

Ema Kugler in totalni film

ROBERT KURET

Če bi Miklavž Komelj v svoji esejistični zbirki *Nujnost poezije* pisal o Emi Kugler, bi najbrž rekel, da gre za nemo-goče filme – in da so prav zaradi tega nujni. Da so prav zaradi tega, ker stojijo onkraj razumevanja in na robu filmskega – bližajo se logiki poezije, glasbe, videoarta – čisti film, totalni film. In da prav zaradi tega, ker so na robu filmske scene v smislu predvajanja in financiranja, pomenijo sam upor proti tej sceni, upor proti odrivanju na margino, ki se imenuje nenarativni in eksperimentalni film, upor proti prevladujočemu razumevanju, kaj sploh film je. Ko gledaš filme Eme Kugler, se lahko samo čudiš nebrzdanemu izbruhu domišljije, logiki kaosa, *tripu* po nezavednem, potovanju na konec vesolja, kjer časoprostor izgubi svoje newtonske zakonitosti in obstaja ves hkrati; kjer se gib začne v antiki in konča v tehnoprihodnosti; kjer pogled predre stene marmornate katedrale in seže v neki povsem drug svet – morda na drug konec sveta, morda na drugo stran stene, morda v čisto neko drugo dimenzijo (ne)resničnosti.

Njeni filmi so pokloni velikanom filmske zgodovine, a obenem ustvarijo povsem svoj svet, povsem svoj *flow*, ki se mu ne izneverijo. Njen asociacijski tok spominja na prve prizore *Eraserheada* (1977, David Lynch), ritualnost spoja

religije in politike cika na Jodorowskega, meso, ki diha in pulzira na hladnem marmorju priključeno celo Cronenberga, a če se filmi Eme Kugler čemu zares poklanjajo, potem je to Kubrickova **2001: Odiseja v vesolju** (2001: A Space Odyssey, 1968) in njen najslavnejši rez v filmski zgodovini, s katerim je lebdečo kost, prvo orodje človeka v postajanju, transformiral v vesoljsko ladjo, ki pleše na Straussov valček. Prav ta rez je napravil prehod, segel je iz enega prostora v drugega, iz enega časa v drugega, pokazal njuno zvezanost, njuno sekvenco, ki tisočletja preskoči v sekundi – ker kaj pa so tisočletja drugega kot zgolj milisekunda. Montažni rezi Eme Kugler tako spajajo različne prostore: velikokrat se zgodi, da je rez v drug prostor neviden, ne opazimo ga, ker prostora še ne zaznavamo zares kot drugega, le ko se v njem pojavi nekaj tujega, vidimo, da nismo več tam, kjer smo mislili, da smo bili. Morda je ravno to razlog, da je občutek po gledanju njenih filmov občutek celovitosti, totalnosti – vsi časi in prostori so en čas in prostor – pa tudi primordialnosti, prvinskosti – prehajanje med temi časi in prostori deluje kot prosti asociativni tok. Film Eme Kugler minejo hitro in trajajo neskončno: na koncu se ne spomniš več, kje si sploh začel – če pa se spomniš začetka, se ta zdi

neskončno daleč. Ti filmi opravijo celo popotovanje, podobno kot ga duša v **Za konec časa** (2009, Ema Kugler) opravi po smrti svojega telesnega nosilca: morda hodi dni, morda leta – čas se je stopil, kot se v palačah kdaj rob marmornate mize prav po dalijevsko stopi in postane njena noga.

