

Robert Kuret

EMA KUGLER V REALNEM KONTEKSTU



EMA | 2020

Za Ema Kugler sem prvič slišal šele na *Festivalu slovenskega filma* leta 2019. Bilo je na zaključni podelitvi nagrad, ko je – v takrat močni letini, ki sta jo zastopala filma **Zgodbe iz kostonjevih gozdov** (2019, Gregor Božič) in **Oroslan** (2019, Matjaž Ivanišič) – prejela nagrado za najboljšo eksperimentalno delo. Spomnim se, da je ob prejemu nagrade in po kratkem nagovoru direktorice festivala Jelke Stergel navrgla nekaj v smislu: »Pa saj si že sama vse povedala.« Nekaj je bilo v tej prezenci in nonšalanci, zaradi česar sem vedel, da moram njene filme videti, in to po čim hitrejšem postopku.

Da do takrat nisem gledal še ničesar iz njenega opusa, poleg deleža lastne ignorance nakazuje tudi širši simptom: problem ni toliko v tem, da se Ema Kugler sploh ne bi poznalo, ampak da njeni filmi enostavno ne dosežejo dovolj gledalcev, ker ne doživijo redne kinematografske distribucije in jih večinoma lahko vidimo le ob posebnih priložnostih, kot je bila recimo retrospektiva na *Festivalu V-F-X*. **Človek s senco** (2019, Ema Kugler) – milo rečeno mojstrovina, ki prav tako ni zašla na redne sporede naših art kinov – je bil na takratnem 22. FSF-ju predvajan v neuglednem terminu ob 14. uri, ko se večina festivalskega življa

raje namaka v morju in čaka na *prime-time* projekcije, te pa morajo kot po pravilu zasedati filmi, ki jih najbolj izdatno financira Slovenski filmski center. In v tem lahko prepoznamo enega osrednjih dejavnikov za obrobnost Eme Kugler: njeni filmi od SFC-ja kot po pravilu sredstev za realizacijo niso dobili, tudi za **Človeka s senco** je bil ta znesek – v kontekstu dejstva, da gre za celovečerni film in predvidenih stroškov, pa tudi nagrad, ki jih je avtorica zanj prejela – minoren: 110.000 evrov.

To pa že razpira širši produkcijski kontekst nastajanja filmov Eme Kugler, saj jih ne zastopa katera od prepoznavnejših slovenskih produkcijskih hiš, ampak se v vlogi koproducentov znajde kopica institucij in posameznikov, ki ji usluge ponudijo brezplačno ali z nižjo postavko (VPK, NuFrame, Zvokarna ...), produkcijo pa večinoma prevzame sama.

Glede produkcije filma je Ema Kugler v slovenskem prostoru unikum. Je namreč avtorica v polnem pomenu besede, saj prevzame velik del filmskih sektorjev. Ni le režiserka in scenaristka, pač pa tudi montažerka, scenografinja, kostumografinja, tajnica režije, maskerka, konec koncev tudi organizatorica

snemanj, ki skrbi za vse možne tehnikacije in nevidno delo. Njeno ustvarjanje je že več kot desetletje vezano na ateljeje, ki si jih uredi v raznih zapuščenih in na pol razpadajočih prostorih: na Stari pošti je ustvarila film **Za konec časa** (2009), v Stari strugarni za Železniškim muzejem pa **Odmeve časa** (2013) in **Človeka s senco**. Delo v teh prostorih je robinzonsko in – posebej v zimskih mesecih – poteka v ekstremnih razmerah. Znana je tudi zgodba z odpovedjo pogodbe za najem Stare strugarne, ki jo dokončno zapušča z letošnjim julijem, zaradi česar je morala zavreči vse materiale za naslednji film z delovnim naslovom **V puščavi sveta**, ki je trenutno na čakanju.

Zaradi vsega tega je že nastanek njenih filmov svojevrsten upor, saj pravzaprav sploh ne bi smeli nastati. Sam obstoj filmov Eme Kugler pomeni intervencijo v realnost, sprevrčanje polja možnega in nemožnega, dolbenje prostora za njihov nastanek, upor proti strukturi, ki po inerciji njenih filmov ne dopušča. In vsa ta upornost, zatiranje lastnega mesta (ki nikdar ne more postati fiksna točka, fiksna zatrditev, ampak vedno znova napor zatiranja) se prenaša tudi v njene filme: **Hydro** (1993), **Obiskovalca** (1995), **Tajgo** (1996), **Postajo 25** (1997), **Menhir** (1999), **Homo Erectus** (2000), **Phantoma** (2003), **Le Grand Macabre** (2005), **Za konec časa**, **Odmeve časa** in **Človeka s senco**.

PROTI SMISLU

Ema Kugler nikdar ne želi govoriti o pomenu svojih filmov. Še več: zdi se, kot da tega pomena niti ne priznava, morda o njem niti ne razmišlja. Njeni filmi so enostavno preveč odprti, da bi jih kot avtorica s takimi izjavami zapirala v interpretativne monolite. V njenih delih z mitsko-simbolno-nezavednim časom in prostorom sicer nastopajo človeški liki, a prej se zdi, kot da se spusti na neko subatomsko raven, na raven sil in silnic, ki prečijo človeka – boj človeka z drugim človekom, boj človeka s samim sabo. Antagonizem dveh različnih sil, dvojega, je lahko v prevratu perspektive tudi zatrditev razlike znotraj enega, notranji antagonizem, razpoka, ki cepi enotno polje. Morda je to razpoka na Michelangelovem »Stvarjenju Adama«, iz katerega kot iz kakšnega kanjona na začetku **Odmevov časa** uide kamera, morda je to razpoka, v katero na koncu v nekem povsem alienskem svetu zdrsne Nataša Matjašec.

Filmi Eme Kugler trajajo. So popotovanje, kjer na koncu ne veš več, kje točno si sploh začel. Že prej omenjeno zatiranje razlike, ufilmanje razcepa predstavlja notranji dinamizem, tok ali silo življenja, ki se ne ustavlja, ki stalno napreduje in preskakuje med različnimi lokacijami in liki, kot da gre za eno samo lokacijo, za en sam lik. So kratka sublimna izkušnja, ogledalo za gledalca,

kot bi rekla Ema Kugler, ki svoje filme – vsaj v fazi scenarija, v izbiri igralcev – dela popolnoma intuitivno, zato tudi ne more nikdar ponuditi odgovora na vprašanje: zakaj. Vprašanje »Zakaj to« se ji zdi podobno nesmiselno kot vprašanje »Zakaj dihaš?«. Smiselni odgovor na to ne obstaja; telo pač tako narekuje.

Kljub netransparentnosti, skrivnostnosti, sublimnosti svojih filmov – ki pa so vendar prej kot z občutkom kaosa prežeti z neko nevidno notranjo logiko, kot podgobje s svojimi neštetimi povezavami, ki jih na površju ne moremo videti – pa je pri govoru o njih zelo »materialistična« in realna. Skratka, na delu niso mistifikacije, ampak predvsem »tehnikacije«, ki so jo pripeljale do določenih učinkov: parafin, ki je dal marmornat lesk njenim skulpturam, procesi izposoje različne opreme, pogajanja z raznimi podjetji in organizacijami za brezplačno izvedbo oz. postavitev kakšne scene ali pa povsem samostojni in avanturistični podvigi, ki so poskrbeli za videz določenega prizora ... Ema Kugler sublimnost in odprtost svojih filmov dopolnjuje ravno z govorom o trdih in realnih pogojih njihove produkcije.

RAZCEP, RAZLIKA, DIALEKTIČNI OBRAT

Kot je nastanek njenih filmov pogojen z uporom in naporom, ki vsakič znova izdolbe režo v realnost slovenskega – in evropskega, svetovnega! – filma, tako tudi same filme preveva neka prevladujoča dinamika: posameznik ali posameznica ter oblastnik ali vladar, ki se mu upre. Posameznik proti sistemu kot razlika tega sistema; sistem, ki ne more biti povsem enoten, povsem zaprt, povsem identičen s samim sabo, ampak ga negira neka razpoka, neka razlika, ki ustvarja motnjo v njegovem delovanju. In zdi se, da je ravno ta razlika tisto, kar v svojih filmih Ema Kugler skuša artikulirati, obenem pa prav ti filmi vsakič znova utelesijo razliko v nekem širšem kulturnem, družbenem prostoru.

Kaj lahko povemo o statusu te razlike? Kot rečeno: posameznik ali posameznica v filmih Eme Kugler z uporno gesto, zatrditvijo razlike v odnosu do sistema-oblastnika, razpira prostor svobode – pri čemer je ključna ravno uporaba nedovršnika, *razpirara*, in ne *razpre*. Gre namreč za čisto procesnost, za dovršitev, ki se nikdar ne zgodi. Tu ni govora o svobodi, osvoboditvi ali doseganju nekega onkraj, neke transcendence, čeprav v nekatereh delih – morda najbolj očitno v **Phantomu** – uporablja glasbo katoliških avtorjev, kot sta Olivier Maessien in njegov »L'Ascension« ali Arvo Pärt in njegov »Credo« (Verujem!).

A kot rečeno, za filme Eme Kugler je značilen tok, neko dinamično zatiranje razlike, skoraj nekakšna dialektika. To tudi pomeni, da ne more zapasti v dogmatizem, saj liki v svojem osvo-

bajanju ne morejo doseči nikakršne fiksne točke, od koder bi lahko zatrjili – če bi o takih stvareh sploh govorili – »Svoboden sem!« ali »Onkraj sem!«. Ali to pomeni, da onkraj v njenih filmih ne obstaja? Ravno nasprotno: obstaja, le da je njegov status bistveno drugačen od statusa nekega prostora, ki bi ga lahko definirali, ki bi obstajal v svoji pozitivnosti. Ne gre za nasprotje imanence in transcendence kot dveh fiksnih točk, ampak za – kot Žižek pocitira Hegla – *transcendenco same imanence*. Moment transcendence v imanenci se zgodi v trenutku, ko ta zatrji svojo razliko. Transcendence obstaja v sami imanenci, kot proces prebijanja. Onstran obstaja, a ne kot neka višja realnost, ampak kot gibanje same negacije znotraj imanence, kot nezaključenost polja imanence. To je imanentna transcendence (transcendence, ki ni onkraj), njen program pa je ravno v tem, da materialno realnost dojema kot nepopolno, ne-vso. Da skratka realnost ni zaključena, ni dokončana, ni dopolnjena, in da je ravno zaradi tega stalno v gibanju lastnega negiranja, ki je lastno presejanje. Da je stalno v procesu raz-pokanja, da se ne more zaključiti in dopolniti, zaradi česar v njej vznikata razlika.

To v končni fazi Žižek tudi označuje kot prehod od Kanta k Heglu: od Stvar-na-sebi, ki je za vedno onkraj in nedostopna (transcendentna noumenalna realnost), do dialektičnega obrata perspektive, po katerem dostop do Stvari določa ravno ta spodleteli poskus dostopanja, ki ostaja del imanence (v kontekstu Stvari kot stvari-same-na-sebi, zunaj našega pogleda, ki nam je kot-taka nedostopna, lahko parafraziramo tudi tisto že skoraj klišejsko vprašanje: če drevo v gozdu pade in ga nihče ne vidi, ali je drevo zares padlo? Na to vprašanje lahko odgovorimo z drugim vprašanjem: ali je to, kar je padlo, sploh bilo drevo? Oz. še dlje: ali je to, kar se je zgodilo, sploh bil »padec« česarkoli ali pač le gibanje materije, ki ima v naši percepciji obliko padca drevesa?).

Sam obstoj filmov Eme Kugler pomeni intervencijo v realnost, sprevrčanje polja možnega in nemožnega, dolbenje prostora za njihov nastanek, upor proti strukturi, ki po inerciji njenih filmov ne dopušča.

Realno (podobno nedosegljivo kot Stvar) torej ni nekje zunaj, kot nedostopni transcendentni X, ki ga naše reprezentacije ne bodo nikdar dosegle, ampak obstaja ravno kot ovira oz. nezmožnost, zaradi katere so naše reprezentacije zgrešene. Realno torej ni Stvar-na-sebi, ampak je ovira, ki distorzira naš dostop do Stvari-na-sebi. Tudi Alenka Zupančič v svoji obravnavi Nietzschejeve filozofije poudarja, da Realno ne obstaja kot neko fiksno ali izgotovljeno mesto, ki bi ga lahko neposredno dosegli, ampak pridemo z njim v stik ravno v momentu zloma in razpoke v Simbolnem. Mesto Realnega torej ni za-sebe, neodvisno nekje onkraj, ampak vznikata ravno v razpokah Simbolnega, v njegovih nekonsistentnostih, v mestih, ko Simbolno ni zmožno doseči polnega zaprtja, totalne samoidentitete, ampak prihaja od notranjih antagonizmov, razpok in razlik. Prav v tem smislu Realno glede te razlike in zloma v svojih filmih izredno precizno prikazuje Ema Kugler: vsakič ko vznikne lik posameznika, ki v kratkih in srednjemetražnih figurah predstavlja razcep v vladajočem redu ali v celovečernih filmih razcep znotraj samega vladarja.

To je še posebej lepo vidno v **Odmevih časa**: kot da iz vladarja Marka Mandića, ki poveljuje neskončnemu omizju poslušnih birokratov, a ki doživi trenutek dvoma oz. zloma, sili Nataša Matjašec. Pravzaprav so tu možnosti razumevanja neskončne oz. gre lahko vsaj za lika dveh vladarjev, vsakega v lastni marmornati palači, le da eden od njiju prebije meje izoliranega marmornarja, ki se iz rdeče odpira v modro (in modra v filmih Eme Kugler po navadi signalizira, da prihaja do določenega upora, odprtja, razcepa, razlike, barva skratka postane v njenih filmih skoraj avtonomna sila, podobno kot je rdeča asociirana z vladarji). Lahko pa gre za razcep v figuri vladarja, ki ni ne Nataša Matjašec ne Marko Mandić, ampak sam razcep med tema dvema nasprotujočima silnicama, ki se borita za prevlado – podobno kot se v koreografiji plesa-spopada spoprime moški in ženska.

Ema Kugler tu z montažo dosega neverjetne učinke: kljuko na vratih zgrabi Nataša Matjašec, a skozi njih po montažnem rezu stopi Marko Mandić. Kaj smo pravkar videli? Dve vesolji, ki sta se stopili v eno? Eno vesolje, ki je prešlo v drugo? Eno vesolje, ki je doživelo razcep v dvoje? Ali pa drugi moment: Marko Mandić obrne glavo in v kontraplanu vidimo obraz Nataše Matjašec. Pa je to sploh kontraplan, ki naj pokaže tisto, kar Marko Mandić vidi – čeprav je to, kar vidi, nekje povsem na drugi strani vesolja, v neki povsem drugi marmornati palači? Ali pa je to asociativni spoj, po katerem iz Marka Mandića pogleda njegov razcep, njegova razlika v podobi Nataše Matjašec? Podobno med spolnim aktom v **Phantomu** hrbet moškega razpre kača, ki pogleda iz njegovega rdečega mesa.

Vsaka Enost je raz-počena, kot pravi Laclau. Vprašanje, ali je nezmožnost Enega, da bi dosegel trdno samo-identiteto, rezultat tega, da ga vedno cepijo neki heterogeni Drugi, ali pa je ravno nasprotno: to, da je Eno afektirano od Drugih, kaže na njegovo notranjo razpoko oz. zarezo. V tem smislu se kot primarno dejstvo kaže sama razpoka, ki jo vdor Drugega zgolj materializira (ne pa na novo ustvari). Kajti: če bi bil vdor Drugih primarno dejstvo, bi odstranitev teh Drugih, razcepov in ovir, omogočila Enemu, da doseže polno samo-identiteto.

Filmi Eme Kugler se nahajajo v tej primordijalni razpoki, artikularajo to razpoko, ta razcep, iz katerega se Eno vedno razdeli. Na to kažejo že sinopsisi, ki včasih omenjajo boj moškega in ženske: pri tem pa ne gre – kot lahko vidimo v njenih filmih – za moškega in žensko v smislu nekih polnih in samostojnih entitet, ki sta v stalnem nasprotju, a ki obenem ustvarjata tudi neko kozmično ravnovesje v smislu jina in janga. Nasprotno, če filme Eme Kugler razumemo v okviru te spolne razlike, potem ta razlika – kot piše Žižek – ni fiksiran nabor statičnih simbolnih opozicij, ampak ime slepe ulice, travme, ki se upira simbolizaciji. Ne gre torej za dvojce enakovrednih silnic, za polnokrvno Eno in Drugo, ampak za Eno in njegov razcep, njegovo notranjo razliko, njegov notranji antagonizem, ki se ga Ema Kugler z uporno gesto vsakič trudi artikulirati. Oz. kot Žižek povzame Hegla: eno je vedno v ekscesu do samega sebe, je samo svoja subverzija. Ta tenzija, ki je interna Enemu, ta dvojnost dela iz Enega Eno, a ga obenem tudi dislocira. In to je motor dialektičnega procesa.

MONTAŽA-EKSTAZA PROTI VLADARSKIM MONOLITOM

V tem smislu lahko razumemo tudi montažne postopke v filmih Eme Kugler. Kot rečeno, v celovečercih pride do obrata fokusa na figuro vladarja, s tem pa se začnejo tudi za njen celovečerni opus značilne monumentalne marmornate palače, v katerih bivajo vladarji. To je očitno predvsem v **Odmevih časa** in **Človeku s sencami**: ti marmornati prostori delujejo abstraktno in dislocirano, ločeno od sveta, skratka kot prostor bogov/transcendence, ki nimajo stika s svetom, na katerega vplivajo s svojimi odločitvami. A montažni spoji Eme Kugler so popolnoma v nasprotju z logiko izoliranih in ločenih prostorov: čeprav vpeljujejo različne lokacije in različne like, ki delujejo komaj povezani drug z drugim, jih ravno z asociacijskimi montažnimi spoji združuje v enoten in dihaloč organizem: kot da potisk na eni strani vesolja povzroči premik na drugi strani.

Ema Kugler izolirane prostore vladarjev najeda prav s takimi montažnimi spoji, ki jih na neki nezavedni ravni povezujejo s prostorom tam zunaj. A vendar obstajajo tudi bolj eksplicitni

momenti – ko zunanost vdre v hermetično zaprte palače – ti pa se poleg montaže dogajajo predvsem z uporabo zvoka: ko Mandić v **Odmevih časa** birokratom pred sabo izdaja nekakšne abstraktne ukaze, doživi trenutek slabosti. Opoteče se v svojo stransko, zasebno sobo, ki jo začnejo zapolnjevati zvoki ječanja, grgranja, golčanja, davljenja, mučnega umiranja Blaža Šefa – Primož Bezjak, eden od sadističnih vojakov z začetka filma, mu je prerezal vrat. Mandićev abstraktno-izolirani marmornati prostor brez oken za trenutek ni več izoliran, ampak svet nasilno vdre vanj, tudi skozi podobe krvi, ki brbotajo iz odtoka umivalnika. V **Človeku s sencami** vladar Mandić ob tem, ko se iz njegove živo rdeče marmornate palače razpre lina v zunanji svet, ne doživi več slabosti: zunanjega sveta sicer ne vidimo, le slišimo zvoke vojne, krikov, trpljenja, umiranja, ki v vladarju ne zbujajo nikakršnih dvomov ali pomislekov. Svet, ki z vso brutalno silo za hip vdre v njegov izolirani prostor, pretrese kvečjemu gledalca, njega ne.

Svet v filmih Eme Kugler torej upodablja silnico (po navadi vladarja), ki teži k enosti, uniformiranosti (kot simbolni red), v katerega pa stalno reže razpoko in ga cepi na dvojce, kot njegov notranji upor oz. kot notranji razcep samega sistema, kot njegovo transcendiranje v procesu samo-zanikanja. Po drugi strani pa ravno vladar z bivanjem v marmornati palači blokira to enost oz. enotnost sveta, ki živi in diha kot enoten organizem, saj je ločen od sveta. To eno(tno)st Ema Kugler vzpostavlja s čudežnimi asociacijsko-montažnimi spoji, ko na primer med sabo preplete dva kraja, s čimer stopi nepropustne marmornate zidove, jih odpre v ostali svet, pokaže njihovo povezanost. Zdi se, kot da se njeni eksplozivni montažni spoji – v smislu eksplozije podobe, ki jo proizvedejo – drug za drugim poklanjajo najznamenitejšemu rezu v filmski zgodovini, ko v Kubrickovi **Odiseji** (2001: A Space Odyssey, 1968) – za Ema Kugler ultimativnem filmu – v zraku vrteča se kost, ki je ravno postala orodje pračloveka v postajanju, naenkrat postane vesoljska postaja, ki tisoče let v prihodnosti rotira na Straussov valček. Takih montažnih spojev, ki med sabo po asociaciji povezujejo neke na videz povsem različne prostore, je v filmih Eme Kugler malo morje: eden močnejših – kot da niso praktično vsi »eden močnejših«! – zagotovo v **Phantomu**: speča ženska, ena izmed mnogih, je ujeta v akvarij-komoro. Ko se okrog njenega akvarija plazijo kača, se ji iz ust izvije nekakšna rdeča spužva, ki vznikla proti površini in se z montažnim rezom spremeni v divje čofotanje golega človeka, ki deluje, kot da je bil prvič vržen v morje, kot bi se pravkar rodil.

Skratka, asociativno spajanje prostorov, ki zaradi tega začnejo delovati kot en prostor, kot en organizem: a tu je treba reči, da ne gre zgolj za golo montažo, torej spajanje oz. jukstapozicijo različnih prostorov, ampak da je prostor velikokrat nadalje-

vanje nekega gibanja iz prvega prostora in da je ravno to tisto ključno, kar omogoča dojetje vseh teh prostorov kot enega. Ko recimo Matija Vastl v **Človeku s senco** z roko seže v luknjo, ki jo je kopal sredi puščave, temu sledi rez na roko, ki sega po bisagi, in šele po nekaj trenutkih se zavemo, da to ni več roka Matije Vastla, ampak popotnika na goro Loupa Abramovicija: giba postaneta zvezna, sta dva giba dveh različnih oseb na dveh različnih krajih, a zaradi spoja delujeta kot giba ene osebe, ene entitete, enega prostora. Na podoben način Ema Kugler povezuje tudi čase, ko v **Za konec časa** spoji Igorja Samoborja kot Pilata in kot birokrata tehnoprihodnosti, ki se nahaja najvišje v hierarhiji nadzora – kot da ne bi vmes pretekla tisočletja, ampak kot da živita istočasno, kot da ju loči le en zvezen gib, spojen z montažnim rezom.

SVETLOBNA HITROST IN POPOLNA UPOČASNITEV

Pri tem pa si lahko zastavimo neko povsem naivno vprašanje: kaj nam taki nenadni prehodi med tisočletji povejo o načinu obstoja svetov Eme Kugler? Pri tem se kažeta dva odgovora: čeprav na prvi pogled ni videti tako, se njeni svetovi morda razvijajo na izredno visokih hitrostih. Pri tem jih lahko vzporejamo z nekaterimi slikami Francisca Bacona, za katerega so bile značilne figure z zabrisanimi obrazi in pa abstraktna, monokromatska ozadja. Če si recimo predstavljamo, da fotografiramo objekt, ki se giblje izredno hitro, bomo lahko z določenimi nastavitvami ta hitro premikajoči se objekt ujeli v trenutku: a prav zaradi hitrega gibanja se lahko zgodi, da njegove linije ne bodo povsem ostre, da bodo na določenih delih zamazane. Nasprotno bo ozadje povsem zabrisano, nerazvidno v svojih posameznostih in podrobnostih, skratka abstraktno. Objekta torej ne bomo uspeli povsem fiksirati, bomo pa v trenutek ujeli ravno njegov med-dvema, njegovo procesnost, prehajanje, postajanje, postajanje razlika-s-samim-sabo. Svet Baconovih slik tako morda operira pri izredno visokih hitrostih, pri katerih se na delih figure linija raztopi, obraz ni več jasno očitran in zamejen, ampak se kot da kubistično stopi v prehajanjih iz enega stanja v drugo, kjer ni zabeleženo ne prvo ne drugo stanje, ampak ravno prehod v svoji zabrisanosti.

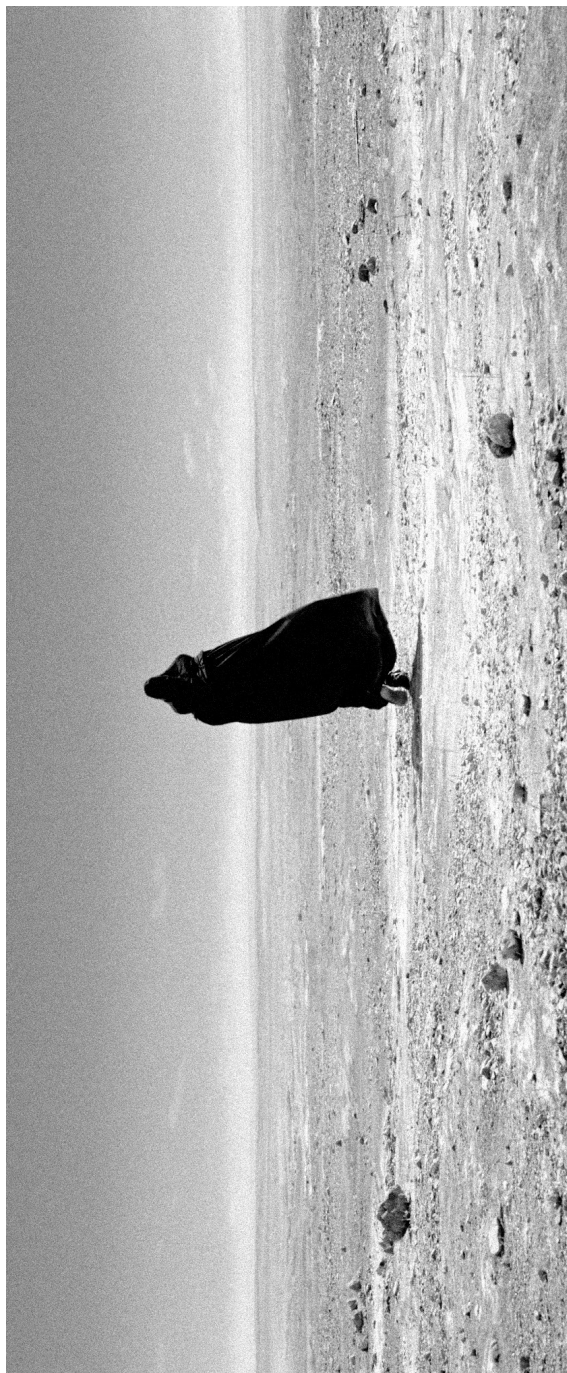
Drugi odgovor na vprašanje z začetka prejšnjega odstavka pa bi bil, da se filmi ne nahajajo v »realističnem« svetu, kot ga poznamo iz vsakdanjosti, ampak v nekakšnem svetu proto-realnosti, subatomske fizike, osnovnih delcev, ki se obnašajo kot lynchevski elektroni: v svojem nemirnem in ultrahitem gibanju se nahajajo na dveh mestih hkrati (in prav ta občutek biti na več mestih hkrati Ema Kugler vzpostavlja z načinom svoje montaže, ko se zdi, da je en lik – čeprav v telesih različnih igralcev – prisoten v

različnih prostorih). Oz. če ta dva odgovora združimo: morda gre pri svetu Eme Kugler za to, da so bile hitrosti prignane do takih razsežnosti, da so enostavno prebile horizont realnosti, kot smo jo zmožni zaznavati z našimi čuti, in smo se dejansko znašli »na drugi strani«, v nekem svetu sil, ki so nečloveške, čeprav imajo v njenih filmih še vedno človeške obraze in telesa, da smo se znašli v nekakšnem anorganskem kontinuumu, kjer človek kot živo bitje neopazno prehaja v neživo – ali bolje rečeno: nemrtvo – materijo, iz katere je sestavljen, ki potuje skozi njega.

Kajti: okolja v njenih filmih delujejo popolnoma abstraktna, prevladuje tudi uporaba osnovnih barv, med sabo se bijejo modra, zelena in rdeča, marmornate palače, vesolja in puščave kot ozadje dogajanj služijo kot nekakšni abstraktni prostori, kjer je prišlo do tolikšne hitrosti, da ljudje enostavno niso več ljudje iz »vsakdanje izkušnje«, ampak ljudje-sile. Skratka, kot da njeni filmi upodabljajo prehajanje iz newtonske v kvantno fiziko (in morda bi lahko rekli, da socialna drama in realizem pripadata newtonski fiziki, medtem ko se filmski zamahi Eme Kugler odpirajo logiki kvantnega sveta).

Če okolja v njenih filmih razumemo kot abstraktna zaradi hitrosti, ki je bila dosežena, potem moramo znotraj te hitrosti razumeti tudi like oz. sile v teh prostorih. A ko je dosežena taka visoka hitrost, se nekako razpustijo tudi meje med ljudmi-like, med prostori, med časi – to je morda svetlobna hitrost, s katero se čas ustavi. In ko se ustavi, je morda tudi prisoten ves naenkrat in se je po njem mogoče premikati kot po prostoru.

Pri tem se lahko vrnemo k opazki o razcepu Enega in o tem, kako recimo v **Odmevih časa** iz Marka Mandiča raste Nataša Matjašec, kako sta to dve sili, ki se ukinjata med sabo, ne da bi se zares ukinili, ki ne moreta obstajati skupaj. Pri tem pride do paradoksnega učinka: Ema Kugler si za svoje kadre vzame čas, zdi se, da se jim nikamor ne mudi – v skoraj svetlobni hitrosti se čas, kot rečeno, skoraj ustavi. In naenkrat začne potekati izredno počasi: in ker poteka tako zelo počasi, ker ga skoraj ni več – kot pravijo tudi naslovi nekaterih njenih filmov, ki se slavljajo od časa: **Za konec časa**, **Odmevi časa** –, lahko vidimo neke zorne kote in mutacije, ki jih v »realnem času«, ko se nam realnost kaže cela in zaključena, ne moremo. V takšnem »realnem času« času torej tudi ne moremo videti razlike oz. razpoke v realnosti, njene nedokončanosti, saj se ta nahaja na subatomskih ravneh. Prav zaradi skoraj svetlobne hitrosti stvari v njenih filmih potekajo kot v počasnem posnetku: in v tem »počasnem posnetku« postane viden razcep, postane vidna razlika, postane vidna baconovska zabrisanost glave v postajanju/mutiranju, ki se v filmih Eme Kugler kaže kot prehajanje iz enega lika v



drugega: zaradi tega lahko vidimo, da vrata odpre Nataša Matjašec, skozi njih pa stopi Marko Mandić, šele zaradi tega lahko v obratu glave Marka Mandića zaznamo tudi obrat glave Nataše Matjašec kot še enega obraza tega istega obraza, kot tisto, kar predstavlja razpoko v nekem obrazu/liku, kar ga dela ne-celega, kar ustvarja v njem razliko. Zaradi tega trenutek dvoma, trenutek razpoke v filmih Eme Kugler dobi svojo podobo, svoj obraz.

Čas se v absolutni hitrosti pomika po milisekundah (tako je tudi raztegnjen že na začetku filma *Človek s senco*, ko Jure Henigman v črnem ogrinjalu prihaja proti nam iz daljave in prečka vse možne plane): Ema Kugler se premika po teh milisekundah, v katerih lahko opazi, kar je s prostim očesom nevidno. Zadeva na neki način deluje kot še bolj upočasnjena *bullet-time* v *Matrixi* (*The Matrix*, 1999, Lana in Lili Wachowski). In to je paradoks: ko je dosežena absolutna hitrost, se čas ustavi, minimalne geste ali premiki trajajo stoletja ali vsaj tako dolgo, da jih opazimo.

To si lahko morda ponazorimo s primerom iz vsakodnevnega življenja: recimo, da smo v skupini ljudi, pogovor poteka na »realen« način, vsi se predstavljajo kot bolj ali manj zaključene in dovršene identitete, ko obraz nekoga za stotinko sekunde prešine neki izraz, ko mu del telesa trzne – kot bi iz človeka skočilo nekaj tujega –, a že naslednji trenutek stvari potekajo naprej, kot da se ne bi nič zgodilo. V tem smislu Žižek govori o Realnem oz. o parcialnem objektu, ki ni del telesa, ampak organ, ki je tisti, ki se upira vključitvi v celoto telesa, simbolizaciji. Grimasa, ki prešine obraz, trzljaj, ki se izvije iz telesa, vse to v milisekundi – zdi se, kot da je bil le privid, saj je človek takoj spet »normalen«, takoj spet vključen v »normalni tok dogodkov«. A kot da je za tisti hip iz njega skočilo nekaj pošastnega, nekaj tujega, nekaj – kot parcialni objekt – nemrtvega, kar vztraja onkraj življenja in smrti. Kot tisto drugo v človeku, ki se upira zvesti na neko zunanjo podobo, napravljeno za delovanje v neki simbolni mreži. Žižek recimo omenja mačko iz *Alice v čudežni deželi*, s čimer opisuje gon smrti: mačka izgine, ostane le nasmešek, tisto, kar je v njej večje od nje same, nekaj, kar se ne pusti uničiti.

Ema Kugler svoje filme tako upočasnjuje, da si lahko dobro ogledamo to hitro minljivo milisekundo, v kateri iz človeka pogleda nekaj tujega – kot prej omenjena kača, ki razpre hrbet moškega v *Phantomu*. To tuje je obenem tudi tisto, kar zaznamuje razpoko in razcep v simbolni mreži, tisto, kar se ne pusti simbolizirati, ki vztraja kljub simbolizaciji, gesta upora, razcep in nekonsistenca simbolnega, moment njegovega zloma. Ema Kugler takim trenutkom daje privilegirano mesto: gon smrti je nemrtvev in prav v tem tudi vidi figuro presežnega, transcendenca, tistega, kar deluje kot negacija simbolnega, kot razpoka v

Enem, tisti dinamizem, ki z dialektičnim gibanjem, z negiranjem Enega, z njegovim razcepom in razliko zažene neskončno gibanje, ki pomeni transcendenco v imanenci.

