

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Tea Metelko

Wes Anderson kot avtor

Diplomsko delo

Ljubljana, 2015

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Tea Metelko

Mentor: red. prof. dr. Peter Stanković

Wes Anderson kot avtor

Diplomsko delo

Ljubljana, 2015

Wes Anderson kot avtor

Namen diplomskega dela je, z apliciranjem avtorske teorije na filme Wes Andersona, ugotoviti ali so njegovi filmi res delo avtorja. Osredotočila sem se na politiko avtorstva, ki so jo razvili francoski filmski kritiki v petdesetih letih dvajsetega stoletja, ter avtorsko teorijo, kot so jo poimenovali ameriški teoretiki v šestdesetih. Moje delo se v maniri teoretikov osredotoča na ključno vprašanje avtorstva – kdo sploh je avtor filma. Še posebej danes se v filmski industriji pogosto zgodi, da je režiser zgolj oseba, ki na platno prenese zgodbo, ta pa v svojem bistvu ni njegova. Pravi avtor v svojih filmih pokaže osebnost, iskrenost ter zanj značilen ustvarjalni avtorski glas, zaradi česar njegovi filmi dobijo umetniško vrednost in niso zgolj še en komercialen produkt. Wes Anderson ima med sodobnimi režiserji zelo izrazit vizualni stil, ki sem ga z analizo mizanscene in njegovega načina pripovedovanja raziskala v drugem delu naloge, preko intervjujev z njim in ostalimi sodelujočimi pa iskala odgovor na vprašanje avtorstva.

Ključne besede: Teorija avtorstva, režiser, avtor, mizanscena, Wes Anderson.

Wes Anderson as an Auteur

The aim of the thesis is by applying the Auteur Theory to Wes Anderson's films to determine whether his films are really the work of the author. I focused on *Politique des auteurs*, developed by French film critics in the 1950's, and Auteur theory as it was named by the American theorist in the 60's. My work in the manner of theorists focuses on the key question of authorship - who is the author of the film. Especially today, it often happens in the film industry that the director is only there to transfer the story on the screen. And the story in its essence it's not really his. A real author shows personality, sincerity and his distinctive creative voice in his films, which makes them a work of art and not just another commercial product. Wes Anderson has a very strong visual style amongst contemporary directors. In the second part of the thesis I analyzed his mise-en-scène, explored his way of narration and through interviews with him and others who work with him sought an answer to the question of authorship.

Keywords: Auteur theory, director, auteur, mise-en-scène, Wes Anderson.

KAZALO

1 Uvod.....	5
2 Politika avtorjev in Avtorska teorija	6
2.1 Film kot umetnost.....	9
2.1.1 Režiser kot umetnik	10
2.1.2 Mizanscena	12
2.1.3 Elementi mizanscene	14
2.2 Kritika teorije avtorstva.....	15
3 Režiser Wes Anderson	18
3.1 Filmi	19
3.1.1 Bottle Rocket	20
3.1.2 Rushmore	20
3.1.3 Veličastni Tenenbaumi	20
3.1.4 Življenje pod vodo.....	20
3.1.5 Darjeeling Limited.....	21
3.1.6 Čudoviti lisjak.....	21
3.1.7 Kraljestvo vzhajajoče lune.....	21
3.1.8 Grand Budapest hotel	22
3.2 Analiza.....	22
3.2.1 Inspiracija	22
3.2.2 Ponovljive tematike	28
3.2.3 Tipični liki	32
3.2.4 Tehniki in igralci s katerimi pogosto dela	33
3.2.5 Posebnost lokacij	37
3.2.6 Značilni posnetki	41
3.2.7 Barvne sheme.....	52
3.2.8 Kostumografija	54
3.2.9 Glasba	57
4 Sklep.....	59
5 Literatura	62

1 Uvod

Že od prvega posnetka prihoda vlaka na postajo (bratov Lumière, leta 1895) dalje je očitno, da imajo lahko filmi na človeka močan vpliv. Imajo posebno sposobnost, da dajo gledalcu nekaj več. V njih lahko gledamo realne in popolnoma izmišljene svetove. Seveda je ogled filma, tako kot poslušanje glasbe, ogled umetnin v muzeju ali galeriji, nekaj popolnoma subjektivnega in za vsakega posameznika je izkušnja drugačna.

Pogosto ljudje filme, ki jih gledajo najraje povezujejo z žanrom ali glavnimi igralci, včasih pa tudi z režiserji, ki so skozi leta dobil svoj lastni status zvezd. Nekateri režiserji so preko svojega drugačnega pristopa in vizije dosegli kultni status, zato si zdaj igralci želijo sodelovati z njimi, gledalci pa nestrpnost pričakujejo njihove filme. Ime režiserja je tudi tisto s katerim se filme promovira. Nekateri režiserji imajo zelo specifičen način prikazovanja zgodbe, ki se pogosto, vsekakor ne vedno, tudi ponavlja. Gledalci v dejstvu da vedo, kaj lahko pričakujejo od filma, ki ga je posnel določen režiser, najdejo neko mero varnosti. Lahko se zanašajo na to, da jih tak film ne bo razočaral, istočasno pa od filma, ki ga je posnel režiser, za katerega velja, da snema »dobre« filme, tudi veliko več pričakujejo.

V svojem diplomskem delu se bom ukvarjala s prepoznavanjem režiserja kot tistega ključnega elementa, ki naredi film to, kar film je. O tem so začeli govoriti francoski filmski kritiki v petdesetih letih prejšnjega stoletja. Razvili so teorijo, ki so jo poimenovali Politika avtorjev, v njeno središče pa postavili eno samo osebo, ki so ji rekli *auteur*.

Diplomsko delo je razdeljeno na dva dela. V prvem delu se bom, s pomočjo analize primarnih virov, ukvarjala s politiko in teorijo avtorstva od njenega razvoja dalje. Tu se bom dotaknila pomembnih vprašanj s katerimi so se ukvarjali teoretiki, ko so razglasili režiserja, ki s spretno uporabo mizanscene film pretvori v nekaj, kar je značilno zanj, za umetnika oz. avtorja, kar posledično pripelje do razumevanja filma kot umetnost. V drugem delu diplomskega dela pa bom avtorsko teorijo implicirala na filmski opusu režiserja Wesa Andersona, kjer bom najprej analizirala njegove filme in v njih iskala tiste stične točke, ki kažejo na osebni izraz in stil režiserja. Preko analize intervjujev z Andersonom in drugih sodelujočih pri snemanju njegovih filmov, ter analizo mizanscene, bom poskušala najti dokaze o njegovem statusu avtorja.

Vprašanja, ki si jih postavljam so: Ali je danes, ko se režiserje in njihova imena, v filmski industriji izrablja v predvsem komercialne namene, avtorska teorija sploh še relevantna? Ali je Wes Anderson avtor? Če to je, zakaj? V čem se razlikuje od drugih režiserjev in kaj ga dela drugačnega? Če pri snemanju filma sodeluje večje število ljudi, kako je lahko en sam človek njegov avtor?

2 Politika avtorjev in Avtorska teorija

Francoski novi val je zacvetel za relativno kratko obdobje, med leti 1959 in 1963, ko so se določeni zgodovinski, tehnološki in ekonomski faktorji združili v precejšnjem vplivu na številne mlade francoske filmarje, ki so svoje kariere začeli kot filmski kritiki, teoretiki in zgodovinarji. (Fabe 2004, 120) Poleg Françoisisa Traffauta so najbolj znani režiserji novega vala Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette in Eric Rohmer. Vsi so pisali polemične članke o kinu za filmsko revijo *Cahiers du Cinéma*. (Fabe 2004, 120) Veliko inspiracijo so dobili iz pisanja francoskega filmskega kritika Alexandra Astruca, ki je trdil, da ima kino potencial subtilnega in kompleksnega izražanja kot pisani jezik. Trdil je, da je tudi kino jezik, »oblika v kateri in s katero lahko umetnik izrazi svoje misli, ne glede na to kako abstraktne so, ali prevede svoje obsesije popolnoma enako, kot bi jih v sodobnem eseju ali romanu.« (Fabe 2004, 121) Če imamo filmski jezik, potem imamo filmske avtorje, in obratno. Tisti, ki lahko sestavi filmski jezik, je sposoben individualnega izražanja in zato filmski umetnik, medtem ko tisti, ki kažejo predhodne tekste preko kamere to niso. (Sellors 2010, 16) Ko je prepoznana oznaka osebnega, kinematografski stil povzdigne režiserja v umetnika. Filmska produkcija takega umetnika bo posledično razumljena kot umetnost, predvsem zato, ker se umetnost definira kot obliko osebnega izraza umetnika. (Sellors 2010, 18)

V času, ko se je v Franciji razvijal novi val, se je v britanskem prostoru pojavila smer, ki je postala znana kot gibanje Free Cinema. Bila je zavezana ideji »osebne vizije«, na katero se je naslanjala tudi *politique des auteurs*, le da se za razliko od slednje ni osredinjala na popularno ameriško kinematografijo. (Cook 2007, 419) Britanska filmska kritika je dojemala avtorstvo kot nekaj nasprotnega industrializirani serijski produkciji hollywoodskih razvedrilnih filmov, in sicer na podlagi predpostavke, da je umetniški film nekaj resnega, medtem ko je Hollywood podvržen oblasti kapitala, čigar interese reproducira. (Cook 2007, 419–420)

Britanska kritiška tradicija je temeljila na umetnostni kritiki, ki je poudarjala pomen kritikovega osebnega okusa pri vrednotenju umetniških del, na literarni kritiki, ki je izpostavljala družbeno in moralno vlogo umetnosti ter pomen enovitosti avtorjevega pogleda na svet kot merila kakovosti, na splošnem kulturno pogojenem odporu do industrijskih načinov produkcije, bolj povezanih z razvedrilom kot pa z umetnostjo, in v marksistični družbeni kritiki, ki je množične medije v njihovem bistvu razumela kot manipulativne in s tem nevarne, zaradi česar je treba njihove učinke omiliti z vpogledi kritične elite. (Cook 2007, 419) Stališčem te tradicije je nasprotovala razprava o popularni kulturi v 50. in 60. letih, v kateri je imela filmska kritika dejavno vlogo. (Cook 2007, 419)

Teorijo avtorstva je sprva predlagal François Truffaut v 50. letih, naprej pa jo je razvil Andrew Sarris v 60., njen cilj pa je bil zagotoviti kritično orodje. (Kawin 2008, 191) Teza politike avtorjev je bila, da je režiser kljub industrijski in skupinski naravi filmske produkcije, tako kot vsak drug umetnik, ustvarjalni vir končnega izdelka. (Cook 2007, 387) Trdi da, ko se v filmu razkrijejo tematske in stilistične skladnosti, je ta skladnost pogosto lahko pripisana vodilni viziji posameznega umetnika, ki je izražal svoja lastna prepričanja in okuse. (Kawin 2008, 191–192) Pisci za *Cahiers du Cinéma* so bili zavezani k izjavi, da je kino umetnost osebnega izraza. (Buscombe 2008, 76)

Po besedah Truffauta je vrlina, ki odlikuje avtorja, iskrenost do samega sebe. (Truffaut 2008, 11) Kot pristnega filmskega avtorja je definiral tistega, ki doprinese nekaj resnično osebnega svojemu subjektu, ne zgolj proizvaja točna vendar brezosebna upodabljanja originalnega gradiva. (Buscombe 2008, 77) Pomembno je, da avtor transformira gradivo v izraz svoje lastne osebnosti, (Buscombe 2008, 77), saj s svojim značilnim podpisom individualnosti, ki je berljiva v filmu nad katerim je imel zadostno kreativno kontrolo kaže, da lahko njegov podpis prežema film. (Phillips 1996, 150)

Zgodnja teorija avtorstva si je prizadevala za priznavanje kulta osebnosti. Preko podrobno preučenega filmskega teksta lahko razkrijemo »bistvo« režiserja – kar posledično odobri status avtorstva. (Phillips 1996, 150) Ta pristop ni ignoriral faktorjev, kot sta pripoved zgodbe in žanr, ali dejstva, da je proces snemanja filma skupinska dejavnost. Predlagali so, da se je avtor nekako dvignil nad te »omejitve« k osebnemu izrazu. (Phillips 1996, 150) Pod kakršnimkoli produkcijskim sistemom in ne glede na film na splošno, avtor mora uživati

pomembno stopnjo kontrole in neodvisnosti na različnih stopnjah produkcije, če se bo avtorska struktura uveljavila na platnu. (Phillips 1996, 153)

Ameriški filmski kritik Andrew Sarris je politiko revije *Cahiers du cinéma* preimenoval v »avtorsko teorijo«, pri tem pa je izvorno polemiko o novem avtorskem filmu preoblikoval v kritično metodo za vrednotenje filmov in ustvarjanje panteona »najboljših režiserjev«, ki je v filmski kritiki aktualen še danes. (Cook 2007, 387) Sarris je bil mnenja, da je »kritik avtorstva obseden s celotnostjo umetnosti in umetnikom. Film gleda kot celoto, režiserja kot celoto. Deli, ne glede na to kako posamično zabavni, morajo imeti skupinski pomen.« (Buscombe 2008, 78) Ena izmed glavnih predpostavk teorije avtorstva je prepoznavna osebnost režiserja kot kriterij vrednosti. Preko skupine filmov mora režiser pokazati določene ponovljive stilne karakteristike, ki služijo kot njegov podpis. (Buscombe 2008, 79) Po Sarrisu teorija avtorstva istočasno izvaja dve funkciji. Najprej je to metoda klasifikacije /.../, istočasno pa tudi sredstvo za merjenje vrednosti. (Buscombe 2008, 79–80)

Sarrisova kritična polemika je bila uperjena proti socialnemu realizmu in je zagovarjala formalne zahteve, bila je proti »resni umetnosti« in za »umetnost popularnega filma«. Imela je dvojni cilj: na novo ovrednotiti hollywoodske filme kot filme vredne kritičnega premisleka in kot merilo vrednosti uporabiti režiserja (ne pa filmskih zvezd, scenarista ali producenta). (Cook 2007, 410) Sarris je politiko avtorjev prevedel kot avtorsko teorijo in jo preoblikoval v sistem za vrednotenje in razvrščanje hollywoodskega filma. (Cook 2007, 410) Poudaril je, da [avtorska teorija] ne določa pravil, je sredstvo za vrednotenje filmov glede na režiserjevo tehnično kompetentnost ter navzočnost prepoznavnega vizualnega stila in notranjega pomena, ki sta izhajala prav iz napetosti med režiserji in produkcijskimi razmerami v katerih so delali. (Cook 2007, 410) Sarris ni nikoli zanikal pomena družbenih razmer in prispevkov režiserjevih sodelavcev produkciji, vendar je trdil, da so našli primerne razmere in sodelavce ter se je njihov talent tako lahko popolnoma razmahnil. (Cook 2007, 410)

Takrat potekajoča razprava o popularni kulturi se je napajala iz nasprotja med tradicionalno visoko umetnostjo in popularno množično kulturo. (Cook 2007, 424) Film kot eden izmed množičnih medijev je bil uvrščen v kategorijo popularne kulture. V zgodnjih 60. letih so levičarski kritiki začeli dvomiti o ustreznosti manjvrednega položaja dodeljenega množičnim medijem, saj so menili, da pri teh ne gre za enoten fenomen in da dajejo možnost doseganja množic na način, ki ga visoka umetnost, na voljo le privilegirani manjšini, ne zmore. (Cook

2007, 424) Cilj je postal dvigniti kulturni status kina z dvigom režiserjev na stopnjo umetnikov. (Buscombe 2008, 76–77) Nekateri režiserji so dobili status avtorjev, kar jih povzdigne v »filmske umetnike«, glede na kritične ocene njihovih kinematografskih realizacij (Sellors 2010, 6), filmska industrija pa je to izkoristila in začela promovirati režiserje kot avtorje iz marketinških razlogov, saj je avtor »zagotovilo« in »blagovna znamka«. Za vse filme je pomembno ime avtorja, ne glede na to ali je bila ugotovljena avtorska struktura z imenom ali ne. Ime obstaja le kot dobrina – ime samo je blagovna znamka. (Phillips 1996, 154–156)

Teorija avtorstva je imela torej dva globoka in temeljna prispevka k filmskim študijam: Prvič, v najbolj splošnem pomenu je spodbujala k resnemu preučevanju popularnih Hollywoodskih filmov. In drugič, bolj specifično, to je počela z zahtevo po bližnji analizi mizanscene – kot glavnega mesta avtorjeve identitete. (Phillips 1996, 151)

2.1 Film kot umetnost

Pred politiko avtorjev se filma ni razumelo kot umetnost, saj je bil, kot potrošni izdelek v službi zakonov kapitalistične ekonomije, lahko le odslikava ideologije kapitalističnega sistema. (Cook 2007, 387) Osnovna predpostavka teorije avtorstva je bila Astruceva ideja, da kljub primarnemu statusu filma kot komercialnega medija zabave, bi ta lahko bil oblika umetnosti z enako močjo izražanja kot literatura ali poezija. (Fabe 2004, 121)

Teoretiki novega vala so verjeli, da kino ne bi smel biti transparentna oblika preko katere se posredujejo druge umetnosti, kot so romani ali igre, ampak unikaten estetski sistem, katerega bistvo je vizualnost. (Fabe 2004, 127) Da pa se lahko film razume kot umetnost mora obstajati umetnik, osrednja zavest katere vizija je vpisana v delo. (Fabe 2004, 121) Zato je film dosegel umetniški status le tedaj, kadar je veljal za izraz namenov posameznika kot umetnika ali nekoga, ki se bori proti industrijskemu sistemu produkcije. (Cook 2007, 387)

Večina filmov novega vala je bila osebnih. Režiser je navadno delal po lastnem scenariju, filmi so odražali njihove osebne stile in tematske preokupacije. (Fabe 2004, 125) Ker je režiser odgovoren za slike, nadzira scenografijo, kinematografijo, montažo in igro igralcev, in v velikih primerih predela scenarij, je zato po mnenju kritikov novega vala režiser, in ne scenarist tisti, katerega umetniška vizija se prenese na film. (Fabe 2004, 121)

Režiserja je potrebno ocenjevati glede na to kaj ustvari – njegove filme – in če lahko dela dobre filme brez poznavanja standardnih metod, brez običajne obrtniškiosti »dobrega režiserja«, potem je to njegov način dela. (Kael 2008, 49) Kljub temu pa režiserji, celo avtorji, niso vedno zvesti svoji formi, kritiki pa ne morejo vedno predvideti, da bo slab režiser vedno posnel slab film. (Sarris 2008, 42)

Režiserjevo ime je pri trženju hollywoodskih filmov spet postalo pomembno. (Cook 2007, 389) Pripisovanje kulturnih izdelkov imenu posameznega umetnika zagotavlja, da se ti izdelki tržijo na določen način, in sicer kot »umetnost«, ne kot »množična produkcija«, in da jih konzumira poučeno občinstvo, ki predstavlja tržno nišo. (Cook 2007, 388) V umetniškem filmu poučeno, izobraženo občinstvo išče znamenja avtorstva, da bi osmislilo film. In ker prepoznajo avtorja se gledalčeva identifikacija z likov premakne nanj. (Cook 2007, 389) Občinstva in filmski strokovnjaki zato pogosto razvijejo močna čustva do določenih režiserjev in se sprašujejo zakaj je delo določenega režiserja tako individualno in prepoznavno. (Fabe 2004, 122) Občinstvo je pogosto prepričano, da obstaja korelacija med kvaliteto filmov in imeni njihovih režiserjev. (Cameron 2008, 31)

2.1.1 Režiser kot umetnik

Ena najpomembnejših nalog režiserja je po prepričanju zagovornikov avtorske teorije ta, da stoji na mestu gledalca, da posebej v sebi odsotne gledalce in navdihne igralce in tehnike, da dajo najbolj jasno in prepričljivo realizacijo vsakega lika in situacije. Njegova naloga predstavnika gledalcev je v veliki meri kritična; vendar mora biti kritika konstruktivna. V gledalčevem imenu se mora odločiti kaj mora videti in kdaj. Druga najpomembnejša naloga je biti koordinator. Režiserji so potrebni prav zato, ker snemanje filma vključuje toliko različnih kreativnih odločitev. Najbolj očitna odločitev za doseganje enotnosti je, da je en človek odgovoren za celotno delovanje. Režiser zagotavlja, da so podrobnosti, nastopi in posnetki povezani s celotnim načrtom. Preko njegovega nadzora nad podrobnostmi lahko režiser postane odgovoren za efekt in kvaliteto celotnega filma. (Perkins 2008, 72)

