



kritika
Ana Šturm

Cameraperson, 2016, Kirsten Johnson

Ženska s kamero

Kirsten Johnson je zadnjih 25 let kot direktorica fotografije sodelovala pri številnih dokumentarcih in z najrazličnejšimi režiserji – od Laure Poitras do Michaela Moora. Prepotovala je velik del sveta in ga s pomočjo svoje kamere zabeležila v filmski spomin. Gradivo za svoj režijski prvenec je večinoma posnela za druge filme, vendar je *Cameraperson* (Kirsten Johnson, 2016) kljub temu predvsem njen testament – surov, boleče intimen, pa tudi osupljivo lep avtobiografski kolaž spominov in podob, ki so jo v vseh teh letih izoblikovali in zaznamovali. Je kompleksnost (nekega) življenja, ujeta v filmske fragmente.

Cameraperson je hkrati tudi filozofska meditacija o naravi (dokumentarnih) podob, je film, ki se neprestano ukvarja sam s seboj. Skozi skrbno izbrane in zmontirane posnetke nas sooča z vprašanji in dilemami dokumentarne fotografije – z objektivnostjo, spreminjanjem pomena v različnih kontekstih, z estetiko in etiko. Prevpriča nas o delu dokumentarnega direktorja fotografije, njegovo razmerje s snemanimi subjekti, odločitve, ki jih mora sprejemati, in ceno, ki jo mora zanje plačati. Sprašuje se o tem, kaj lahko snemamo in česa ne. Je v težkih situacijah bolje snemati podobe nasilja ali podobe upanja? Kako vemo, kdaj je čas, da kamero ugasnemo in se umaknemo ali posežemo v (nevarno) situacijo? Predvsem pa – ali so vsa ta vprašanja danes, ko imamo vsi v žepu svojo kamero in snemamo vse, sploh še relevantna?

Film vztrajno in neizogibno briše mejo med režiserkinim osebnim in profesionalnim življenjem. Kirsten Johnson se (v filmu) neprestano staplja s svojo kamero. Ona je *Cameraperson*. Ženska s kamero. Ženska-kamera. V enem izmed intervjujev pove, kako jo je v procesu nastajanja filma najbolj presenetilo, da je v podobah, ki si jih je po dolgem času znova ogledala, našla sebe. Bila je namreč prepričana, da v filmskem gradivu, ki ga snema za druge režiserje, nje ni, da je v njem popolnoma odsotna, ker je tam pravzaprav niti ne sme biti. Ko snemaš za druge, namreč slediš njihovi avtorski viziji, njihovim željam, pravi. Ampak v *Cameraperson*, v filmu, v katerem se je s temi podobami soočila, je našla svoj glas, svoj pogled (na svet) in svojo avtorsko vizijo.

Omenjeno prehajanje ter spajanje osebnega in profesionalnega, intimnega in filozofskega, teorije in prakse, je vtakano tudi v samo strukturo filma. Ta se na prvi pogled zdi poetičen in preprosto asociativen; na videz nepovezano skače od podobe do podobe, iz kraja v kraj, od ene tematike k drugi. Podobno kot deluje naš spomin, kar je tudi ena ključnih tem, s katero se *Cameraperson* ukvarja. Ampak ko film pogledamo od bližje in bolj pozorno, nam začne razkrivati množico zelo tehtno premišljenih povezav. Podobe so v precizni montaži Nelsa Bangerterja in Amande Laws sopostavljene in prepletene v različnih kontekstih. Med sabo, z avtorico in z gledalci vzpostavljajo živahen dialog in omogočajo različna branja.

Kirsten se na spomin najprej navezuje na osebni ravni, zaradi svoje mame, ki je imela Alzheimerjevo bolezen. Hkrati skozi film ugotavlja, da je tudi v njenem spominu veliko slepih peg, da je marsikatero podobo, ki je s ponovnim ogledom priplavala na površje, pozabila. Je mamo v filmski spomin zapisala zato, da je nikoli ne bo mogla pozabiti? Da je spomin precej naključna in selektivna stvar, postane očitno tudi v zgodbi družine Kršo, ene redkih muslimanskih družin, ki so se po etničnem čiščenju vrnile v Fočo. Babica vztrajno zanika, da bi se jim v času vojne zgodilo karkoli hudega. Čeprav ji težko verjamemo, nas na drugi strani v dvom postavlja režiserka, ki priznava, da se – čeprav je v Bosni snemala zelo težke in travmatične stvari – iz Foče spomni predvsem čudovite narave in borovničevega sirupa. Zavedanje in priznavanje lastnih omejitev in napak pa jo (in s tem tudi nas) še bolj približa subjektom, ki jih snema.

Včasih se spominjajo tudi kraji. Ena najmočnejših montaž v filmu zapuščena prizorišča vzpostavi kot neme priče najbolj grozljivih zločinov, storjenih nad človeštvom. V razpadajočem hotelu Miljevina so Srbi načrtovali množična posilstva. Ranjeno koleno, pokrajino, kjer se je zgodil množični pokol Indijancev, prekrivajo sončnice. Trg Tahrir je krvava priča arabske pomladi, preresetana cerkev v Ruandi genocida Tutsijev, Ground Zero pri newyorških dvojčkih pa terorističnega napada. Hotel Afrika je samotno prizorišče eksekucij med liberijsko državljansko vojno, bodeče žice okrog taborišča X-Ray v Guantanamu so opomin na mučenje zapornikov, bazen v Kabulu pa na javne usmrtitve talibanov. Odsotnost krvavih trupel in smrtna tišina zarežeta globlje.

