov serijski morilec Lothar Schramm nima nič skupnega s psihopatoma iz Hanekejevih **Smešnih iger** (Funny Games, 1997); če je **Schrammov** naturalistični, fragmentirani filmski jezik mnogo bližje filmu **Angst** (1984) Georga Kargla (še eni mojstrovini iz podžanra serijskih morilcev), je Buttgereitova etika predvsem sorodna tisti, s katero svoje like obravnava Ulrich Seidl – v poskusu empatičnega razumevanja, brez sodbe. Buttgereitovi filmi so projekt proti morali mainstreama in v zagovor pluralnosti drugačnega. Kot simptomi kulturnega nelagodja in drastične konfrontacije najbolj temeljnih tabujev so bili in ostajajo tako škandalozni, da niso nikoli postali del množične kulture horror filma, da so marsikje prepovedani ali povsem spregledani – kot bi ne obstajali in ne kot bi ne bili vredni pozornosti.



Der Todesking



Schramm

¹⁷ Blake, 2008, str. 37.

¹⁸ Roland Barthes, *Camera lucida: zapiski o fotografiji*, Studia humanitatis, Ljubljana, 2004, str. 28.