Nekateri producenti vztrajajo /.../ naj režiser nima vpliva na načrtovanje, montažo, glasbo ali katerega od drugih od snemanja neodvisnih procesov. Bolj pogosto režiser pričakuje, da bo v tesnem stiku s piscem, da bo imel glas pri izbiri igralcev, da bo imel dovoljenje za

spreminjanje dialoga in da bo usmerjal delo montažerja in skladatelja. Najboljši režiserji so praktično svoji lastni scenaristi. (Perkins 2008, 72) Pomembno je prepoznati, da režiser nadzoruje film enako s tem, ko dovoli, kot s tem, kar si izmisli. Odločiti se mora ali bo sprejel predloge ali zahteve svojih sodelavcev. Te določitve so same po sebi pozitivne in kreativne. Končni izdelek »pripada« režiserju enako kot podrobnosti, ki jih predlaga sam. (Perkins 2008, 73) Režiser je edini član produkcijske ekipe, katerega služba je da vidi celoten film in ne samo določenih delov, vidi povezavo med deli in ne delov kot posameznih nalog. (Perkins 2008, 74) Režija določi kateri predmeti in dejanja bodo videni v ospredju in kateri v ozadju. Nadzoruje lahko prioritete pomembnosti in oblikuje tematiko filma. Bolj ko je nadzorovano, bolj osebno bo razmerje. Prav gostota medsebojnih odnosov med deli je oboje vir pomena in stila, ki sta proizvod sinteze; ne nastaneta iz preprostega zbiranja neodvisnih izjav igralcev in tehnikov. (Perkins 2008, 74)

Razlikovanje med avtorji in režiserji so zagovarjali mnogi kritiki pri *Cahiers du cinéma*. Njihovo pojmovanje posameznega umetnika, kot vira pomena v filmu, jih je privedlo do razlikovanja med režiserji, ki so samo režirali, ki so obvladali filmski jezik, in tistimi, ki so bili resnični avtorji v pomenu, da so v vseh svojih filmih ustvarjali skladen pogled na svet in se odlikovali po enkratno individualnem slogu. (Cook 2007, 390) Razlikovanje med avtorjem in režiserjem, ki ga je uvedla revija *Cahiers du cinéma*, govori v prid ideji o filmu kot osebni viziji, ki s prepoznavnim slogom razkriva navzočnost avtorja. (Cook 2007, 398) S tem se je strinjal Peter Wollen, ki pravi, da obstajata dve vrsti režiserjev; tisti, ki zgolj interpretirajo že obstoječi tekst in ga prenesejo v kinematografske kode, *metteurs en scène* (režiserji), in drugi, ki prekrivajo tisto stopnjo uspešnosti z na novo ustvarjenim tekstom v času snemanja filma, *auteur* (avtorji). (Lehman 2008, 159)

Za dober film je potreben izraz vizije enega moža in komunikacija režiserja njegovemu občinstvu. Samo tako lahko prikažemo razlike v naravi in učinku med osebnim filmom in tovarniškim filmom. Pod pogojem, da ima film svojo lastno enotnost, se zdi nepomembno ali je bila enotnost razvita preko sodelovanja in kompromisa znotraj produkcije ali je bila zasnovana v glavi enega moža in vsiljena sodelujočim. (Perkins 2008, 68) Filmi so »ponesrečeni« do neke mere, saj vključujejo nepredvidljivosti pod vplivom različnih, pogosto nasprotnih, osebnosti. Neosebni so tudi, če njihov stil in pomeni niso pridobljeni iz zasnov enega moža. (Perkins 2008, 70)

Sarris je razvil tri predpostavke teorije avtorstva za katere pravi, da si jih lahko vizualno predstavljamo kot tri koncentrične kroge: zunanji krog je tehnika, srednji krog je osebni stil in notranji krog notranji pomen. Ustrezne vloge režiserja so lahko tehnik, stilist in avtor. (Sarris 2008, 43) Prva predpostavka teorije avtorstva je tehnična sposobnost režiserja kot kriterij vrednosti. Slabo režiran ali nerežiran film ni pomemben na kritični lestvici vrednot, vendar pa se lahko kljub temu pogovarjamo o temi, scenariju, igri, barvi, fotografiji, montaži, glasbi, kostumih, dekorju. (Sarris 2008, 43) Če režiser nima tehničnih sposobnosti, je glede na teorijo avtorstva, takoj izgnan iz panteona režiserjev, saj mora biti velik režiser vsaj dober režiser. (Sarris 2008, 43) Druga predpostavka teorije avtorstva je prepoznavna osebnost režiserja kot kriterij vrednosti. Med skupino filmov mora režiser kazati določene ponavljajoče karakteristike stila, ki služijo kot njegov podpis. Način kako film zgleda in se premika, naj bi imel povezavo s tem, kako režiser misli in čuti. (Sarris 2008, 43) Tretja in končna predpostavka teorije avtorstva se ukvarja z notranjim pomenom, končno slavo filma kot umetnost. Notranji pomen izhaja iz napetosti med režiserjevo osebnostjo in njegovim delom. (Sarris 2008, 43)

Če ne gledamo načrtovanja in izdelave filma, je nemogoče vedeti točno kdo je prispeval vsako od idej, ki je vplivala na končni film. Ne moremo, na primer vedeti do katere mere je režiser predvideval montažo med snemanjem, koliko jo je nadzoroval ali je bila prepuščena iznajdljivosti glavnega montažerja. (Perkins 2008, 68) Kreativna svoboda ne zagotavlja, niti industrijsko usmerjanje izključuje, dobrih rezultatov. Pri filmu se ukvarjamo z izdelkom in ne s sistemom proizvodnje. Sodbo lahko dosežemo brez da bi vedeli, kako je bil film narejen. (Perkins 2008, 68) André Bazin je bil mnenja, da bi filmska režija morala izbrisati individualni slog, da bi notranji pomen lahko naravno zasijal in bi gledalec lahko prišel do svojih sklepov, ne da bi režija z njim manipulirala. (Cook 2007, 390)

2.1.2 Mizanscena

Izraz mizanscena (fr. *mise-en-scène*), ki v francoščini dobesedno pomeni »vstavljeno je bilo v sceno«, se uporablja za opis vizualnih aspektov, ki se pojavijo znotraj samega posnetka. (Rowe 1996, 93) V zvezi z izrazom mizanscene obstaja v filmski kritiki nekaj zmede, deloma zato, ker je prevzet iz gledališča in deloma zaradi svojega razkroja v avtorski teoriji, kjer je začel pomeniti stil ali oblikovno konvencijo. (Cook 2007, 424) Ob svoji razširitvi z gledališča na film je začel izraz pomeniti režiserjev nadzor nad tistim, kar se pojavi v kadru in način na

katerega režiser uprizori nek dogodek za kamero. (Cook 2007, 424) Nekateri avtorji o filmu so izraz omejevali na tiste elemente, ki jih potrebuje kamera – predmeti, premiki, osvetlitev, senca, barva itn. – medtem ko so drugi vključili tudi umetnost samega snemanja, ostrenja posnetkov in premikov kamere. (Rowe 1996, 94) Kadar se ga uporablja v zvezi s filmom, se nanaša na vse, kar se pojavi na posnetku, vključno s tistimi plastmi, ki sovpadajo z gledališko umetnostjo, kot so scenografija, luč, kostumi in obnašanje likov. (Cook 2007, 424)

Filmske ustvarjalce in kritike, ki so pisali za *Cahiers du cinéma*, so zanimala vprašanja forme in mizanscene ter teoretična analiza odnosa umetnika in filmskega izdelka do družbe. (Cook 2007, 390) Izraz mizanscena se nanaša na uprizarjanje dogodkov pred kamero, vendar ga je mogoče uporabiti tudi v širšem pomenu kot izraz za formalno organiziranost končanega filma, za »stil«, v katerem filmski ustvarjalci izražajo svoja osebna zanimanja. (Cook 2007, 398) Kvaliteta režiserjevega dela se lahko bere v njegovem stilu, njegovi kontroli nad mizansceno. (Rowe 1996, 94)

V filmskih študijah se izraz mizanscene uporablja predvsem v razpravi vizualnega stila. Zanima nas predvsem vsebina izreza, ki vključuje osvetlitev, kostume, dekoracijo, prostor in igralce same ter kako je organiziran. Organizacija vsebine izreza vključuje odnos igralcev drug do drugega, do dekoracije in tudi njihov odnos do kamere in posledično gledalčevega pogleda. Na pomembni osnovni stopnji se mizanscena ukvarja z dejanji in posledicami, ki jih lahko imajo. Ko razmišljamo o dekoraciji, osvetlitvi in uporabi barve, ne smemo pozabiti koliko je lahko izraženo preko usmerjanja dejanj in preko spretnega nastopa. Velik del pomena je lahko povezan z načinom s katerim igralec pove vrstico, ali kam je usmerjen njegov pogled v določenem trenutku. Mizanscena torej zajema oboje, to kar občinstvo vidi in način na katerega nas povabijo, da vidimo. (Gibbs 2002, 5–12)

Prostor je ključni izrazni element, ki ga ima ustvarjalec filma na voljo. Ko razmišljamo o prostoru, lahko vključimo osebni prostor med igralci in gledalčev občutek, ko se nanj vpliva, in pa tudi izražene odnose in vzorce, ki so ustvarjeni s pozicioniranjem igralcev. Pri razmišljanju o prostoru moramo implicitno razmišljati tudi o poziciji kamere. Pozicija kamere določa gledalčevo razumevanje scene. Temeljito bo vplivala na to kako bo doživel nastop. Je ena izmed najbolj pomembnih načinov s katerim je definirana narava gledalčevega odnosa do likov. S konsistentnimi odločitvami na tem področju lahko režiser determinira naravo in ton filma. (Gibbs 2002, 17–20)

Robin Woods je napisal da »gibanje kamere povezuje, montaža ločuje«. Kar je pomembno imeti v mislih vedno, ko smo soočeni z dolgimi posnetki ali gibanjem kamere. Ena najpomembnejših umetniških odločitev dolgih posnetkov je, kdaj ga končati. Gibanje filma od posnetka do posnetka, odnos enega posnetka do vseh ostalih posnetkov, ki so že bili posneti ali ne, ki bodo vključeni v končani film, rezanje, montaža, vse to je mizanscena. In še več. Mizanscena niso samo vse te stvari obravnavane kot ločeni in odstranljivi deli: je to kar združuje vse skupaj v organsko enotnost, in posledično več, kot vsota posameznih delov. (Gibbs 2002, 35–65)

Mizanscena je intimno povezana s trditvami o tem, zakaj bi moral režiser, prej kot scenograf, veljati za umetnika odgovornega za film. (Gibbs 2002, 55) Te trditve se zanašajo na dejstvo, da mizanscena zajema področja sprejemanja odločitev za katere je odgovoren režiser. (Gibbs 2002, 56) Robin Wood pravi: »Režiser se pripravlja na snemanje filma. Pred seboj ima scenarij, kamero, luči, dekoracijo, igralce. Kaj naredi z njimi je mizanscena in točno tu leži umetniška pomembnost filma.« (Wood v Gibbs 2002, 56–57) Za Wooda je scenarij samo en od številnih elementov, ki jih ima režiser na voljo, samo ena sestavina, ki bo prispevala h končnemu filmu. (Gibbs 2002, 58)

Mizanscena je edinstvena za kino, je način s katerim je kino edinstveno izrazen. (Gibbs 2002, 60) Koncept mizanscene je lahko bolj pomemben kot trditve o avtorstvu, ki jih je podpiral. Kritikom je, raje kot le dobesedno razumevanja filma, omogočil razumevanje filma kot vizualne in čutne izkušnje, razmišljati o filmu kot mediju s svojim lastnim pomenom in določanje vpliva stila nad pomen. (Gibbs 2002, 66)

2.1.3 Elementi mizanscene

Pomembni elementi mizanscene pomagajo gledalcu pri razumevanju dogajanja na platnu. Med pomembnejšimi elementi mizanscene je prostor. Lokacije [snemanja] niso samo razpoznavne in nam pomagajo umestiti like znotraj filma, lahko nam tekom filma tudi ustvarijo svoj lasten prostor in pomen. (Rowe 1996, 95)

Največkrat se filmi zanašajo na rekvizite kot naprave, ki posredujejo pomen, lahko postanejo unikatni označevalci pomena. Ko so prizori skonstruirani okoli številnih rekvizitov in je z

uporabo bližnjih posnetkov in dialoga naša pozornost usmerjena k določenim predmetom, vemo, da bodo ti predmeti pomembni za zgodbo. Kostum je eden od rekvizitov, ki je tesno povezan z likom. (Rowe 1996, 97–99)

Osvetlitev filma je prva od »nevidnih« kodov kinematografov. Osvetlitev vključuje odločitve stopnje in smeri svetlobe. Svetloba in senca sta lahko uporabljeni za usmeritev naše pozornosti na določen del posnetka. (Rowe 1996, 102)

Črpajoč iz že obstoječih oblik umetnosti fotografije in gledališča, je bila kamera na začetku v filmu statična, gibanje pa je bilo pridobljeno iz igralcev pred sceno. Kamera je bila postavljena v »najboljši sedež«, z igralci pred njo, ki so se premikali v in iz posnetka, tako kot v gledališču. Razvoj alternativnih pozicij kamere se je razvil v prvem desetletju 20. stol. Bližnji posnetek ima posebno mesto v razvoju filma, saj nam dovoljuje, da »intimno spoznamo« obraze glavnih igralcev, in posledično preberemo njihove misli in čustva. (Rowe 1996, 103–112)

Zadnji element v konstrukciji »slike« filma je zvok. Glasbena podlaga je enakopravna »zvočnim slikam«, sestavljena in izbrana je na enak način kot je ustvarjena vizualna slika. Zvok je lahko uporabljen za okrepitev kontinuitete akcije. Medtem, ko je slika razdrobljena z rezi z enega posnetka na drugega, neprekinjen zvok kaže na kontinuiteto časa. Primarno je glasba uporabljena za informiranje gledalcev o primernih čustvenih odzivih. (Rowe 1996, 109–111)

2.2 Kritike teorije avtorstva

Del užitka pri vrednotenju filmov je, da lahko razlikujemo med »dobrimi« in »slabimi«, toda hitro lahko pozabimo, da so te sodbe subjektivne in hkrati kulturno pogojene. Ker avtorska teorija daje prednost enemu področju filma pred drugim in režiserju pred drugimi dejavniki v procesu produkcije, spodbuja sprejetje teh domnev kot naravnih, ne pa diskutabilnih. (Cook 2007, 411)

Teorija avtorstva se omejuje na režiserja kot glavnega avtorja filma. (Wollen 2008, 56) Seveda režiser nima popolne kontrole nad svojim delom; kar razloži zakaj teorija avtorstva vsebuje dešifriranje. Velik del lastnosti analiziranih filmov je zavrženih kot nejasnih zaradi »hrupa« producentov, kamermana ali celo igralcev. (Wollen 2008, 63) Teorija avtorstva

vzame skupino filmov – delo enega režiserja – in analizira njihovo strukturo. Vse nepomembno za to se razume kot sekundarno in se ne upošteva. (Wollen 2008, 64) Teorija avtorstva je torej kritika režiserja in ne filmska kritika, njeno osredotočanje na izločevanje avtorskih posebnosti iz celotnega opusa režiserja pove več o kritikovih težnjah kot režiserjevih sposobnostih. S tem, ko ukoreninja analizo filma v režiserjevih mislih in ne v času in kraju njihove konstrukcije, tvega ločevanje posameznih filmov od njihovih sodobne filmske kulture. (Sellors 2010, 19)

Problem teorije avtorstva je torej, da dovoljuje kritikom ignoriranje kreativnega sodelovanja in takojšen skok k režiserju. (Kawin 2008, 192) Kot oblikovalec neodvisnega dela ima režiser lahko pravico do avtorstva – vendar taka pravica ni avtomatska, saj je film redko delo enega. (Kawin 2008, 191) Režiser je ponavadi vpleten in ima vsaj glas odločanja pri vseh pomembnih kreativnih odločitvah od razvoja do post produkcije, predvsem pri odobritvi scenarija, izbiri igralcev, produkciji, kostumih, podrobnostih igre in montaže. To ga postavi v položaj usmerjanja ekipe. (Kawin 2008, 191) Kljub temu pa je bilo avtorstvo pogosto podeljeno brezbrizno, saj ni res, da ima vsak film avtorja. Obstajajo avtorji, ki niso režiserji in režiserji, ki niso avtorji. (Kawin 2008, 193) Kult osebnega stila pravi, da je režiser zanimiv le, če je pokazal dosleden stil in matrico ponovljivih interesov. Vzorec avtorja pa se pokaže, ko so vsi njegovi filmi gledani skupaj ali se jih obravnava v odnosu drug do drugega. Vendar pa je prava vrednost avtorstva, da ponudi zadovoljivo razlago dejstva kina, saj se pogosta osebna skladnost lahko pojavi v sodelovalnem projektu. (Kawin 2008, 193) Režiserjev stil torej ni zgolj rezultat ampak pogosto dokaz o skupinskem sodelovanju. Bolj ko je stil skladen, boljše je moralo biti sodelovanje med člani ekipe. (Kawin 2008, 198)

Pojmovanju režiserja kot vira pomena se je upiral André Bazin, ki je bil prepričan, da bi moral biti filmski ustvarjalec pasiven zapisovalec resničnega sveta, ne pa nekdo, ki z njim manipulira. (Cook 2007, 390) Hkrati je Bazin kritiziral idejo, da je korpus del mogoče pripisati posameznemu avtorju, kot da posameznik ne bi bil del družbe in zgodovine ter podvržen družbenim in zgodovinskim omejitvam. (Cook 2007, 390) Posameznik presega družbo, vendar pa je družba nad in znotraj njega. Zato ne more biti dokončne kritike genija ali talenta, ki ne upošteva družbenega determinizma, zgodovinskih okoliščin in tehničnega ozadja, ki ga do določene mere determinira. (Bazin 2008, 22) Prav tako politika avtorstva trdi, da razlikuje med pravimi avtorji in režiserji, celo talentiranimi. (Bazin 2008, 25) Sestavljena je iz izbiranja osebnega dejavnika v umetniški stvaritvi, kot referenčnega standarda in nato

predvidevanja, da se nadaljuje, in celo izboljšuje, od enega do naslednjega filma. (Bazin 2008, 25) Že na začetku analiza predvideva, da je film avtomatično dober, če ga je naredil avtor (Bazin 2008, 26), saj je objektivno gledano lažje zaupati avtorju, ki je genij, kot pa lastni kritični inteligenci. Tukaj politika avtorstva sovpade s sistemom »kritiziranja z lepoto«; z drugimi besedami, ko se soočaš z genijem je vedno dobra metoda predvidevati, da je možna slabost v umetniškem delu samo lepota, ki je sam še nisi sposoben razumeti. (Bazin 2008, 26) Obžalovanja vredno je hvaliti film, ki si hvale ne zasluži, vendar je nevarnost manj daljnosežna kot, ko je film vreden, pa se ga zavrne, ker režiser pred tem še ni naredil ničesar dobrega. (Bazin 2008, 26)

