

У ЕДИНЕНИЯ И БЯГСТВА. ЕСЕТА



снимка: Иван Петров

оформление: Иван Петров

УЕДИНЕНИЕ ЗАД КАМЕРАТА
ЛИЧНАТА ДОКУМЕНТАЛИСТИКА
НА КЪРСТЕН ДЖОНСЪН
(ЕСЕ)

Савина Петкова

Кингс Колидж в Лондон (Великобритания)

SOLITUDE BEHIND THE CAMERA. KIRSTEN JOHNSON'S PERSONAL
DOCUMENTARIES
(ESSAY)

Savina Petkova

King's College London (United Kingdom)

savina.I.petkova@kcl.ac.uk

На мнозина от нас и поне поколение назад би се сторило немислимо да пораснеш изолиран, без неизменното присъствие на кино образи от детска възраст. Американската документалистка Кърстен Джонсън е родена през 1965 г. в семейството на психотерапевт и природен фотограф и израства възпитана в традиционни протестантски ценности: адвентиската вяра страни от кино, алкохол, страсти. Макар баща ѝ да настоява единственото им дете да порасне в културно консервативна среда, самият той я завежда на кинопрожекция за първи път, когато Кърстен е на единадесетгодишна възраст. Тогава, на прага на тийнейджърството си, тя се запознава с киноизкуството като забранено удоволствие. Но тази история не касае съблазнителните качества на медиума.

За своята 30-годишна кариера, Джонсън е подписала с името си над 50 проекта като оператор и само два пълнометражни от тях са режисирани от нея. „Човек зад камерата“ (*Cameraperson*, САЩ, 2016) е първият такъв и може да се опише като филм-компиляция, съставен от кратки изрезки, които Джонсън е снимала под чужда режисура. Заради структурата си филмът не разчита на традиционните сюжетни линии, през които

четем киното (документалното включително). Липсата на линейност обаче не означава хаотично присъствие, нито невротично прескачане от тема в тема. Всяка „сцена“ продължава не повече от няколко минути и е винаги придружена от текст, който посочва къде се случва действието. Геолокацията има двойна функция: да ориентира зрителя и да свърже фрагментите, които са разпръснати из 104-те минути на филма. Няма глас зад кадър, който да формулира зрителската представа или да дирижира определени очаквания в даден момент. Напротив, Джонсън сякаш оголва материала, с който работи: първо, тези сцени са вече изрязани от първоначалния наратив, който са разказвали (във филмите, от които са взети), и, второ, те са ре-контекстуализирани в срещата си едни с други. Така разнообразните по темата си документални филми (от болничната криза в Нигерия до последствията от Босненската война за мюсюлмани и жени) гравитират около общия си център – Кърстен Джонсън, човекът зад камерата – който в предния им „живот“ не е бил определящ. Извън монтажа си във филма на Джонсън, всички тези фрагменти са само частично свързани с фигурата на своя оператор, който присъства и ги улавя. Оригиначните кадри като част от други филми със социални залози и политически теми поставят целта си другаде и, отново като чужди части, изпълняват нечие чуждо виждане за подредба и функция.

Жестът на „Човек зад камерата“ е радикално личен. Самият филм го поставя като предварително условие в началото си с надпис върху черен екран:

През последните 25 години работих като оператор на документални филми. В оригиналния си вид тези кадри принадлежат на други филми, но сега Ви ги показвам като свой мемоар. Това са образи, които са ме белязали и ме карат да се замислям до ден-днешен.

Ако има нещо, което Джонсън недвусмислено заявява от самото начало на филма, то това е, че не бива да си скъпим материала, в технологичния смисъл на думата, т.е. аналоговата кинолента и дигиталните пиксели, тъй като хванатото в кадрите заслужава да се разпростира – оттам и етическият залог на материала. Идеята за размяната на образи в монтажа е не само рециклиране с природо- и културно-съобразна цел, но и възможност за установяване на нова връзка от личен характер. Въпросите за авторството изникват на повърхността: чий е този филм? Каква е стойността на подобно дифузно авторство? Не е ли това „смъртта на автора“ и какво е заключено в доброволната себеотдаденост? Дали не дебне опасност от егоистично присвояване на чуждите

наративи? Къде е границата между Аз и Другия? Как може камерата като технология да удържи етическия контур на личността, която да пази правото на уединение, ако историите се размесват отново и отново като в тесте карти?

