

Kolodvorska 13
1000 Ljubljana
Slovenija
T: +386 1 239 22 13
F: +386 1 239 22 16
E: info@kinodvor.org
www.kinodvor.org

Kinodvor.
Mestni kino.

Otrok iz zgornjega nadstropja L'Enfant d'en haut 12+

pedagoško gradivo

avtorja Mojca Hudolin, Andrej Šprah



kazalo

| | |
|---------------------------|----------|
| o filmu..... | 4 |
| filmografski podatki..... | 4 |
| krajša vsebina..... | 4 |
| daljša vsebina..... | 5 |

| | |
|--|-----------|
| o avtorici | 8 |
| iz prve roke | 9 |
| kritike | 9 |
| zanimivosti o nastanku filma | 10 |
| izhodišča za pogovor o filmu | 11 |
| karakterizacija Simona..... | 11 |
| karakterizacija Louise | 11 |
| disfunkcionalna družina..... | 12 |
| navidezna/vsiljena odraslost | 13 |
| samota/osamljenost..... | 13 |
| tematska in vizualna zasnova dveh različnih svetov | 14 |
| ključni prizori..... | 15 |
| teme za pogovor..... | 16 |
| o filmskem realizmu | 17 |
| realizem..... | 17 |
| klasični realizem | 19 |
| progresivni ali kritični realizem..... | 20 |
| Temeljne realistične poteze v filmskem izrazu Otroka iz zgornjega nadstropja | 22 |
| viri in literatura | 24 |
| uporabno pri predmetih | 25 |
| priporočena dodatna dejavnost..... | 25 |

Kinodvor dovoljuje in spodbuja nadaljnjo uporabo gradiva v filmsko-vzgojne namene. Veseli bomo vaših odzivov, poročil o uporabi, konkretnih učnih priprav na film, predlogov in pripomb. Gradivo je oblikovano kot pomoč staršem ali strokovnim delavcem v vzgojno-izobraževalnih ustanovah. Za vse druge uporabe nam pošljite pisno prošnjo na kinobalon@kinodvor.org.

Kolofon | **Otrok iz zgornjega nadstropja** • Gradivo za učitelje in starše Kinobalon • Avtorja: *O filmu in izhodišča za pogovor o filmu:* Mojca Hudolin; *O filmskem realizmu:* Andrej Šprah • Uredila: Živa Jurančič • Jezikovni pregled: Mojca Hudolin • Slikovno gradivo: Continental film / arhiv Kinodvora • Izdal v elektronski obliki: Javni zavod Kinodvor, 2013

o filmu

filmografski podatki

slovenski naslov **Otrok iz zgornjega nadstropja**

izvirni naslov **L'Enfant d'en haut**

režija Ursula Meier

scenarij Antoine Jaccoud, Ursula Meier v sodelovanju z Gillesom Taurandom

fotografija Agnès Godard

montaža Nelly Quettier

glasba John Parish

produkcija Denis Freyd, Ruth Waldburger

država produkcije Francija/Švica, 2012

tehnični podatki 35 mm, barvni, 1:1.85, 97 minut

igrajo Kacey Mottet Klein, Léa Seydoux, Martin Compston, Gillian Anderson, Jean-François Stévenin

distribucija v Sloveniji Continental film

festivali, nagrade

Srebrni medved – Berlin 2012. Nagrada FIPRESCI – LIFFe 2012. Švicarska filmska nagrada 2013 za najboljši film, najboljši scenarij in najboljšega igralca. Najboljši film – Atene 2012. Najboljša igralka – Cabourg 2012. Najboljši tujejezični film – Denver 2012. Nominacija za cezarja 2013 za najbolj obetavnega igralca. Švicarski kandidat za oskarja za najboljši tujejezični film 2013. Nagrada kritikov – Trento 2012. Nagrada združenja Eurimages za najboljšo koprodukcijo, nagrada žirije za najboljšo fotografijo – Sevilla 2012. Nagrada za najboljšo fotografijo – Marburg 2012. Locarno 2012. Linz 2013.

krajša vsebina

V stanovanjskem bloku pod luksuznim smučarskim središčem v švicarskih Alpah dvanajstletni Simon živi z Louise, ki se izdaja za njegovo starejšo sestro. Simonu je prepuščena skrb za vsakdanji kruh, saj nepredvidljiva Louise nenehno menja zaposlitve, prav tako pa tudi ljubimce

in svoje razpoloženje. Simon se zato vsak dan z gondolo odpelje navzgor, v bleščeči svet zimskega letovišča, kjer krade opremo premožnim turistom in jo prodaja okoliškim otrokom v dolini. Z malimi tatvinami uspe skromno preskrbeti sebe in Louise, a bolj kot hrane je lačen občutka družinske varnosti, topline in ljubezni. Ko se v njegov posel vmeša angleški delavec na smučišču, se Simon znajde v nevarnih vodah, na preizkušnji pa je tudi njegov odnos z Louise.

Film, ki mu je žirija Berlinskega festivala z Mikom Leighom na čelu podelila srebrnega medveda, je zgodba o odraščajočem fantu in njegovi neusahljivi potrebi po ljubezni ter obenem tankočuten razmislek o protislovjih sodobne družbe.

daljša vsebina

Vsebino filma **Otrok iz zgornjega nadstropja** sestavlja niz Simonovih potovanj na goro in spustov z nje v dolino, ob tem pa vrsta njegovih neuspešnih srečanj z Louise – oba ves čas prihajata in odhajata, se iščeta, a ne najdeta.

Zgodba se začne odvijati na gori, v okolju razkošnega smučarskega središča, kjer Simon krade opremo premožnim turistom. Počuti se kot doma, pri svojem delu je premišljen in učinkovit, postopek je izdelal do popolnosti: izuril se je v načinih neopazne kraje, blago sortira na stranišču, se preoblači in si zakriva obraz (da ga kdo ne prepozna), večje kose opreme skladišči na gori, ostalo pa prepelje v dolino, kjer se spet preobleče, zdaj v oblačila, ki jih nosi v domačem okolju. Ukradeno blago v dolini tovari s sankami. Zna poskrbeti za smučarsko opremo, ki jo je treba popraviti, po potrebi pa tudi poškoduje smuči, ki so videti preveč nove in bi bile zato lahko sumljive. Ob pomoči smučarskih katalogov zna določiti primerno ceno za vsak artikel. Pri tem je samozavesten, miren in organiziran. Ko v filmu prvič spremljamo njegovo pot z ukradenim blagom v dolino, je videti skorajda srečen: v gondoli potuje sam, udobno se namesti na sedežu, dvigne noge na okno, z užitkom pojé ukradeni sendvič in nato mirno zaspi ...

Po vrnitvi v dolino čaka ob cesti. Na drugi strani ustavi avtomobil, iz katerega plane Louise in se divje prepira z voznikom. Avto odpelje, Louise pa se pridruži Simonu; pove mu, da se je sprla s šefom in pustila službo. Simon jo naloži na sanke in vleče proti domu, med potjo se prevrneta in razigrano smejeta. Tudi naslednje ure prebijeta v veselem sožitju, v stanovanju se za šalo borita za ukradene sendviče, Louise se razveseli darila: bunde, ki jo je zanjo ukradel Simon. Odideta po božično drevesce, ki ga skrivaj posekata v bližini doma. Na poti domov pa

je idile konec. Pripelje avto in Louise brez pomislekov pusti dečka z božičnim drevescem samega ter se odpelje z ljubimcem. Pred tem izmenjata le nekaj skopih besed v zvezi z njenim odhodom in časom vrnitve, ki dajejo slutiti, da se to pogosto dogaja. Simon ostane sam, postopa po stanovanju, opere perilo, žalostno pogleduje z balkona ...

Naslednji dan prodaja smučarsko opremo na bližnjem griču, kjer se sankajo otroci; spet je samozavesten, nadzira situacijo, ima odgovor na vsako vprašanje, otroci ga gledajo s spoštovanjem. Nato se odpravi na smučišče in loti svoje tatinske rutine, a tokrat ne gre tako gladko: zasači ga angleški sezonski delavec, kuharski pomočnik, ki ga zaklene v shrambo. Simon prestrašen prebije nekaj ur v temi, nato se delavec vrne in ga grobo napade: kdo je, kaj počne, zakaj krade? Bi si rad kupil nove igrače, CD? Odgovor na zadnje vprašanje ga preseneti, saj si deček ne želi igrač – kupil bo hrano, mleko in toaletni papir. Skleneta dvomljivo zavezništvo: Simon bo odslej del blaga prodajal Angležu. Tako nadaljuje in izpopolnjuje svojo tatinsko prakso. Na smučišču pritegne njegovo pozornost svetlolasa Angležinja, ki se z ljubečo pozornostjo posveča svojima otrokoma. Simon se ji približa in pridobi njeno naklonjenost z nasvetom, kako malčkoma pravilno zapeti smučarske čevlje; svetuje jim tudi, kateri smučarski tereni so zanje primerni. V dolini se medtem ne dogaja nič dobrega: Louise ima novega ljubimca in dečka spet pušča samega; vse, kar jo zanima, je njegov denar, ki si ga izposoja. Tako Simon na smučišču spet išče bližino družine angleške turistke; njen materinski žar ga neustavljivo privlači, prav tako družinsko vzdušje, za katerega je sam prikrajšan. V restavraciji prisede k njim in skupaj obedujejo. Ker se zaveda prepada, ki ga ločuje od premožne družine na počitnicah, ga skuša premostiti z izmišljeno zgodbo o svojih starših, bogatih lastnikih velikega smučarskega hotela. Da bi laž še podkrepil, želi po kosilu plačati račun za vse, vendar mu Angležinja tega ne dovoli.

Medtem razširja svojo prodajno mrežo; odjemalci zdaj niso več le okoliški otroci in angleški kuhar, pač pa tudi drugi sezonski delavci z gore, večinoma robati možje. Poslovanje z njimi ni brez tveganj in Simon kmalu sam postane žrtev kraje. Kljub temu tveganje še stopnjuje in skuša med malico neprevidno okrasti nizozemskega smučarja, ki pa ga razkrinka in nato grobo pretepe.

Doma mu Louise očisti rane in Simon uživa v njeni pozornosti. Dobro je razpoložena, saj njena nova ljubezenska zveza lepo napreduje; kaže, da bi se iz nje lahko izcimilo kaj resnejšega. Ljubimca pripelje domov in mu predstavi Simona kot svojega brata. Tokrat z novim fantom ne odide, ampak vsi prenočijo v domačem stanovanju. Dečka ljubimec zanima, predvsem zato, ker

je lastnik dobrega avtomobila, in naslednji dan mu postavlja vprašanja o njegovem vozilu. Skupaj nato odidejo na vožnjo z avtom, in ko se že oblikuje slutnja družinskega vzdušja, Simon idilo prekine z usodno izjavo: Louise v resnici ni njegova sestra, ampak mama! Pretreseni ljubimec začne zasliševati Louise, vprašanja se razvijejo v prepir in kmalu Simon skupaj z Louise pristane na cesti – fant ju je vrgel iz avtomobila in odpeljal.

Obupana in besna Louise Simonu očita, da je kriv za vse, da zaradi njega nima nič od življenja ...

Po vrnitvi domov se ji skuša Simon približati, vendar ga Louise neusmiljeno peha od sebe.

Sledi prizor, ko najbolj boleče začutimo otrokovo strahotno osamljenost, obupano potrebo po materini ljubezni, po tem, da bi se stisnil k njej in jo objel. Ponoči pride v njeno sobo in prosi za dovoljenje, da bi prespal v njeni postelji. Ker ga mama zavrača, začne dovoljenje kupovati: ponuja ji vedno več denarja, dokler na koncu Louise ne pristane – v zameno za ves denar, ki ga deček premore. Po kratkem zbližanju mu pove, da si ga nikoli ni želela; da ga je obdržala zaradi kljubovanja okolici, pa tudi zato, da ne bi bila sama. Simon čez čas zaspi, Louise pa se z denarjem odkrade iz stanovanja. Napije se do onemoglosti in naslednji dan jo Simon s pomočjo prijateljev nezavestno prinese domov.

Zadnji poskus trgovanja na smučišču skuša Simon izvesti s pomočjo mlajšega prijatelja, a podvig se spremeni v polom; najprej ga grobo ošteje in spodi angleški pajdaš, nato pa še vodja delavcev, ki mu prepove, da bi se še kdaj vrnil na smučišče. Simon zdaj nima kje prodajati in denarja za preživetje ni. Muči se s prodajo ob cesti, ustavlja avtomobile, a brez uspeha. Ponj pride Louise, ki si je po pijančevanju opomogla, in ga odpelje domov. Simon noče govoriti z njo in zvečer pri sosedih prosi za hrano. Mama mu obljubi, da bo skuhala zanj, in prvič jo vidimo pri opraviilih v kuhinji.

Louise si poišče službo med čistilkami, ki na gori ob koncu sezone pospravljajo bivalne objekte; Simon jo spremlja. Turisti odhajajo, med njimi tudi angleška mama, ki se je Simonu zasidrala v srce. Pred odhodom pride med njima do srečanja, v katerem se razkrije Simonova laž, izkaže pa se, da je kradel tudi njej. Ko je Louise pomagal pospravljati, namreč ni mogel iz svoje kože in je v apartmaju angleške družine ukradel uro.

Simon je osramočen in potr, Louise pa mu po vrnitvi v dolino besna zabrusi, naj odide stran, ker ga noče več ob sebi. Simon se še zadnjič poda na goro. Želi se pridružiti sezonskim delavcem in z njimi oditi na delo drugam, seveda pa je za to premlad in vodja ga spodi stran.

Delavci odidejo in Simon ostane sam na smučišču, kjer obupan in prestrašen prebije noč. Naslednjega jutra se ob spustu z gondolo v dolino nenadejano sooči z Louise, ki se v gondoli pelje v nasprotno smer – na goro, da bi ga poiskala ...



o avtorici

Ursula Meier (1971, Besançon, Francija) je študirala filmsko in televizijsko režijo na Institutu des Arts de Diffusion v Belgiji. Njen diplomski film **Le Songe d'Isaac** je bil leta 1994 nominiran za oskarja za najboljši kratki film. Po študiju je kot asistentka sodelovala pri dveh filmih Alaina Tannerja ter zrežirala nekaj odmevnih kratkometražcev. Leta 2002 je uspešno debitirala s celovečercem **Des épaules solides**, ki ga je za serijo **Masculin Féminin** posnela po naročilu televizijske hiše Arte. Film je dosegel mednarodni uspeh, a odločilen preboj ji je prineslo leto 2008, ko je bil njen drugi celovečerec **Dom (Home)** premierno prikazan v sekciji Teden kritike na festivalu v Cannesu. Film o čudaški družini, ki živi poleg zapuščene avtoceste, je kasneje prejel tri Švicarske filmske nagrade, tri nominacije za nagrado cezar in bil izbran kot uradni švicarski kandidat za oskarja. V vlogi matere in očeta sta nastopila Isabelle Huppert in