Medtem, ko je tradicionalna kritika pojmovala umetniško delo kot izraz namenov posameznega avtorja in kot neko identiteto, ki jo kritik lahko neposredno odkrije, pa strukturalizem trdi, da je »avtor« daleč od tega, da bi nadzoroval pomen dela, saj je le učinek medsebojnega delovanja različnih besedil ali diskurzov, ki imajo lastno avtonomijo. (Cook 2007, 447) Pomen je namreč preko avtorjevega nadzora. (Sellors 2010, 31) Roland Barthesova slavna izjava o »smrti avtorja« je bila taktika, ki je omogočila dve rojstvi: rojstvo tekstualnosti, pojmovanje kot »tkivo citatov iz neskončnih središč kulture« (Barthes v Cook 2007, 474) in rojstvo bralca/gledalca, pojmovanega kot »prostor, v katerem so vpisani vsi citati, ki tvorijo tekst«. (Barthes v Cook 2007, 474) Barthes poudarja da govori jezik, ne avtor (Barthes 2008, 98) in, da je avtor »moderna slika, proizvod naše družbe«. (Barthes 2008, 97–98) Opominja, da se razlago dela vedno išče v moškemu ali ženski, ki ga je naredil, kot da bi se nam na koncu, preko bolj ali manj transparentne prispodobe fikcije, glas posameznika, avtorja »zaupal«. (Barthes 2008, 98) Zato je avtorja potrebno odstraniti. In ko je avtor odstranjen, je zahteva po dešifriranju teksta zaman. Barthes pravi, da s pripisovanjem tekstu avtorja omejujemo tekst, saj z iskanjem avtorja, ki tekst »razloži«, zmaga kritik. Torej ni presenečenje, da je zgodovinsko gledano, vladavina avtorja tudi vladavina kritika. (Barthes 2008, 99) Bralec je torej mesto na katerega so vpisani vsi citati, ki sestavljajo pisanje, brez da bi bil kateri od njih izgubljen in enotnost teksta ne leži v njegovem nastanku ampak v njegovem cilju. (Barthes 2008, 100)

Timothy Corrigan pa opozarja na izrabljanje avtorstva saj pravi, da se je avtor v 80. in 90. letih »znova materializiral kot posel komercialnega nastopanja« (Corrigan v Cook 2007, 475), s čimer meri »na preživetje in dejansko vse večjo pomembnost avtorja kot komercialne strategije za pridobivanje občinstva in kot kritiški pojem, ki je povezan s cilji distribucije in

marketinga, da identificirata potencialni kulturni status nekega avtorja«. (Corrigan v Cook 2007, 475) Identifikacija režiserjev z avtorji je poteza, ki so jo potegnili filmski kritiki na podlagi retrospektivnega pogleda nekega korpusa filmov. Prav zato moramo umestiti avtorsko kritiko v širši okvir filmske zgodovine in njenih pogojev za razprave o avtorstvu, ne pa podrediti družbene in industrijske sile totalni individualni izraznosti. (Cook 2007, 478) Filmska industrija in širša filmska industrija brez sramu, kot sta sicer zmeraj počeli, uporabljata pojem individualnega avtorstva in z njim povezana ugodja za to, da bi pridobila občinstvo. Te promocijske strategije so se okrepile v kontekstu multimedijskih tehnologij in povečanih možnosti trženja filma. (Cook 2007, 479) Odkar je avtorizem razpršen po številnih medijskih poljih, se je razkrojilo razlikovanje med komercialnim filmom in umetnostjo, ki je bistveno za tradicionalno avtorsko teorijo. (Cook 2007, 479) Avtorska študija mora torej danes svojo mrežo razširiti daleč čez same filmske tekste in upoštevati tudi diskurze, ki prihajajo iz produkcije in promocije, ter različne recepcijske kontekste. (Cook 2007, 479)

3 Režiser Wes Anderson

Wesley "Wes" Wales Anderson je bil rojen 1. maja 1969, v Houstonu, Texas, očetu Melveru Andersonu, ki je vodil agencijo za stike z javnostjo in oglaševanje, in mami Anne Burroughs, ki je delala kot nepremičninska agentka in kot arheologinja. Odrasel je z dvema bratoma, Ericom in Melom, njihova starša pa sta se ločila, ko je imel Anderson osem let. (Bio.)

Že v mladih letih je režiral filme v katerih je igral on sam in njegova brata. Obiskoval je šolo sv. Johna v Houstonu, kjer je postal znan po svojih velikih in zapletenih igralskih produkcijah, ki so temeljile na dobro poznanih zgodbah, filmih in TV nadaljevankah. Obiskoval je univerzo v Austinu, Texas, kjer je študiral filozofijo in leta 1991 tudi diplomiral. Tam je spoznal Owena Wilsona, s katerim sta sčasoma postala sostanovalca in skupaj napisala scenarij za film. (Bio.)

Kratki film *Bottle Rocket*¹, so predvajali na filmskem festivalu Sundance, kjer so ga dobro sprejeli, opazil ga je tudi režiser James L. Brooks, ki je preko vez s Columbia Pictures dobil večji proračun s katerim so lahko posneli film do konca, ki pa pri gledalcih ni bil najbolje

¹ *Bottle Rocket*. Wes Anderson, 1996.

sprejet. Naslednji film pri katerem sta sodelovala z Wilsonom je bil *Rushmore*², za tem sta skupaj napisala še scenarij za film *Veličastni Tenenbaumi*³, ki je bil bolj uspešen tako pri gledalcih kot tudi pri Akademiji. Zaradi uspeha je Anderson lahko dobil večji proračun za svoj naslednji film *Življenje pod vodo*⁴, kjer je pri pisanju scenarija sodeloval z Noahom Baumbachom. Pri pisanju scenarija za *Darjeeling Limited*⁵ sta se mu pridružila Roman Coppola in Jason Schwartzman. V petem filmu se je Anderson vrnil nazaj k otroškim nagnjenjem po oživitvi najljubših zgodb. Film *Čudoviti lisjak*⁶ je stop-motion animacija, ki temelji na knjigi Roalda Dahla z istim naslovom. Sledila sta filma *Kraljestvo vzhajajoče lune*⁷ in zadnji, komercialno uspešen, *Grand Budapest Hotel*⁸, za katerega je prejel Zlati Globus v kategoriji za najboljši film, muzikal ali komedijo, nominiran pa je bil tudi za devet Oskarjev (Bio.) in zmagal v štirih kategorijah.

3.1 Filmi

V nadaljevanju bom analizirala vseh osem filmov režiserja Wesa Andersona. Najprej bom o vsakem od njih povedala nekaj besed, nato pa v nadaljevanju iskala podobnosti med njimi. Izpostavila bom točke v katerih se kaže režiserjev stil in zanj značilen način dela.

Pri analizi sta mi bile v pomoč dve knjigi filmskega kritika, režiserja in avtorja Matta Zollerja Seitza, kjer se v prvi z naslovom *The Wes Anderson Collection*, poglobljeno pogovarja z Andersonom o njegovih prvih sedmih filmih. Druga knjiga, z naslovom *Grand Budapest Hotel*, ki je v celoti namenjena istoimenskemu filmu, prav tako vsebuje poglobljene intervjuje z režiserjem, kot tudi s kostumografinja Mileno Canonero, snemalcem Robertom Yeomanom, igralcem Ralphom Fiennesom in skladateljem Aleksanrem Desplatom. Svoja razmišljanja so prispevali tudi drugi avtorji. Poleg intervjujev iz omenjenih knjig sem analizirala tudi intervjuje z režiserjem, igralci in drugimi relevantnimi osebami, najdene na spletu.

² *Rushmore*. Wes Anderson, 1998.

³ *The Royal Tenenbaums*. Wes Anderson, 2001.

⁴ *The Life Aquatic with Steve Zissou*. Wes Anderson, 2004.

⁵ *The Darjeeling Limited*. Wes Anderson, 2007.

⁶ *Fantastic Mr. Fox*. Wes Anderson, 2009.

⁷ *Moonrise Kingdom*. Wes Anderson, 2012.

⁸ *The Grand Budapest Hotel*. Wes Anderson, 2014.

3.1.1 Bottle Rocket

Anthony se po izpisu iz umobolnice, v katero se je prijavil po živčnem zlomu, pridruži prijatelju Dignanu pri prvem koraku k uresničitvi 75 letnega načrta, katerega cilj je postati uspešna kriminalca. Dignanov načrt vključuje njegovega bivšega šefa, »legendarnega« g. Harryja, ki pa ga je najprej treba prepričati v sodelovanje. S pomočjo soseda in prijatelja Boba, Anthony in Dignan oropata knjigarno, nato pa se pred organi pregona skrijejo v motelu. Ko se končno pridružijo g. Harryju, pa se stvari ne odvijajo po načrtu. (IMDb 2015a)

3.1.2 Rushmore

Smisel življenja 15 letnega Maxa Fischerja je obiskovanje Rushmora, zasebne šole, kjer uživa posebni status in je kralj obšolskih dejavnosti. Njegovo življenje se začne spreminjati, ko izve, da je zaradi slabega akademskega uspeha vpisan pogojno in ko se zaljubi v osnovnošolsko učiteljico gdč. Cross. V propadlem poizkusu pridobitve njene naklojenosti Maxa izključijo, zaradi česar začne obiskovati javno šolo, kjer je vse drugače. Nato izve še, da je v ljubezen njegovega življenja zaljubljen tudi bogati industrialec, njegov prijatelj in mentor, Herman Blume. (IMDb 2015c)

3.1.3 Veličastni Tenenbaumi

Royal in Etheline Tenenbaum sta imela tri otroke. Vsi trije so bili otroški veleumi, vendar jih je Royal, ki je pokazal malo zanimanja za družino, zapustil. Zato je Etheline sama vzgojila otroke in o njih napisala knjigo. V odraslosti pa se zdi, da so izgubili svoj smisel življenja. Ko Royal izve, da se bo Etheline poročila s Henryjem Shermanom si izmisli, da umira za rakom in ima samo še šest tednov življenja v upanju, da bo na ta način dobil nazaj družino, ki jo je zapusti. Etheline prepriča, da ga sprejme nazaj v hišo, takrat pa se, iz različnih razlogov, odločijo preseliti nazaj tudi vsi trije otroci. (Starving Writer)

3.1.4 Življenje pod vodo

Oceanograf Steve Zissou zapriseže maščevanje nad mitičnim morskim psom, ki je med snemanjem dokumentarnega filma pojedel njegovega partnerja Estebana. Zissou zbere denar za novo ekspedicijo, z ladjo Belafonte, katere cilj je ujeti in ubiti morskega psa in posneti nov

film. Zissoujevi posadki se pridruži noseča novinarka Jane Winslett-Richardson, ki piše članek o Zissouju in Ned Plimpton, ki trdi, da je njegov dolgo izgubljeni sin. Med iskanjem morskega psa in snemanjem filma se soočajo z mnogimi težavami, med drugim jih napadejo tudi pirati, ki ugrabijo člana posadke in jih pustijo brez denarja. (IMDb 2015d)

3.1.5 Darjeeling Limited

Uvod v film Darjeeling Limited je kratek film z naslovem Hotel Chevalier, v katerem spoznamo Jacka Whitmana in njegovo bivše dekle. Darjeeling Limited pa nas postavi v čas, enega leta po smrti očeta, ko se trije odtujeni bratje srečajo v Indiji na spiritualnem potovanju z vlakom, ki ga je organiziral najstarejši brat Francis, ki je obseden z načrtovanjem. Bratje se vsak s svojim zdravilom soočajo z življenjem po izgubi očeta. Po nekaj dneh pa Francis razkrije presenetljiv cilj potovanja. (IMDb 2015č)

3.1.6 Čudoviti lisjak

Zgodba g. Lisjaka, ki pusti divje dni kraje kokoši, puranov in nočnih, instinktivnih pustolovščin za seboj in postane odgovoren, ko zve, da bo postal oče. (IMDb 2015b) Dvanajst let kasneje, ko g. in ga. Lisjak živita idilično domače življenje s sinom Ashem in nečakom Kristophersonom, se izkaže, da mirno življenje ni zadovoljivo za Lisjakove divje živalske instinkte in kmalu zdrsne nazaj v svoje stare navade kraje kokoši. S tem spravi v nevarnost, ne samo svojo družino, ampak celotno živalsko skupnost. Ujeti v podzemlje in brez hrane se živali povežejo skupaj v boju proti zlobnim kmetom. (Rotten Tomatoes)

3.1.7 Kraljestvo vzhajajoče lune

Dogajanje je postavljeno na otok v bližini obale Nove Anglije, poleti leta 1965. Je zgodba dveh dvanajstletnikov, skavta Sama in kradljivke knjig Suzy, ki se zaljubita, skleneta skrivni pakt in skupaj pobegneta v divjino. Medtem ko ju različne avtoritete poskušajo najti, se na odprtem morju kuha nevihta, ki bo mirno otoško skupnost obrnila na glavo na vse možne načine. (Focus Features)

3.1.8 Grand Budapest hotel

Film prikazuje pustolovščine Gustava H., legendarnega receptorja v slavnem evropskem hotelu med vojnama, in njegovega pomočnika Zera Moustafa, ki postane njegov najbližji prijatelj. Zgodba vključuje kraje neprecenljive renesančne slike, divjo bitko za ogromno družinsko bogastvo, obupane pregone na motorju, vlakih, saneh in smučeh, sladko ljubezensko afero. Vse to z ozadjem hitro in dramatično spreminjajočega kontinenta. (Fox Searchlight: Pressroom)

3.2 Analiza

3.2.1 Inspiracija

Anderson je za svoje največje režiserske vplive navedel Francoisa Truffauta, Orsona Wellesa in Billa Melendeza. (Wickman 2012) Zadnji je odgovoren za filme o Charliju Brownu, liku, ki ga je v svojih stripih razvil Charles Schulz, katerega vpliv na karakterizacijo likov lahko zaznamo v Wes Andersonovih filmih. Tako kot pri Schulzu gre tudi pri Andersonu pogosto za otroke, vendar noben od njih ne govori kot otroci, ki so kdaj obstajali, in ne zanimajo jih stvari, ki naj bi zanimale otroke. Zdi se, da je Charles Schulz zelo prisoten v Velikih Tenenbaumih, še posebej v delih, ko so otroci. (Zoller Seitz 2013, 98) Tako kot očeta Charlija Browna in njegovega ustvarjalec Charelsa Schulza, je tudi oče Maxa Fischerja iz Rushmora, brivec. (Zoller Seitz 2013, 71) Prisotnost Peanutsa pa v Rushmoru vidimo tudi v kapi z naušniki Charlija Browna, ki jo začne nositi Max.

Slika 3. 1: Maxov oče je brivec



Slika 3.2: Kapa z naušniki



Vir: Touchstone Pictures (1998)

Kot Schulzevi so tudi Andersonovi liki lahko identificirani od daleč že preko oblek, ki jih nosijo in njihovih opredeljujočih karakteristikah. In kot Schultza tudi njega ni strah postaviti

svojih likov na rob brezna, tudi, če jih ne izpusti. (Phipps 2014) Anderson sam pravi: *»Peanuts je vedno vplival name bolj kot Indiana Jones ali karkoli drugega kar smo gledali na televiziji. Imeli smo vse zbirke stripov. In v njih si lahko videl razvoj risb. /.../ Charles Schulz je ustvaril čudovito stvar, izgled likov, duh, in glavni lik je depresiven, in to je njegova glavna karakteristika.«* (Zoller Seitz 2013, 98) Nato se prisotnost Peanutsa znova pojavi v Kraljestvu vzhajajoče lune, kjer dva nesrečna otroka pobegneta od doma, da bi skupaj živela boljše življenje. Anderson to mogoče najbolj očitno pokaže, ko poimenuje psa Snoopy in, ko se Sam, tako kot Charlie Brown, zaljubi v rdečelasko v roza obleki z belim ovratnikom. (Wickman 2012)

Slika 3.3: Charlie Brown in rdečelasa deklica



Vir: Wikipedia (2015)

Slika 3.4: Sam in Suzy



Vir: Focus Features International (2012)

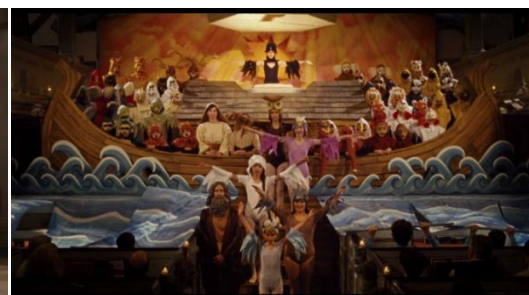
Kot vsak kreativen človek tudi Anderson črpa iz lastnih izkušenj. Tako je na lik Maxa Fischerja vplivalo njegovo lastno otroštvo: *»Niti ko mi je šlo najbolje nisem imel dobrih ocen. Delal pa sem predstave. Ideja o tem, da bo Max režiral predstave je prišla iz mojih lastnih izkušenj. Vendar pa je njegov lik kombinacija Owenovega in mojega življenja, večina pa je iz najine domišljije.«* (Zoller Seitz 2013, 78)

Slika 3.5: Maxova predstava



Vir: Touchstone Pictures (1998)

Slika 3.6: Suzyjina predstava



Vir: Focus Features International (2012)

Kraji snemanja, ki jih Wes Anderson izbere za lokacije svojih filmov so pogosto povezane z njegovimi lasnimi zanimanji in interesi. Včasih prav kraji sami zanetijo idejo za film. Tako je bilo Kraljestvo vzhajajoče lune postavljeno na otok prav zato, ker kot pravi:

Nekaj let sem hodil na obiske k prijateljem na otoku Naushon. /.../ je otok, ki je popolnoma ohranjen v času – ni dovoljeno, da se ga spreminja. Ni avtov. Hiše so zelo stare. In vse v hišah je zelo staro. /.../ želel sem posneti film na otoku kot je ta. /.../ Ker kraji kot je ta praviloma ne obstajajo, več sem ga hotel postaviti v preteklost. In hotel sem posneti film o otroški romanci – zelo močnega doživetja otroške romance. (Zoller Seitz 2013, 280)

In enako je bil tudi Grand Budapest hotel posnet v Evropi, ker je Anderson v zadnjih letih več časa preživel tam, poleg tega pa je po besedah režiserja: *»povezano tudi s tem kar sem bral. Ta film je oseben na način, da mi pusti premikati se znotraj sveta, ki me je zanimal že dolgo časa, o katerem sem se želel več naučiti, in pusti mi uporabiti vse kar sem zbral na poti do sem – stvari, ki pridejo tako iz branja kot potovanj.«* (Zoller Seitz 2015, 32)

Kot eno izmed glavnih inspiracij za Grand Budapest hotel Anderson navaja pisatelja Stefana Zweiga. Pravi:

Nestrpnost srca (ang. Beware of Pity) je bilo prvo delo, ki sem ga prebral. Najprej sem mislil, da bi lahko naredil adaptacijo knjige. Nato pa sem prebral več njegovih knjig in začel misliti: »Dobivam občutek njegovega celotnega dela«. /.../ Moja prva reakcija je bila, da mi je bilo všeč, kako je vstopil v tisto knjigo, Nestrpnost srca, ker naredi to, nekdo spozna skrivnostnega tujca, ki mu pove zgodbo. To naredi v večih kratkih zgodbah. To je njegov način. (Zoller Seitz 2015, 185)

Zato tudi v filmu stopimo v knjigo preko bralke, kjer nato avtor spozna tujca, ki mu pove zgodbo. Anderson pravi: *»Lik v filmu, ki naj bi bil avtor, in drug lik ki naj bi bil avtor v mladih letih, sta oba, teoretično, Zweig sam...«* (Zoller Seitz 2015, 31)

Slika 3.7: Bralka



Slika 3.8: Avtor



Slika 3.9: Avtor v mladih letih



Vir: Fox Searchlight Pictures (2014)

Resnični ljudje so ključna inspiracija za like v Wes Andersonovih filmih. Velikokrat črpa iz lastnih izkušenj, ali izkušenj tistega, s katerim sodeluje pri pisanju scenarija. Lik Steva Zissouja iz *Življenja pod Vodo* je bil razvit iz resničnega oceanografa Jacques Cousteaua. Bratje Whitman iz Darjeeling Limited, kot je rekel Jason Schwartzman: »*Trije bratje so pravzaprav enakopravni delci nas treh [Schwartzmana, Andersona in Coppole] razpršenih med njimi in vsakim likom, vsak brat v scenariju, v filmu, je sestavljen iz nas treh.*« (Guillen 2007)

Mentorstvo, ki je ena glavnih karakteristik Gustava iz *Grand Budapest hotela*, je »*v veliki meri prisotno zaradi najinega prijatelja (Andersonovega in Huga Guinnessa), ki je takšen v resničnem življenju. Mentorira, nekako avtomatično, več ali manj vsakega, ki ga spozna.*«. Prav tako se je v filmu znašla poezija saj, kot pravi Anderson: »*Človek, ki je bil inspiracija za Gustava recitira poezijo.*« (Zoller Seitz 2015, 61)

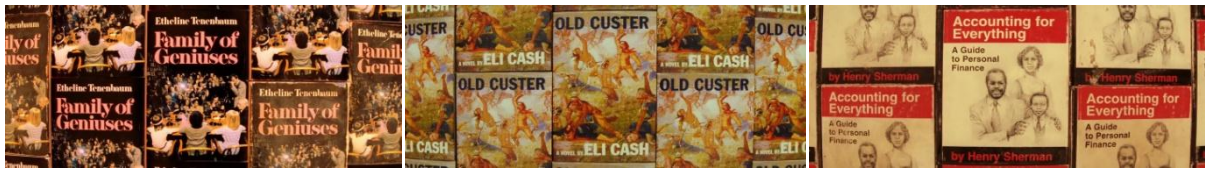
Filmi so en od glavnih virov navdiha za Wes Andersona. Tako je Dvoriščno okno Alfreda Hitchcocka⁹ navdihnil »*gledanje čez stene*« (Zoller Seitz 2013, 152) v Andersonovih filmih. Film *Veličastni Ambersonovi* Orsona Wellesa¹⁰ so bili navdih za *Veličastne Tenenbaume*. (Zoller Seitz 2013, 120) O naslovnih knjig čez celoten zaslon v *Veličastnih Tenenbaumih* Anderson pove: »*To sem videl v filmu *Dve Angležinji in kontinent*¹¹, ki je še eden izmed filmov, ki so bili velik vpliv na Tenenbaume. V tem filmu vzame Traffaut kopije knjige in z njimi zapolni zaslon.*« (Zoller Seitz 2013, 138)

⁹ Rear Window. Alfred Hitchcock, 1954.

¹⁰ The Magnificent Ambersons. Orson Welles, 1942

¹¹ Les deux Anglaises et le continent. François Truffaut, 1971

Slika 3.10: Naslovnice knjig v filmu Veličastni Tenenbaum



Vir: Touchstone Pictures (2001)

Suzyjin ponavljajoč pogled skozi daljnogled, kot se pojavlja v Kraljestvu vzhajajoče lune, Anderson razloži, da je: »Ideja z daljnogledom prišla iz Satyajit Rayevega filma, *Charulata. The lonely wife*¹², /.../ ki se skriva v hiši in postane pisateljica. Vedno gleda skozi okna s svojim daljnogledom, premika se od okna do okna, gleda skozi žaluzije.« (Zoller Seitz 2013, 281) Tak pogled, nam daje občutek da gledamo skozi njene oči.

Slika 3.11: Suzyjin pogled skozi daljnogled v filmu Kraljestvo vzhajajoče lune



Vir: Focus Features International (2012)

Na film Kraljestvo vzhajajoče lune so, poleg že omenjenega, vplivali še filmi *Melody*¹³ Warisa Husseina, *Black Jack*¹⁴ Kena Loacha in *Žepnina*¹⁵ François Truffauta. Anderson pove: »*Melody in Black Jack* sta filma, ki sem ju našel, ko sem delal na Kraljestvu vzhajajoče lune. *Žepnina* je eden od filmov zaradi katerega sem hotel posneti film z ljudmi te starosti. *Sam in Suzy* sta enake starosti kot otroci v *Žepnini*.« (Zoller Seitz 2013, 312)

Scenograf Adam Stockhausen kot filmske inspiracije za Grand Budapest hotel navede Raztrgano zaveso¹⁶ Alfreda Hitchcocka: »Še posebej sekvence, kjer je lik Paula Newmana zasledovan« (Zoller Seitz 2015, 162), Ingmar Bergamnov film *The Silence*¹⁷: »Pogledali smo prizore, kjer hodijo naokoli po hotelu. Hodniki v tem filmu so postali zelo pomembni za nas.« (Zoller Seitz 2015, 163)

¹² Cārutatā. Satyajit Ray, 1964.

¹³ Melody. Waris Hussein, 1971.

¹⁴ Black Jack. Ken Loach, 1979.

¹⁵ L'argent de poche. François Truffaut, 1976.

¹⁶ Torn Curtain. Alfred Hitchcock, 1966.

¹⁷ Tystnaden. Ingmar Bergman, 1963

Slika 3.12: Zasledovanje v muzeju iz filma Grand Budapest hotel



Vir: Fox Searchlight Pictures (2014)

Smučarski pregon v filmu Grand Budapest hotel je navdihnil James Bondov film, vendar je imel Anderson tudi do akcijskega prizora čisto svoj pristop. Kot pravi režiser: *»Za to celotno sekvenco smo imeli v mislih On Her Majesty's Secret Service¹⁸. Celotni smučarski pregon pride od tam samo, da smo mi naredili verzijo snežene krogle.«* (Zoller Seitz 2015, 118)

Ena najpomembnejših inspiracij za Grand Budapest hotel pa je prišla iz kolekcije starih fotografij, ki kot pravi Anderson: *»vsebuje vse te komercialne fotografije, ki prikazujejo poglede Evrope v začetku novega stoletja. So črno-bele vendar so bile tenjene. Kar vidiš, ko pogledaš te slike so pokrajine in mesta, s celega sveta. Nobenih portretov. Samo kraji.«* (Zoller Seitz 2015, 101)

Slika 3.13: Fotografije starih hotelov, ki se pojavijo v filmu Grand Budapest hotel



Vir: Fox Searchlight Pictures (2014)

In nadaljuje:

Veliko starih hotelov na teh fotografijah še vedno obstaja. Vendar noben ne obstaja kot kraj, ki je včasih bil. /.../ Čez čas so bili pogosto spremenjeni. Vse te hotele, ki so me zanimali sem raziskoval. Pogosto je bila zunanost stavbe še vedno prisotna, včasih so bili hodniki in stopnišča še vedno tam in druge stvari. Vendar so površine in sobe in kako so bile sobe opremljene – kar vidiš danes so ostanki tega kako so hotel vodili

¹⁸ On Her Majesty's Secret Service. Peter R. Hunt, 1969.

včasih. /.../ Karkoli so ljudje mislili, da je pravi način se je spremenilo glede na to v katerem obdobju so živeli. /.../ To smo poskušali prikazati z našim hotelom. V delu, ki se dogaja v 30. letih, smo poskušali prikazati kako so delovali ti grand hoteli v času, ko so ljudje šli tja in tam ostali za najmanj en mesec. Ljudje bi ostali za cel letni čas in se vračali vsako leto znova. In osebje teh hotelov bi ostajalo isto. To je bila popolnoma drugačna izkušnja. /.../ Drugi del zgodbe naj bi bil v času komunizma. In vidimo kako je bil hotel spremenjen, v skladu s takratno ideologijo. /.../ Vse spremembe, ki jih komunizem pusti na arhitekturi so prišle iz naših potovanj po Vzhodni Evropi. /.../ V 60. pa hotel ni več prostor za bogataše. Je veliko bolj »demokratičen«. (Zoller Seitz 2015, 101–102)

Slika 3.14: Hotel leta 1932



Slika 3.15: Hotel leta 1968



Vir: Fox Searchlight Pictures (2014)

3.2.2 Ponovljive tematike

Wes Anderson se v svojih filmih vedno znova vrača k istim tematikam. Te ga verjetno privlačijo tudi zaradi lastnih življenjskih izkušenj in preferenc. Kljub temu, da svoje filme piše kot komedije, se pogosto zgodi, da temačni podtoni in realnost, ki se skriva pod komičnostjo, pogosto nagneta tehtnico na stran melanholije.

Anderson se, mogoče najpogosteje vrača k tematiki izgube, ločitve in likom, ki se morajo soočati s spremembami. Vsi Andersonovi filmi so komedije in obenem noben ni. Vedno obstaja melanholični podton zakopan dovolj globoko pod površinsko in umetnost, da ga ne zaznaš takoj. (Zoller Seitz 2015, 19) Pravi: »Veliko je stvari, ki so od filma do filma povezane. Rad sledim toku misli in razvijam idejo. Všeč mi je ideja o tem, da ko bom naredil nekaj filmov, da bodo lahko skupaj na polici in bodo nekako »pasali« skupaj.« (Horowitz 2007)

Temačnost je pogosto v osrčju filma. Atomske bombe raznese za zaslonom. Smrti in travme, ki so jih pretrpeli trije glavni liki v Rushmorju, ločitev v Veličastnih Tenenbaumih, smrt Stevovega partnerja v Življenju pod vodo, smrt očeta v Darjeeling Limited, (Zoller Seitz 2013, 220) Samova in Zerova izguba družine in doma v Kraljestvu vzhajajoče lune in Grand Budapest hotelu, to vse so dogodki, ki se zgodijo pred zgodbo vsakega filma, vendar v več načinih diktirajo obliko vsakega filma. (Zoller Seitz 2013, 220)

Anderson se globoko zaveda da je ločitev unikatna bolečina, ki se razlikuje od drugih vrst izgube, saj se ne zgodi kar na enkrat. (Zoller Seitz 2013, 109) Strah pred izgubo in boleče znanje o izgubi podžigata filmske like. Podžigata neutrudno produktivnost Maxa Fischerja, nepremišljene pustolovščine g. Lisjaka in potovanje čez Indijo bratov Whitman. Izguba podžiga Zera, moža, ki ga Avtor opiše kot edino osebo v hotelu, ki se mu je zdel »globoko in zares« osamljen. (Zoller Seitz 2015, 21)

Njegovi filmi so vedno o izgubi sveta, pogosto otroštva, včasih družine, včasih sveta, ki smo ga ustvarili iz svoje lastne identitete. (Washburn 2015 10–11) Ukvarja se tudi z izgubo časa, s strahom pred vstopom v srednja leta in spraševanjem, če boš za seboj pustil zapuščino skupaj s svojimi nedokončanimi posli. (Zoller Seitz 2013, 157) To je tematika, ki se pojavi v Življenju pod vodo, Kraljestvu vzhajajoče lune in Grand Budapest hotelu. In kljub temu, da Andersonovi filmi namenoma priključijo nazaj otroško navdušenje nad ustvarjanjem sveta, otroško prepričanje in osredotočenost, (Washburn 2015, 9) občutek tesnobe, strahu in osebnega neuspeha žalosti skoraj vsakega odraslega, tako v Kraljestvu vzhajajoče lune, (Zoller Seitz 2013, 274) kot pri drugih njegovih filmih.

Tema, ki se pojavlja skozi Andersonove filme je tudi konflikt med človekovo kreativno ali profesionalno potjo in domačim življenjem. (Zoller Seitz 2013, 251) Andersona zanima dinamika v družinskem življenju, (Zoller Seitz 2013, 251) zanima se za družino in različne tipe značajev, ki jo sestavljajo. (Zoller Seitz 2013, 261) Pogosto pod isto streho živi več oseb z močnimi voljami. (Zoller Seitz 2013, 251) Ponavljajoč in najpogosteje uporabljen lik, je lik karizmatičnega, vendar sebičnega očeta, ki se bolj ukvarja z lastnimi užitki, kot s potrebami njegove družine in jih zato spravi v nelagodne situacije. (Zoller Seitz 2013, 237–238) Ta se pojavi v Rushmoru, Veličastnih Tenenbaumih, Življenju pod vodo in Čudovitem lisjaku.

Prav tako pogosta in vedno znova uporabljena tematika v Andersonovih filmih je nadzor. Nadzor nad tistim, kar se ne da nadzirati. (Zoller Seitz 2013, 95) Ta tematika morda ni tako presenetljiva, če pomislimo, da je režiser sam nagnjen k »nadzorovanju« vsake podrobnosti, vsakega od svojih filmov in zato pogosto posname film o ljudeh obsedenih z nadzorom, ki poskušajo popolnoma upravljati s svojimi zgodbami. (Zoller Seitz 2013, 159) Enako kot on opravlja s svojimi filmi.

Od Bottle Rocketa naprej smo videli skupino mož na misiji. Včasih je misija smešna, včasih pa gre za pravo misijo. V Bottle Rocket je vsega po malem. Max Fischer v Rushmoru je vodja skupine fantov in punc z misijo narediti predstave ali uresničiti katero koli drugo noro idejo. V Veličastnih Tenenbaumih vidimo celotno konstelacijo likov, ki imajo bolj ali manj izrazito, vsi tako osebnost. (Zoller Seitz 2013, 176) Zissou v Življenju pod vodo, Frances v Darjeeling Limited (Zoller Seitz 2013, 258) in g. Lisjak iz Čudovitega lisjaka prav tako ne morejo brez nadziranja in načrtovanja. Na misiji sta tudi Sam in Suzy v Kraljestvu vzhajajoče lune in vsi, ki ju iščejo, prav tako kot tudi Gustave in Zero v Grand Budapest hotelu.

Slika 3.16, Slika 3.17, Slika 3.18: Zemljevidi

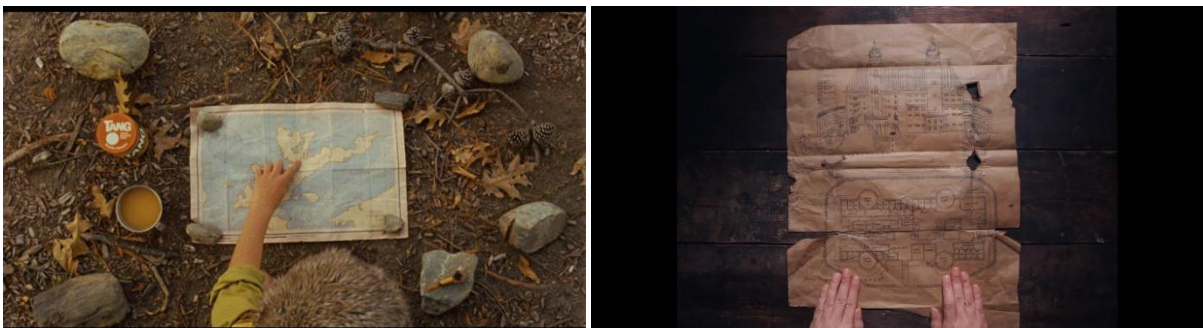


Vir: Touchstone Pictures (2004)

Vir: Columbia Pictures Corporation(1996)

Vir: Twentieth Century Fox Film Corporation (2009)

Slika 3.19, Slika 3.20: Zemljevidi



Vir: Focus Features International (2012)

Vir: Fox Searchlight Pictures (2014)

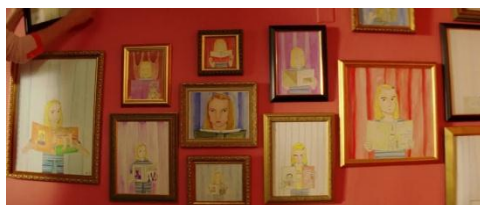
Wes Anderson enostavno ne mara, da bi njegovi liki ostali na mestu in potovanje, ki po navadi vključuje misijo in vsaj nekaj nevarnosti, naj bo to v obliki nevihte, morskega psa,

ljudožerskega tigra ali vojne. Ta je metafora za kaos in bolečino, ki grozita človekovemu življenju, (Zoller Seitz 2013, 273) in je potrebna za to, da liki pridejo do nekega nujnega spoznanja.

Anderson veliko črpa iz lastnih izkušenj, za Življenje pod vodo, Darjeeling Limited in Grand Budapest hotel pa črpa predvsem iz potovanj. Tako na primer pove, da so pri pisanju Darjeeling Limited, skupaj z Romanom Cappolo in Jasonom Schwartzmanom, »razmišljali o talismanih, ki jih bratje nosijo – sončna očala, glasbena skrinjica, očetovi kovčki in teh različnih predmetih, ki jih liki razporejajo po prostoru v določeni točki. Vsaki od teh stvari pripišejo pomen. (Zoller Seitz 2013, 205) In nadaljuje z razlago, da: *»včasih, ko potuješ to počneš. Ko te ne bo dolgo časa, se mi zdi, da se obkrožiš s stvarmi, za katere si se odločil, da so tvoji poznani predmeti.«* (Zoller Seitz 2013, 205) Tako je tudi z Zissujem v Življenju pod vodo, ki potuje s svojo ladjo Belafante, popolnoma prilagojeno njegovemu osebnemu okusu, ali Gustavom iz Grand Budapest hotela, ki s seboj vedno nosi parfum.

Prepletanje življenja in umetnosti je še eden od predmetov zanimanja, ki se ponavlja (Zoller Seitz 2013, 176) v Wes Andersonovih filmih. Pogosto so protagonisti umetniki po srcu. Njihova kreativnost pa se napaja in je podžgana predvsem z jezo. (Zoller Seitz 2013, 274) Max iz Rushmora piše in režira igre, o Veličastnih Tenenbaumih je napisana knjiga, Steve Zissou iz Življenja pod vodo snema dokumentarne filme, Jack Whitman iz Darjeeling Limited je pisatelj in Sam iz Kraljestva vzhajajoče lune slika pokrajine in akte.

Slika 3.21: Richijeve slike



Slika 3.22: Slike ge. Lisjak



Slika 3.23: Samove slike



Vir: Twentieth Century Fox Film Corporation (2009)

Vir: Touchstone Pictures (2001)

Vir: Focus Features International (2012)

Večina Andersonovih sanjačev je ustvarjenih kot nasprotovanje redu, ki ga potrebujejo in silovito prezirajo. (Washburn 2015, 10) Njegovi filmi niso le o ljubezni do zgodbe, ampak vedno tudi o ljubezni do pripovedovanja zgodbe. (Washburn 2015, 9)

Slika 3.24, Slika 3.25, Slika 3.26: Knjige



Vir: Fox Searchlight Pictures (2007)

Vir: Touchstone Pictures (2001)

Vir: Focus Features International (2012)

3.2.3 Tipični liki

Anderson v svojih filmih like pogosto pelje na potovanje, tekom katerega ponavadi »trpijo« in na koncu pridejo do spoznanja. O svojih filmih Anderson pravi, da ti niso popolnoma realni, vendar najde navdih za like v resničnih ljudeh in zato so vedno zelo osebni. (Utichi 2007) Likom mora biti težko, saj *»ni zgodbe, če ni konflikta. Kar si ne zapomniš tega, kako stabilni so vsi. Mislím, da se vsak kdaj počuti osamljeno in ujeto. Mislím, da je to bolj kot ne norma.«* (Babb 2012) V svojih likih vidi tudi *»element karikature. Velikokrat v načinu oblačenja ali njihovi identiteti.«* (Zoller Seitz 2013, 251)

Liki se v veliki meri ukvarjajo sami s seboj. So egoistični in ravnajo brez misli na posledice. Pogost lik, ki se pojavlja v filmih je lik nepopolnega očeta, ki je, v veliki meri ali popolnoma, odsoten in liki otrok, ki se soočajo z obnašanjem staršev kot najbolje vejo in znajo. Velikokrat se zgodi, da se odrasli obnašajo kot otroci in otroci kot odrasli (Zoller Seitz 2013, 296) Kar pa Anderson razloži, ko pravi: *»Zanima me določeno obnašanje – ta obnašanja me zabavajo. Všeč mi je kadar ljudje reagirajo na ekstremna čustva, ki jih imajo. Ne delam razlikovanja ali se gre za odraslega ali otroka.«* (Zoller Seitz 2013, 296)

Ob ogledu vseh Andersonovih filmov postane ponovljivost karakteristik likov precej očitna. Vendar lahko na to gledamo tudi kot, da se liki sprehajajo iz filma v film. Andersonu se tako zdi *»da bi lahko šli liki iz »Rushmora« v »Življenje pod vodo« na zelo naraven način.«* (Horowitz 2007). Prav tako bi bili bratje Whitman iz Darjeeling Limited z lahkoto bratranci Tenenbaumov, (Zoller Seitz 2013, 198) in ko v Kraljestvu vzhajajoče lune pobegneta Sam in Suzy, se skoraj zdi, da sta skupaj pobegnila Max Fischer in Margot Tenenbaum. (Zoller Seitz 2013, 288)

Slika 3.27: Podobnost med Margot Tenenbaum in Suzy Bishop



Vir: Touchstone Pictures (2001)

Vir: Focus Features International (2012)

Anderson o tem pravi: *»Ko posnameš nekaj filmov, ljudje hitro najdejo povezave. V tem je lepota prvih filmov, ki jih ne moreš z ničemer primerjati, obstajajo sami zase. Ampak [tudi sam] vidim nekatere povezave med temi liki.«* (Zoller Seitz 2013, 288)

3.2.4 Tehniki in igralci s katerimi pogosto dela

In tako, kot k tematikam in karakteristikam likov, se Wes Anderson vedno znova vrača tudi k istim ljudem s katerimi sodeluje, saj pravi, da: *»V skupini ljudi, ki delajo s tabo nočeš imeti nekoga, ki ga bolj zanima kako so stvari »narejene po navadi«* (Zoller Seitz 2013, 79), saj sam dela na malo drugačen način, kar bi lahko povezali s tem, da ni imel »prave« filmske izobrazbe, kar pa mu konec koncev omogoča, da pristopa k nalogam brez kakršnih koli omejevalnih okvirjev, ki jih lahko šole včasih vcepijo svojim študentom.