Може би въпросът, чия е историята, трябва да отпадне. Обезсмисля го именно етиката на документалното кино в най-чистия си и издържан вид. Кърстен Джонсън е пример тъкмо за това удържане на разстоянието, което гарантира дълбока интимност. Сцените, които съставляват филма, са често тъкмо „изрезки“, които по някакъв начин „издават“ присъствието на човека зад камерата. На фона на статично запечатана сцена, в която небето приютява разразяваща се буря, появата на светкавица е известена с тежко ахване зад кадър. В друг случай чуваме кихане, разговори със субектите, въздишки, дори преглъщане на сълзи. Самата Джонсън споделя (Johnson 2016), че откакто технологията е направила възможно снимането с по-компактни камери, и хората могат да виждат лицето ѝ в цялост, тя държи да ги заговаря. Преди да постави окото си в квадратчето на визьора, да им каже „Ехо, аз съм тук. Виждаш ме как те снимам, нали?“, да установи двупосочна връзка на равенство между погледите, позволявайки им да я погледнат в очите. В една от сцените ръката ѝ влиза в кадър, за да изчисти невидимо дотогава стъкло и с този жест тя известява както присъствието си, така и, метафорично, двойствения характер на киноекрана (като платно и като прозорец).

Поведението ѝ зад камера е винаги включващо по начин, който не е инвазивен. В един от най-затрогващите епизоди Джонсън снима ръцете на анонимно младо момиче в клиника за аборти. Макар камерата да не помръдва дори със сантиметър, хлипането, заекването и сълзите, които разтреперват гласа на пациентката, са толкова ясни и отчетливи, че провокират у зрителя желание да я прегърнат. Но камерата стои неподвижна и свидетелства за травмата със своята статика, а операторката си позволява да се намеси с успокоителното „Всички тук сме имали нежелани бременности.“ Този момент илюстрира добре запазването на личното пространство, в което може да се роди нов вид близост – от сестрински тип – в която камерата, заедно с гласа, да бъде предметът, който я удържа.

Едно от най-големите предизвикателства пред документалистиката е работата с оголени емоции и с лични истории. Всяка от стъпките е от неотменна важност: съгласие (consent), позволение (permission) и тази, която според Джонсън е най-значима, а именно: свидетелството (witnessing). Съпреживяването на историите противодейства на едно от най-опасните клишета в документалистиката, а именно дистанцията на камерата и оттам: идеята за обективност. Тези две характеристики построяват капана на

пропагандата и скритото насилие върху зрителя, наричано още манипулация. Работата на Джонсън болезнено се отличава от подобен тип подходи именно с акта на свидетелстване. Образите оставят отпечатъци в съзнанието и несъзнаваното, но това, което убягва на сюрреалистите например, е, че тези образи могат и трябва да имат своя травматичен живот точно по модел на свидетелството – тежко и несмилаемо. В друг момент от филма Джонсън решава да последва една възрастна босненка, която иска да положи цветя на гроба на семейството си, което, за разлика от нея, не е преживяло клането в Сребреница. Макар доскоро да е била обект на интервю, жената не влиза в диалог в този момент и държи на своето уединение пред гробищните плочи, затова и няма видима причина операторката да намира този момент за кинематографично значим, най-малкото, не е режисиран. Но за Джонсън тъкмо този решаващ момент в акта да последваш, да присъстваш в най-личното на човека, който вече е отворил пред себе си най-дълбоките бездни на своето страдание чрез думи и сълзи, тъкмо този жест *да продължиш да бъдеш там* осмисля цялото начинание на интервюто и на положената близост. Има моменти, от които знаеш, че няма да стане филм, но усещаш, че ще те бележат невъзвратимо.

