

Wes Anderson





Tri hrepenenja Wesa Andersona

Matevž Jerman

Hrepenenje po pomenu

Ironija je v zadnjih nekaj desetletjih postala temeljna drža ameriške popularne kulture. Že dolgo je aktualno vprašanje, kako naj umetniško delo danes še zmeraj tvori in posreduje pomen, ne da bi se zateklo k ironiji v strahu, da bi izpadlo naivno ali banalno. Problematiko je slikovito ilustriral Jean Baudrillard leta 1987 v razpravi o stanju po Andyju Warholu in Pop gibanju, ki ga je opisal kot stanje po orgiji: *»Na nek način je orgija celotno eksplozivno gibanje modernosti, s svojimi različnimi načini liberalizacije – politična liberalizacija, seksualna liberalizacija, liberalizacija produktivnih in destruktivnih sil, liberalizacija žensk in otrok, liberalizacija nezavednih gonov, liberalizacija umetnosti z domnevo o vseh načinih reprezentacije in antireprezentacije /.../ danes je vse liberalizirano. Igre je konec in kolektivno se soočamo s ključnim vprašanjem: Kaj vam je storiti, ko je orgije konec?«* Kako torej še ustvariti in posredovati pomen v pripovednem filmu, ko enkrat poznamo vse mehanizme, razumemo strukturo zgodb in vemo, kako se filmi snemajo, ko razumemo kompleksen odnos med avtorjem, njegovimi liki in občinstvom in ko poznamo konvencije žanrov ter njihove družbene in politične konotacije? Nekateri režiserji so se zatekli v varen objem ironične distance, drugi so rešitev našli v vračanju k tradiciji in klišejem ter pobirali oskarje, znotraj studijskega sistema pa se kljub vsemu najdejo tudi tisti, ki se še zmeraj trudijo do-

gnati odgovor na Baudrillardovo vprašanje.

Wes Anderson (1969) tvori skupaj z imeni, kot so Paul Thomas Anderson, Spike Jonze, Charlie Kaufman, Sofia Coppola ali Todd Haynes, del mlajše generacije ameriških režiserjev, ki jim je skupno to, da ohranjajo izrazito avtorski pristop k pripovednemu filmu in pri tem težijo k nekonvencionalnosti in nepredvidljivosti, hkrati pa se dotikajo večnih tem o identiteti, morali in smislu. Tudi on svoje teme in like obravnava z vsem dolžnim spoštovanjem in resnostjo, njegov humor in srečni konci pa ne vsebujejo sledi utrujenega cinizma. To mu v veliki meri omogoča dejstvo, da v svojih filmih goji in vzdržuje otroški pogled z visoko stopnjo samozavedanja. Ravno ta perspektiva je namreč botrovala razvoju izjemno markantne, a široko všečne avtorske poetike, ki se tesno prilagaja vsebini in temelji na skorajda konstantni afiniteti do evociranja neposrednega estetskega ugodja. Andersonov univerzum je stilistično do skrajnosti dovršen, svojevrsten in koherenten prostor, v katerem se med seboj svobodno mešajo različna obdobja, slogi in občutja. Formalno ga tako hkrati lahko zaznamujejo podobe iz anglosaških slikanic in predšolske literature 50. let, rokenrol 60., televizija 70. let, prijemi in vzdušje francoskega novega vala, eksotizem ter otroška fascinacija nad pustolovskimi romani iz 19. in z začetka 20. stoletja. Povrh vsega pa mu vsi ti prijemi dopuščajo, da je pri vsem skupaj še globoko oseben.

Pomemben faktor, ki Andersonovim filmom dodaja občutek domačnosti, avtorstva in večplastnosti v kontekstu z njihovimi ponavljajočimi se temami, je tudi dejstvo, da se kot režiser načrtno poslužuje ekipnega načina delovanja. V slabih dveh desetletjih in po sedmih filmih je s stalnimi sodelovanji in prijateljstvi ustvaril ubran kolektiv, ki ohranja videz razširjene filmske družine. Sestavljajo ga igralska imena tipa Bill Murray, Luke Wilson, Jason Schwartzman, Anjelica Huston, Kumar Pallana in Willem Dafoe, direktor fotografije Robert Yeoman, montažer David Moritz in skladatelj Mark Mothersbaugh. Anderson, ki je znan tudi po kolektivnem pisanju

lavnice na tekšaški univerzi in nato postala prijateljka ter dolgoletna sodelavca, ki danes sodita med najbolj znana imena v ameriški filmski industriji. Nedolgo zatem se jima je pridružil še Owenov mlajši brat Luke Wilson in iz kreativnega tandema je zrasla družina, ki je nase prvič opozorila leta 1992, ko je na festivalu neodvisnega filma Sundance prah dvignila s kratkometražcem z naslovom *Bottle Rocket*, v katerem se tolpa simpatičnih zgub iz urejene predmestne soseske loteva majhnih tatvin. Kratki film je tedaj pritegnil zanimanje različnih producentov ter studia Columbia in štiri leta kasneje je na velika platna prišla njegova 6 milijonov težka ce-