Olivier Gourmet, v vlogi enega izmed njunih otrok pa mladi Kacey Mottet Klein. Prav z njim v mislih se je Ursula Meier lotila pisanja scenarija za svoj tretji celovečerec, **Otrok iz zgornjega nadstropja**.

iz prve roke

»Pri vseh svojih filmih izhajam iz lokacije. V okolici najdem velik navdih. Film moram čutiti, šele potem lahko začnem pisati scenarij. /.../ Odraščala sem ob vznožju Jurskih gora in vožnja z gondolo na smučišče je bila za nas nekaj vsakdanjega, smučanje je bilo del našega življenja. Tam je bil tudi neki fant, ki je pogosto prihajal smučat sam, medtem ko smo bili mi vedno v skupini. Zelo slabo je smučal, a po strmini je drvel kot nor, kot bi bil omamljen od hitrosti in nevarnosti. Dejstvo, da je 'tam gor', mu je bilo očitno v strašansko zadovoljstvo. Ta fant je pritegnil mojo pozornost in kasneje sem izvedela, da so mu prepovedali vstop v restavracije, ker naj bi kradel gostom. Svetovali so nam, naj se ga izogibamo in pazimo na svoje stvari. Mene pa je ta mali tatič še naprej fasciniral, morda zato, ker ni sodil v to okolje, ker ni pripadal družbenemu sloju, ki si lahko privoščijo smučarsko opremo in vozovnice. /.../ [Z Agnès Godard] sva želeli ustvariti pravljico vzdušje, nekaj takega kot v *Palčku Tomu [Le Petit Poucet]* Charlesa Perraulta, in se izogniti prikazovanju bede in revščine. /.../ V meni se srečujejo različni evropski vplivi in mislim, da se to odraža pri mojem delu. Protestantski duh mojega očeta mi narekuje jedrnatost, ekonomičnost in osredotočanje na bistvo. Poleg tega me navdihujejo francoski filmski ustvarjalci, kot sta Pialat in Eustache.«

- Ursula Meier, režiserka in soscenaristka

kritike

»*Otrok iz zgornjega nadstropja* je topla, dramatična in poetična študija ganljivega, čudovito občutenega razmerja, izvirno in domiselno umeščenega v smučarsko središče. Inteligentna študija bogastva in revščine, ki jo je briljantno napisala in zrežirala Ursula Meier. Odlikuje jo odlična igra Lée Seydoux in Kaceyja Motteta Kleina.«

- Mike Leigh, predsednik žirije Berlinskega filmskega festivala

»Izvrstno odigrana in zrežirana drama o dveh plateh sodobne Evrope in njenem trčenju, z enim najbolj nepozabnih koncev nedavne filmske zgodovine.«

- žirija za nagrado FIPRESCI na 23. Ljubljanskem mednarodnem filmskem festivalu

»**Otrok iz zgornjega nadstropja** kritično motri švicarsko družbo in brezkompromisno ruši mit o deželi, kjer se vsem njenim prebivalcem cedita med in mleko. /.../ Čeprav smo po odličnem prvencu od njenega novega dela veliko pričakovali, je [Ursula Meier] z **Otrokom iz zgornjega nadstropja** ta pričakovanja ne samo izpolnila, pač pa tudi preseгла.«

- Denis Valič, *Pogledi*

»**Otrok iz zgornjega nadstropja** nikakor ne sodi med moralke mehkega srca. Ta suvereni celovečerec scenaristke in režiserke Ursule Meier, postavljen v osrčje mogočnih švicarskih Alp, ponuja neolepšan in trezen pogled na življenje otroka, katerega potreba po bližini je ravno tako odločilna za njegovo preživetje kot postani ukradeni sendviči, ki sestavljajo njegove neredne obroke.«

- Emma Myers, *Film Comment*

zanimivosti o nastanku filma

Režiserki se je spomin na malega tatiča smučarske opreme (naveden v razdelku »iz prve roke«) porodil, ko je že pisala scenarij. Osnovna ideja za film je izhajala iz želje, da bi snemala v La Valaisu, francoskem delu Švice, ki jo je vedno navduševal (tam je posnela tudi svoj prvi film), predvsem pa jo je privlačila misel, da bi spet delala z mladim Kaceyjem, ki je igral že v njenem drugem celovečercu **Home**. Ali kot pravi sama: »Ko sem snemala **Home**, je bil [Kacey Mottet Klein] še zelo majhen. Želela sem, da bi razumel, kaj pomeni biti igralec ... da posebiš značaj, ga ponotranjš. Z njim sem delala več mesecev in nenadoma je postal zelo naraven. Pri tem sem zares uživala in kmalu sem začutila, da bi rada spet delala s Kaceyjem, pisala zanj.« Tako je z mislijo nanj zasnovala zgodbo o tatiču s smučišča, nekega jutra pa se je prebudila in presenečena ugotovila: »Moj, bog, to je spomin!« Po več kot treh mesecih pisanja se je zavedla, da se je za načrtno oblikovano idejo scenarija skrival (nezavedni) resnični spomin iz otroštva.

izhodišča za pogovor o filmu

karakterizacija Simona

Simon v odnosu do sveta vzbuja vtis hladnega, preračunljivega tatiča in spretnega preprodajalca, ki mu za nikogar ni posebej mar. Dečkova šibka točka, v kateri prihaja do izraza njegova krhka, občutljiva in ranjena osebnost, pa je odnos z Louise, ki jo zasipa z izrazi čustvene naklonjenosti in različnimi darili. Nenehno se trudi ustvarjati trenutke intimne bližine in telesne nežnosti.

Na smučišču njegovo pozornost pritegne angleška turistka, mati, ki se ljubeče posveča svojemu naraščaju. Opazimo fizično podobnost z Louise (je mlada, modrooka, krhke postave, z dolgimi svetlimi lasmi), hkrati pa se (v izražanju čustev do bližnjih) od nje popolnoma razlikuje.

Angležinja je Simonova sanjska mama, njena družina, ki deluje harmonično, stabilno, prežeta z ljubečimi odnosi, pa njegova sanjska intimna skupnost.

Edini svet vrednot, ki ga deček pozna in v njem zna živeti, je govorica denarja, s katero se mu uspeva prebijati skozi vsakdan; izmojstril se je v pretvarjanju, ustvarjanju lažnih identitet in namišljenih svetov. Vendar pa se za potezami prezgodaj odraslega, kljubovalnega, samozavestnega in trdnega fanta skriva ranjeni otrok: ni sposoben razumeti dejanskih razmer v svetu, ki ga je oropal otroštva in v katerem je bil mnogo prezgodaj primoran sprejeti vlogo zaščitnika, skrbnika, ki ji v resnici noben otrok ne more biti kos.

Mlade povprašajmo, kako so doživeli Simona. Kakšne značilnosti bi mu pripisali in kje se te v filmu kažejo? Kakšni so Simonovi odnosi z bližnjimi – Louise in prijatelji? Kaj si Simon želi kupiti? Po čem hrepeni in za kaj je pripravljen plačati veliko denarja? Iz kakšnega družbenega okolja izhaja? Kakšne so njegove preživetvene strategije? Ima kakšno drugo možnost izhoda kot krajo? Kako bi lahko ravnal drugače? Kaj bi mladi svetovali Simonu? H komu bi ga napotili po pomoč?

karakterizacija Louise

Izgubljeno dekle v dvajsetih letih, ki sta ji prezgodnje materinstvo in revščina, skozi katero se prebija, razkrojila občutek odgovornosti v svetu in do sveta. Njen čustveni univerzum je porušen, njene vrednote preobrnjene, izgublja se v tavanju med alkoholno odvisnostjo in

iskanjem moških, ki bi ji zagotovili vsaj kanček materialne in čustvene varnosti. Dekletovo tavajočo osebnost zaznamuje tudi nezmožnost prepuščanja redkim trenutkom sožitja s sinom, saj jo negotova vsakdanost potiska iz ene skrajnosti v drugo. Tudi ko se nameni nekaj časa in čustev podeliti z otrokom v razposajenem, igrivem sožitju, jo klic zunanjega sveta kmalu potegne v vrtinec začaranega beganja med beznicami in kratkotrajnimi avanturami.