Измежду фрагментите от други документални филми „Човек зад камерата“ оставя място и за личен семеен архив. Филмът обръща погледа си към собственото минало със същото внимание, което проявява към чуждите микро истории – нито повече, нито по-малко. Майката на Джонсън – Катрин Джой – става една от героините на филма, редом с всички именуванни и анонимни лица. Катрин има влошаващ се Алцхаймер и тези „домашни“ записи са малкото свидетелства, с които самата режисьорка разполага за образа на собствената си майка. Въпросите зад кадър са насочващи и често подпитват Катрин дали си спомня с кого говори, коя е, как изглежда, докато в един момент Джонсън не обръща екранчето на камерата навън, като по този начин предава контрола и възприятието на образа на болната си майка, която не може да го свърже със себе си сама. Камерата се превръща в огледало и колкото анулира присъствието на Кърстен (майка ѝ не я разпознава, следователно нея може и да я няма), толкова и дава възможност за нова близост, която не се основава на идентификация. Обръщайки камерата в огледало, Джонсън се самоотписва от ситуацията, оставяйки пространство на уединение за майка си, като по този начин успява да бъде възможно най-близо до нея.

В интервюто си с Девика Гириш от американското издание „Филм Комент“, Джонсън споделя, че операторската работа я отвежда на неочаквани места, дори на

УЕДИНЕНИЕ ЗАД КАМЕРАТА...

свещени такива (Girish 2020). От една страна, физическото присъствие, твърди тя, се променя. Да се приближаваш, да се отдалечаваш, да се катериш, да слизаш – да бъдеш *и тяло, и камера* едновременно – също допринася за изграждането на специфичната връзка между обект и снимащ. Оголвайки другия, ти оголваш и себе си – това е етическият залог на документалното операторство, което, разбира се, отчита, че силовата динамика винаги ще поставя дадена йерархия между гледан и гледащ. Въпросът е в постоянното усилие да разбиеш тази динамика, активно да търсиш начини, които да обезопасят силите, които преразпределят тази динамика. От друга страна, позицията на човек зад камерата преформулира социалната роля – за да станеш свидетел, трябва да отстъпиш от нещо свое; с други думи – направиш място за другия, в което той да бъде сам себе си, независимо, дори *въпреки* теб. Документалистиката вярва в определящата взаимовръзка и не може да се мисли извън бинарни опозиции (Аз-Ти или Аз-Те). Интересното е, че Джонсън открито споделя (Johnson 2016), че именно процесът на подреждане и монтиране на „Човек зад камерата“ е помогнал да успее да рефлектира върху равносметката на 25-те си години снимачен живот. Парадоксално, отдавайки се на всички свои герои, Джонсън е успяла да остане насаме със себе си и сама да си бъде свидетел. Всичките проекти, които е заснела, са оставили следи с различна дълбочина. И това, безспорно, е явление, което проговаря на всеки от нас, който е имал случайно проблясване на спомен в плът, когато окото покрива действителността с було от отминали времена, слухът заменя фона с отдавна чути думи – паметта успява сама да пренареди случващото се по начин, който едновременно свързва и отделя минало и настояще. Така както понякога се оказваме в собственото си светилище, в което границите между профанно и сакрално се размиват, така и ролята на камерата пред очите на Кърстен Джонсън отваря хронотоп, който е личен и ничий едновременно.

Библиография

- Girish 2020*: Girish, D. The Film Comment Podcast: Kirsten Johnson on Dick Johnson Is Dead. – Film Comment, 31/01/2020. [достъп на 21.01.2021]. <<https://www.filmcomment.com/blog/the-film-comment-podcast-kirsten-johnson-on-dick-johnson-is-dead/>>
- Johnson 2016*: Johnson, K. “In Service of Film”, DVD extra. – In: “Cameraperson” DVD, The Criterion Collection. USA, 2016.