Darjeeling ekspres

scenarijev, je pri pisanju dvakrat sodeloval tudi z režiserjem Noahom Baumbachom (*Življenje pod vodo* [Life Aquatic with Steve Zissou, 2004], *Čudoviti lisjak* [Fantastic Mr. Fox, 2009] – scenarij za slednjega je bil napisan po literarni predlogi Roalda Dahla in zaenkrat ostaja Andersonov edini scenarij po tuji predlogi) in Romanom Coppolo (*Darjeeling ekspres* [The Darjeeling Limited, 2007] in *Kraljestvo vzhajajoče lune* [Moonrise Kingdom, 2012]). Najbolj izčrpno sodelovanje in vsekakor najpomembnejše pa je prav gotovo tisto z Owenom Wilsonom, ki je nastopil v petih od sedmih Andersonovih celovečercih in se skupaj z njim kot soscenarist podpisal pod prve tri (*Bottle Rocket* [1996], *Rushmore* [1998] ter *Veličastni Tenenbaum* [The Royal Tenenbaums, 2001]). Konec 80. let sta se Wilson, študent angleščine, in Wesley Mortimer Wales Anderson, študent filozofije, spoznala znotraj scenaristične de-

lovečerna različica. V primerjavi s filmi, ki so mu sledili, je nizkoporačunski naturalizem *Bottle Rocketa* že nakazoval Andersonov občutek za detajle, a vendar se je njegov stil prvič zares razbohotil šele dve leti kasneje v srednješolski dramediji *Rushmore*. Kljub temu pa je prvenec že naznanjal nekatere ključne Andersonove teme in prijeme. Dignan, Anthony in Bob, samooklicani roparji in protagonisti filma, so v vseh aspektih prvi iz serije številnih prizadevnih sanjačev, katerih visoka samozavest večkrat precenjuje njihove dejanske sposobnosti. Podobno kot je *Življenje pod vodo* družinska drama pod krinko pustolovskega filma, je *Bottle Rocket* kljub ohlapnim žanrskim okvirom kriminalke v prvi meri film o prijateljstvu ter kolebanjem med sprijaznenostjo z življenjem v resničnem svetu in sledenjem mladostniškimi idealom.

Hrepenenje po pripadanju

Tik preden ga po neuspešnem poskusu oboroženega roba aretirajo, se Dignan, idejni vodja tolpe, odloči junaško vrniti na kraj zločina in prijatelje odslovi z besedami: »*Nikoli me ne bodo ujeli ..., ker sem jebeno nedolžen!*« V tej paradoksalni izjavi je moč najti nekaj, kar je Scorsese oklical za transcendentalni moment *Bottle Rocketa* (mimogrede, Scorsese, ki je v nekem intervjuju dejal, da vidi svojega naslednika prav v Wesu Andersonu, je *Bottle Rocket* umestil na svoj izbor desetih najboljših filmov 90. let). Ker Dignana zaletijo pri dejanju, je namreč očitno, da gre pojem nedolžnosti bržkone jemati v smislu nepokvarjenosti ali neomadeževanosti, s katerima se pogosto povezuje idealizirani koncept otroškosti. Dignana in družino bolj kot sam (povečini skromni) plen navdušuje prav nenehno kovanje novih podvigov, kar se izkaže za večji motiv za tatvine, kot pa je materialno okoriščanje. Povrh vsega izhaja Anthony iz premožne družine, Bob pa celo živi v luksuzni vili in oba se podvigov lotevata brez pravega roparskega zanosa, temveč bolj v želji, da bi ugodila Dignanovemu navdušenju. Gonilni sili pri vseh treh protagonistih sta tako predvsem težnja po pustolovščini in pripadnosti družini. Ali kot se je glasil slogan, s katerim so film oglaševali: »*They just wanted to be wanted.*« (Besedno igro je v slovenščino težko prevesti, ne da bi izgubili dvopomenskost izvirnika, saj bi moral prevod obsegati tako pomen *želeli si biti zaželen, ljubljen*, kot pomen *želeli si biti iskan* v smislu ameriškega arhetipa preganjanega izobčenca.) Zanimivo je, da bi ta slogan Andersonovega celovečernega prvenca zlahka pripisali vsakemu filmu, ki ga je od takrat posnel. Želja po potrditvi pa prav tako ni tuja režiserju samemu. Znana je namreč anekdota, ko je Anderson v želji po recenziji *Rushmorea* organiziral posebno projekcijo za legendarno filmsko kritičarko Pauline Kael, ki jo je oboževal že od mladih let. Takrat že upokojena Kaelova je po ogledu nekoliko prizanesljivo izjavila, da pravzaprav ne ve, kaj si o filmu misliti (morda gre v obzir jemati tudi dejstvo, da so bili estetski boji, za katerimi se je gnala med svojo kariero, za Andersonovo generacijo že pojmovani za dobljene).

»*Vedno sem si želel biti Tenenbaum,*« v *Veličastnih Tenenbaumih* prizna Eli Cash, sosed in prijatelj Tenenbaumovih čudežnih otrok. »*Jaz tudi,*« nato bolj sam pri sebi odvrne Royal

Tenenbaum, šarmanтни, a egocentrični *pater familias*, ki se je dolga leta izogibal odgovornostim do svoje družine, vse dokler ne ugotovi, da si ne more več privoščiti razkošne hotelske sobe, v kateri je živel dolga leta, in se obubožan vrne domov pod pretvezo, da je smrtno bolan. Njegov prihod v stanovanjski blok Tenenbaumov časovno sovпада z vrnitvijo vseh treh otrok, ki so svoj razcvet in največje uspehe doživeli v mladih letih (proslavili so se vsak na svojem področju, ki so izbrana glede na pogosto kategorizacijo otrok s strani staršev, vrstnikov in učiteljev – po delitvi umetnik/športnik/učenjak – Chas je poslovni genij, Richie teniški as, