

Dejan Ognjanović, prevod: Renata Zamida, foto: arhiv Geralda Kargla

ANGST EATS THE SOUL*

30 let filma *ANGST*

Angst

Trideset let po svoji premieri film *Angst* (1983) Geralda Kargla še zmeraj nima uradnega statusa kultnega izdelka; dobro ga poznajo avanturistično usmerjeni cinefili in svobodomiselniki kritiki, pa seveda prav takšni filmarji (Darren Aronofsky, Gaspar Noé, Nicolas Winding Refn ...), medtem ko so ga referenčne knjige s področja filma dolgo povsem ignorirale.

Razloga za tako dvojno vrednostno percepcijo sta najmanj dva. Prvič, sama vsebina (krvava zabava psiho morilca) in do neke mere tudi pristop (neposrednost, eksplicitnost, šok ...). Film so pogosto žanrsko označevali kot grozljivko, natančneje podžanr slasherja, ki je bil v času nastanka v razcvetu in polnem razmahu po uspehih, ki sta jih dosegala *Noč čarovnic* (Halloween, 1978, John Carpenter) in *Petek, trinajstea* (Friday the 13th, 1980, Sean S. Cunningham). A v avstrijski kinematografiji, ki ni poznala tradicije žanrskega filma, se je ta slasher, čeprav nekonvencionalen, celo »arty«, vzel dobesedno od nikoder in nihče ni vedel, kaj z njim početi.

Drugi razlog za zadržane reakcije ob premieri filma *Angst* pa je v njegovem ekstravaganturnem slogu, popolnoma netipičnem za avstrijsko kinematografijo, ki jo nekateri zaradi »anti-cinematičnega« pristopa k mediju¹ primerjajo kar s postopki Novega nemškega filma. In prav »greh«, da je Kargl posnel tako izrazito cinematični film v okolju, ki neguje estetiko *understatementa* in poldokumentarizma, mu je bilo še težje oprostiti kot samo koketiranje z žanrom. Na vsak način se je *Angstu* godilo zelo podobno kot vsem ekscentričnim, unikatnim, drugačnim neobdiganim filmom: imel je slabo distribucijo in porazno gledanost, kritike so bile slabe in polne nerazumevanja in povzročil je bankrot Kargla (ta se je bil zadolžil, da je lahko film sam produciral). Zaradi neusmiljenega nasilja in verjetno splošnega mračnjakega vzdušja je imel film težave z oznakami, s cenzuro in z distribucijo

tudi v več drugih evropskih državah, nato pa je dokaj hitro izginil z radarja, obstajal ni niti na videoformatu, in na novo je zaživel šele pred nekaj leti z DVD-izdajo.

Seveda pa so ga pravi filmofili odkrili veliko prej. Gaspar Noé ga je v anketi, ki jo je opravljala British Film Institute, uvrstil na svoj seznam desetih najljubših filmov z naslednjo utemeljitvijo: »Odlčna lekcija vizualne imaginacije in tudi psihopatologije. Ta film, ki je v anglosaksonskih deželah še zmeraj slabo poznan, je bil moja stalna referenčna točka pri snemanju Sam proti vsem (*Seul contre tous*, 1998). Gre za najbolj čustven film, ki govori o morilcu, kar sem jih kdaj videl. Imel sem VHS-kaseto filma, sinhroniziranega v francoščino, in najmanj 50-krat sem ga predvajal prijateljem.«² In Noé je bil le eden od občudovalcev, saj je »film napovedal generacijo nizkoporačunskih filmarjev, ki so ne le snemali za javnost moteče filme, temveč so z njimi marsikomu stopili na živce tako v filmskem kot v moralnem smislu.«³

* Strah najeda dušo. (Op. ured.: Gre za besedno igro, ki referira tako na obravnavni film kot na Fassbinderja.)

1 Glej: Felix, Jürgen in Stiglegger, Marcus: »Psycho Killers and Home Invaders: The Austrian Horror-Thrillers *Angst* and *Funny Games*« v: *Fear Without Frontiers: Horror Cinema Across the Globe*, ur. Steven Jay Schneider (Guildford: FAB Press), 2002, str. 175.

2 Noé, Gaspar: *Sight & Sound* poll 2012 (<http://bit.ly/P3zGly>).

3 Cottey, Tom: »Gerald Kargl's *Angst* and its Influence«. *New Empress Magazine*, julij-avgust 2012.

Kje torej tiči izrazito cinematični slog tega filma in čemu služi? Odgovori na ti vprašanji bodo hkrati osvetlili tudi razlog, zakaj se o *Angstu* govori še danes, trideset let po njegovem nastanku. Zaplet, sestavljen iz le nekaj stavkov, v bistvu zveni kot bi bil skopiran iz še enega slasherja, morda iz kakšne resničnosti kriminalke, in prikaže dva dni v življenju motenega, ravnokar iz zapora spuščenega moškega, ki vdre v hišo tričlanske družine. Sledi noč, polna terorja, mučenja in morije, ter antiklimaks v obliki njegovega razkritja in prijetja.

