

Jernej Trebežnik

## Zorni koti prištevnosti

**Unsane**

leto **2018**

režija **Steven Soderbergh**

država **ZDA**

dolžina **98'**

Vsaj malce krivično bi se zdelo, če bi **Unsane** (2018, Steven Soderbergh) postal znan kot »tisti film, ki ga je Soderbergh posnel z iPhoneom«. Triler je namreč dovolj spretno zrežiran, da ga tehnika ne bi smela zasenčiti, in preveč vsebine ima, da bi jo v korist oblike povsem zanemarili. Po drugi strani pa je težko prezreti, da je prav Soderbergh eden tistih, ki vsebino svojih filmov pogosto črpa ravno iz tehničnih in stilističnih izbir. Če na primer vemo, da je v filmu **Seks, laži in videotakovi** (Sex, lies and videotape, 1989) zvok, ki mestoma namerno ni bil zmontiran povsem v skladu s sliko, odseval svojevrstno vdiranje v zasebnost, da je v **Preprodajalcih** (Traffic, 2000) režiser različne zgodbe med

seboj ločeval kar z različnimi barvnimi lečami ali pa da je v **Oceanovih** (na primer v *Ocean's Eleven*, 2001) montaža igrala ključno vlogo pri stopnjevanju napetosti, potem ni težko ugotoviti, da tudi iPhone 7+ tokrat ne bo le pasivni »snemalec«. Prava vprašanja o izbiri tega formata za snemanje se zato odprejo šele na ravni filmske sporočilnosti oziroma ustreznosti glede na obravnavano temo.

*Unsane* je zgodba o Valentini Sawyer, dekletu, ki se je v strahu pred zasledovalcem preselilo daleč od doma, a začne pospešeno dvomiti v lastno prištevnost, ko jo prisilno zaprejo v psihiatrično bolnišnico, kjer še dodatno izgublja svobodo in nadzor nad lastnim življenjem. Film torej na raznih koncih svojega – sorazmerno konvencionalnega – dramaturškega loka trči na teme zasledovanja, zasebnosti, zdravstvenih institucij ..., a gre v prvi vrsti še vedno predvsem za osebno zgodbo, ki doživi vrhunce v subjektivnih izrazih negotove, mentalno ranljive osrednje junakinje. iPhone in delo »kamere« glavno vlogo odigrata prav pri dodatni subjektivizaciji njenega pogleda, ko sprva v službi in nato tudi v bolnišnici deluje še povsem mirna in obvladana. To daje vedeti že izstopajoča statičnost večine posnetkov – ko pa začne (prisilno) izgubljati tla pod nogami, začnejo presenečati nenavadni snemalni koti in velikost planov, hkrati pa tudi posnetki postajajo vse bolj nemirni. Ko se dekletu zazdi, da je soočena z zasledovalcem, sta oba prikazana v izstopajoče velikih planih, kar daje zadušljiv, utesnjujoč občutek in ustvarja dodatno napetost.

Unsane, 2018



Ko pa dobi novo, preveliko mešanico zdravil, zmešnjavo v njeni glavi odseva tresočna kamera, podprta z dvojno in celo večkratno ekspozicijo. Zgodba ves čas ostaja dvoumna. Film v slogu velikih slavnih (psiholoških) trilerjev, **Kluba golih pesti** (Fight Club, 1999, David Fincher) ali **Mementa** (2000, Christopher Nolan), dolgo ne izda resnice o duševnem stanju protagonistke ali o resničnosti njenih strahov ter na ta način poudarja misel o krhkosti spomina in uma na splošno. Zdi se, da se glavni čar filma skriva prav v binarnih opozicijah, kakršna je tista med skrajno bližnjimi posnetki Valentine in tistimi, ki jo opazujejo od daleč, tudi prek raznih ovir. Še bolj morda v opoziciji med izstopajoče statičnimi in dinamičnimi posnetki, ki postanejo skorajda vrtoglavi, ko ji začnejo stvari uhajati izpod nadzora. Ob vsem tem pa je, kot smo pri Soderberghu morda že vajeni, čutiti tudi malce ekshibicionizma.

Kljub temu se režija večino časa vendarle zdi zadovoljna v službi pripovedništva in nikoli ne izpade le kot prazen umetnostni izraz. Tudi tokrat zvok večkrat spretno »prehiteva« slika in nas za trenutek ali dva pusti v uganju o govorniku ali kontekstu izjavljanja. Zdi se, da raba zamaknjenege zvoka v filmu o zasledovanju namiguje na »prisotnosti brez prisotnosti«, s čimer meri na občutek, ki Valentino nenehno obremenjuje. Poleg tega smo skozi občasne omembe in prikaze družabnih omrežij opozorjeni, da bi lahko pravzaprav bremenil vse nas. V času škandalov s prisluškovanjem in z ilegalnim zbiranjem podatkov je tudi zalezovanje lahko odraz širše slike. Na podoben način zgodba oplazi problematiko (spolnega) nadlegovanja na delovnem mestu, zavarovalniških prevar ... A občutka netransparentnosti ne ustvarja le zvok, temveč tudi kamera, ki pogosto ostaja skrita in še zdaleč ni vsevedna, saj skrivnosti razkriva premeteno in počasi. Na ta način deluje tudi scenarij, ki odgovorov ne razkrije prezgodaj in prefinjeno ustvarja suspenz. Proti koncu filma se kljub temu zazdi, da filmarjem stvari vsaj malce uidejo izpod nadzora.

