

Človek s senco

TINA POGLAJEN

O filmih Eme Kugler bi brez dvoma lahko zapisali, da že od vsega začetka njenega ustvarjanja prelamljajo s tradicijo literarnega in gledališkega v slovenskem filmu; namesto tega ustvarjajo samosvojo, avtonomno filmsko govorico, ki temelji na vizualnem, na tistem, kar je filmu lastno kot mediju. Nič drugače ni s filmom **Človek s senco** (2019), ki je septembra v Portorožu dobil vesno za eksperimentalni film oz. najbolj izvirno AV delo, v tujini pa še kopico drugih nagrad za najboljši eksperimentalni in narativni film: v Kalkuti, Amsterdamu, v Houstonu in Los Angelesu. Tako kot pri njenem delu na splošno imajo festivali in kritiki tudi pri *Človeku s senco* težave s kategorizacijo: čeprav pri filmu ne gre zares za eksperimentiranje s filmskim medijem, je v kontekstu, kjer je eksperimentalni film prava redkost, kot neklasičen pripovedni film označen za eksperimentalnega. Element, v katerem se *Človek s senco* najbolj približa filmskemu eksperimentiranju, je bržkone montaža: ta deluje kot dodatno orodje za ustvarjanje »filmskosti« filma, saj sveta niti slučajno ne skuša predstaviti »takšnega, kakršen je«, temveč z rezi, ki združujejo različne

osebe, prostore in čase, spodbuja svoje občinstvo, naj sodeluje v asociativni konstrukciji projiciranih podob – podobno kot v filmih Maye Deren, Dzige Vertova ali – morda najočitneje – kot znameniti rez iz Kubrickovega filma **2001: Odiseja v vesolju** (2001: A Space Odyssey, 1968), v katerem se zalučana kost, nehote premikajoči se objekt, spremeni v vesoljsko ladjo, »subjekt« z lastnim navigacijskim sistemom.

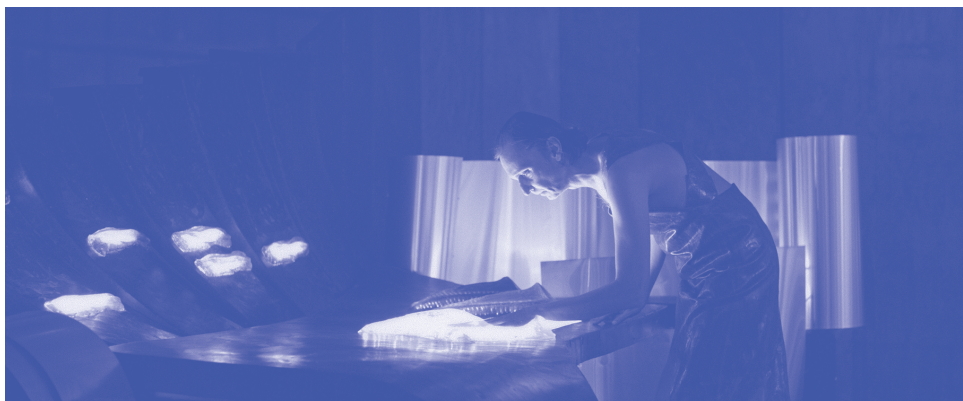
Ema Kugler pri snovanju filmskega jezika seveda ne gre tako daleč kot Vertov, ki je film zavestno hotel popolnoma ločiti od jezika gledališča in književnosti. V njenih filmih se občasno pojavljajo dialogi, predvsem pa igralci in igralkе; zaradi produkcijskih pogojev, v katerih ustvarja, pa tudi snemalna prizorišča, natančni scenariji in snemalne knjige. Še večja razlika pa je v tonu filmske pripovedi: ne gre za snemanje sovjetskega mesta kot veličastnega, idealiziranega futurističnega mesta, kjer se zrcalijo dosežki delovnega človeka kot pri **Možu s kamero** (Človek s kinoaparatom, 1929, Dziga Vertov); niti za zgodbo o optimističnih upih za človeštvo kot (nemara) pri filmu *2001: Odiseja v vesolju*. V *Človeku s senco* Eme Kugler imajo ljudje res le še

svoje – sence; distopični svet filma, pa tudi njenih drugih del, naseljujejo arhetipska, alegorična, simbolična bitja, kot sta Senca/Smrt ali Varuhinja poti – nekakšna Sojenica, krvaveči oltarni kamni in antropomorfne skulpture.

Ljudje so na milost in nemilost prepuščeni svojemu okolju, bodisi neprijazni, neskončni naravi: puščavam in goram, ki se za njihov obstoj ne menijo, bodisi monumentalnim, geometrijskim, avtoritarnim zgradbam, ki so zgolj za malenkost bolj ukrojene po njihovi meri: le toliko namreč, da jih lahko zaslužnijo. Noseča ženska je gola zaprta v stolpu v kamniti dvorani, v kateri je le ekran z očesom, ki jo znova in znova opazuje, bodisi kot simbol budnega nadzora nad ženskimi telesi in reprodukcijo, ki zgodovinsko ni bila prepuščena njim samim, temveč njihovim možem in državi, ali pa kot ponazoritev objektivizacije, oprezajočega očesa, ki ves čas preži na njihova telesa. Novorojenček, ki ga rodi, je že od malih nog potisnjen v institucionalizirana obredja, življenjske mejnike, ki jih določa država in s katerimi je iz trenutka v trenutek, iz dneva v dan bolj nepovratno potisnjen v svojo družbeno vlogo bodisi reveža, bodisi bogataša; bodisi delavca, ki za preživetje prodaja

ČLOVEK S SENCO (2019)





svoje delo, telo, čas, življenje, bodisi diktatorja – kot bomo videli, sta oba tako ali tako le dve različni plati iste medalje. Človeško telo ni last njega samega – to niso niti njegovi posmrtni ostanki; tudi če si prizadeva, da bi ugotovil, kdo je, da bi našel svojo snovnost, svoje arheološke ostanke, ki bi mu – v podobi kosti – morda razodeli njegov namen, morda njegovo resnično naravo, morda le potrditev, da obstaja sam na sebi in ne le kot prebivalec struktur družbe, spola, razreda, religije itd., se pri tem ne more znebiti svoje sence – čeprav ga omejuje, se brez nje na soncu ne znajde. V *Človeku s senco* v kadre nenehoma vdirajo roke, ki grabijo proti soncu, proti telesom, po vročem pušavskem pesku, po kosteh, pa jim to nič ne pomaga. Kost se ne bo spremenila v nikakršno vesoljsko ladjo več, le še krvavi lahko.

Človek s senco je film, ki bi odlično deloval v paru še z enim slovenskim filmskim delom: animiranim kratkim filmom **Celica** (2017) režiserja in animatorja Dušana Kastelica. Oba si zamislita svet, narejen po meri telesnega in skozenj predvsem duševnega zasužnjevanja ljudi. Pri obeh se ljudje ne morejo odločiti za samosvojo pot, dokler bi bil za to še čas; skozi odraščanje in staranje

postajajo vse bolj vraščeni v svoje vloge, vse bolj nezmožni spremembe, vse bolj sprijaznjeni s svojim stanjem, otopeli in zatopljeni v nekakšen dremež, zaradi katerega lažje preživijo. Pri obeh se pokaže, da vendarle obstaja vsaj teoretična možnost zamisliti si tudi drugačno pot – bodisi ven iz celice, bodisi dol z gore, kjer »ti povedo, kaj ti manjka«, iskat morje; a kaj človeka čaka tam zunaj, stran od uhojene poti, še zdaleč ni jasno. Klavstrofobijo tam zlahka zamenja agorafobija; nemara je lažje, kot trpeti tesnobo eksistence, vendarle sprejeti zavetje pasivnosti, civilizacije, družbe, institucij. Te morda niso ravno udobne ali ukrojene po naši meri, a hkrati nudijo določen občutek varnosti, ki pride s tem, da nas nekdo drug vodi in usmerja naše življenje – nam, skratka, pove, kako naj ga živimo in kaj naj storimo. Ni naključje, da imata v *Človeku s senco* tako zatirani kot zatiralec isti obraz (v podobi Marka Mandiča): za zatiranje je soodgovoren tudi zatirani, ta s sprejemanjem udobja pasivnosti postane pajdaš zatiralca.

Vizualno *Človek s senco* nekoliko spominja na nadrealistične likovne umetnike: še posebno na dela belgijskega slikarja Reneja Magritta, na primer

na *La mémoire*, *La Légende des siècles*, *Les merveilles de la nature* in številne druge. Oko, ki budno nadzoruje žensko goloto, telo in reprodukcijo, pa spominja na eno njegovih najbolj znanih slik, *Le Faux Miroir* (Lažno ogledalo) – na tej nas naslikano oko, skozi katerega gledamo, gleda nazaj, a je v resnici prazno. Tudi sicer je oko na splošno podoba, ki je nadrealiste že od nekdaj fascinirala, nemara prav zaradi svoje simbolne sorodnosti s filmskim medijem: spominimo se na primer dvojne ekspozicije očesne zenice in objektivna kamere pri Vertovu ali znamenitega rezanja očesnega zrkla pri Dalíju in Buñuelu; z distopičnimi, znanstvenofantastičnimi podtoni *Človeka s senco* Eme Kugler odzvanja tudi televizijski zaslon, ki gleda gledalca iz romana 1984 Georgea Orwella. Oko – kamera – televizijski zaslon deluje kot panoptikon: četudi tistega, ki je opazovan, ne gleda ves čas, opazovani ne ve, kdaj ga gleda – in se je zato prisiljen vselej obnašati, kot da ga. Na koncu se izkaže, da senca v *Človeku s senco* Eme Kugler, tako kot Lažno ogledalo, odpira nič drugega kot praznino, za katero se zdi, da kljub vsemu veličastju, ki jo obdaja, zanika možnost človeškega obstoja.