Kot Romana Šalehar v slovenski oz. Lydia Lunch v angleški verziji filma **Za konec časa** kot pripovedovalki v *offu* skoraj manifestativno zatrdita: v človeku je nekdo drugi, ki se zbuja ob stiku s tem drugim v drugem človeku, in glede tega je težko karkoli narediti. Filmi Eme Kugler so posvečeni temu drugemu, temu razcepu/razliki, temu parcialnemu objektu, ki vztraja onkraj življenja in smrti, onkraj identitete in simbolizacije. Lahko je lociran v času, ki je obenem pospešen do neverjetnih hitrosti in ravno zaradi tega skoraj ustavljen: v njem postane bolj očitno tisto, kar je večno, kot recimo Duša, ki po smrti svojega materialnega nosilca Igorja Samoborja blodi po svetu v **Za konec časa**, ali Popotnik, ki obstaja onkraj življenja in smrti vladarja-posameznika Marka Mandića v **Človeku s senco**. Ema Kugler torej v svojih filmih daje telo tem razlikam-kot-večnemu in s tem artikulira razpoko/razliko kot tisto neskončno, presežno, tisto, kar vztraja onkraj življenja in smrti (kot Zupančič, Nietzsche, Lacan itd. poskušajo dati ime temu prehodu, ki iz stanja med-dvema naredijo samostojno obstoječo figuro). Čeprav omenjena filma ne delujeta tako uporniška kot **Odmevi časa** in **Phantom**, pa vseeno zatrdita neskončnost in nesmrtnost duše ali pred-rojstvenega, zatrdita skratka neko večnost, ki se naseli v človeku in iz njega včasih pogleda ne kot bog, ampak kot njegova notranja razlika.

Pri tem Ema Kugler nekaj pove tudi o statusu vladarjev, mogočnikov: to so tisti, ki doživljajo takšno notranjo razpoko – ki ni manko, ampak pogoj transcendiranja! –, a se ji »ne vdajo«, kot recimo dostojanstvenik v **Phantomu**, ujet v nekakšni religiozni ječi, odet v gosto nabrano temnordečo obleko, kot bi bil oblečen v buhteče meso. Za hip – ki v filmih Eme Kugler seveda dobi svoj neskončni prostor – se mu v nekem še bolj abstraktnem prostoru prikaže figura človeka (ali pa se prikaže le nam gledalcem, dostojanstvenik pa jo samo sluti, kot hipen zbudljaj nekje v telesu): Marko Mandić, tokrat ne v vlogi vladarja, ampak v vlogi tega večnega-upornega, tega vztrajanja, te razlike, se nahaja v abstraktnem prostoru neznane višine, na marmornatem bloku v hlastnih zamahih telesa poskuša vstati, a vedno znova pade. Njegov padec je vsakič težak, saj ga vidimo iz spodnjega rakurza, kako prileti nazaj na marmornat podstavek; poti se, muči, kot da mu vse telo stresajo krči nedovršene geste, vsakič znova v obupanih poskusih vstajanja se zruši, z obrazom spet pade na marmor. Kot da smo priča nekim poskusom izboriti si prostor – morda poskuša skočiti iz mogočneža, kot Nataša Matjašec skoči iz Marka Mandića v **Odmevih časa**.

Je Marko Mandić v **Phantomu** tista razpoka, ki se razpira v dostojanstveniku? Sedečemu v religiozni ječi se mu dogaja kratek stik s tisto malo večnosti, kot je premore: ne večnosti kot zatrjene transcendence, fiksnega statusa onkraj, religiozne dogme, izgotovljenega aksioma, ampak večnosti kot razlike in razpoke v njegovem dotedanjem bivanju – tistega, zaradi česar ne more biti Eno, zaradi česar se ne more trdno in izgotovljeno umestiti v neki simbolni prostor, v neko simbolno identiteto, ampak tisto, ki stalno odpira razpoko, zatruje razliko, žene dialektični proces in življenjski dinamizem, kot reka stalne spremembe, stalnega v-procesu, ki v stalnem zanikanju trenutnega, stalnem prevračanju rojeva presežno. Zdi se, da je prav ta razpoka tisto gonilo življenja, kot moment transcendence v materialni realnosti, kot moment njene odprtosti, nedokončnosti, potencialnosti – pa čeprav samo za hip, ko se za trenutek v večnosti razpre razpoka – tisto, kar poskuša v svojih filmih na različne načine artikulirati Ema Kugler.

FILMOGRAFIJA

KRATKO- IN SREDNJEMETRAŽNI IGRANI FILMI

Hidra (1993)¹
Obiskovalec (1995)¹
Tajga (1996)¹
Postaja 25 (1997)¹
Menhir (1999)¹
Homo Erectus (2000)¹

CELOVEČERNI IGRANI FILMI

Phantom (2003)¹
Le Grand Macabre (2005)
Za konec časa (2009)¹
Odmevi časa (2013)
Človek s senco (2019)

DOKUMENTARNI FILMI

Orion (2012)
Fani Okič: Polepšali ste mi dan (2013)²
Od Kapelce do KUD-a (2014)

¹ film je dostopen v spletnem arhivu DIVA (e-arhiv.org/diva)

² film je dostopen v arhivu MMC RTV Slovenija (4d.rtvlo.si/arhiv)