Z mladimi spregovorimo, kako so sami doživeli Louise. Kaj si mislijo o njej? Kako so doživeli razkritje, da je Simonova mama in ne sestra? Kaj si mislijo o takšnem prikrivanju, njenem odnosu do Simona in ravnanju na splošno? So se kdaj pokazali trenutki njene naklonjenosti do sina? Kako bi lahko ali morala ravnati drugače? Kaj bi potrebovala ona? Česa si želi, kaj pogreša? Se jim je zdela samouničevalna in neuravnotežena? Kako se je to videlo? Lahko v filmu zaslutimo, kakšna je njena zgodba in iz kakšnega družbenega okolja izhaja?

disfunkcionalna družina

Simon je sirota brez pravih staršev, brez sredstev za preživetje, brez perspektive, brez sleherne možnosti za normalno otroštvo. Vse njegovo delovanje je usmerjeno k iskanju naklonjenosti in topline tistih, ki bi lahko – v luči naivnega otroškega pojmovanja – zapolnili boleče praznine in njegovo nevzdržno osamljenost. Mozaično sestavljena struktura filma, ki nas po drobcih seznanja s podatki o dejanskem družinskem razmerju Simona in Louise, z razvojem filma vse jasneje izpostavlja njun položaj »biti sam proti vsem«. A sama proti vsem ne moreta, ne znata biti skupaj, čeprav Louise pravi, da je iskala ravno to – otroka je obdržala, »da ne bi bila tako sama«. Tako je očitno, da Simon na svojstven način nadaljuje oziroma deduje usodo svoje matere: za dojenčka se je odločila, da bi premagala osamljenost, da bi razjezila svet okoli sebe, saj prav nihče ni hotel, da bi se otrok rodil. Simonova in Louisina nezmožnost za pravo družinsko razmerje tako očitno korenini tudi v tradiciji družinske disfunkcionalnosti, ki jo mlajše generacije pogosto prevzemajo od starejše.

Mlade povprašajmo, kako bi opisali odnos med Louise in Simonom. Kako se njun odnos kaže v filmu? Kakšna je Louise kot mati in Simon kot sin? Kaj menijo o Louisini neusmiljeni izjavi, da sina nikoli ni hotela? Kako mladi sami razumejo družino? Kakšna je njena vloga v življenju posameznika?

navidezna/vsiljena odraslost

Simonovi temeljni lastnosti sta trdoživost in iznajdljivost, izmojstreni do te mere, da je lahko na tem področju kos tudi odraslim. V samoprepuščenosti je primoran v celoti skrbeti zase – tako za materialno kakor logistično plat življenja. Prvo (ob »delovnih« obveznostih) sestavljata zlasti skladiščenje in preprodaja ukradenega blaga, drugo odgovornost za hrano, obleko, pranje perila, za priboljške, posebej pa skrb za »sestro«, ki ji v obupanem prizadevanju za njeno pozornost in naklonjenost vseskozi poklanja darila in denar. Iskanje njene ljubezni pripelje celo do dobesednega kupovanja bližine v osupljivo čustvenem prizoru, ko si za ves denar, ki ga premore, izprosi možnost, da se stisne k mami v njeni postelji. Na drugi strani pa ga samoohranitveni nagon utrjuje v komunikaciji z odraslimi, v pajdašenju z angleškim sezoncelem iz restavracije ter v preprodaji ukradene robe drugim sezonskim delavcem v smučarskem središču.

Mlade povprašajmo, kako so doživeli odraščanje Simona. Kakšno je njegovo otroštvo? Kaj menijo o tem, da skrb za preživetje prevzame Simon? Kako so doživeli prizor, v katerem je Louise hotela plačilo za to, da se Simon lahko stisne k njej v postelji? Kako mladi vidijo vloge in naloge posameznih družinskih članov (mama, oče, otroci, stari starši)? Kdaj se te vloge zamenjajo? Na koga se lahko mladi obrnejo v našem lokalnem okolju ob stiskah v družini?

samota/osamljenost

Občutek izjemne samote, v katero je ujet deček, preveva večino prizorov, ko je Simon dejansko sam: prizorov njegovega »dela«, posebej pa situacij, ko ostaja doma sam in mora urejati vse, za kar bi v resnici morali poskrbeti starši, ki jih nima, ali družbene institucije, katerim zanj očitno ni mar. Neznosnost situacije poudarja ritmična zasnova filma v izrazitem ponavljanju določenih sekvenc, ki na eni strani podajajo enoličnost Simonovih »delovnih dni«, na drugi pa stopnjujejo občutja samosti. Breme nemožnosti zbližanja z drugimi ne izvira zgolj iz dečkovega kljubovalnega značaja in samoohranitvenega nagona, temveč tudi iz njegovega domala boleznega prepričanja, da zmore sam poskrbeti tako zase kot za Louise in njene potrebe.

V enaki meri, če ne celo bolj, pa je njegova izoliranost zaznavna v sekvencah, kjer je v prvem planu brezupno iskanje vezi z Louise, ki se prav tako zapreda v osamljenost na robu zavrženosti. Redke podobe izpolnjenosti tako predstavljajo kratki hipi »družinske sreče«, ko se

mama in sin prepustita drug drugemu; vendar ti trenutki nikoli ne trajajo, saj Louise praviloma kmalu odtava v svoj začarani krog. Nevzdržnost pomanjkanja bližine in družinske toplote ponazarja poskus zblizanja z angleško turistko, ljubečo in pozorno materjo, ki očitno predstavlja vse tisto, po čemer Simon hrepeni. Vendar pa tudi v tej situaciji režiserka ostaja neizprosna do svojega protagonista: nit pripovedi pripelje do žalostnega konca, ko Simonov resnični svet sooči z nedosegljivo realnostjo premožne »idealne matere«.

Mlade povprašajmo, kako so razumeli konec filma. O čem govori? Kako bi sami nadaljevali film oziroma zgodbo Louise in Simona?

tematska in vizualna zasnova dveh različnih svetov

Mondeno smučišče »v zgornjem nadstropju« s pripadajočo infrastrukturo za preživljanje prostega časa je predstavljeno kot brezskrbni, razkošni svet veselih, premožnih ljudi. Prevladujoče odtenke predstavljajo bleščeča belina zasneženih poljan in živopisne barve smučarskih oblačil, opreme in lokalov, v katere smučarji prihajajo na kratek oddih. Poleg barvitega razkošja vidimo tudi lepoto narave, ki se je Simon sprva ne zaveda, saj kot drobna mravlja brzi zgolj po ustaljenih poteh tovorjenja ukradenega blaga. V posnetkih proti koncu filma, ko ostane sam in nima več priložnosti za krajo, pa se prvič ozre okoli sebe; v tem trenutku se zave, kako lepe so Alpe, zave se neskončne širine obzorja – je tam »nekje onkraj« možnost nečesa drugačnega, lepega?