Ampak: o čem filmi Eme Kugler sploh so, o čem govorijo? To vprašanje je že svojevrstna napaka. Morda so o samem času. Režiserka (pa tudi scenaristka, montažerka, kostumografinja, scenografinja itd.) bi rekla, da so o tem, kar je v gledalčevem nezavednem. S svojimi filmi se pravzaprav loteva najtežje možne naloge, saj si zastavlja najbolj osnovno vprašanje, vprašanje, ki je tu že od začetka: kaj sploh pomeni biti človek? Podobno, kot bi se filozof lotil vprašanja, kaj je bit, kaj je bivajoče. Kaj pomeni biti človek: kaj pomeni biti vladar? Kaj pomeni podrediti se oblasti? Kakšna je pri tem vloga materinstva? V njenih filmih se ponavlja troglava avtoriteta, ki se ji v obliki menhirja v **Menhirju** (1999, Ema Kugler) priklanja (pra)človek: vladar, ki je malo politik in malo korporativni podjetnik, škof in general. Natančneje: (neoliberalna) politika, težko ločljiva od gospodarstva, religija in vojska. To je troedina sila, ki ima človeka v oblasti. A govoriti o »vsebin«



filmov Eme Kugler je podleganje tisti zmoti, ki jo je v opombi *Interpretacij sanj* detektiral že Freud: govorjenje o vsebini za njeno pojavnostjo bo vedno rodilo le razočaran »Aha«, vsebina bo vedno že nekaj znanega, le neka suhoparna abstrakcija, ki interpretira lahko sooči le s tistim, kar že ve. Pravo vprašanje je seveda, zakaj je neka vsebina – recimo posameznik in njegov odnos s troglavo avtoriteto – privzela takšno formo, kot jo je. Vsakič, ko filme Eme Kugler skušamo opisati s tem, o čem govorijo, se zelo očitno izmakne nekaj bistvenega – in njihovo bistvo je prav njihova forma.

Njeni celovečerci z lahkoto prehajajo med ostarelim poštarjem, ki se vzpenja na goro, ujetim cerkvenim dostojanstvenikom, aristokratsko požrtijo, gracilnim plesom, v akvarijih

ujetimi ženskami, golimi telesi, ki lebdijo na gladini morja, krvavečo roko, ki lebdi po podzemnem hodniku (*Fantom* [2004]), med črnino in opero, ki se odvija nekje v njej (*Le grand macabre* [2005]), med glavoboli Pilata pred odločitvijo, ki bo za vedno zaznamovala človeško zgodovino, izoliranim vladarjem tehnoprihodnosti, njegovo blodečo dušo, Kristusom, ki je manj od svojega simbola in tava po brezčasju, prvim in zadnjim človekom, ki je ujet v kamnu, nad katerim v večnost niha ostro rezilo (*Za konec časa*), med begunci, vojaškim sadizmom, neodločnim vladarjem, žensko, za katero se zdi, da mu prišepetava, in njenim popotovanjem onkraj, med dvema telesoma, ki se borita v plesu (*Odmevi časa* [2013]), med iskalcem kosti v puščavi, nosečnico v

futurističnem mestu, hribolazcu, ki ga skrivnostni glas pokliče v gorsko jamo, delavcem slehernikom, ki se skriva pred vojno in ima isti obraz kot despotski vladar (*Človek s sencami* [2019]). Kot zapiše v eni od recenzij Marcel Štefančič, jr.: »njeni filmi se upirajo pomenu in Resnici, ker sta pomen in Resnica stvar avtoritete, stvar oblasti, ki hoče stvari fiksno zakoličiti«.

Prav tu lahko vidimo samo formo filma kot upor proti temu, kar upoveduje njihova »vsebina«: njeni filmi so prežeti z oblastniki, ki določajo življenje slehernika (pri čemer ne pozabi pokazati, kako se tudi slehernik podredi), z oblastniki, ki so nosilci resnice. A forma njenih filmov pravzaprav predstavlja upor kakršnikoli resnici, ki bi jo bilo mogoče ekstrahirati, ali