Prav zaradi drugačnega načina dela je zanj še posebej pomembno, da je pri snemanju filma obkrožen z ljudmi, ki ga razumejo in mu pomagajo doseči želeni cilj. To, da pogosto dela z istimi ljudmi je postala prednost tudi, ker so skozi čas postali prijatelji in kot pravi Anderson: *»Če se vsi med seboj poznajo, so veliko bolj navdušeni nad delom drug z drugim, kar je dobra atmosfera. [Seveda] želiš najboljše ljudi, vendar pa mislim, da nič ne pripomore, če je nekdo nesrečen.«* (Zoller Seitz 2013, 79)

Med ljudmi, ki so sodelovali z Andersonom že večkrat je Owen Wilson, s katerim sta skupaj napisala scenarije za prve tri filme, igral pa je tudi v šestih Andersonovih filmih. S snemalcem Robertom Yeomanom sodelujeta že od Bottle Rocketa. Anderson o njem pravi: *»Res mi je všeč in z njim sem delal pri vseh filmih od takrat.«* (Zoller Seitz 2013, 78) Prav tako je od samega začetka z njim tonski mojster Pawel Wdowczak. S kostumografinjo Karen Patch sta








































sodelovala pri treh filmih. (Zoller Seitz 2013, 78) Enako tudi s kostumografinjo Mileno Canonero in skladateljem Alexandream Desplatom.

Ker Wes Anderson že med pisanjem scenarija načrtuje snemanje vsakega prizora, si lahko privoščiti, da so na snemanju prisotni le ključni ljudje, zaradi česar lahko delo poteka hitro in ne mara, ko gredo ljudje v svoje prikolice. (Zoller Seitz 2013, 263) Všeč mu je, ko so vsi ljudje, ki jih potrebuje na snemanju ves čas prisotni in ne razume *»Zakaj bi kdo hotel oditi. Mislim, mogoče mora kdo zamenjati kostum ali jesti kosilo, vendar na splošno menim, da je bolje ostati na sceni.«* (Zoller Seitz 2015, 55)

Tako kot s »tehničnimi« ljudmi ima Wes Anderson navado vedno znova sodelovati tudi z istimi igralci. Kot pravi: *»Večina igralcev s katerimi sem delal pogosto so ljudje, ki sem jih na začetku občudoval. Nekateri, Jasona Schwartzmana na primer, sem dolgo iskal preden sem našel fanta, za katerega sem mislil, da je popoln za Rushmore. /.../ Ti igralci so moji najljubši in kadarkoli imam priložnost delati z njimi se tega veselim.«* (Fleming Jr. 2012) In njegov zadnji film Grand Budapest hotel je dokaz za to, kar je dobro razvidno tudi iz Tabele 3.1.

Igralec, ki ga najpogosteje vidimo v njegovih filmih je Bill Murray, ki se pojavi v vseh filmih od Rushmora naprej, tudi če zgolj za kratek prizor in manjšo vlogo, kot na primer v Darjeeling Limited. Anderson, ki je o njunem sodelovanju vprašan v praktično vsakem intervjuju, o njem pove: *»Zdi se mi, da imam veliko srečo, da igra v mojih filmih, ker se mi zdi, da je popoln za njih.«* (Fleming Jr. 2012) V drugem intervjuju pove, da ima Murrayeva *»filmska persona melanholično stran. Izžareva veliko žalosti, kljub temu, da je zelo zabaven. Mimo tega ne moreš. Ima pa tudi zmožnost brutalne agresije, če je to potrebno.«* (Zoller Seitz 2013, 166) Že njuno prvo sodelovanje je bilo presenetljivo, saj takrat Anderson še ni veljal za uspešnega režiserja, kot je to danes, na drugi strani pa je bil Bill Murray prava filmska zvezda. Kljub temu je, nič kaj zvezdniško, vlogo v Rushmoru odigral za devet tisoč dolarjev (Zoller Seitz 2013, 83) in kot z anekdoto pove Anderson sam, pokazal tudi veliko mero zaupanja v režiserja, ko je bil film v škripcih saj, ko: *»Od studia nismo dobili posnetka iz helikopterja. Mi je [Bill Murray] dal ček. Prepričan sem, da ga imam še vedno v arhivih. Nisem ga unovčil. Dal mi je ček in vedel je, da če ga izpolnim in nesem na banko, da bo znesek okoli 25 tisoč dolarjev, kar je bilo skoraj trikrat toliko kot je bil plačan za film.«* (Zoller Seitz 2013, 83)

Tabela 3.1: Prikaz igralcev, ki se pogosto pojavljajo v Wes Andersonovih filmih

	Bottle Rocket	Rushmore	Veličastni Tenenbaumi	Življenje pod vodo	Darjeeling Limited	Čudoviti lisjak	Kraljestvo vzhajajoče lune	Grand Budapest Hotel
Owen Wilson								
Kumar Pallana								
Luke Wilson								
Bill Murray								
Jason Schwartzman								
Anjelica Huston								
Willem Dafoe								
Waris Ahluwalia								
Jeff Goldblum								
Adrien Brody								
Edward Norton								
Tilda Swinton								
Bob Balaban								

Viri: Columbia Pictures Corporation (1996), Touchstone Pictures (1998), Touchstone Pictures (2001) Touchstone Pictures (2004), Fox Searchlight Pictures (2007), Twentieth Century Fox Film Corporation (2009), Focus Features International (2012), Fox Searchlight Pictures (2014)

Med snemanji filmov Anderson in njegova skupina sodelavcev in igralcev pogosto živi skupaj. V *Bottle Rocketu*, kjer se del filma dogajal v motelu, Anderson pravi, da so: *»Snemali smo v motelu, vendar smo tudi skupaj živeli v motelu. Vedno mi je všeč, ko smo vsi skupaj, kot gledališka skupina.«* (Miller 2012) In podobno je bilo tudi med snemanjem *Darjeeling Limited* v Indiji, kjer so vsi skupaj živeli v hotelu. (Miller 2012) O nastanitvi med snemanjem *Kraljestva vzhajajoče Lune* pa pove:

Našli smo staro hišo v kateri smo postavili montažno sobo, zato smo jaz, moj montažer in snemalec živeli v hiši. Našli smo tudi kuharja, ki nam je kuhal. Nato je prišel Edward Norton na pomerjanje kostuma in vajo. Za igralce smo imeli pripravljen hotel, vendar je Edvard rekel »Če imate sobo za goste, sem lahko kar tukaj«. Na koncu je bil zadovoljen s hišo in je predlagal, da bi kar ostal v njej tudi, ko se bo začelo snemanje. Ko se je začelo in se je Edward vselil, je na večerjo prišel Bill, ki je našel sobo, ki mu je bila všeč in se vselil. In nato je našel svojo sobo še Jason Schwartzman. (Miller 2012)

Wes Andersonov proces za izbiranje igralcev bi najlažje opisali kot »zbiranje po občutku«, saj o njih vedno govori kot o ljudeh, pri katerih je začutil, da imajo tisto kar išče. Pravi da, za glavnega igralca *»Hočeš nekoga, ki je poseben in težko je najti nekoga, ki bo zvezda filma – biti morajo spektakularni.«* (Zoller Seitz 2013, 80) In prav to je našel v Jasonu Schwartzmanu, igralcu, ki se pojavi kar v njegovih petih filmih. *»Ko je prišel Jason sem dobil ta občutek po parih sekundah pogovora. Ko je odigral prizor sem pomislil, »nihče ni tega odigral tako.«* (Zoller Seitz 2013, 80) Enako pove tudi o mladih igralcih iz *Kraljestva vzhajajoče lune*, Jaredu Gilmanu in Kari Hayward: *»Ko sem videl Jareda sem pomislil »to bo fant«. Takoj sem ga pokazal vsem. In enako s Karo. Našli smo jo malo kasneje. Prizor je prebrala tako, da se je zdelo, da si sproti izmišljuje. Vsi ostali so se zdeli kot da recitirajo in nato je to dekle odigralo ta prizor in slišalo se je popolnoma spontano. In to je precej nenavadno.«* (Zoller Seitz 2013, 292)

Anderson ima zelo jasno vizijo svojih filmov in da jo doseže zahteva od svojih igralcev veliko discipline. Sam pravi, da igralci *»Improvizirajo vse razen besed. Kako bodo nekaj povedali, kako se bodo premikali, vsaka gesta prihaja iz njih in kako se obnašajo med seboj. In vsi prinesejo veliko svoje osebnosti.«* (Zoller Seitz 2013, 229) S čimer se strinja tudi glavni igralec v *Grand Budapest hotelu* Ralph Fiennes, ki je v vlogi Gustava prvič sodeloval z

Wesom Andersonom, ki pravi da, ko sprejmeš vlogo v Andersonovem filmu se: *»strinjaš, da boš del njegovega stila in ta je zelo vizualno natančen. /.../ Wes ima tudi zelo natančno uho za svoj dialog – za svoj ritem, in svojo višino in svoj ton. /.../ Vedel sem, da to ne bo »čuteč«, malo improviziran film. Vedel sem, da bo formalen in točen.«* (Zoller Seitz 2015, 67) Kljub temu pa: *»Bi bilo napačno, če bi dajal vtis, da je Wes diktatorski. Ni. Ko se začne snemanje je zelo radodaren s številom posnetkov. Zares hoče, da igralci raziskujejo – znotraj omejitev posnetka, kompozicije in kamere – veliko, veliko variacij. To mi je bilo všeč. Zdelo se mi je zelo kreativno.«* (Zoller Seitz 2015, 67) Prav tako: *»Wes ve kako bi dialog moral biti in pogosto te vodi k temu. Z nekaterimi režiserji lahko to postane zelo klavstrofobično, vendar ne z Wesom.«* (Zoller Seitz 2015, 71) Kljub vsemu, kar se morda sliši kot omejevanje kreativnosti igralcev s strani režiserja, Fiennes pove, da je prav nasprotno. Anderson: *»Hoče, kar prineseš kot igralec, vendar hoče, da to pokažeš preko njegove vizije. In ko delaš na ta način, nekako postaneš del tega sveta.«* (Zoller Seitz 2015, 68) *»Hoče tvoj vložek. Hoče tvojo pomoč pri oblikovanju lika.«* (Zoller Seitz 2015, 71)

3.2.5 Posebnost lokacij

Kraji v Wes Andersonovih filmih so resnični, vendar istočasno to tudi niso. Pogosto se nam dozdeva, da vemo kje se nahajamo, vendar so kraji spremenjeni ravno toliko, da ne izgledajo popolnoma prav. So neke vrste izmišljeni alternativni svetovi. New York v Veličastnih Tenenbaumih ni New York, (Zoller Seitz 2013, 299) je bolj kot mesto, kot si ga v sanjarjenju predstavlja mlad človek, ki še nikoli ni bil tam in ga pozna samo iz druge roke, preko literarnih, filmskih in glasbenih virov. (Zoller Seitz 2013, 109) In prav tako ni Evropa iz Grand Budapest hotela nič bolj »resnična«. (Zoller Seitz 2015, 21) O tem Anderson pove: *»Nekako smo združili prvo svetovno vojno z drugo svetovno vojno in naredili tri obdobja. Eno obdobje je kar je Zweig poimenoval »včerajšnji svet«, kar je pred prvo svetovno vojno. Drugo obdobje je obdobje vojne in fašizma. In nato na koncu je obdobje komunizma v Osrednji in Vzhodni Evropi. /.../ Vse države so fiktivne.«* (Zoller Seitz 2015, 34)

Scenograf Adam Stockhausen, ki je delal z Andersonom pri Darjeeling Limited, Kraljestvu vzhajajoče lune in Grand Budapest hotelu (Zoller Seitz 2015, 151) pravi, da je *»scenograf odgovoren za fizični izgled filma – vse, razen kostumov. /.../ Pomaga izbrati lokacije, ali bodo lokacije ali zgrajene scene, dizajn, gradnja scen in nadzorovanje scenskega okrasja in rekvizitov. /.../ Kot scenograf si komunikator, odgovoren za to, da so želje režiserja izvršene*

pravilno.« (Zoller Seitz 2015, 151) Ker imajo Andersonovi filmi vedno element nerealnega, je kot pravi Stockhausen, potrebno ustvariti vse, saj se ukvarjaš z izmišljenim svetom. »Wesovi filmi so zelo podobni znanstveni fantastiki, saj kljub temu, da so vpleteni v realnost in kljub temu, da so pogosto uporabljene resnične lokacije, nič ni samoumevno v smislu tega kako so stvari narejene po navadi.« (Zoller Seitz 2015 152) Razlog za to seveda leži v tem, da gre »pri Wesovih filmih po navadi korak dalje od zgolj premika kavča na drugo stran sobe. Pogosto mora biti soba sama preurejena, da ustreza njegovemu načrtu kako želi oblikovati posnetek in pogosto resnične sobe nočejo sodelovati s tem, kako jih Wes hoče videti.« (Zoller Seitz 2015, 152)

Šola, kjer se dogaja film Rushmore je šola, kjer se je Wes Anderson šolal, St. John's v Houstonu. Kot anekdoto pove: »Med snemanjem je bila moja deseta obletnica mature, ki se je dogajala v šoli in nisem šel. Snemali smo v moji šoli, med obletnico.« (Zoller Seitz 2013, 80)

Prav tako je hiša družine Tenenbaumn resnična hiša. Anderson pravi, da je:

Vztrajal, da mora bit prava hiša in da jo moramo narediti v resnični prostor. /.../ Hotel sem, da imajo [igralci] resnični prostor, ki obstaja, v katerega lahko pridejo in rečejo »To je moja soba. Tukaj je moja soba.« Bilo je tudi zelo praktično. Streha hiše je prava streha. Vse je bila ena hiša. Samo njihova kuhinja je bila v sosednji hiši, ker v tej hiši niso imeli oken. (Zoller Seitz 2013, 119–120)

Za snemanje Življenja pod vodo so, po besedah Andersona, našli:

Dve ladji, ena je bila v slabem stanju, druga v malo manj slabem stanju. /.../ Kupili smo obe. Ena od njiju je bila uporabljena za sceno, za prerezano ladjo. Druga pa je bila plovna. /.../ Iz razstavljenih delov ladje, ki je bila prerezana smo zgradili scene (Zoller Seitz 2013, 182–184) Imeli smo pravo ladjo in veliko sceno ladje prerezane na pol, vendar je bilo veliko prizorov posnetih na scenah s štirimi zidovi. Zgradili smo celotno krilo ladje, da smo lahko šli po hodniku v različne sobe in imeli smo tudi zgornje nadstropje. Vsako nadstropje ladje je bilo zgrajeno. To so bile zelo tradicionalne filmske scene. (Zoller Seitz 2013, 244)

Wes Anderson razloži odločitev za snemanje Darjeeling Limited na pravem premikajočem se vlaku z besedami: *»Če smo zares na vlaku, se ne more čutiti kot da ni resnično. Ne za gledalce, ne za igralce.«* (Zoller Seitz 2013, 233) Ker pa so Anderson, Jason Schwartzman in Roman Coppola skupaj pisali scenarij za film kar med potovanjem po Indiji, so takrat našli tudi veliko lokacij, kjer so na koncu posneli prizore. Schwartzman pravi: *»Hodili smo po Indiji in - če smo imeli prizor, ki bi se dogajal v templju – ko smo videli tempelj, smo vzeli scenariji in odigrali prizor, da smo videli, kako delujejo v tem okolju, in pogosto smo tam te prizore tudi posneli,«* Anderson pa dodaja: *»Prav tako smo med pisanjem spoznali veliko ljudi, ki so bili na koncu v filmu.«* (Guillen 2007)

Andersona pa niti snemanje animirane stop-motion risanke Čudoviti Lisjak, ni ločilo od snemanja na lokacijah in postavljanja igralcev v okolje, ki jim pomagajo pri vživetju v vlogo. Zvok čudovitega lisjaka so posneli kar na kmetiji. Anderson pravi: *»Tako smo naredili, da so bile napake v zvoku, to se zgodi, ko si na lokaciji. Nimaš nadzora. Ko si v studiu, ga imaš. Na kmetiji smo bili, ker glavna stvar, ki smo jo počeli ni bilo snemanje ampak iskanje dobre igre. Povezano s tem, se mi zdi veliko bolj zabavno, da gremo vsi skupaj na kmetijo v Novo Anglijo, kjer igralska zasedba odigra film.«* (Zoller Seitz 2013, 249–250)

Za snemanje Kraljestva vzhajajoče lune, ki se dogaja na izmišljenem otoku, si je Anderson skupaj s scenografom Adamom Stockhausenom ogledal veliko hiš in na koncu je bila za zunanost Suzyjinega doma izbrana hiša, ki se imenuje Conanicut Light, ki je bila včasih svetilnik. Za to, da so lahko posneli notranjost tako kot je Anderson hotel, so morali zgraditi sceno. Uporabili so elemente in ideje vseh hiš, ki so si jih ogledali. (povzeto po Zoller Seitz 2013, 304) Scenograf Stockhausen pove: *»Wes je želel na začetku filma pokazati hišo, ne le od zunaj, ampak tudi od znotraj. Kar deluje z glasbo, ko je orkester razstavljen na različne dele. Nekako je razstavil tudi hišo, da je pokazal vse različne dele in istočasno tudi družino in njihove odnose.«* (Tapley 2012) Kar je, tehnično, precej težko narediti v pravi hiši, saj je Anderson načrtoval kar nekaj posnetkov za katere je bilo potrebno več prostora. In o vsem tem sta se s Stockhausenom, kot pravi sam, *»pogovorila že na začetku, zato, da smo lahko zgradili sceno, ki se je prilegala k posnetkom – z objektivom greš skozi in zagotoviš, da je vse pravilno poravnano, morda znižaš strop ali zožáš stene.«* (Rhodes 2012)

Slika 3.28: Suzyjin dom



Slika 3.29: Hišica na drevesu



Vir: Focus Features International (2012)

Pri tem istem filmu so morali za prizor v kampu zgraditi tudi hišico na drevesu, ki pa je, kot je videti v filmu, zelo visoko na drevesu. O njej Anderson pove: *»Tisto je prava hišica na drevesu. Morali smo zgraditi drevo iz dveh dreves. Skupaj smo morali spojiti dve debli, da smo dobili pravo višino. Hišica je mogoče polovične velikosti, vendar je velika. Ko vidiš posnetek, je to prava hišica na drevesu. V nekem trenutku smo se pogovarjali, če ne bi bilo bolje narediti miniature, ampak smo jo naredili zares. Tako je bolje.«* (Zoller Seitz 2013, 295)

Za zadnji film, Grand Budapest hotel so hotel zgradili kar v veleblagovnici v Görlitzu (Zoller Seitz 2015 102), znotraj katere so zgradili scene. Atrij hotela je strop preddverja veleblagovnice. Zgradili so notranje stene. Tudi preddverje iz 60. so zgradili znotraj tega prostora. (povzeto po Zoller Seitz 2015, 106) Anderson pravi: *»Notranjost hotela je scena, ki je bila ustvarjena znotraj že obstoječe arhitekture. Je veliko večje kot karkoli kar bi lahko zgradili, je veličastno in nekako resnično.«* (Zoller Seitz 2015, 106) In prav gradnja hotela je bil, kot pravi scenograf Stochousen: *»največji izziv. Bila je zelo velika scena, in vzelo nam je veliko časa za razvoj in konstrukcijo. Zgraditi smo morali verzijo iz 1960. in 1930. /.../ Potrebno je bilo veliko fokusa in pozornosti.«* (Zoller Seitz 2015, 161–162)

Slika 3.30: Leto 1968



Slika 3.31: Leto 1932



Vir: Fox Searchlight Pictures (2014)

3.2.6 Značilni posnetki

Ob gledanju Wes Andersonov filmov lahko hitro opazimo posnetke, ki so uporabljeni vedno znova, h katerim se režiser zvesto vrača in brez katerih ne more. Anderson ima enega najbolj značilnih stilov, delno, ker se zdi, da ima vedno odgovor na osrednje vprašanje filmskega režiserja: kam postaviti kamero? (Bordwell 2015, 238) Je velik ljubitelj simetričnih posnetkov in sredinske postavitve likov.

Slika 3.32: Sredinska postavitve likov



Vir: Touchstone Pictures (2001)

Vir: Touchstone Pictures (2004)

Slika 3.33: Sredinska postavitve likov



Vir: Focus Features International (2012)

Vir: Twentieth Century Fox Film Corporation (2009)

Vir: Fox Searchlight Pictures (2014)

Pri Wes Andersonu se načrtovanje posnetkov in montaže začne že med procesom pisanja scenarija. Kot pravi sam:

Po navadi imam zelo dobro predstavo o tem kako bo izgledalo. Lahko si zamislim vnaprej kako bo določena scena in kako bo posneta in zmontirana. Vendar lahko snemanje na lokaciji zakomplicira te ideje. Ponavadi imaš idejo o tem kako bi moralo biti, vendar ne poznaš lokacije, in na koncu ni nič tako kot si načrtoval – igralci naredijo nekaj nepričakovanega, te presenetijo, kar spremeni idejo, pojavi se novo vprašanje, ali pa je prostor drugačen kot si načrtoval in se boš moral z njim ukvarjati drugače. (Zoller Seitz 2013, 118)

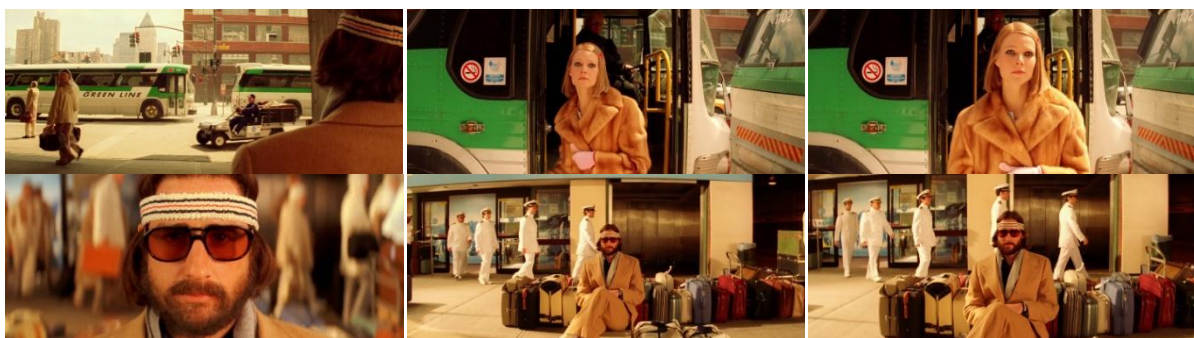
Že Andersonov prvi film *Bottle Rocket* ima prvi 90 stopinjski posnetek (ang. *whip pan*), prvo emocionalno ekspresivno uporabo počasnega posnetka, tiho montažo z glasbo in prvo uporabo pisave Futura. (Zoller Seitz 2013, 58–60)

Slika 3.34: Počasni posnetek v filmu *Rushmore*



Vir: Touchstone Pictures (1998)

Slika 3.35: Počasni posnetek v filmu *Veličastni Tenenbaumi*



Vir: Touchstone Pictures (2001)

V *Rushmore* se prvič pojavijo na zaslonu napisane opombe, za kar je Anderson dobil idejo iz [Jean-Luc] Godardevih filmov, saj je on tisti, ki vedno piše stvari po zaslonu, njegovi filmi so polni besed. (Zoller Seitz 2013, 88) Prav tako gre za uporabo teksta kot je to počel Saul Bass. (Zoller Seitz 2013, 88) Anderson razloži razlog za odločitvijo uporabe opomb z besedami:

Ko sva [z Owen Wilsonom] pisala scenarij, sem imel različne ideje o tem kako bom povedal [vse Maxove krožke], nato sem imel glasbo in v določenem trenutku sem moral povedati veliko stvari v kratkem času – sliko njega, ko se ukvarja z dejavnostjo, in vsaka od njih naj bi bila šala, zato smo to potrebovali in ime njegove organizacije in njegov naziv v organizaciji in želel sem jih prikazati petnajst v 62 sekundah. (Zoller Seitz 2013, 88)

Ta način pripovedi se pojavi tudi v Veličastnih Tenenbaumih, Življenju pod vodo, Čudovitem lisjaku in Kraljestvu vzhajajoče lune.

Slika 3.36: Predstavitev Maxa Fischerja v filmu Rushmore



Vir: Touchstone Pictures (1998)

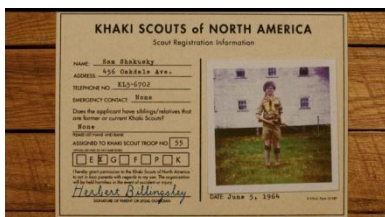
Slika 3.37: Predstavitev Margot v filmu Veličastni Tenenbaum



Vir: Touchstone Pictures (2001)

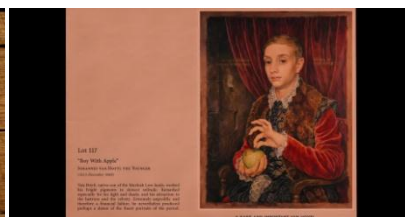
Poleg zgoraj omenjenih napisov in montaž, pospremljenih z glasbo, se v njegovih filmih pogosti tudi drugi teksti in slike. Pogosto gledalcu ponudi veliko napisanih informacij. Še posebej rad vključi detajle pisem in časopisnih člankov.

Slika 3.38: Podatki o Samu Slika



Vir: Focus Features International (2012)

3.39: Podatki o sliki

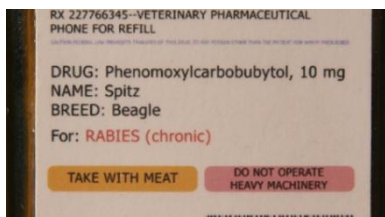


Vir: Fox Searchlight Pictures (2014)

Slika 3.40: Policijsko poročilo



Slika 3.41: Zdravila za steklino



Vir: Twentieth Century Fox Film Corporation (2009)

Slika 42: Pismo



Slika 3.43: Garderobni listek



Vir: Fox Searchlight Pictures (2014)

Slika 3.44: Rezervacije sedežev



Slika 3.45: Naziv



Slika 3.46: Ključ



Vir: Twentieth Century Fox Film Corporation (2009)

Vir: Fox Searchlight Pictures (2007)

Vir: Fox Searchlight Pictures (2014)

Slika 3.47: Maxova vizitka



Slika 3.48: Nedove dopisnice



Slika 3.49: Zerova dovolilnica

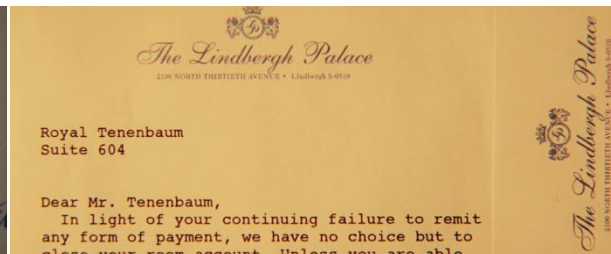
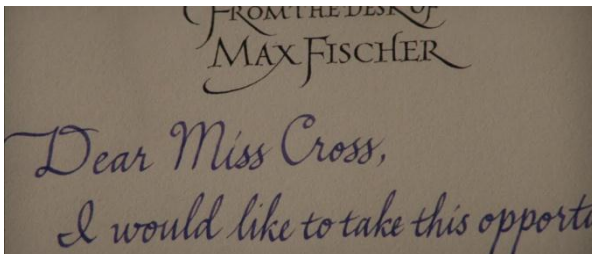


Vir: Touchstone Pictures (2004)

Vir: Touchstone Pictures (1998)

Vir: Fox Searchlight Pictures (2014)

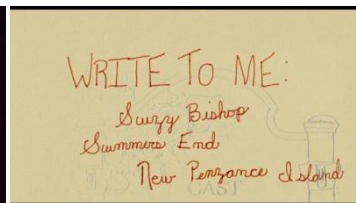
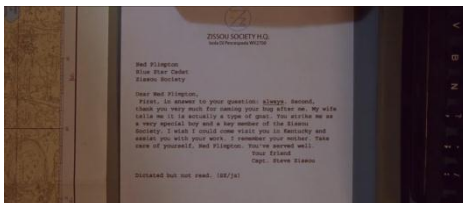
Slika 3.50, Slika 3.51: Pisma



Vir: Touchstone Pictures (1998)

Vir: Touchstone Pictures (2001)

Slika 3.52, Slika 3.53, Slika 3.54: Pisma

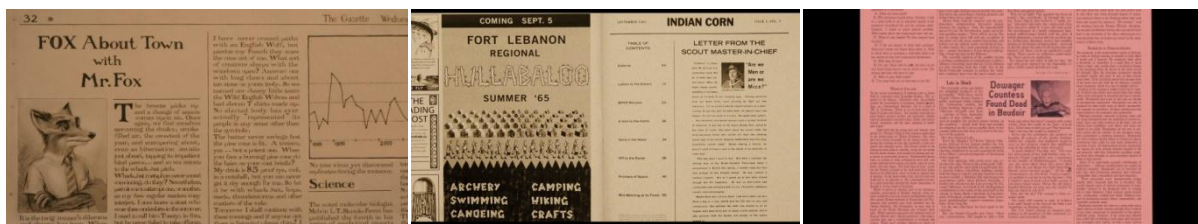


Vir: Focus Features International (2012)

Vir: Touchstone Pictures (2004)

Vir: Fox Searchlight Pictures (2014)

Slika 3.55, Slika 3.56, Slika 3.57: Časopisi članki



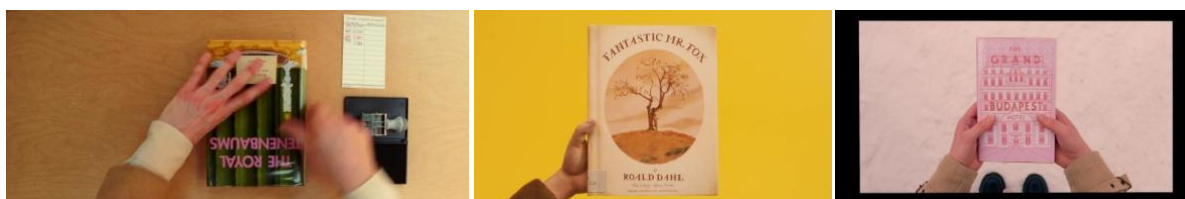
Vir: Focus Features International (2012)

Vir: Twentieth Century Fox Film Corporation (2009)

Vir: Fox Searchlight Pictures (2014)

Zgodbe rad daje v okvirje, za kar uporabi zavese v Rushmoru, poglavja knjige v Veličastnih Tenenbaumih, fikcijo, ki jo pišejo v Darjeeling Limited, dokumentarne filme v Življenju pod vodo, v Čudovitem lisjaku pa priznava, da je knjiga že od samega začetka. (Zoller Seitz 2013, 281) V Grand Budapest hotelu pa preko literarnih okvirjajočih naprav, ko nam liki pravijo zgodbe in tudi vizualno, s spreminjanjem oblike razmerja slike (Zoller Seitz 2015, 185), saj se format zaslona spremeni glede na to, kje v zgodbi se nahajaš. (Zoller Seitz 2015, 19) Anderson to odločitev, tako, kot vsako drugo, pripiše zabavi. Saj pravi: »Spremembe v razmerjih sem v resnici naredil samo za zabavo. Ker sem mislil, da bo zanimivo. Prav tako sem vedno hotel posneti film v 1:33, v razmerju Akademije, in tu sem imel priložnost.« (Zoller Seitz 2015, 185) Okvire daje zgodbam tudi s pomočjo naratorjev, ki gledalca vpeljejo v dogajanje.

Slika 3.58: Filmi so adaptacije knjig

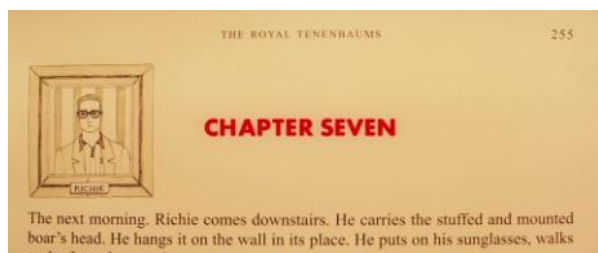


Vir: Twentieth Century Fox Film Corporation (2009)

Vir: Touchstone Pictures (2001)

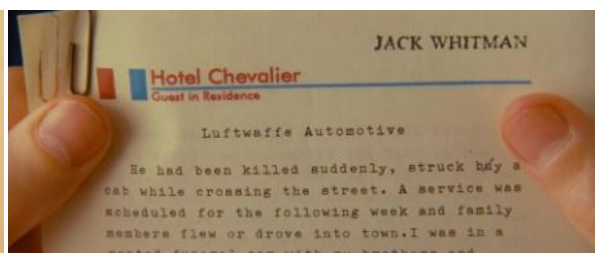
Vir: Fox Searchlight Pictures (2014)

Slika 3.59: Film razdeljen na poglavja



Vir: Touchstone Pictures (2001)

Slika 3.60: Zgodbe o likih znotraj filma



Vir: Fox Searchlight Pictures (2007)

Slika 3.61: Spreminjanje formata slike v filmu Grand Budapest hotel



Vir: Fox Searchlight Pictures (2014)

Rad ima planimetrični (ang. *planimetric*) posnetek, ki vsebuje postavitev ljudi pred pravokotna ozadja, kot da bi sodelovali v policijskem pregledu osumljencev. Po navadi so obrnjeni proti kameri, lahko so prikazani s profila, ali pa nam kažejo hrbet. Ko so posnete skupine, so lahko osebe razporejene v globino, vendar so spet bolj ali manj vzporedne s kamero. (Bordwell 2015, 239) Posnetki te vrste so postali bolj pogosto uporabljeni v evropskih in azijskih filmih od 70. let dalje. Danes se pojavljajo tudi kot enkratni učinki v »mainstream« filmih. Malo pa je filmskih ustvarjalcev, ki bi jih uporabili kot glavne gradnike za celoten film. (Bordwell 2015, 239) Wes Anderson je pri tem izjema. Prav tako je izjema pri množično, pogosto uporabljenih, tri-četrtnskih bližinskih posnetkih, ki se v Andersonovih filmih pojavijo redko. (Bordwell 2015, 244)

Slika 3.62, Slika 3.63, Slika 3.64: Planimetrični posnetki



Vir: Fox Searchlight Pictures (2014)

Vir: Touchstone Pictures (2001)

Vir: Touchstone Pictures (2004)

Slika 3.65: Tri-četrtnski bližinski posnetek v filmu Kraljestvo vzhajajoče lune



Vir: Focus Features International (2012)

Z ustvarjenim individualnim svetom pred kamero, Anderson ponudi tudi enako individualne zgodbe in vizualne tehnike, črpajoče iz starih, celo starinskih, pripovedovalnih strategij in filmskih stilov, ki jih izboljša. (Bordwell 2015, 238) V dolgih posnetkih Anderson včasih sledi klasični Hollywoodski praksi, ko dopusti nekaj ne-centralnosti, dokler en rez uravnava ne-centralno kompozicijo z drugo. (Bordwell 2015, 242)

Slika 3.66: Ne-centralna kompozicija v filmu Grand Budapest hotel



Vir: Fox Searchlight Pictures (2014)

O zdaj že dobro poznanem, temačnem in žalostnem, poizkusu samomora Richija Tenenbauma snemalec Robert Yeoman pove: *»Spominm se, da smo vse pripravili in nato je šel Wes v kopalnico in porabil veliko časa za preurejanje las na umivalniku, da so bili natančno tako, kot jih je hotel. Vse smo posneli v enem poizkusu, medtem ko si je Luke [Wilson] strigel lase in, ko si je postrigel skoraj vse lase in brado, smo kamero prestavili na stran – Wes vedno uporablja samo eno kamero.«* (Buchanan 2014) Anderson pravi: *»Vedno imam raje daljše posnetke. Zame predstavljajo napetost. Zdiyo se mi vznemirljivi.«* (Zoller Seitz 2013, 115)

Slika 3.67: Richijev poizkus samomora v filmu Veličastni Tenenbaumi



Vir: Touchstone Pictures (2001)

Mogoče najbolj značilno Andersonovi so posnetki, ki prikazujejo prerez stavbe, kar je režiserja zanimalo že v otroštvu, saj pravi: *»Včasih sem risal veliko stvari v prerezu. Risal sem hiše, kjer si lahko videl notranjost in ladje – vedno sem imel rad take poglede. In Življenje*

pod vodo je bilo najprej navdihnjeno s strani lika in pa tudi ideje o ladji prerezani na pol»
(Zoller Seitz 2013, 146)

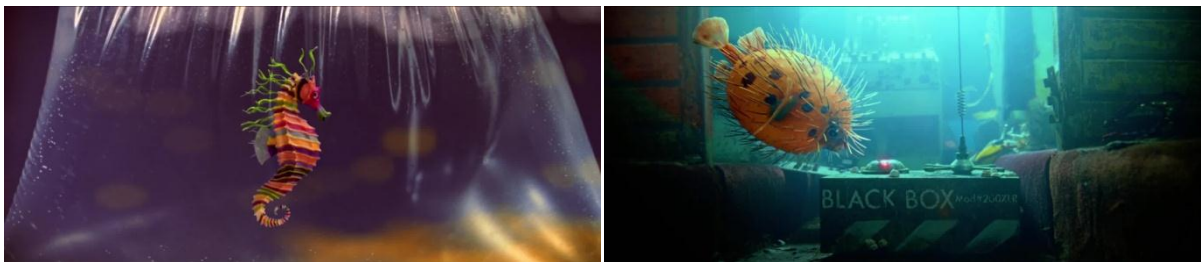
Slika 3.68: Ladja v prerezu v filmu Življenje pod vodo



Vir: Touchstone Pictures (2004)

Anderson rad uporablja stop-motion animirane živali v svojih filmih. In sicer zato, ker kot pravi: *»Stop motion mi je všeč. In ne zato, ker bi mislil, da je krasen način narediti stvari res žive, bolj se gre za to, da se mi zdi čaroben način za narediti nekaj zares živo. /.../ Stop motion ima nek poseben čar.«* (Zoller Seitz 2013, 187)

Slika 3.69: Stop-motion živali v filmu Življenje pod vodo



Vir: Touchstone Pictures (2004)

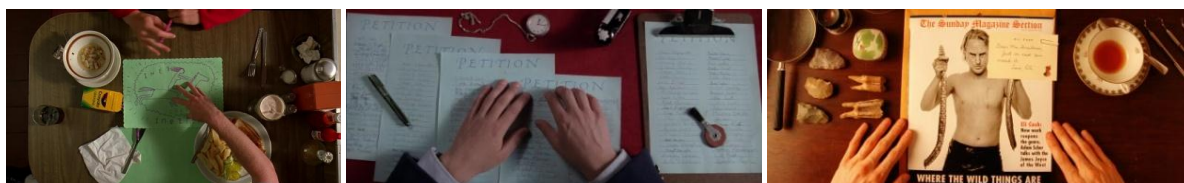
Slika 3.70: Stop-motion živali v filmu Čudoviti lisjak



Vir: Twentieth Century Fox Film Corporation (2009)

Njegovi filmi so polni posnetkov iz ptičje perspektive.