»Spodnje nadstropje« predstavlja revna dolina, prepredena s cestami in železniškimi tiri, ki se vijejo med ožganimi travniki, tovarniškimi kompleksi, blokovskimi naselji, s hrupom tranzitnega prometa in industrijskih pogonov. Občutek monotonije tega sveta ob konkretnih upodobitvah lokacij ustvarjajo tudi ponavljajoči se prizori Simonovega preoblačenja iz (nakradene) smučarske v vsakdanjo garderobo. Prevladujoče odtenke predstavljata sivina cest, tovarn in meglic ter umazana rjavina trat, njiv, ogolelih dreves in spalnih silosov. Celo redke zaplate snega na okoliških vzpetinah, kjer se igrajo lokalni otroci (Simonovi najzvestejši odjemalci), se v umazanih odtenkih ne morejo primerjati z idiličnostjo in nedosegljivostjo gorskega sveta v ozadju.

Mlade povprašajmo, kako je prikazan »svet zgoraj« in kako »svet spodaj«. Kakšne so značilnosti enega in drugega? Kakšna je razlika med njima? Se ta dva svetova kdaj srečata oziroma na kakšen način se srečata v filmu? Filmsko dogajanje je postavljeno v Švico. Kakšna

je sicer uveljavljena predstava o Švici? Jo film izpodbija? Ali menijo, da film komentira, kritizira ali obsoja družbo? Na kakšen način? V katerem času se film dogaja – v preteklosti, sedanjosti ali prihodnosti? Zaznavajo mladi družbeno razslojenost tudi v svoji okolici? Kako?



ključni prizori

Sekvenca, ko Simon Louisinemu ljubimcu oznani, da Louise ni njegova sestra, temveč mama. Trenutek resnice, ki nemudoma povzroči razpad dotlej najobetavnejšega Louisinega razmerja, prežema naboj nakopičenih iluzij, hrepenenj in strahov, ki se izteče v izmenjavo srditih obtožb med materjo in sinom. Zaporedje prizorov, ki se začenjajo v avtomobilu ob izteku idiličnega izleta, zaključijo pa na opusteli, mračni cesti, na kateri ostaneta protagonista sama, je posneto v pretanjenem stopnjevanju čustvenega vzdušja, za kar skrbi natančno delo kamere. Ta v precizno zasnovani izmenjavi pogledov in zornih kotov snemanja zajame širok spekter razburkanih čustev, ki silovito privrevajo iz obeh osamljenih bitij, hrepenecih po bližini in ljubezni.

Prizor v materini postelji, ki ga omogoči Simonovo plačilo in neposredno sledi predhodno orisanim sekvencam. Louise sinu pove, da si ga nikoli ni zares želela, a ga je obdržala, da ne bi bila sama, pa tudi zaradi kljubovanja okolici. Simon na to odvrne, da nima nič proti, če kot doslej nadaljujeta s pretvarjanjem, da sta (zgolj) brat in sestra. Ključna vrednost prizora ni samo v dejstvu, da se mati in sin (z njima pa tudi gledalci) dejansko prvokrat odkrito soočita z resnico njunega zapletenega in travmatičnega odnosa, marveč tudi v izjemni umirjenosti. Pred Louisinim vnovičnim pobegom prihaja do izraza moč intimne povezanosti, ki prežene krutost vsakdanjega boja za preživetje. Občutenje bližine krepi tudi bližnjost filmskega pogleda: s filigransko natančnostjo pronica v globine svetov matere in sina, ki se vsaj za hip najdeta v pomirjujočem objemu.

Niz sklepnih prizorov z zaključno sekvenco. Simon se ob koncu sezone in zaprtju smučarskega središča znova znajde na gori: želi se pridružiti sezonskim delavcem, ki potujejo na nova delovišča. Ti ga seveda ne sprejmejo medse, zato odtava na opustela smučišča, kjer so od beline in bleščave ostale zgolj zadnje zaplate umazanega snega, blato in okostja zaustavljenih smučarskih naprav. Deček se na gorskih prostranstvih zadrži tako dolgo, da zamudi poslednji prevoz v dolino. Zato mora noč prebiti čisto sam na izpraznjeni gori, ki s svojimi prostranstvi stopnjuje občutek že tako nevzdržne razsežnosti njegove samote. Naslednjega jutra se ob spustu z gondolo v dolino nenadejano sooči z Louise, ki se v drugi gondoli pelje v nasprotno smer, na goro, da bi ga poiskala. Pronicljiva, čustveno nabita sekvenca še enega premnogih spodletelih srečanj matere in sina nazorno povzema stanje njunega nemogočega sobivanja, v katerem se vedno znova zgrešita. Potujeta drug mimo drugega, nezmožna izpolniti potrebo po bližini. To hrepenenje pa ne preveva le Simonovega čustvenega sveta, marveč nekje v globini (zakrito z odklanjanjem spoznanja, da nimata ničesar razen drug drugega) dejansko tudi Louisinega.

teme za pogovor

materialno pomanjkanje, pomanjkanje ljubezni, odnosi v družini, odraščanje, strategije preživetja, družbena odrinjenost in neenakost, prestopništvo, (novi) realizem; razprava o naslovu filma: simbolika »zgornjega nadstropja« v francoskem naslovu in slovenskem prevodu ter naslova »Sister« v angleški verziji in drugih.

o filmskem realizmu

Filme razvrščamo po različnih merilih, zelo pogosto glede na zgodovinsko obdobje, slog ali vrsto (igrani, dokumentarni, avantgardni, animirani). Pri slogovnih analizah filmov nam je lahko v oporo zelo okvirna in posplošena delitev na tri glavne sloge: realizem, klasicizem in formalizem. Služijo nam kot oporne točke, ko skušamo posamezni film analizirati in ugotoviti, katere slogovne prvine prednjačijo. Realizem in formalizem sta torej bolj splošna pojma, med katerima kot vmesna možnost, ki ima vsakega malo, tiči še klasicizem. Več o značilnostih posameznih slogov lahko preberete v knjigi *Razumeti film* (Louis Giannetti, Slovenska kinoteka in Umco, Ljubljana, 2008), v grobem pa bi lahko postavili razliko med skrajnostma takole: formalizem resničnost obdeluje in stilizira ter manipulira s podobami predmeta ali dogodka tako, da je razlika med dejansko realnostjo in njeno upodobitvijo očitna. Drugače pa velja za realističnega tisti film, ki skuša prikazovati realnost takšno, kot je, in ohranjati iluzijo nedotaknjenosti filmskega sveta. V nadaljevanju pedagoškega gradiva lahko v besedilu Andreja Špraha preberete več o filmskem realizmu in njegovih značilnostih v filmu **Otrok iz zgornjega nadstropja**.

realizem

Otrok iz zgornjega nadstropja predstavlja izboren primer novega filmskega realizma, ki v zadnjih dvajsetih letih doživlja nesluten preporod, zlasti v obdobju po milenijskem prelomu. Razloge za veliko vrnitev filma k vprašanju neposrednega soočenja z »življenjem, kot se dejansko odvija« lahko pripišemo dvema ključnima dejavnikoma. Na eni strani je povezana z izčrpanjem obdobja tako imenovanega postmodernizma, za katerega je značilno vračanje k nekoč v zgodovini že povedanim, posnetim, uprizorjenim zgodbam oziroma tematikam ter poigravanje z njihovimi reinterpretacijami. Na drugi strani pa je izjemnega pomena skokovit razvoj digitalne tehnologije, ki omogoča enostavnejši proces tesnejšega približevanja življenju, kakršnega predstavlja predvsem snemanje na realnih lokacijah v najrazličnejših snemalnih pogojih. Hkrati pa možnosti, ki jih ponuja digitalna montaža na osebnih računalnikih, močno zmanjšujejo stroške in razširjajo dostopnost postprodukcije.