Iskanje prisotnosti v odsotnosti je bil tudi eden večjih izzivov pri ustvarjanju dokumentarca *Cameraperson*. Na kakšen način gledalcu povedati, kdo je subjekt filma, če pa se slednji (z izjemo enega posnetka) nikoli ne pojavi v kadru? Kako to povedati, ne da bi uporabila *voice over*, zgolj z vizualnimi namigi? Odgovor na to vprašanje lahko najdemo že na samem začetku filma, ko se skupaj s Kirsten znajdemo v Foči v Bosni.

Vidimo podeželsko cesto, ob kateri rastejo divje rože. Po njej počasi drobenclja trop ovac, za njimi pa na oslu jaha star gospod. Slišimo glas Kirsten, ki občuduje rože, v smehu pozdravi gospoda na oslu in poklepeta z ovcami. Premiki kamere so zelo očitni, Kirsten z njo steče naprej, jo položi na tla, z roko pred objektivom potrga nekaj travnih bilk, ki motijo kader. Čeprav režiserke/direktorice fotografije nikoli ne vidimo, se v tem kratkem uvodu zavemo, da je vseskozi prisotna, hkrati pa začenjamo razumeti tudi, kaj je njeno delo.

V naslednji sekvenci se preselimo na podeželje v zvezni državi Missouri. Gledamo prostrano pokrajino. Po cesti se pripelje

avto in izgine v daljavi (oziroma iz kadra). Tišina. Mogočna strela razpre nevihtno nebo in trenutek zatem zaslišimo kratek vzdih občudovanja. Ponovno tišina in veličastna pokrajina. Nato oseba za kamero večkrat zapovrstjo kihne in zdi se, kot da se je ves svet zatresel. Pomen in atmosfera videnega se v trenutku spremenita. Iluzija se razblini in v zavest stopi neka povsem druga realnost.

Podobnih posnetkov je predvsem v prvih dvajsetih minutah še precej, in prav ti posnetki – ki bi jih v vseh drugih filmih praviloma izrezali – so ključni gradniki dokumentarca *Cameraperson*, saj skozi njih začutimo prisotnost režiserke oziroma protagonistke. Po drugi strani omenjene sekvence predstavljajo tudi ključ za razumevanje, saj gledalcu sugerirajo, na kakšen način naj bere preostanek filma – z jasnim zavedanjem o tem, da se za podobami, ki jih gledamo, vedno »skriva« nekdo, ki je odgovoren za to, kar vidimo. Vse skupaj pa je tudi že nekakšen meta komentar, saj nam *Cameraperson* razkriva tudi tisto, česar ponavadi ne vidimo (in ne slišimo), tisto, kar je razumljeno kot moteče in v končni fazi filma odstranjeno.

Cameraperson je manifestacija ljubezni, ki jo režiserka/direktorica fotografije čuti do svojega poklica. Jasno je, da gre bolj za poslanstvo kot za delo. V enem izmed posnetkov se znajdemo iz oči v oči z znanim francoskim filozofom Jacquesom Derridajem, ki nam ob tem, ko ga Kirsten snema (in jo skoraj povozi avto), simultano pripoveduje parabolo o njej, o filozofu, ki je tako zatopljen v gledanje zvezd, da pade v vodnjak. Izbira posnetka seveda ni naključna. Dokumentarec o Derridaju je namreč ključni film njene kariere, ob njem je ugotovila, da je prav dokumentaristika tisto, kar jo najbolj zanima in kar si želi delati. Kot pravi sama, jo je Derrida, ki ji ni dal druge izbire, kot da ga 8 ur snema v popolni tišini, s tem prisilil, da je začela razmišljati s podobami.

Kirsten Johnson je kot *Cameraperson* v neprestanem dialogu s svojo okolico. Podobe, ki nam jih skozi oko svoje kamere posreduje, so odsev in refleksija realnosti, ki jo obdaja, zato je ogled njenega celovečernega prvenca povezan z izrazitim občutkom zavedanja sveta. Sveta, ki se dokončni opredeliti in upodobitvi na vsakem koraku izmika. Sveta, ki ga lahko v celoti zaobjamemo le v najmanjših fragmentih. Ne Kirsten ne mi nikoli ne bomo izvedeli, kaj se je zgodilo s tistim prešernim vojakom v Kabulu, ki se v enem trenutku veseli sočnega kosa lubenice, že v naslednjem pa do zob oborožen skoči na tovornjak. Ko se tovornjak oddaljuje, vojak v iskrenem smehu zavpije: »Pojej lubenico, zdaj je samo tvoja!« Kirsten/kamera se zareže v razrezano lubenico in ni ji čisto jasno, kaj naj z njo naredi. V tej sladko-grenki vinjeti je ujeta esenca filma *Cameraperson*. Vsa groza, absurdnost in lepota človeškega obstoja.