Slika 3.71, Slika 3.72, Slika 3.73: Ptičja perspektiva

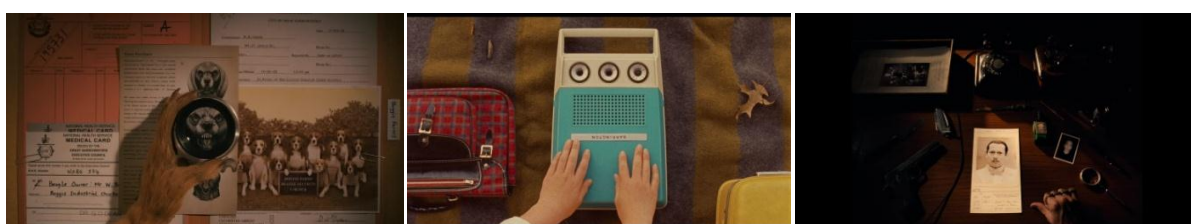


Vir: Touchstone Pictures (1998)

Vir: Columbia Pictures Corporation (1996)

Vir: Touchstone Pictures (2001)

Slika 3.74, Slika 3.75, Slika 3.76: Ptičja perspektiva



Vir: Focus Features International (2012)

Vir: Twentieth Century Fox Film Corporation (2009)

Vir: Fox Searchlight Pictures (2014)

Slika 3.78, Slika 3.79: Ptičja perspektiva



Vir: Fox Searchlight Pictures (2014)

Vir: Touchstone Pictures (1998)

Ljudi, ki govorijo po telefonu.

Slika 3.80, Slika 3.81, Slika 3.82: Telefonski klici



Vir: Touchstone Pictures (1998)

Vir: Touchstone Pictures (2001)

Vir: Touchstone Pictures (2004)

Slika 3.83: Telefonski klici v filmu Kraljestvo vzhajajoče lune



Vir: Focus Features International (2012)

In ljudi v banjah.

Slika 3.84, Slika 3.85: Pogovor med mamo in hčero



Vir: Touchstone Pictures (2001)



Vir: Focus Features International (2012)

Slika 3.86, Slika 3.87: Prizor v kopeli



Vir: Touchstone Pictures (2004)



Vir: Fox Searchlight Pictures (2014)

Kamero rad obrača za 90 ali celo 180 stopinj in gledalcu pokaže kaj se dogaja levo, desno ali za njo.

Slika 3.88: Kamera se obrne za 90 stopinj v filmu Bottle Rocket



Vir: Columbia Pictures Corporation (1996)

Slika 3.89: Kamera se obrne za 90 in nato še enkrat za 90 stopinj v filmu Kraljestvo vzhajajoče lune



Vir: Focus Features International (2012)

Za vse posnetke, ki zrastejo v glavi Wes Andersona, je odgovoren, že prej omenjen, Robert Yeoman, snemalec, ki je delal z njim pri vseh njegovih igranih filmih in je torej eden od tistih članov »posadke«, ki so z njim že od samega začetka. Yeoman razloži začetek sodelovanja z Andersonom, ko je bil ta še začetnik v filmskem svetu, z besedami: *»Več ko sva govorila, bolj mi je bilo jasno, da ve kaj dela. Ugotovila sva, da naju vizualno privlačijo iste stvari. Strinjala sva se o stvareh, ki nama niso bile všeč in o stvareh, ki so bile všeč obema.«* (Zoller Seitz 2015, 229)

Kot to poudarjajo vsi, ki delajo z Andersonom, tudi Yeoman pove, da Anderson zelo previdno načrtuje vsak svoj film, celo do te mere, da za določene kompleksnejše prizore, naredi ročno narisane animacije, ki predstavljajo vsak posnetek in sceno, jim nato doda like in glasove, ki prizoru dodajo »odnos«. In na ta način da vsem občutek, kaj želi doseči. (Zoller Seitz 2015, 229) *»Pomagalo nam je med snemanjem in pripravami. Včasih, ko smo delali na filmu smo šli na lokacijo samo asistent režije, producenti, jaz in Wes. Posneli smo surove posnetke, ki so temeljili na animacijah. Kar nam je dalo dobro idejo o tem, kako bo scena izgledala, ko bodo prisotni igralci.«* (Zoller Seitz 2015, 229–231)

In kljub temu, da se Yeoman zaveda, da ima pri delu z drugimi režiserji zagotovo več kreativne svobode, ga Anderson izziva, da dela bolje v teritorijih, kamor navadno ne bi pomislil, da bi šel. Izziv in razburjenje, ki prideta s tem dodata popolnoma drugačen element k snemalni izkušnji. (Zoller Seitz 2015, 231) Yeoman pove da je: *»delati na takem filmu osvežujoče, ker po navadi ljudje ne vedo, kako želijo kaj posneti ko pridejo na sceno. Wes pa vse načrtuje v svoji glavi – in ve kateri posnetek bo zmontiran s katerim posnetkom – tako, da vsi vemo točno kaj bomo počeli ko pridemo tja. Ima zelo močno vizijo o tem kakšen bo film in vsi smo tam, da mu jo pomagamo uresničiti.«* (Zoller Seitz 2015, 229–231)

3.2.7 Barvne sheme

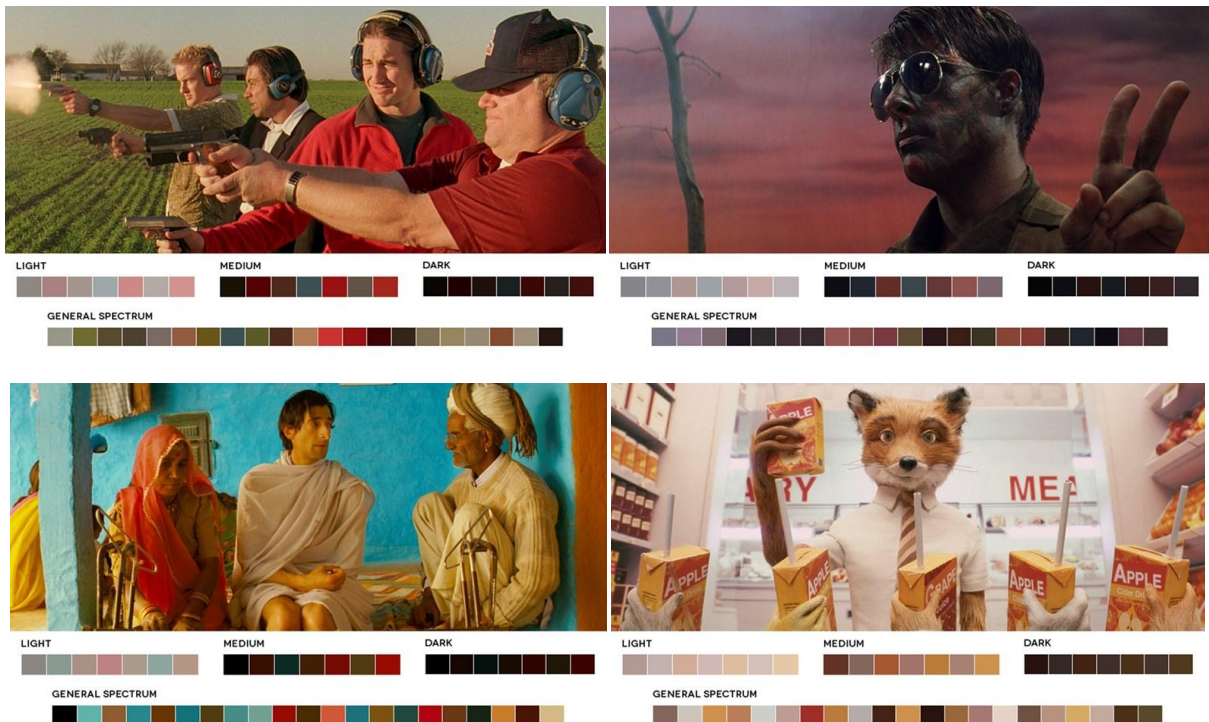
Vsak Wes Andersonov film ima svojo značilno barvno shemo, ki prevladuje in se ponavlja skozi ves film. Njegova uporaba barv je očitna, prepoznavna in skorajda kulturna, že do te mere, da se na spletu pojavljajo različne strani in videi z montažami, ki prikazujejo na primer njegovo uporabo rdeče in rumene barve, ali pa zgolj razčlenijo posamezne scene glede na barve, ki so v njih uporabljene.

Slika: 3.90: Montaža posnetkov v katerih sta uproabljeni rdeča in rumena barva



Vir: Kaneria (2015)

Slika 3.91: Barvne lestvice



Vir: AnOther (2014)

O Andersonovih odločitvah glede barv pri filmu *Kraljestvo vzhajajoče lune* je spregovoril scenograf Stockhausen, ki je poudaril, da je bila, kot ponavadi barvna shema ključna za dizajn in kako bo vse tematsko prikazano na posnetkih. (Tapley 2012) *»Začelo se je s ključnimi odločitvami, kot na primer, da bo imela Suzy roza tematiko«* pove Stockhausen in nas spomni na veliko roza podrobnosti, mimo katerih mora Sam preden spozna Suzy. *»To je njen svet in vse je zelo, zelo roza.«* (Tapley 2012)

Slika 3.92: Suzyjina roza barvna shema v filmu *Kraljestvo vzhajajoče lune*



Vir: Focus Features International (2012)

Samov svet pa določajo bolj vzorci kot barva, ki sta jih Anderson in Stockhausen interpretirala iz risb živali ameriških domorodcev, ki jih lahko vidimo prisotne v njegovem kanuju in šotoru, ki sta ga uporabila s Suzy med pobegom. (Tapley 2012) Pri skavtskih uniformah sta se Stockhausen in Anderson odločila za karirasto, rumeno in kaki barvno shemo. (Tapley 2012) O Andersonovem stilu Stockhausen pove, da je zelo načrten. *»Gre za proces iskanja. Šotori bodo karirasti, imeli bodo rumene obrobe, številke na šotorih bodo iz felta. Vse to traja nekaj časa, vendar greš skozi vse reference in pogovore in na koncu nastane nekaj čarobnega.«* (Muther 2012)

Slika 3.93: Samova barvna shema v filmu *Kraljestvo vzhajajoče lune*



Vir: Focus Features International (2012)

Veliko barvnega ujemanja je odvisnega tudi od dela z barvami in njihovo korekcijo v postprodukciji. Pri Wes Andersonovih filmih gre za poudarjanje tistega kar je že tam. Tudi rumenkasta barva *Kraljestva vzhajajoče lune* je rezultat tega. Vse te odločitve sprejeme Anderson sam, (Rhodes 2012) zato mu pripisuje vse kredite tudi scenograf, ki pravi: *»Ima*

najbolj neverjeten občutek za barve.» (Kennedy 2014) Tako je Anderson vedel že od samega začetka, da bo pri filmu *Grand Budapest hotel* roza barva zelo pomembna. (Kennedy 2014) Andersonove barvne odločitve so po besedah Stockhausna *»drzne«*, do katerih sam ne bi prišel nikoli, zaradi česar je delo z njim *»inspirativno«*. (Grobar 2015)

Steven Boone, ki je analiziral režiserjevo uporabo barv in svetlobe v filmu *Grand Budapest hotel* pravi, da *»v Andersonovem svetu barva po navadi prevzame vodstvo«*. (Boone 2015, 143) Prepričan je, da njegove barvne sheme v filmu *Grand Budapest hotel* ponudijo več nostalgije tistim, ki so živeli v začetku dvajsetega stoletja, kot tistim, katerih romanticizem je povezan s črno-belimi filmi. (Boone 2015, 143) Anderson se ne boji uporabljati barv za izražanje čustev. Črno-belo je za Andersona dno, svet brez barve in raznolikosti, kar kmalu izvemo, je uvod v Gustavovo smrt. (Boone 2015, 147)

O Andersonovi spretni uporabi svetlobe kot učinkovitega pripomočka izražanja čustev likov ugotovi, da *»za Andersona nasilje, izguba in celo posebej težka čustva potemniijo svet in njegove nastavitve se spremenijo, da to odsevajo – včasih znotraj enega samega posnetka.«* (Boone 2015, 144) Za primer navede prizor, ko se ostareli Zero spomni svoje že pred časom izgubljene ljubezni, Aghate. Takrat se svetloba v jedilnici Budapest hotela zatemni, medtem ko postane stranska svetloba na njegovem obrazu močnejša. (Boone 2015, 144)

Slika 3.94: Sprememba svetlobe v filmu *Grand Budapest hotel*



Vir: Fox Searchlight Pictures (2014)

3.2.8 Kostumografija

Kostum je ključnega pomena za igralce, saj se z njegovo pomočjo lažje vživijo v vloge in postanejo osebe, ki jih igrajo. Kostumi so eden bolj zgovornih vizualnih pripomočkov, ki jih lahko režiser uporabi za sporočanje kdo ali kaj določen lik je. Kar Wes Anderson vedno

znova izkoristi, da na zelo preprost način pokaže osebnosti svojih likov, saj lahko že na daleč, iz njihove oprave razločimo kdo so. Mogoče bolj kot katerikoli drug režiser je Wes Anderson znan po tem, da svoje like obleče v uniforme. /.../ Te so samo-ustvarjene, označujejo likov pogled nase in kako jih vidi svet. (Lavery 2015, 79)

Slika 3.95: Uniforma Maxa Fischerja



Vir: Touchstone Pictures (1998)

Slika 3.96: Uniformi Richija in Margot Tenenbaum



Vir: Touchstone Pictures (2001)

Pri prvih treh filmih je Anderson, kot mu je v navadi, sodeloval s kostumografkinjo Karen Patch. Pri filmih *Življenje pod vodo*, *Darjeeling Limited* in *Grand Budapest hotel* pa je bila kostumografkinja Milena Canonero, (Zoller Seitz 2015, 87) ki v intervjuju o kostumih za *Grand Budapest hotel* pove, koliko je režiser sam vpleten pri odločanju o kostumih. Že Anderson sam pove, da navdih za kostume najde v različnih filmih iz obdobja, v katerih se njegovi filmi dogajajo. Za *Življenje pod vodo* je bil tako velik navdih Jacques-Yves Cousteau, saj si je od njega sposodil značilne rdeče kape, ki so predstavljale Zissoujevo ekipo, kar se tiče drugih navdihov za kostume pa Anderson pravi: »Rdeče kape so od Cousteaua, ostalo je izmišljeno. Hoteli smo, da izgledajo kot kostumi v televizijskih nadaljevankah predvajanih okoli leta 1968. (Zoller Seitz 2013, 184–186) Iz nekega razloga sem hotel, da so kostumi Ekipe Zissou narejeni iz enakega materiala kot kostumi originalnih Zvezdnih stez.« (Zoller Seitz 2013, 186)

Slika 3.97: Kostumi v filmu *Življenje pod vodo*



Vir: Touchstone Pictures (2004)

Ker Anderson o vseh podrobnostih filma razmišlja že med pisanjem scenarija, ima dobro predstavo o tem, kako naj bi izgledali tudi kostumi. Zato lahko že na začetku samega procesa ponudi reference iz katerih želi, da se črpa navdih za želen ciljni izgled. Kot pravi Milena Canonero, so bile pri kostumih za Grand Budapest hotel: *»Wesove reference avstrijski in nemški pisatelji in umetniki iz dobe pred drugo svetovno vojno. Ti so bili dobra smernica, vendar sem sama gledala tudi dela Augusta Sanderja, velikega nemškega fotografa iz tridesetih, kot tudi stare filme in druge vire.«* (Zoller Seitz 2015, 87–89) Canonero dodaja, da so *»detajli Za Wesa zelo pomembni. Je zelo specifičen, vendar ti pusti tudi dovolj prostora. Hoče sodelovanje in ideje. In »izgled« likov, če ni opredeljen v scenariju, se je razvil preko diskusije.«* (Zoller Seitz 2015, 87)

Slika 3.98: Kostumi iz leta 1968



Slika 3.99: Kostumi iz leta 1932



Vir: Fox Searchlight Pictures (2014)

Vse končne odločitve je sprejel Anderson sam, kot tudi to *»da bodo imeli vsi moški v filmu brke ali brede, razen Joplinga in nesramnega narednika na vlaku.«* (Zoller Seitz 2015, 89) Kostumografinji je bila vseč ta ideja in pravi, da *»je zanimivo, da skoraj nihče ne opazi tega detajla – vendar daje stil moškemu videzu.«* (Zoller Seitz 2015, 89)

Za boljšo predstavo med samim procesom ustvarjanja kostumov so, kot pravi kostumografinja: *»ilustratorji uporabili Photoshop in tradicionalno skiciranje, za vključitev Wesovih in mojih idej. S Photoshopom smo se lahko zelo približali igralčevim podobnostim, z lahkoto naredili različice in jih poslali Wesu preko elektronske pošte.«* (Zoller Seitz 2015, 89)

Slika 3.100: Skice kostumov za film Grand Budapest hotel



Vir: Zoller Seitz (2015, 86)

Vir: Zoller Seitz (2015, 88)

3.2.9 Glasba

Pri prvih filmih je glasba, ki jo je Anderson uporabil v svojih filmih predvsem pop glasba. O snemanju filma Rushmore pravi:

Več ali manj sem imel vso glasbo izbrano še pred snemanjem, tako, da smo bili med snemanjem zelo blizu glasbi. Snemali smo glede na glasbo. Prav tako je Mark Mothersbaugh naredil glasbo za film in ta je prav tako velik del. Glasba, ki jo je naredil Mark je zaključila film. Bila je več kot točno to kar sem si želel. Bila je nekaj, kar je bilo originalno za film. Tona filma ni bilo, dokler ni bilo glasbe. (Zoller Seitz 2013, 79)

Kar potrdi tudi Robert Yeoman, ko pove: »V zgodnjih dneh najinih filmov je imel Wes izbrano v naprej vsako pesem, ki bo v filmu in predvajali smo jih med snemanjem. Kar nam je vsem dalo pravi odnos do posamezne scene.« (Buchanan 2015)

Glasba je torej bistvena za Wes Andersonov dramatični ekosistem. Nikoli ni le nekaj kar se nekako »zgodí« v ozadju med pripovedovanjem zgodbe v ospredju, niti ni njena vsebina le

komentar dogajanja. Je ena od orodij, ki jih Anderson potrebuje za pripovedovanje svojih zgodb. (Collette 2015, 127)

Glasba Andersonu nudi več kot le ton za določene prizore, daje jim tudi ritem, saj so pogosto režirani tako, da se popolnoma ujemajo z glasbeno podlago. Glasbo, ki je bila uporabljena v filmu *Darjeeling Limited* so na primer Anderson, Jason Schwartzman in Roman Coppola poslušali že med potovanjem po Indiji in pisanjem scenarija. Anderson pravi, da so imeli veliko glasbe od Satyajit Rayjevih filmov in Merchant Ivoryjevih filmov, ki so si jo ves čas predvajali. *»Skupaj [s Schwarzmanom in Coppolo] smo bili na sceni, skupaj smo šli iskati lokacije in vedno smo predvajali to glasbo, tako da ni bila zgolj podlaga za film, ampak tudi za delanje filma. Zagotovo je bila pogosto v naših mislih.«* (Guillen 2007)

Pri filmih *Čudoviti lisjak*, *Kraljestvo vzhajajoče lune* in *Grand Budapest Hotel* je Anderson združil moči s skladateljem, dirigentom in glasbenikom Alexandrejem Desplatom. (Zoller Seitz 2015, 133) Desplat pravi, da ima Anderson svoj svet, ki mu pravi *»Wesov svet«*, in pripada samo njemu. *»Ni filmov podobnih Wes Andersonovim filmom. /.../ Wes je ustvaril ton, svet, ki je nenavaden, navdihnjen in melanholičen – in istočasno poln komičnosti in trenutkov popolne ekstaze. Je zelo poseben svet.«* (Zoller Seitz 2015, 134–135)

Skupaj sta sodelovala pri Andersonovih zadnjih treh filmih, njuno prvo sodelovanje pri *Čudovitem lisjaku* pa je po besedah Desplata za njiju postal prvi sloj DNK-ja. *»K vidikom te partiture se vračava. V Čudovitem lisjaku sva uporabila zbor, nato sva ga uporabila v Kraljestvu vzhajajoče lune in ponovno v Grand Budapest hotelu. Vendar pa na prvi sloj DNK-ja dodajava nove sloje.«* (Zoller Seitz 2015, 135) Njuno sodelovanje po Andersonovih besedah izgleda nekako takole: *»Alexandre in jaz imava zanimiv način dela. Alexandre naredi dolge glasbene skice (ang. sketches). Nato jaz delam z glasbenim urednikom in uredim skice s sliko. Nato grem nazaj k Alexandreju in skupaj razmišljava, medtem ko on izboljša glasbo. In nekako gre naprej in nazaj med skladateljem in glasbenim uredništvom. Ta sistem deluje za naju.«* (Zoller Seitz 2015, 117)

Desplat skladanju glasbe za filme pove: *»V mojem delu je veliko intuicije, saj ni pomembno le, da razumeš zgodbo, biti moraš zmožen čutiti kar ti je dano na zaslonu,«* (Zoller Seitz 2015, 136) in poudari, da: *»Partitura niso le skupaj zaigrane note, je veliko več, saj je film dolgo*

potovanje /.../ znotraj katerega mora partitura teči in biti popolnoma vpletena, ne samo z zgodbo ampak tudi s tem kar vidiš na zaslonu.» (Zoller Seitz 2015, 134)

Naslednji korak, ki ga opiše skladatelj je: *»Z režiserjem poskusiva ugotoviti instrumentacijo: skupino instrumentov, ki bodo poudarili to in ono.« (Zoller Seitz 2015, 133)* Instrumentacijo filma *Grand Budapest hotel* sta zgradila z instrumenti za katere Desplat pravi, da jih sam pozna zelo dobro, saj jih je veliko uporabljal, ker je vedno rad uporabljal čudne instrumente v svojih partiturah (Zoller Seitz 2015, 137) in ker so del njegove glasbene dediščine. (Zoller Seitz 2015, 137)

Ena od posebnosti, ki jo Desplat izpostavi glede glasbe v Andersonovih filmih je, kdaj in kako se glasba začne in ustavi. Pravi: *»Opazite lahko, da glasba v Wes Andersonovih filmih ni »od zidu do zidu«. Včasih se začne zelo nenavadno in konča zelo nenadno. Ta tehnika je tista, ki oblikuje zvok in glasbo, ki da energijo, hitrost, ritem filmu, kar je drugačno od tega, kar bi naredili drugi režiserji. Ko delava skupaj, posvečava veliko pozornosti tem pavzam in nenadnim začetkom, številu instrumentov in zvokom.« (Zoller Seitz 2015, 138)*

4 Sklep

Teorija avtorstva izpostavi eno osebo, režiserja, kot avtorja filma. Pripiše mu vso odgovornost za uspešnost filma, ki mora izražati njegova lastna prepričanja, izkušnje in čustva. V svojem bistvu je avtorska teorija ponudila orodje za analizo filmov in njihovih režiserjev. Preko analize se mora pokazati režiserjev lastni filmski jezik, s katerim sporoča svetu svojo osebnost in svoje bistvo. In to je kriterij vrednosti. S takim pristopom do filma in njegovih ustvarjalcev sta se začela vrednotenje režiserjev in gradnja kulta osebnosti.