Vendar pa *Angst* ni film eksploatacije: žrtve so izrazito neatraktivne in edino dekle med njimi ne razkazuje gole kože. Tudi šokantno nasilje ni samo sebi namen, temveč je del Karglove strategije, da »se pokaže vse, in to na najbolj realističen možen način«. ⁴ Res se je režiser kasneje glede te svoje izjave pokesal in rekel: »Žal bi najbolj ekstremni prizori res bolje delovali, če jih ne bi prikazal v vseh vidnih detajlih. Danes bi vsekakor več stvari izpustil in se osredotočil na dogajanje izven očesa kamere. Tiste res grozljive stvari se morajo dogajati v gledalčevi glavi, domišljiji.« ⁵

Osnovni namen filma *Angst* je vstopiti v glavo psihopata in prikazati filmski ekvivalent njegovega duševnega stanja. Seveda pa so psihopati in moteni morilci v zgodovini filma prisotni praktično od samega začetka in so služili kot navdih številnim vrhunskim umetniškim upodobitvam, kot so *M-Mesto išče morilca* (M, 1931, Fritz Lang), *Psiho* (Psycho, 1960, Alfred Hitchcock), *Smrt v očeh* (Peeping Tom, 1960, Michael Powell), *Ko jagenjčki obmolnejo* (The Silence of the Lambs, 1991, Jonathan Demme) ...

Posebnost filma *Angst* je v tem, da je redkokdo poskušal, še nihče pred Kraglom pa dejansko uspel gledalca dobesedno postaviti na stališče samega glavnega lika in svet prikazati iz njegove perspektive. Običajno je namreč na delu distanca, ki se poraja bodisi zaradi sočustvovanja s pozitivnim junakom bodisi zaradi tolažbe z obstojem inteligentnih policijskih inšpektorjev in pogumnih policistov, ki branijo nemočne, nenazadnje pa tudi zaradi zabave, ki jo prinaša zaplet,



Kargl, Leder in Rybczyńska na snemanju

poln suspenza, akcije, skrivnosti in groze. *Angst* se vsemu temu izogne. »Gledalci niso deležni nobenih užitkov ob gledanju prizorov stiliziranih, estetskih ubojev, polnih počasnih posnetkov, prekrivajočih rezov in natančno zasnovane mizanscene. (...) Režiser se ne drži nobene žanrske zakonitosti in se izogne priljubljeni tradiciji romantiziranja serijskega morilca in njegovega prikaza kot neke vrste neogotskega antiheroja.« ⁶ Celo znamenita filmska glasba Klausa Schulza (Tangerine Dream) ne ilustrira grozljivosti dogajanja in stopnjevanja napetosti, kot je običajna vloga glasbe v grozljivkah, temveč je repetitivna in hladno elegična, s čimer predstavlja vzporednico mehaničnim, monotonim, jalovim poskusom zavesti, ki skuša ubežati sami sebi in svojim strahovom.

Vsa izrazna sredstva v filmu služijo le enemu cilju: ilustraciji izkrivljenega sveta človeka, ki je »skrajno abnormalen, ne pa tudi duševni bolnik,« ⁷ in to brez hkratnega prikaza t. i. normalnega sveta kot kontrastnega tistemu glavnemu liku. Z drugimi besedami, *Angst* je redek primer prvoosebnega filma, a brez uporabe »subjektivne kamere« kot dominantnega sredstva za izražanje

subjektivnosti, kot je na primer na delu v noirju *Lady in the Lake* (Robert Montgomery, 1947) ali v nedavnem *Maniac* (2012, Franck Khalfoun). Namesto tovrstne dobesednosti je Kargl vpeljal filmski ekvivalent »centralne inteligence«, torej književnega postopka, po katerem je bil poznan Henry James in s katerim se skozi tretjeosebno pripoved vseeno ohranja gledišče enega samega lika, z vsemi omejitvami prvoosebne pripovedi. Režiser tak postopek spelje s kompleksnim, inovativnim načinom filmanja in s pomočjo izredno profiliranega igralskega dosežka Erwina Lederja v glavni vlogi.

Snemalec Zbigniew Rybczyński (hkrati tudi koscenarist in montažer filma) je s svojim načinom filmanja pustil tako močan pečat, da ga zlahka imenujemo kar soavtorja *Angsta*. Gre za avantgardnega poljskega avtorja, ki je istega leta dobil tudi oskarja za kratki film *Tango* (1983). Zaslužen je za vrsto tehničnih pripomočkov, s katerimi so lahko vrhunsko posneli zahtevne kadre. Ker je šlo za film z zelo nizkim proračunom, je Rybczyński zasnoval sistem vrvi, ki skozi gozd poganjajo 16-milimetrsko kamero v sceni, ko morilec brezglavo in na vso moč teče skozi goščavje. Zamislil si je tudi improviziran žerjav, s katerim so posneli nadvse impresivne kadre z velike višine. Zasnoval je celo čisto svojstveni snorricam, izum, poznan tudi pod imeni chestcam, bodymount camera,

4 Kargl, Gerald v Stiglegger, Marcus: Schizophrenia. Ikonen: Magazin für Kunst, Kultur und Lebensart. Avgust 2003. Splet: <http://bit.ly/17hYzp1>.