O razmahu in pomenu realizma v sodobni kinematografiji tako zgovorno priča že podatek, da je zgolj med filmi z mladinsko oziroma mladostniško tematiko, ki so bili v zadnjih dveh letih na sporedu v Kinodvoru, mogoče naštetih več kot deset naslovov s prevladujočo realistično

noto. V mislih imamo filme, kot so **Klip** (2012), **Dej mi, no!** (Få meg på, for faen, 2011), **Kauwboy** (2012), **Fant s kolesom** (Le gami n au vélo, 2011), **Učitelj** (Monsieur Lazhar, 2011), **Pogovoriti se morava o Kevinu** (We need to talk about Kevin, 2011), **Le Havre** (2011), **Mala selivka** (Pavee Lackeen: The Traveller Girl, 2004), **Na morje!** (Alamar, 2009), **Razred** (Entre les murs, 2008), **Tahan** (2008), **Pobalinka** (Tomboy, 2011), **Med volkovi** (Entrelobos, 2011) in **Ledeni zmaj** (Isdraken, 2012).

Izhodiščna realistična estetika navedenih filmov seveda ne pomeni, da v njih ni sanjskih, nezavednih, nadrealnih ali fantastičnih elementov. Vendar pa je njihov bistveni dejavnik težnja po upodabljanju situacij in stanj v čim večji skladnosti z dejanskostjo življenja samega. Zato so tudi njihove zgodbe pogosto povezane s pomembnimi družbenimi in intimnimi dilemami, s katerimi se spoprijemajo protagonisti. Med nosilnimi tematikami tako izstopajo vprašanja nefunkcionalnosti staršev, njihove odsotnosti oziroma izgube (**Otrok iz zgornjega nadstropja, Fant s kolesom, Kauwboy, Ledeni zmaj**); problematike izobraževalnega sistema, povezane z vprašanji nasilja, rasizma, družbene razslojenosti, drugačnosti (**Tahan, Učitelj, Razred, Pogovoriti se morava o Kevinu**); zagate prebujajoče se seksualnosti in spolne identitete (**Klip, Dej mi, no!, Pobalinka**); vidiki družbenega roba, revščine, medčloveške solidarnosti in rasizma ter šovinizma (**Otrok iz zgornjega nadstropja, Klip, Mala selivka, Le Havre**) in vrsta drugih perečih elementov soočanja z – največkrat neizprosno, včasih pa tudi zavidanja vredno – realnostjo sveta, ki se skrivajo v pripovednih odtenkih filmov.

Realistična reprezentacija oziroma predstavljanje realnosti, kar z drugimi besedami pomeni veliko nagnjenost filma k podajanju življenja »kakor se predstavlja in ponuja«, sta vpisana že v gensko zasnovano kinematografske umetnosti. Vse od trenutka, ko sta brata **Lumière** usmerila svoje pionirske objektivne v delavce, ki so zapuščali družinsko tovarno, in nadaljevala s filmskim raziskovanjem svoje najbližje okolice ter kmalu tudi širnega sveta, je soočanje z neposrednostjo življenja postalo eno pglavitnih sidrišč ustvarjalcev nove umetnosti. Vendar pa se je preseganje izhodiščne »opazovalne« faze podajanja čim bolj verodostojne slike sveta kmalu razcepilo v dve temeljni varianti.

klasični realizem

Prvo je predstavljala oblika *klasičnega realističnega filma*, za katero je bila značilna težnja po uprizarjanju zamišljenih življenjskih situacij v obliki pripovedi, ki je v veliki meri sledila tradiciji književnosti in gledališča. Utemeljena na znameniti Aristotelovi delitvi med poezijo in zgodovinopisjem (kjer slednje opisuje potek dogajanj, kot so se resnično odvila, medtem ko prva podaja tisto, kar bi se po zakonih verjetnosti in nujnosti lahko zgodilo ter je zato bližja filozofiji in resničnejša kot zgodovina¹) je realistična klasična pripoved izdelala vrsto mehanizmov za zagotavljanje svoje verjetnosti in verodostojnosti. Namesto sledenju življenju v čim širšem spektru njegovih odtenkov se je posvečala zasnovi sistema »privilegiranih trenutkov in mehanizmov«, s katerimi si je prizadevala predvsem vzbuditi največji možni »vtis realnosti«. Z njim naj bi na eni strani zakrila pomanjkljivosti filmskega medija – ploskovitost oziroma dvodimenzionalnost slike, odsotnost barv (pri črno-belem filmu) ali manko zvoka (pri nemem filmu), pa tudi dejstvo, da onstran robov ekrana podoba v resnici ne obstaja več –, na drugi pa spodbujala gledalčevo vero v realnost dogajanja na platnu. Takšne učinke je (bilo) mogoče doseči zlasti z doslednim upoštevanjem pripovednih pravil, izumljenih za prikrivanje dejstva skonstruiranosti v podobah prikazanega sveta in za ustvarjanje »popolne realnosti«. Osnovna določila klasičnega filma tako obsegajo zbir pravil, ki opredeljujejo celoten proces nastajanja filma – od zasnove prizorišč, karakterizacije protagonistov in zasedbe vlog, preko postavitve in gibanja kamer, montažnih načel, do njegove zvočne razsežnosti. Klasični realizem si tako prizadeva vzpostaviti izmišljeni svet, ki ga določa trdna notranja sovisnost, verjetna in linearna vzročnost, psihološki realizem in videz prostorsko-časovne kontinuitete dogajanja. Gledalcu je tako dobesedno vse ponujeno na pladnju, saj te pripovedi podajajo sklenjen, smiseln in verjeten svet. Vrsta klasičnih pravil je za »mainstreamovsko« filmsko pripoved in za večino filmskih žanrov zavezujoča še danes.

¹ Aristotelova vizija temelji na prepričanju o svojevrstnem pomenu posnemanja realnosti, kakršnega je sposobna poezija, ki življenja niti ne reproducira niti ne spreminja ali preoblikuje, temveč transformira tako, da ga podaja v novi, še neznani osvetljavi. Proces posnemanja nas neposredneje približa odkrivanju realnosti in njenemu spoznavanju. Poglavitni paradoks umetnosti tako vidi v dejstvu, da četudi gre pri poeziji v osnovi za določeno obliko varanja, ponarejanja in laganja, nas ta vodi bližje k resnici kakor predajanje natančnemu nizanju drobnih resnic (kot to počenja zgodovinopisje).

