



Otok iz zgornjega nadstropja

Precizna občutljivost Ursule Meier

Nina Cvar

Otok iz zgornjega nadstropja (L'enfant d'en haut, 2012), drugi celovečerec Ursule Meier, ki je med drugim asistiral Alainu Tannerju, se nedvomno umešča v tisto tradicijo evropske kinematografije, za katero je značilna vizualizacija perečih družbenih vprašanj, ki beleži zgodbe ljudi z družbenega roba oziroma vse tiste, katerih usode so bodisi prepuščene na nemilost nevidnega bodisi jih ustaljeni reprezentacijski režim predstavlja na način objektiviziranih žrtev. V tem oziru je film Meierjeve blizu humanističnemu horizontu bratov Dardenne, le da Meierjeva za razliko od Dardenov svojega realizma ne gradi na izraziti radikalni telesni neposrednosti in materialnosti, izraženi v t. i. haptičnih podobah, ki so po Lauri U. Marks v funkciji nekakšnega vmesnika za dostop do materialne prezence fizične razsežnosti.

Realizem Meierjeve se prvenstveno spleta iz natančno strukturirane dramaturgije, grajene postopoma, prek detajlno izdelanih značajev likov, o katerih sprva ne vemo praktično nič – šele skozi posamezne prizore si o njih izrišemo slike, ki so izjemne precizne, a hkrati, z vidika podajanja sodb, značajsko nežno impresionistične, polne filmske rahločutnosti. Meierjeve namreč ne zanima podajanje črno-belih tez, temveč poskus vizualizacije vrzeli, iz katerih se vrtinčijo raznovrstne plasti nepredvidljivosti, zlomljenega človeškega značaja, a tudi nenehno mozaična igra kompleksnega platenja družbenih struktur.

Pričujoči avtorski pristop k filmskemu ustvarjanju je Meierjeva napovedala že v izvrstnem celovečernem prvencu *Dom* (Home, 2008), ki v maniri dveh velikih moj-

strov suspenza 20. stoletja, Hitchcocka in Clouzota, filmsko javnost osupne z večplastno, predvsem pa neverjetno lucidno alegorijo soočanja z življenjskimi spremembami, na katerih se lomijo najintimnejši strahovi.

Dom je avdiovizualno osupljiva, predvsem pa dramaturško precizna študija značajev v spremenjeni družinski dinamiki, povzročeni s strani propulzivne zunanje sile, utelešene v nenadoma odprti, izjemno prometni avtocesti, ob kateri, v domala pravljici hiši, živi petčlanska družina. Toda na novo odprta avtocesta začetno družinsko idilo okuži z virusom vse intenzivnejše tesnobe, ki prek suspenza počasi, a zanesljivo ruši nekdanjo harmonijo domačnosti in medsebojnega zaupanja. Harmoničnost tako zamenja nevzdržnost, ki se z rabo drugih filmskih sredstev, tj. distinktivne barvne skale, detajlnega

zvoka in nevsiljive fotografije Agnès Godard, nezadržno plazi proti katastrofični pogubi.

Prav posebno reprezentacijsko funkcijo v *Domu*, v katerem je Meierjeva sodelovala s slovitima Isabelle Huppert in Olivierjem Gourmetom, zavzema premišljena izbira horizontalne kompozicije; ves film, ki je v primerjavi z *Otrokom iz zgornjega nadstropja* bližje dispozitivu igranega filma, se namreč nagiba na desno, v smer ceste. A če je v ameriškem filmu, vsaj od beatnikov dalje, cesta tista, ki simbolizira svobodo, je poanta Meierjeve obratna – cesta je simbol podrejenosti družbenim okovom, osvoboditev izpod njihovega jarma pa je možna le preko boja s samim seboj.

V tem oziru *Dom* funkcioniра kot antifilm ceste, podobno kot Clouzotovo *Plačilo za strah* (Le salaire de la peur, 1953), v katerem je cesta le drugo ime za smrt. Toda v nasprotju s *Plačilom za strah*, za katerega bi lahko dejali, da v njem Clouzot brezkompromisno ekranizira trpe odnose družbene realnosti, uokvirjene s strani ideoloških razmerij kapitalizma t.i. težke in – preroško – tudi tekoče moderne, Meierjeva v *Dom* le vgradi element upanja, ki pa še zdaleč ni enoznačen; je namreč pritažen odmev rušenja zidov, zlasti tistih imaginarnih.

Senzibilna intenca po kartografitranju mej, pri čemer bi prav mejo lahko označili za osrednji motiv avtorskega podpisa Meierjeve, se nadaljuje tudi v *Otroku iz zgornjega nadstropja*, ki pa ga za razliko od *Doma* podpisuje vertikalna kompozicija. Slednja ne nazadnje ustreza scenaristični izbiri prevpraševanja socialnega konteksta švicarske družbe, v katerega Meierjeva vgradi izrazito realistično noto, pospremljeno s tankočutnostjo, ki jo podarja protagonistom. *Otrok iz zgornjega nadstropja* je tako eden tistih filmov, ki skozi otroške oči sondira zemljevide socialne razslojenosti, zlasti zatajitev družbe, razdeljene na dva popolnoma nasprotujoča si sveta – na svet luksuznega in na svet revščine, ki

je zaprt v nemobilno brezperspektivnost.