ODMEVI ČASA (2013)



kakršnemukoli pomenu, ki bi ga bilo moč destilirati. Pravzaprav tudi same oblastnike sooči z inherentnim kaosom in dvomom. Marko Mandić, ki v *Odmevih časa* sedi na čelu neskončno dolge sive mize, ki jo nekam daleč v prostor polnijo poslušni birokrati, takrat, ko bi moral izdati ukaze, doživi trenutek slabosti – kri, ki jo je iz svoje marmorno abstraktne palače povzročil na drugem koncu sveta, začne naenkrat z ječanjem, golčanjem, grgranjem, hropenjem mučenega brbotati v njegovem umivalniku – med svetovoma za hip ni več razdalje, obstajata naenkrat, v enem prostoru, kot skupaj z njim v prostoru obstaja šepetanje Nataše Matjašec, ki mu iz svojega marmornatega bivališča šepetajo, da se bo že navadil. Če so to sploh njene

besede – ali pa so besede, ki šepetajo tudi njej?

Filmi Eme Kugler so tako holistični, polni in celoviti, ker so v bistvu povsod, ker so na več mestih hkrati, ker so v več prostorih hkrati, ker upogibajo in ukrivljajo čas in prostor. V *Odmevih časa* vrata odpre Nataša Matjašec in skozi njih stopi Marko Mandić. Vladar na sestanku s svojimi podaniki pogleda v stran, kjer je samo visoka marmornata stena, in ujame pogled ženske iz nekega povsem drugega prostora, pogled ženske, katere glas morda sliši v svoji glavi. Stari poštar, ki se v *Fantomu* vzpenja na goro, nekaj zasluti, se obrne ter si prek prostora in prek časa izmenja privid pogleda z možem v svečanem rdečem ogrinjalu, ki ga opazuje skozi okno svoje religiozne ječe. Njeni filmi

premaga jejo prostor in čas, ker ukinjajo prostor in čas kot ločeni entiteti, a ju združujejo v en sam dihajoč in pulzirajoč organizem, kjer pritisk sile na enem koncu časoprostora povzroči premik na nekem povsem drugem koncu; vse je povezano, zato imamo pri njenih filmih občutek, da se dogajajo v sami tvarini, ki je snov časoprostora, skoraj na ravni čiste energije in njenega valovanja, kjer nekdo naredi gib in s tem ne povzroči nujno nekega drugega giba, ampak drugič enostavno ta gib dokonča. Liki Eme Kugler delujejo izolirani, osamljeni, vsak v svojem prostoru in času, a po drugi strani jih ravno z montažno-asociativnimi spoji poveže v sekvenco in razbije meje med njimi.

V *Fantomu* se ženski v akvarijasti komori, polni vode, iz ust izvije

nekakšna rdeča alga, ki gre proti gladini; na nekem povsem drugem kraju, na drugem koncu sveta, na nekem povsem abstraktnem mestu iz vode pogleda človek. Dve podobi, ki jih montažni spoj poveže v tok žive sile, ojačata občutek podtalne, nezavedne logike, ki je logika intenzitete in čistih asociativnih prehodov, po eni strani popolnoma čudežnih, šokantnih, natripanih, po drugi strani pa delujejo skoraj povsem gladko, tekoče, determinirano, jasno. Podobe, ki jih ustvarja s prehodi med različnimi prizori, asociacijske povezave, so pravi mali čudeži kinematografije, podobno monumentalni kot tisti rez iz *Odiseje*, za katero se zdi, da ji Ema Kugler v svojih filmih stalno namenja male *homage*.

Takšnih prehodov so njeni filmi polni, s tem razpirajo kardinalni nevron, pomenijo sunke domišljije, ki so tako estetski, da postanejo povsem samozadostni; njeni filmi pridobijo nekakšno veselje v lastnem obstoju, ničesar nočejo sporočati, ničesar reprezentirati, ampak so samo brstenje intenzivnosti, izbruh kreativne sile, ki bolj kot h kontemplaciji navaja k živosti in čutenju; kot Antonin Artaud, ki je imel dovolj psihološkega gledališča in je želel do duha priti prek čutil. In čeprav se v njenih filmih stalno pojavljajo trije temni angeli usode – religija, politika, vojska – se zdi, da se jim filmi upirajo s samo formo, ki se upira kakršnikoli sistematizaciji ali simbolizaciji. In v tem lahko razumemo tudi odpor do zgodbenosti, narativnosti.