progresivni ali kritični realizem

Druga usmeritev, povezana predvsem s pridevnikoma progresivni ali kritični (pogosto opredeljena tudi z na videz protislovno oznako »modernistični realizem«²), pa temelji na težnji po soočanju z neposrednostjo življenja, kakršno dejansko (lahko) je, v spektru njegovih nepričakovanih, presenetljivih, nepoznanih, pogosto prezrtih, zakritih ali zakrivanjih razsežnosti. Za razliko od klasičnega realizma, čigar bistvo je zgradba pripovedi oziroma način prikazovanja zgodbe, imamo tu opraviti s težnjo po podajanju stanja (tako stanja človeka kot sveta oziroma umeščenosti prvega v slednjem). Zato ne preseneča, da so na njegov pojav vplivali zlasti tektonski premiki v tem razmerju, na primer obe svetovni vojni in njune posledice, njegov razmah pa je sprožila kataklizma druge vojne z vsemi nedoumljivimi oblikami razčlovečenj, prignanih do srhljivega vrhunca v plinskih celicah nacističnih taborišč smrti. Prvi veliki realistični triumf je tako poosebljalo gibanje italijanskega *neorealizma*, ki je doživelo izjemen preboj takoj po drugi svetovni vojni, hkrati pa je postalo zagonski moment modernega filma oziroma najpomembnejših filmskih gibanj širom zemeljske oble. V cikličnih izbruhih so tako nastopila kolektivna in individualna zavzemanja za podajanje resnice človeka in sveta: britanski *svobodni film*, francoski *novi val*, *novi* oziroma *mladi nemški film*, *novi jugoslovanski film* ali »črni val«, *novi Hollywood*, vrsta »novih valov« v t. i. tretjem svetu – od Latinske Amerike, Indije, Irana, Hongkonga in Tajvana do pete generacije režiserjev celinske Kitajske –, vse do najnovejših skupinskih prizadevanj pod ohlapno skupno oznako *novi realizem*. Mednje uvrščamo zlasti ustvarjalnost danskega gibanja *Dogma 95*, francoskega *novega realizma*, romunskega *novega vala*, britanskega *socialnega realizma*, nemške *berlinske šole*, avstrijskega *dunajskega novega vala*, kitajskih režiserjev *šeste* in *post-šeste* oziroma *digitalne generacije*, tajvanskega *novega novega vala*, argentinskega *novega filma*, ameriškega *neo-neo realizma*, pogojno pa tudi slovenske »filmske pomladi« iz obdobja na prelomu tisočletja itn. Vzporedno z omenjenimi gibanji seveda deluje tudi komaj pregleden niz avtoric in avtorjev, ki jih sicer ni mogoče združiti pod tak ali drugačen skupinski imenovalec, njihova ustvarjalnost pa je prav tako nezgrešljivo realistična kot dejavnosti znotraj navedenih krogov in skupin; pogosto pa izumljajo povsem izvirne individualne pristope in estetike, denimo *neominimalizem* Finca Akija Kaurismäkija ali *angažirani neorealizem* slovitih belgijskih

² Protislovnost se tukaj nanaša predvsem na pogoste sistemske delitve zgodovine umetnosti XIX. in XX. stoletja na tri velike kulturne dominante: realizem, modernizem in postmodernizem.

bratov Jean-Pierra in Luca Dardenna. Med takšne individualiste sodijo tudi vsa režiserska imena iz zgoraj navedenega Kinodvorovega nabora, med katerimi bi »gibanjsko« pripadnost lahko pripisali le avtorju **Razreda** Laurentu Cantetu, ki ga najpogosteje najdemo na seznamu najvidnejših predstavnikov francoskega *novega realizma*.

Kakor v večini primerov v zgodovini kinematografske umetnosti pa prebojnost določenih ustvarjalnih pobud ne bi doživela tolikšne odmevnosti, če ne bi bila ustrezno kritiško in teoretsko preučevana, premišljena in opredeljena. In srečno naključje je hotelo, da je *progresivni realizem* svojega pojmovnega utemeljitelja dobil v izjemni figuri Andréja Bazina, »največjega filmskega kritika« vseh časov, ustanovitelje znamenite revije *Cahiers du cinéma* in »zavetnika« generacije mladih francoskih kritikov, med katerimi najdemo najvidnejša imena francoskega *novega vala* (François Truffaut, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, Claude Chabrol in Jacques Rivette). Vrsta Bazinovih legendarnih kritiških zapisov, ki jih dandanes obravnavamo kot suverene teoretske intervencije, je pomenila zagovor in utemeljitev novih prizadevanj, izvirajočih iz prepričanja o revolucionarnih potezah italijanskega *neorealizma*. Izhodišče njegovih prizadevanj za afirmacijo realizma je predstavljala teza o razlikovanju med režiserji, ki »verjamejo v podobo« na eni strani, in tistimi, ki »verjamejo v realnost« na drugi. Slednji si prizadevajo za zasnovo filmskega izraza, s katerim bi lahko z gledalcem vzpostavili odnos, ki je bližji odnosu z realnostjo kot v ostalih, zlasti t. i. »montažnih« kinematografskih pristopih. Možnost realizacije takega odnosa je v viziji »totalnega filma« (tj. iskanju filmske slike, ki bi najbolj ustrezala dejanski podobi sveta, kot podrobneje razlaga opomba št. 3) Bazin utemeljil s koncepti »ontološkega realizma«, »spoštovanja do realnega«, »globine polja«, »dolgega posnetka« (posnetka brez montažnega reza – bolj znanega pod oznako *plan-sekvenca*) in z vrsto drugih elementov; ti so postali teoretska osnova, na kateri se je lahko suvereno nadaljeval razvoj različnih realističnih dejavnosti. Bistveno za teorijo Andréja Bazina je prepričanje, da film kljub težnji po podajanju čim bolj verodostojne realnosti nikoli ne more zaobseči celote in sklenjenosti sveta, temveč zgolj svet v njegovi necelosti, v izraziti dvoumnosti, ki mu je lastna in ki se osmišlja skozi predpostavko nenehne spremenljivosti, postajanja, prehajanja, preoblikovanja ... In gledalec si je tako primoran sam ustvariti lastno vizijo in resnico upodobljenega sveta.

Tudi sodobna novorealistična prizadevanja so še vedno zavezana nekaterim ključnim dognanjem in priporočilom Andréja Bazina (čigar misel je hkrati z neslutnim razmahom same ustvarjalnosti v zadnjih letih deležna izjemnega zanimanja in reinterpretacij). V določenih posebnostih pa je vendarle prišlo do opaznih sprememb in prenovitev, med drugim takšnih, ki jih omogoča današnja digitalna tehnologija in si jih v njegovem času sploh ni bilo mogoče zamisliti.³ Vseeno pa domala vsaka izmed variant aktualnih novorealističnih pristopov še vedno izhaja iz enega temeljnih Bazinovih ustvarjalnih načel: iz uporabe »plana-sekvenca z globino polja v realnem času«; gre za neprekinjeno snemanje celotnega prizora, kjer (pogosto gibljiva) kamera z enako ostrino zajema vse področje dogajanja, v katerega naknadno ne posegajo z montažnimi intervencijami. Hkrati je tudi za najaktualnejša realistična filmska prizadevanja ključno priporočilo o spontanem odkrivanju individualnega »sloga in sredstev abstrakcije«, kar pomeni izogibanje pravilom in priseganje na spontane odločitve ter pogosto tudi improvizacijo v vseh fazah nastajanja filma. Zato se morajo cineasti posvečati ustvarjalni izbiri, pozorni selekciji in preudarni destilaciji bistvenih elementov realnosti, kajti tisto, za kar si mora film v soočenju z realnostjo prizadevati, je podajanje dejstev na najbolj oster, neposreden in prodoren način. In tak pristop je značilen tudi za večino izpostavljenih filmov, vključno z **Otrokom iz zgornjega nadstropja**, saj jim lahko upravičeno pripišemo dragoceno odliko »spoštovanja do realnega«, ki jo njen avtor opredeljuje takole: »Spoštovanje do realnega pač ne pomeni kopičenja zunanjih videzov; prav nasprotno: pomeni realno oklestiti vsega, kar ni bistveno, pomeni v preprostosti doseči totalnost.«⁴

Temeljne realistične poteze v filmskem izrazu Otroka iz zgornjega nadstropja

V skladu z navedenimi izhodišči lahko v filmskem izrazu Ursule Meier oziroma v njenem kreativnem pristopu najdemo vrsto izrazito realističnih dejavnikov. Poleg osnovnih »estetskih kriterijev« zasnove prizorov na izhodišču dolgih posnetkov z globino polja v realnem času in

³ Kljub določeni »nezamisljivosti« pa se je Bazin vseskozi zavedal »tehnične odvisnosti filma«. Tako je izpostavljajl vizijo »totalnega filma«, pogojeno s tehnološkimi možnostmi, poudarjajoč, da bo film zares treba šele iznajti: »Vodilni mit, ki je navdihoval iznajdbo filma, je torej izpolnitev mita, ki je v devetnajstem stoletju prevladoval pri vseh tehnikah mehanske reprodukcije realnosti, od fotografije do fonografa. To je mit integralnega realizma, poustvaritve sveta v njegovi lastni podobi – podobi, ki ni obremenjena s svobodo umetnikove interpretacije ali z nepreklicnim minevanjem časa. Če film v svoji zibelki ni imel vseh lastnosti prihajajočega totalnega filma, je bilo to proti njegovi volji: vile tehnologije mu je še niso bile zmožne podeliti, čeprav so si to želele.« Bazin, André: *Kaj je film?* Ljubljana: Društvo za razširjanje filmske kulture KINO!, 2010, str. 28.

