

humorja temelji na poznavanju popularne kulture in celo Smithovega osebnega življenja, vključno s težavami s srčnim napadom in vegansko preobrazbo. Najbolj prisiljena je scena z Mattom Damonom, ki se pojavi kot lik iz *Dogme*, nato pa v monologu omenja še filma **Thor** (2011, Kenneth Branagh) in **Kdo je Bourne?** (*The Bourne Identity*, 2002, Doug Liman), pri čemer je ves nastop brez smisla, če ne poznamo vseh treh filmov. Tik pred pompozno nebuloznim finalom, v katerem ne manjka ruskih agentov, cosplay dvojnikov, marihuane in »izposojene« scene iz **Iron Mana** (2008, Jon Favreau), Smith ponudi vrhunec filma v sceni z Benom Affleckom, ki upodobi svoj lik iz *Slediti Amy* in izlije krasen monolog o starševstvu. Ta je sicer prav tako poln filmskih referenc, a te niso niti prisiljene niti nujne za razumevanje poante, hkrati pa demonstrira Smithovo zrelost, saj dovoli ključni solilokvi zrecitirati nekomu drugemu. Smith je v intervjujih povedal, da je to najboljši prizor, ki ga je posnel v karieri.

Jay in tihi Bob – ponovno je film, ki ga lahko imajo radi zgolj oboževalci Kevina Smitha, predvsem pa filmski fanatiki med njimi (kar je najbrž večina). Tak gledalec tako lahko film ceni kot samosvojo nadgradnjo legendarnega **Cannonballa** (Hal Needham, 1981), ki skozi nizanja povezav z znanstveno-fantastičnimi filmi ter likom in delom Kevina Smitha zgradi metanarativ za posvečene. Po drugi strani pa od povprečnega gledalca zahteva obseg predznanja, ki je na ravni filozofskega eseja, nagrada pa je zgolj neenakomerno zabavna satira.

DICK JOHNSON JE MRTEV

JERNEJ TREBEŽNIK

Cameraperson in njen oče

Film **Cameraperson**, s katerim se je Kirsten Johnson leta 2016 uveljavila kot filmska režiserka, lahko prepoznamo kot enega ključnih nedavnih primerov postmoderne, refleksivne dokumentaristike. Serija prizorov, ki jih je avtorica posnela v minulih desetletjih, ko je pri vrsti filmskih projektov sodelovala kot direktorica fotografije, je namreč na izjemno učinkovit način odpirala vprašanje odnosa



med dokumentaristom in obravnavanim subjektom, med opazovanjem in intervencijo, pa tudi med skrajno osebnim (specifičnim) in univerzalnim. Film *Cameraperson* se je v tem smislu zdel kot neke vrste življenjsko delo, ob katerem je (kljub odsotnosti komentarja) neizrečenega – oziroma nedotaknjene – ostalo zelo malo. Njegov naslednik, letošnji **Dick Johnson je mrtev** (*Dick Johnson is Dead*, 2020), pa uspe z vstopom še globlje v avtoričino družinsko intimo kljub temu osvetliti nekatere povsem nove zorne kote človeške eksistence in se hkrati spet pokloniti filmski umetnosti sami.

Podobno kot pri filmu *Cameraperson* gre tudi tokrat načeloma za avtobiografski dokumentarec, čeprav je v središču pozornosti (in tudi v naslovu filma) zdaj avtoričin oče. Po smrti mame je bila režiserka namreč z vsakim letom bolj soočena tudi s staranjem svojega očeta, zato mu je prav skozi prizmo soočanja s človeško minljivostjo ustvarila svojevrstno posvetilo. Prizore, ki prikazujejo režiserkino interakcijo z očetom, njegovo poslavljanje od službe, avtomobila in stanovanja ter ne nazadnje njegove starostniške zdravstvene težave, namreč redno prekinjajo prikazi očetovih potencialnih smrtnih nesreč (od padca po stopnicah in srčne kapi do bolj bizarnih prigod), pa tudi prizori očetovega sprejema v nebesih. Oče ob pomoči kaskaderjev pri tem filmskem poigravanju s smrtjo veselo sodeluje in bolj ali manj potrpežljivo sledi režiserkini viziji, prav orisani igrani vložki pa prebijačo potencialno monotonost tragične osebne pripovedi in že sami po sebi predstavljajo kontrast občutljivi tematiki.

Zdi se, da bi v rokah manj izkušenega filmarja tovrstno manipuliranje hitro izpadlo kot prisiljeno, brezčutno iskanje pozornosti, Kirsten Johnson pa prav v eksperimentalnem kombiniranju igranega z dokumentarnim na film preslika očetovo igrivo osebnost in odkrije nove, izvirne načine soočanja z bolečo tematiko. Igrani vložki brez dvoma opozarjajo na inherentno kompleksen odnos



dokumentarnega filma z resnico in z objektivnostjo na splošno ter preprosto namigujejo, da je praktično vsak film v kombinaciji svojih snemalnih, osvetlitvenih, montažerskih in drugih izbir do neke mere vedno manipulacija z občinstvom, torej fikcija. Ker je tokrat odnos filma z resnico že v zasnovi neposredno prevprašan, hkrati pa je demistificiran sam proces ustvarjanja (kot so demistificirani tudi starost, bolezen, telo ipd.), je film sposoben preskočiti običajne žanrske in strukturne omejitve, s čimer si odpre novo diskurzivno polje premišljevanja meja med življenjem in smrtjo, med filmom in resnico. Hkrati pa se igrani elementi, ki filmu dajejo pridih performativnega dokumentarca, smiselno vključujejo tudi v samo pripoved, saj je skozi zaigrano rekonstrukcijo nesreč večkrat izpostavljen določen detajl očetove osebnosti ali pa družinske preteklosti.

Skozi film so tako jasno nakazane očetove neobičajne poklicne, religiozne in splošne življenjske usmeritve, a je ob nizanju bežnih, na videz naključnih podrobnosti hitro tudi jasno, da ne bo šlo za linearno biografsko pripoved ali sploh kakršno koli linearno pripoved. Režiserka se posveti predvsem majhnim osebnostnim lastnostim, ki so s staranjem in smrtjo zapisane pozabi, pred njo pa jih najlažje ubrani prav filmski trak. Film lahko torej razumemo tudi kot neke vrste avtoričino terapijo; kot njegovo glavno, častitljivo funkcijo prepoznamo že samo povezovanje starša in otroka, ki skozi leta neizogibno izgubita nekdanjo vez, ob snemanju pa sta ogromno časa preživela skupaj. V tem smislu lahko določene segmente filma razumemo tudi kot domači video, kar pomeni, da gre ob obilici bližnjih planov in detajlov očeta mestoma za skoraj neprijetno vdiranje v intimo, a je režiserka spretna ravno v načinih prevajanja najbolj osebnih aspektov vsakdana v splošno, univerzalno relevantno obliko. Čeprav gre za film o režiserkinem očetu, so morda najbolj radikalen poseg v intimno družinsko

bolečino trenutki, ki prikazujejo režiserkino mamo, saj se kot eden izmed motivov za nastanek filma izkristalizira avtoričino obžalovanje, da je mamo začela snemati šele, ko je njeno vedenje in mišljenje že usodno spremenila demenca. V tem smislu se filmsko posvetilo očetu izkaže tudi za subtilno posvetilo mami, pri čemer se režiserka lahko nasloni le na posnetke maminih poznih let, ne nazadnje vključene že v kolaž filma *Cameraperson*.

Morda filma v splošnih bivanjskih tematikah in v samem humanističnem duhu niti nista tako zelo različna, saj med drugim oba nagovarjata prav krhkost človeškega obstoja, pa tudi preživetvene strategije ter golo vztrajnost pri spopadanju s težkimi življenjskimi okoliščinami. *Dick Johnson je mrtev* pri tem namenoma deluje lahkotneje, a je po drugi strani z drznim, komičnim pristopom k morbidni tematiki pravzaprav še bolj radikalno, edinstveno filmsko delo, pri čemer je ves čas tudi jasno, da je vsaka stilistična izbira ali tematska opredelitev tesno vezana na avtoričino vez s prikazanim subjektom in zato težko ponovljiva. Na neki način lahko film prav skozi njegovo spominsko, osebno komponento že umestimo v kontekst sodobnih (severno) ameriških eksperimentalnih dokumentarcev, kot so **Stories We Tell** (2012, Sarah Polley), **Capturing the Friedmans** (2003, Andrew Jarecki), **Dear Zachary** (2008, Kurt Kuenne), ki so skozi nenavadne, tragične družinske zgodbe ravno tako testirali meje filmskega pripovedovanja in nakazali, da se prav v tem kotičku filmskega veselja v zadnjih letih morda skriva največ ustvarjalnosti.