Tu je na mestu povsem naivno vprašanje: kaj sploh je zgodba? Kaj je njena osnovna logika? Kaj je tisto, pri čemer narativizaciji vedno spodleti? Zgodba oz. narativa implicira linearno napredujoči čas, ki ga je moč razdeliti na prej in potem. Žižek v *Kugi fantazem* opaža dve osnovni obliki

narativizacije: zgodba lahko zavzame obliko napredka od primitivne k višji formi (drugače rečeno: od nerajskega k rajskemu stanju nekje v nedorečeni bodočnosti) ali pa obliko zgodbe o zgodovinskem razvoju kot regresiji, npr. o prvotni organski enotnosti z naravo, ki jo je zamenjal izkoriščevalski odnos do nje (drugače rečeno: od padca iz rajskega v nerajsko stanje, od koder se želimo zopet vrniti v raj). Ti dve verziji naracije lahko ilustriramo tudi s primerom nacionalizma in socializma: če se želi nacionalizem vrniti v prvotno, čisto, od tujih elementov neomadeževano krajino, ki je nekoč obstajala, želi socializem prek razrednih antagonizmov nekoč v prihodnosti doseči pravično družbo.

Zgodba po svoji strukturi sledi logiki, ki je pravzaprav fantazmatska, kar lahko razumemo s psihoanalitičnim prehodom od želje h gonu. Če v tkivu realnosti obstaja neka praznina, proti kateri subjekt gravitira, fantazma zakrije to praznino in nanjo postavi objekt, ki se mu subjekt približuje – to postane njegov objekt želje. Vsakič, ko objekt doseže, ugotovi, da to ni tisti objekt, o katerem je fantaziral, da ni izpolnil njegovega manka in zato premakne svoj fokus na drug objekt, pri čemer ne vidi, da je sama logika, po kateri deluje, napačna: ta logika bo proizvedla le brezkončno iskanje nekega privilegirane objekta, ki naj bi zapolnil njegovo praznino. Zato je pomemben poudarek psihoanalize prehod z želje na gon. Če želja, ki jo poganja fantazma, živi v linearnem svetu napredovanja proti cilju, ki se vedno izmika, gon ukrivi prostor in vzpostavi samo svoje kroženje okrog praznine kot sam v sebi zadovoljujoč spodlet. Želja stoji na strani reprezentacije, kjer je neki objekt označevalec želje in obljuba njene izpolnitve

v neki nedorečeni prihodnosti, medtem ko logika gona tega ne dopušča več in stalno zgolj kroži, obenem pa ostaja na istem mestu in najde zadovoljitev ravno v tem kroženju. Gon omogoča tudi soočenje s strukturo samega prostora, samega brezna, in ne zakriva ga več objekt želje, ki bo nudil iluzijo zapolnitve praznine, ampak svoje kroženje okoli te praznine spremeni v svoj objekt želje, v svojo zadovoljitev.