Če v *Domu* spremljamo alegorični izkles zoperstavljanja imperativnim formam potrošniške družbe, Meierjeva v svojem drugem celovečercu še naprej ostaja zvesta tej viziji, ki pa ji tokrat odtisne še tisto znamenito maksimo tradicije realističnega evropskega filma, tj. prikazovanja sveta takšnega, kot je. V slogu Dardennov Meierjeva brezkompromisno razgali vse večji prepad med bogatimi in revnimi, s prav posebnim poudarkom na brezbrizno slepoto prvih za druge.

Osrednjo zgodbo o dvanajstletnem Simonu, ki sebe in »sestro« preživlja s tatvinami smučarske opreme bogatašev, Meierjeva postavi v mondeno visokogorsko smučarsko središče. Nedvomno gre za provokativno scenaristično izbiro, ki Meierjevi med drugim omogoča ne le razgradnjo mita o Švici kot obljudljeni deželi, temveč tudi kritični ošvrk mita o »poštenem« alpskem turizmu. Za najnovejšo smučarsko infrastrukturo, zagorelimi učitelji smučanja in prestižnimi apartmaji se tako skrivajo izkoriščeni, preznojeni sezonski delavci, ki so po koncu smučarske sezone odpuščeni in prepuščeni vnovičnemu iskanju priložnostnega zaslužka.

V maniri dokumentarističnega dispozitiva nas Meierjeva skozi naslovni dečkov lik odpelje v zaodreje švicarske družbe; v njene spregledane rokave, ki bi sicer ostali še naprej zatemnjeni, ob tem pa pazi, da sta dva nasprotujoča si sveta, svet izobilja na eni strani in pa opustelost revščine na drugi, portretirana nadvse premišljeno. Prva realnost je tako vselej reprezentirana v svetlih barvah, v kadrih je veliko gibanja in dialogov, medtem ko so podobe druge realnosti odete v sivino; pogosto se dialog umakne dolgim, skorajda že etnografskim posnetkom odnosa med Simonom in njegovo komaj odraslo »sestro«. Priča smo izjemno precizni rabi fotografije znamenite Agnès Godard, ki se je tokrat sploh prvič poslužila digitalne tehnike. Sinergija med Godardovo in Meierjevo suvereno tlakuje vzdušje senzualnega realizma, ki se skozi posamezne etape zgodbe počasi stopnjuje, vse do končnega klimaksa.

Z mešanico nevsiljive elegance Jane Campion, energično odkritosrčnostjo François Truffauta in družbeno kritičnostjo bratov Dardenne nam režiserka, ki sicer živi med Brusljem, Ženevo in Parizom, brez cenene psihologističnega moralizma, tudi tokrat poda večplastno filmsko delo, ki vsekakor nadaljuje z žlahtno tradicijo evropskega



filma. Tako se zdi, da pri Meierjevi izbira realizma ni le stilski odločitev, temveč gre za premišljeno politiko estetike, v katero v maniri ambivalentnega razpleta, ki ga je inavgurirala že v *Domu*, vgradi še kako dragoceno potencialnost za življenjski premik. Toda slednjega svojim likom Meierjeva ne vsili, temveč jim pusti, da sami, tako rekoč na način metamorfoze, spremenijo svojo percepcijo, s čimer se navsezadnje osvobodijo; če ne že osvobodijo, pa vsaj sprijaznijo sami s seboj.

Ravno ta dvoumnost, izražena v vizualnem poigravanju z osmi pogleda v sklepnih kadrih obeh celovečercih, ki funkcionirajo kot prvovrstna vozlišča individualnega in kolektivnega, Meierjevi omogoči, da v svoja dela vtke neizbrisen občutek prihodnosti – navsezadnje gre danes, v času masovne kraje prihodnosti, prav za to; za upanje v premik naprej.

Avtorjev popravek

»V članku z naslovom *Divji: krhkost in moč športa hendikepiranih* v *Ekranu* april-maj 2013 sem v zadnjem delu nekoliko tendenciozno navedel, da se film, ki sicer uspešno sodeluje na mednarodnih festivalih, na Festival slovenskega filma ni uvrstil niti v tekmovalni program, zaradi česar naj bi po besedah filmarjev to pustilo grenak priokus. Ustvarjalci filma se niso opredelili na tak način, temveč le izrazili mnenje, da bi bilo tako selekcijo kot tudi kasnejšo oceno filmov za FSF koristneje presojati v ločeni obravnavi igranih ter dokumentarnih filmov. Avtorjem in selektorici se zato opravičujem. Napaka je tudi pri navedbi režiserjevih dosežkov, saj doslej ni sodeloval v 'plezalskih ekspedicijah', temveč je kot snemalec in režiser pogosto snemal ekstremne podvige tako v plezalnih stenah kot na področjih večnega ledu.« (Žiga Valetič)