Teorija avtorstva poudarja, da filmi niso nujno samo komercialni proizvodi ustvarjeni za zabavo in zadovoljevanje množične potrošnje, lahko so, v primeru, da jih ustvari avtor, tudi umetnost. In kljub temu, da se režiserjevo ime danes morda prepogosto uporablja prav za komercialne namene, na kar so opozarjali kritiki avtorske teorije, je teorija avtorstva še vedno relevantna. Filmovi so promovirani z imeni režiserjev, ki niso nujno tudi avtorji v pomenu besede, kot so to razumeli francoski kritiki, vendar pa lahko z impliciranjem avtorske teorije še vedno najdemo med poplavo imen tiste, ki to so.

Na začetku sem si postavila vprašanje: Če pri snemanju filma sodeluje večje število ljudi, kako je lahko en sam človek njegov avtor? Kot so poudarjali že omenjeni kritiki avtorske teorije, končni film ni produkt dela enega samega človeka, saj pri nastajanju filma sodeluje veliko število ljudi. To je trditev s katero se popolnoma strinjam. Vsak režiser je v procesu ustvarjanja filma obkrožen s skupino ljudi, ki so specializirani vsak na svojem področju, na katere se zanaša, da lahko stvari naredijo bolje od njega samega. Vseeno pa je naloga režiserja videti celoten film in ne zgolj njegovih delov, zato mora imeti dobro izdelano vizijo končnega izdelka, če želi doseči svoj cilj. Režiser je tisti člen v nastajanju filma, ki skupaj povezuje vse dele v eno koherentno celoto.

Prav tako kritiki avtorske teorije najpogosteje, kot argument proti avtorski teoriji navajajo, da je pravi avtor filma scenarist in ne režiser, ki sam ne napiše scenarija. V tem se pravzaprav strinjajo z začetniki politike avtorstva, ki so od pravih avtorjev pričakovali, če ne že kar zahtevali, da sami napišejo scenarije, ne pa zgolj adaptirajo že napisane besede. Kljub temu pa obstajajo režiserji kot je na primer Alfred Hitchcock, ki ni sam pisal scenarijev za svoje filme, pa ga vseeno vsi, brez izjeme, štejemo med avtorje.

Ne-vpletenosti v pisanje scenarija ne moremo očitati režiserju Wesu Andersonu, katerega filme sem analizirala v diplomskem delu. Pri pisanju scenarijev se mu ponavadi pridružijo še drugi, vedno ljudje s katerimi se razume tudi v zasebnem življenju, osebe, kot lahko izvemo iz intervjujev, ki jih šteje za prijatelje. Kljub prisotnosti drugih glasov, lahko iz ponovljivih tematik, likov in njihovih karakteristik, razberemo Andersonov vpliv v vsakem od filmov, ki nosi njegovo ime. Liki v filmih se izražajo na zelo specifičen način za katerega lahko rečemo, da je v resnici Wes Andersonov glas.

Iz vseh izjav intervjuvanih, ki sodelujejo z Wes Andersonom, lahko razberemo, da je vpleten v sprejemanje odločitev na popolnoma vseh področjih ustvarjanja svojih filmov. Zagotovo se obkroža z ljudmi, ki jim zaupa, najraje vedno z istimi, dolgoletnimi sodelavci, ki pa istočasno zaupajo njemu, njegovim idejam in vizijam. Prav to je ključnega pomena zanj in njegovo delo, saj je pri tem kako bo nekaj izpeljano zelo specifičen, pri čemer potrebuje okoli sebe ljudi, ki so pripravljeni delati na včasih nekonvencionalen način.

Tisti, ki z njim sodelujejo, mu sami pripisujejo status avtorja. Iz intervjujev je dobro razvidno, da se zavedajo, da delajo na filmu Wesa Andersona in njegovi filmi vedno so, zelo očitno, njegovi. Kar se kaže v zelo prepoznavnem filmskem jeziku in osebni viziji, ki se preko filmov razvija in postaja vedno bolj močna, vendar v svojem bistvu ostaja zvest samemu sebi. Njegov osebni stil, ki ga prežemajo stilski elementi režiserjev, ki jih Anderson sam izpostavlja kot vir navdiha, je prepoznaven in ga ločuje od drugih sodobnih režiserjev. Mizansceno obvladuje na edinstven način in jo dela za svojo. V njegovih filmih lahko opazimo visoko stopnjo doslednosti, tako pri tematikah s katerimi se ukvarja, kot pri likih in njihovih karakteristikah, vse od uporabe barv in glasbe do kostumov, in predvsem tehničnih značilnosti posnetkov in postavitvi kamere.

V popularni kulturi je Wes Anderson s svojim značilnim stilom, lahko rečemo, dosegel že status žanra. Njegovo ime je postalo pridevnik, ki se ga uporablja vedno, ko je očitno, da je nekdo za svoje delo dobil navdih iz Andersonove estetike. Večkrat lahko zasledimo, da je nekdo uporabil zelo »andersonovsko« barvno lestvico, ali pa je določen kader v filmu ali skrit občutek melanholije za komičnostjo, »andersonovski«.

Iz vsega povedanega v analitičnem delu diplome lahko sklenemo, da ima režiser Wes Anderson zelo specifičen način dela, pri katerem mu seveda pomagajo drugi ljudje, vendar pa je sam vpleten v vsak del procesa nastajanja filma. Kljub temu pa, da pri celotnem filmskem ustvarjanju, od pisanja scenarija do montaže, sodeluje veliko število ljudi, to še ne pomeni, da en sam človek na koncu ni njegov avtor. Brez Wesa Andersona in njegovega pogleda, stila in estetike, filmov kot jih snema on, ne bi bilo. On je stična točka. Je avtor.

5 Literatura

1. AnOther. 2014. *Wes Anderson's Colour Palettes*. Dostopno prek: <http://origin.anothermag.com/art-photography/3586/wes-andersons-colour-palettes> (10. september 2015).
2. Babb, Francesca. 2012. Wes Anderson: 'I don't think any of us are normal people'. *The Guardian*, 19. maj. Dostopno prek: <http://www.theguardian.com/film/2012/may/19/wes-anderson-moonrise-kingdom> (22. avgust 2015).
3. Barthes, Roland. 2008. The Death of the Author (1968). V *Auteurs and Authorship: A Film Reader*, ur. Barry Keith Grant, 97–100. Oxford: Blackwell Publishing.
4. Bazin, André. 2008. De la Politique des Auteurs (1975). V *Auteurs and Authorship: A Film Reader*, ur. Barry Keith Grant, 19–28. Oxford: Blackwell Publishing.
5. Bio. *Wes Anderson Biography*. Dostopno prek: <http://www.biography.com/people/wes-anderson-20617561> (6. julij 2015).
6. Boome, Steven. 2015. A Grand Stage: The Production Design of The Grand Budapest Hotel. V *The Grand Budapest Hotel*, ur. Matt Zoller Seitz, 141–147. New York: Abrams.
7. Bordwell, David. 2015. Wes Anderson Takes the 4:3 Challenge. V *The Grand Budapest Hotel*, ur. Matt Zoller Seitz, 235–249. New York: Abrams.
8. Buchanan, Kyle. 2015. *How Wes Anderson's Cinematographer Shot These 9 Great Scenes*. Dostopno prek: <http://www.vulture.com/2015/01/how-wes-andersons-cinematographer-shot-9-scenes.html> (11. september 2015).
9. Buscombe, Edward. 2008. Ideas of Authorship (1973). V *Auteurs and Authorship: A Film Reader*, ur. Barry Keith Grant, 76–83. Oxford: Blackwell Publishing.
10. Cameron, Ian. 2008. Films, Directors and Critics. (1962). V *Auteurs and Authorship: A Film Reader*, ur. Barry Keith Grant, 29–34. Oxford: Blackwell Publishing.

11. Cook, Pam. 2007. *Knjiga o filmu: Tretja izdaja*. Ljubljana: UMco: Slovenska kinoteka.
12. Collette, Olivia. 2015. The Music of the Grand Budapest Hotel: A Place, Its People, and Their Story. V *The Grand Budapest Hotel*, ur. Matt Zoller Seitz, 121–129. New York: Abrams.
13. Columbia Pictures Corporation. 1996. *Bottle Rocket*. Režiser Wes Anderson. Culver City.
14. Fabe, Marilyn. 2004. *Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique*. Berkeley in Los Angeles: University of California Press.
15. Twentieth Century Fox Film Corporation. 2009. *Fantastic Mr. Fox*. Režiser Wes Anderson. Los Angeles.
16. Fleming Jr., Mike. 2012. *Fleming Q&A's 'Moonrise Kingdom' Director Wes Anderson*. Dostopno prek: <http://deadline.com/2012/12/fleming-qas-moonrise-kingdom-director-wes-anderson-394927/> (22. avgust 2015).
17. Focus Features. *Moonrise Kingdom*. Dostopno prek: http://www.focusfeatures.com/moonrise_kingdom/synopsis (31. avgust 2015).
18. Focus Features International. 2012. *Moonrise Kingdom*. Režiser Wes Anderson. Universal City.
19. Fox Searchlight Pictures. 2007. *The Darjeeling Limited*. Režiser Wes Anderson. Century City.
20. --- 2014. *The Grand Budapest Hotel*. Režiser Wes Anderson. Century City.
21. Fox Searchlight: Pressroom. *The Grand Budapest Hotel*. Dostopno prek: <http://press.foxsearchlight.com/the-grand-budapest-hotel/> (31. avgust 2015).

22. Gibbs, John. 2002. *Mise-en-scène: Film Style and Interpretation*. London: Wallflower Press.
23. Guillen, Michael. 2007. *2007 MVFF30: THE DARJEELING LIMITED – Interview With Wes Anderson, Jason Schwartzman & Roman Coppola*. Dostopno prek: <http://twitchfilm.com/2007/10/2007-mvff30-the-darjeeling-limitedinterview-with-wes-anderson-jason-schwartz.html#ixzz3jXvwXj91> (22. avgust 2015).
24. Grobar, Matthew. 2015. *Minding the Details*. Dostopno prek: <http://deadline.com/2015/02/grand-budapest-hotel-adam-stockhausen-wes-anderson-oscar-nominated-production-design-1201371523/> (22. avgust 2015).
25. Horowitz, Josh. 2007. *Wes Anderson And Jason Schwartzman On Journeying From 'Rushmore' To 'Darjeeling Limited'*. Dostopno prek: <http://www.mtv.com/news/1571111/wes-anderson-and-jason-schwartzman-on-journeying-from-rushmore-to-darjeeling-limited/> (22. avgust 2015).
26. IMDb. *Bottle Rocket*. 2015a. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/title/tt0115734/> (31. avgust 2015).
27. --- *Fantastic Mr. Fox*. 2015b. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/title/tt0432283/> (31. avgust 2015).
28. --- *Rushmore*. 2015c. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/title/tt0128445/> (31. avgust 2015).
29. --- *The Darjeeling Limited*. 2015č. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/title/tt0838221/> (31. avgust 2015).
30. --- *The Life Aquatic with Steve Zissou*. 2015d. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/title/tt0362270/> (31. avgust 2015).
31. Kael, Pauline. 2008. Circles and Squares (1963) (excerpt). V *Auteurs and Authorship: A Film Reader*, ur. Barry Keith Grant, 46–54. Oxford: Blackwell Publishing.

32. Kaneria, Rishi. 2015. *Red & Yellow: A Wes Anderson Supercut*. Dostopno prek: <https://vimeo.com/120325993> (15. september 2015).
33. Kawin, Bruce. 2008. Authorship, Design, and Execution (1987). V *Auteurs and Authorship: A Film Reader*, ur. Barry Keith Grant, 190–199. Oxford: Blackwell Publishing.
34. Kennedy, Gerard. 2014. *Adam Stockhausen explains the Wes Anderson experience*. Dostopno prek: <http://www.hitfix.com/in-contention/learn-how-production-design-made-the-grand-budapest-hotel-a-lead-character#FWYpjbvZ8VqvGEjG.99> (22. avgust 2015).
35. Laverty, Christopher. 2015. They Wear What They Are: The Grand Budapest Hotel and the Art of Movie Costumes. V *The Grand Budapest Hotel*, ur. Matt Zoller Seitz, 77–83. New York: Abrams.
36. Lehman, Peter. 2008. Script/Performance/Text: Performance Theory and Auteur Theory (1978). V *Auteurs and Authorship: A Film Reader*, ur. Barry Keith Grant, 158–166. Oxford: Blackwell Publishing.
37. Miller, Julie. 2012. *Wes Anderson on Moonrise Kingdom, First Loves, and Cohabiting with Bill Murray*. Dostopno prek: <http://www.vanityfair.com/hollywood/2012/06/wes-anderson-moonrise-kingdom-bill-murray-interview> (22. avgust 2015).
38. Muther, Christopher. 2012. Creating ‘Moonrise Kingdom’ with production designer Adam Stockhausen. *The Boston Globe*, 7. junij. Dostopno prek: <https://www.bostonglobe.com/lifestyle/style/2012/06/06/creating-moonrise-kingdom-rhode-island-with-wes-anderson-production-designer-adam-stockhausen/WfBfTnWxvpqd6jzin3onGN/story.html> (22. avgust 2015).
39. Perkins, V.F. 2008. Direction and Authorship (1972) (excerpt). V *Auteurs and Authorship: A Film Reader*, ur. Barry Keith Grant, 65–75. Oxford: Blackwell Publishing.
40. Phillips, Patrick. 1996. Genre, star and auteur: an approach to Hollywood cinema. V *An Introduction to Film Studies*, ur. Jill Neldes, 121–166. London: Routledge.

41. Phipps, Keith. 2014. *Keynote: The Royal Tenenbaums and Wes Anderson's family values*. Dostopno prek: <https://thedissolve.com/features/movie-of-the-week/447-the-royal-tenenbaums-wes-andersons-family-values/> (22. avgust 2015).
42. Rhodes, Phil. 2012. *Contender – Production Designer Adam Stockhausen, Moonrise Kingdom*. Dostopno prek: <http://www.btlnews.com/awards/contender-production-designer-adam-stockhausen-moonrise-kingdom/> (22. avgust 2015).
43. Rotten Tomatoes. 2015. *Fantastic Mr. Fox*. Dostopno prek: http://www.rottentomatoes.com/m/1197696-fantastic_mr_fox/ (31. avgust 2015).
44. Rowe, Allan. 1996. Film form and narrative. V *An Introduction to Film Studies*, ur. Jill Nelmes, 87–120. London: Routledge.
45. Sarris, Andrew. 2008. Notes on the Auteur Theory in 1962 (1962). V *Auteurs and Authorship: A Film Reader*, ur. Barry Keith Grant, 35–45. Oxford: Blackwell Publishing.
46. Sellors, C. Paul. 2010. *Film Authorship: Auteurs and Other Myths*. London: Wallflower Press.
47. Starving Writer. 2015. *The Royal Tenenbaums*. Dostopno prek: <http://www.starvingwriter.com/film-reviews/the-royal-tenenbaums/> (31. avgust 2015).
48. Tapley, Kristopher. 2012. *Adam Stockhausen on hand-making the world of 'Moonrise Kingdom'*. Dostopno prek: <http://www.hitfix.com/in-contention/tech-support-interview-adam-stockhausen-on-hand-making-the-world-of-moonrise-kingdom#676zzRGFr5YdRQ4j.99> (22. avgust 2015).
49. Touchstone Pictures. 1998. *Rushmore*. Režiser Wes Anderson. Burbank.
50. --- 2004. *The Life Aquatic with Steve Zissou*. Režiser Wes Anderson. Burbank.
51. --- 2001. *The Royal Tenenbaums*. Režiser Wes Anderson. Burbank.

52. Truffaut, François. 2008. A Certain Tendency of the French Cinema (1954). V *Auteurs and Authorship: A Film Reader*, ur. Barry Keith Grant, 9–18. Oxford: Blackwell Publishing.
53. Utichi, Joe. 2007. *Wes Anderson On Darjeeling Limited: The RT Interview – The Indie Auteur Gives Us His Take On India and Animation*. Dostopno prek: <http://editorial.rottentomatoes.com/article/wes-anderson-on-darjeeling-limited-the-rt-interview/> (22. avgust 2015).
54. Washburn, Anne. 2015. The 1,418 Word Introduction. V *The Grand Budapest Hotel*, ur. Matt Zoller Seitz, 9–11. New York: Abrams.
55. Wickman, Forrest. 2012. *Is Moonrise Kingdom Wes Anderson's Peanuts Special?* Dostopno prek: http://www.slate.com/blogs/browbeat/2012/05/28/moonrise_kingdom_and_peanuts_wes_anderson_s_latest_is_filled_with_allusions_to_bill_melendez_and_charles_schulz_s_specials_.html (22. avgust 2015).
56. Wikipedia. 2015. *Little Red-Haired Girl*. Dostopno prek: https://en.wikipedia.org/wiki/Little_Red-Haired_Girl (10. september 2015).
57. Wollen, Peter. 2008. The Auteur Theory (1969) (excerpt). V *Auteurs and Authorship: A Film Reader*, ur. Barry Keith Grant, 55–64. Oxford: Blackwell Publishing.
58. Zoller Seitz, Matt. 2015. *The Grand Budapest Hotel*. New York: Abrams.
59. --- 2013. *The Wes Anderson Collection*. New York: Abrams.