Željo temeljno določa manko, kar sta psihoanalizi recimo očitala tudi Deleuze in Guattari, saj je zanj to pomenilo ujetje želje v reprezentacijske okvire, kar se v končni fazi prilega potrebam kapitalizma in vzdrževanju potrošnje stalno nezadovoljenih ljudi, ki bodo v fantazmatskih koordinatah želje s takšnim ali drugačnim objektom želeli potešiti svojo željo, saj jo bodo razumeli kot manko. Deleuze in Guattari sta željo razumela kot produktivno silo, kot želeči stroj, ki je ne strukturira manko, ampak predstavlja neukročeno energijo, ki poteka pod simbolizacijo in se upira reprezentaciji, obstaja kot blisk intenzitete in vsakič znova sesuva vsiljeno simbolno strukturo – podobno torej, kot psihoanaliza razlaga gon. Zanimivo je, kako eksplicitno to recimo artikulira gorsko bitje, ki ga v *Človeku s senco* sreča pohodnik: ko se vzpenja na goro, ga od nekod pokliče glas; ko pride v skrivnostni prostor v gori, ga nagovori kip, ki se spremeni v žensko. Ta mu pove, kaj ga čaka na vrhu gore: tam delajo ljudi – tam se bo dobesečno rodil v človeka – in potem ga bodo vse življenje učili, kaj vse mu manjka. In prav ta diktat manka ga bo vpeljal v narativno logiko fantazme, kjer bo vedno znova in znova poskusil doseči objekt svoje želje, ki se mu bo stalno izmikal, kot tudi horizont, h kateremu v *Za konec časa* hodita duša



in Kristus stalno ostaja nedosegljiv. Naratorica ob tem v nekem trenutku pove, kaj je bila lastnost vladarja: v sebi je imel tako veliko praznino, da je nista mogla zapolniti ne telesni stik ne kakršnokoli bogastvo – in prav takšnega človeka so iskali za vladarja, človeka z neskončnim mankom.

V tem kontekstu moramo tudi razumeti odpor Eme Kugler do zgodbe, saj ravno zgodba, ravno u-zgodbenje, ki pomeni vstop v linearen, napredujoč čas, ki napreduje proti svojemu cilju/objektu želje, izda bistvo gona, njegove žive intenzivnosti, ki se izmika simbolizaciji. Ema Kugler v svojih filmih sledi logiki gona, kjer sta ves čas in prostor že tu, kjer vse obstaja naenkrat, ki jih po drugi strani tudi prežema nekakšna mitična usodnost, zato je za njene filme značilen občutek, da se dogajajo zunaj časa, v nekakšnem univerzalnem prostoru, ki presega čas; prostori in časi, ki so v newtonskem vesolju ločeni, v tej kvantni podzavesti postanejo združeni.

Njeni filmi so grajeni na antireprezentacijskem stališču; so pravzaprav čiste intenzitete, izbruhi podob, ki bi vsaka lahko bila svoje olje na platnu, intenzitete, ki vibrirajo in so stalno prisotne, od začetka do konca, sproščene v prostem toku asociacij, kjer se stalno vračajo na isto mesto, ker ne obstaja drugega kot eno in isto mesto: v vsakem kraju so prisotni vsi kraji in v vsakem času so prisotni vsi časi. Namesto resnice intenziteta, namesto želje gon, namesto smisla silovitost podob, namesto navodil igra čistih asociacij. In ravno v trenutku nekakšne umetniške samozadostnosti lahko vidimo tudi skrajno angažiranost filmov Eme Kugler, skrajno političnost, saj prav s svojo zmožnostjo – s tem, da obstajajo, da je bil njihov obstoj omogočen – s čisto umetniško silovitostjo navaja na transformacijo gledalca in njegovega dožemanja filma, ki je obenem tako svet kot gledalec sam.

Filmografija Eme Kugler

Kratko- in srednjemetražni igrani filmi

Hidra (1993)*
Obiskovalec (1995)*
Tajga (1996)*
Postaja 25 (1997)*
Menhir (1999)*
Homo Erectus (2000)*

Celovečerni igrani filmi

Phantom (2003)*
Le Grand Macabre (2005)
Za konec časa (2009)*
Odmevi časa (2013)
Človek s senco (2019)

Dokumentarni filmi

Orion (2012)
Fani Okič: Polepšali ste mi dan (2013)**
Od Kapelce do KUDa (2014)

* film je dostopen v spletnem arhivu DIVA (e-arhiv.org/diva)

** film je dostopen v arhivu MMC RTV Slovenija (4d.rtvsl.si/arhiv)