V skladu s Soderberghovim eliptičnim pripovednim stilom se skrivnosti sicer razkrivajo za nazaj, kar prinese lep vpogled v težavno menjavo življenja, v katero je prisiljena protagonistka, a tokrat je Soderberghov stil do neke mere tudi odveč. Ko so na primer odgovori na vsa glavna vprašanja že podani in skrivnosti razjasnjene ter film vstopi v zadnjo tretjino, režiser v srce pospešujočem zaključku še vedno išče prostor za vizualno sporočilnost in preseneča z nenavadnimi zornimi koti snemanja, čeprav je tu napetost že izgubljena, psihološki triler pa vsaj v smislu pripovednih zasukov vstopi v polje bolj generičnih akcijskih dram. Tudi zaključni prizor, ki nas postavi v čas nekaj mesecev po videni zgodbi, je z nerazrešenim zapletom podobno kot zaključek filma **Sramota** (Shame, 2011, Steve McQueen) za gledalca frustrirajoč. Morda je v luči kriminalnega in

akcijskega dogajanja tovrsten, v psihologijo likov zagledan zaključek, vendarle nekoliko manj primeren. Umik iz družbene sfere je za *Unsane* simptomatičen, saj grenak priokus pustita morda ravno (za režiserja presenetljiva) relativna neambicioznost in umik v zasebno sfero, pri čemer film v celoti stavi na značaje svojih likov. Toda kljub prepričljivi igri Claire Foy v vlogi čustveno pretresene Valentine Sawyer, Joshue Leonarda v vlogi kompleksnega negativca in morda predvsem Jaya Pharaoha, ki kot dekletov iznajdljivi zaveznik pusti globok vtis, se film v psihologijo likov ne spusti dovolj, da bi lahko nadomestil odsotnost konkretnjših družbenih poant in globljih tehničnih eksperimentov. Če bi torej pričakovali poglobljen, »foucaultovski« vpogled v kompleksna razmerja moči zdravstvenih institucij v slogu **Leta nad kukavičjim gnezd** (One Flew Over The Cuckoo's Nest, 1975, Miloš Forman) ali manj prilagojen in nepričakovan zaplet v smislu norišničnega filma **12 opic** (12 Monkeys, 1995, Terry Gilliam), bi ostali vsaj nekoliko razočarani. Po drugi strani pa je prav umik od pompoznosti sicer zabavnega in zelo dodelanega **Zloveščega otoka** (Shutter's Island, 2010, Martin Scorsese) in podobnih hollywoodskih uspešnic lahko tudi Soderberghova prednost.

Pri tem se poraja še vprašanje, kakšno vlogo ob manj izraziti zgodbi igrajo majhnost, neznatnost in bežnost »kamere«, ki z osredotočanjem na obraze in intimo ter z nekoliko slabšo kakovostjo posnetkov ob nizki osvetlitvi dopušča občutek, da spremljamo manjšo produkcijo – čeprav nizkocenovnega načina snemanja brez predhodnih informacij morda sploh ne bi prepoznali. Kot (naj)bolj izraziti in prelomen primer celovečernega snemanja z iPhonom tako še vedno lahko prepoznamo gverilski film **Tangerine** (2015, Sean Baker), ki je s pripovedjo o ljudeh z roba družbe in z vstopanjem v njihovo intimo ob pomoči telefona lažje deloval naravno in neprisiljeno. Tokrat, ko spremljamo dobro situirane like ameriškega srednjega razreda, pa se lahko za glavno prednost snemanja s telefonom izkaže izstopajoča kinetičnost, dinamičnost, s katero se tudi Soderbergh po krajšem premoru vrača nekoliko revitaliziran in še vedno precej vznemirljiv. Po eni strani scenarij proti koncu filma postaja preveč konkreten in oseben, a hkrati se zdi, da filmu do najvišjih ocen manjka le nekaj ideoklastične nepredvidljivosti **Schizopolisa** (1996) ali pa antropološke radovednosti in družbene aplikabilnosti **Seksa, laži in videotakov** (Sex, Lies, and Videotape, 1989), torej kontroverznih, neprilagojenih filmov, ki jih je Soderbergh za razliko od *Unsane* napisal sam. **E**