⁴ Bazin, André: *Kaj je film?*, str. 453–454.

snemanja na realnih prizoriščih uporablja nekatere poglavitne elemente, značilne za novorealistični filmski izraz. Takšni so zlasti domala dokumentarna estetika neposrednega sledenja protagonistom, pogosto snemanje z gibljivo kamero »z roke«, ki se mestoma povsem »zlepi« z akterji v vidnem polju, izbira neprofesionalnih igralcev oz. »naturščikov«, snemanje na dejanskih lokacijah, prevladujoča uporaba ambientalnega zvoka⁵, filmanje brez dodatne osvetljave ali uporabe korektivnih optičnih pripomočkov itn. Na takšni osnovi sta sama struktura prizorov in kadriranje podvržena prevladovanju bližnjih ali srednje bližnjih planov. Ti se seveda v skladu z metodo gibljivega *plana-sekvence* včasih približajo do detajla, mestoma pa tudi oddaljijo do razdalje splošnega plana, medtem ko so totali namenjeni predvsem ponavljajočim se trenutkom prehajanja med dvema osnovnima prizoriščema – dolino z njeno opustelostjo, revščino in vsakdanjo monotonijo ter gorami z mondenimi smučišči, dopustniškim vrvežem, izobiljem in brezskrbnostjo.

Vizualna zasnova zgodbe temelji na nosilnem pripovednem liku Simona, ki je navzoč v skoraj vseh prizorih filma. Tovrstna osredotočenost pomeni, da nam film niti na ravni pripovedi niti v neposredni razsežnosti vidnega ne dopušča možnosti odmika od navzočnosti protagonista. Ne glede na to, ali imamo opraviti z interjerjem ali z zunanjimi posnetki, je Simon tako rekoč nepogrešljivo tam, medtem ko metoda dolgih posnetkov s podajanjem in vzdrževanjem občutka navzočnosti časa oziroma občutka trajanja podčrtuje monotonijo in enoličnost njegovega vsakdana. Takšna vztrajna prisotnost, pogosto prignana do domala otipljive bližine, na eni strani omogoča potopitev v čustveni svet redkobesednega akterja, hkrati pa na svojstven način poudarja njegovo prevladujoče emocionalno stanje: nevzdržno samoto. In kadar sta v kadru Simon in Louise, obe nosilni figuri, film vzbuja in neredko poudarja občutje neuspelega soočenja dveh samot.

Dvopolnost avdiovizualnega izraza je zaznavna tudi v upodabljanju dveh osnovnih prizorišč, dveh nasprotujočih si svetov. Prevladujoči sivini in izbiri neatraktivnih lokacij, značilni za podajanje življenjskega okolja doline, je postavljena nasproti bleščeča belina zasneženih gora,

⁵ V zvočni razsežnosti filma prevladuje ambientalni zvok, ki je le mestoma »dopolnjevan« z instrumentalnimi glasbenimi vložki. Ti nimajo tradicionalne vloge stopnjevanja ali sproščanja napetosti, napovedovanja prelomnih dogodkov ali poudarjanja čustvenih izbruhov, temveč predvsem kontemplativno prekrivajo določena stanja – najpogosteje trenutke osamljenosti, praznin, brezizhodnosti ...

smučarske tehnologije, lokalov in restavracij ter dragocene opreme smučarjev. Vendar pa ta izmenjava ne poteka povsem dvopolno, saj ima tudi infrastruktura smučišča svojo hrbtno »sivo stran«. To je pogon vzdrževanja in obratovanja letovišča, za katerega skrbijo sezonski delavci, živeči v enako revnih pogojih kakor Simon sam. Tako je uprizarjanje te (turistom skrite) plati pogona, ki omogoča smučarske užitke, podvrženo enako neusmiljenim vizualnim posegom kot osebni in intimni svet »sezona na svoji zemlji« – Simona.

V pretanjeno zasnovanem in sistematično vzdrževanem vizualnem izrazu, ki bi ga lahko poimenovali tudi »realizem neposrednosti«, je zaznavna izjemna zavzetost avtorice filma v njeni težnji opozarjanja na nepoznano in prezrto resničnost, ki je sestavni del življenja v mondeni Švici. Kaže nam dejanskost, ki kljub splošnemu prepričanju o blagostanju dežele v svojih nedrjih očitno skriva brezštevilo nezavidljivih, tragičnih individualnih usod, ki ne prizanašajo niti najmlajšim predstavnikom družbe. Čeprav imamo v filmski obravnavi opraviti s posrednim podajanjem umišljene izkušnje, ta angažirani pristop priča, da se realnost individualne ali kolektivne eksistence v določenih družbenih pogojih prekriva s prizadevanji avtorice za prepoznavanje, aktualizacijo in opozarjanje na pereče družbene in intimne probleme. Meierjeva dokazuje, da ti nikakor niso zgolj stvar »nerazvitih« in obubožanih predelov sveta, temveč sestavni del vsakdanjosti tudi v najbolj privilegiranih območjih zemeljske oble.

Z mladimi spregovorimo o njihovem doživljanju filmskega pristopa. Ali se jim film po načinu, kako je posnet, zdi podoben filmom, ki so jih vajeni gledati? So se jim podobe na platnu zdele dejanski odraz življenjske resničnosti? Kje se jim je zdelo, da se je film še posebej približal življenju? Ali menijo, da se je pogled kamere kdaj celo preveč oziroma prevsiljivo približal filmskim likom? So se jim dolgotrajni posnetki morda zdeli predolgi? V čem se je razlikoval od večine ameriških filmov, ki so jih videli? Ali so pogrešali glasbeno spremljavo? S katerim filmom bi **Otroka iz zgornjega nadstropja** lahko primerjali?

viri in literatura

Armstrong, Richard. *Understanding Realism*. London: BFI Publishing, 2005.

Bazin, André: *Kaj je film?* Ljubljana: Društvo za razširjanje filmske kulture KINO!, 2010.

Stam, Robert. *Film Theory: An Introduction*. Malden in Oxford: Blackwell Publishers, 2000.

Šprah, Andrej: *Vračanje realnosti: novi realizem v sodobnem filmu*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2011.

uporabno pri predmetih

slovenščina, domovinska in državljska kultura in etika, francoščina, sociologija, psihologija, državljska kultura, vzgoja za družino, mir in nenasilje, zdravstvena vzgoja

priporočena dodatna dejavnost

pogovor s filmskim publicistom dr. Andrejem Šprahom ali z urednico otroškega leposlovja in družinsko terapevtko Ireno Matko Lukan