5 Kargl, Gerald: prav tam.

6 Schneider, Steven Jay: »Angst« v: Steven Schneider (ed), *100 European Horror Films*, British Film Institute, London, 2007, str. 4-5.

7 Taka je bila psihiatrična diagnoza morilca Wernerja Knieska, ki je režiserju služil kot navdih za film.



Angst

bodycam ali bodymount: mehanski pas s kamero, ki se pritrdi na trup igralca, tako da ga kamera, obrnjena proti njemu, med gibanjem vseskozi fokusira in s tem ustvarja učinek, da stoji na mestu, medtem ko se vse okoli njega giblje. V zadnjih letih je ta izum najbolj s pridom uporabljal Darren Aronofsky, posebno v filmih *Pi* (1998) in *Rekvijem za sanje* (Requiem for a Dream, 2004).

Vsi ti formalni postopki so tesno povezani z osnovnim namenom režiserja, namreč da z najboljšimi možnimi sredstvi prikaže odtujeni, kaotični, izkrivljeni svet posameznika, ki lastnih dejanj nima pod nadzorom – in to »od znotraj«. Prav v tem se *Angst* dvigne nad poenostavljeno ilustracijo nekega kliničnega primera oziroma nad poldokumentarni *re-enactment* specifičnega zločina in doseže univerzalni pomen. Kadri, posneti iz nenavadno visokih kotov (božja

perspektiva), relativizirajo antijunaka in ga zvedejo dobesedno na nivo palčka, ki izgubljeno tava naokrog. Prizor divjanja skozi gozd je namerno ojačan z dezorientirajočo montažo in skok čez ogrado kaže zgolj na brezciljnost človekovega divjanja, saj je cilj le privid. Nazadnje pa snorricam v največji možni meri pričara njegovo odtujenost, izločenost iz družbe, njegovo solipsistično ujetost v meje lastne zavesti. S tem poudarja klavstrofobičnost njegove pozicije, pa tudi dejstvo, da je tudi on sam žrtev, marioneta v rokah Strahu.

Strah, ki je prevladoval v njegovem otroštvu (strah pred zapuščenostjo, samoto ...), je zdaj njegov vladar, on pa je obseden s tem, da ne bi bil le njegova pasivna žrtev, temveč aktivni izzivalec. Absurd in tragična ironija pa tičita v polovičnem uspehu njegovih načrtov – kajti vseskozi zija prepad

med podrobno pripravljenim načrtom in realnostjo njihove izvedbe. Na delu so izvrstna igralska transformacija Erwina Lederja (*Podmornica* [Das Boot, 1981]), prepričljiva mimika ter izjemna govorica telesa. Zmeden, dvomeč vase, poln bolečine, izvržen iz običajnega vsakdana teče skozi gozd, kot bi hotel prehiteti usodo, a zmeraj malo zaostaja in zmeraj naleti na kup preprek, tudi lastnih. Za razliko od intelektualno ali vsaj telesno superiornih morilcev iz slasher filmov, ki brez težav gospodarijo nad usodami svojih žrtev, naš brezimni antijunak z velikim naporom in nič kaj pazljivo ubije hromega človeka in njegovo staro mamo (njena hčerka pa mu skoraj pobegne). Ti prizori so na meji *slapsticka*, a v običajni avstrijski *deadpan* maniri. Globok črni humor, ki spremlja filmske prizore, močno spominja na prozo velikega avstrijskega mizantropa, Thomasa Bernharda, pri katerem robovi skoraj avtističnih pripovedovalcev, ujetih v lastne svetove, neprestano udarjajo ob realnost, ki jih zasmehuje in sovraži. Enak učinek doseže film *Angst* z uporabo stalne naracije samega morilca: tako kot Bernhardovi junaki vseskozi nekaj lajna, uporniško racionalizira, pojasnjuje, načrtuje – a njegove besede ob trku z realnostjo zvenijo kot groteskno, patetično hlipanje v veter.

Ta vzporednica z Bernhardom nam lahko pomaga razumeti, da *Angst* ni (le) film o globoko motenem človeku, od katerega se lahko varno distanciramo. Njegovi strahovi in njegov način boja proti njim so morda le nekoliko skrajnejši od naših, a le takšni nam omogočajo, da jasneje spoznamo, da so tudi naši poskusi načrtovanja in nadzora nad lastno usodo groteskni in tragikomični ter kako nevhvaležno je naše bivanje v mišlovki, imenovani človekov razum, v peklju sveta.



Angst



Gerald Kargl na snemanju



Angst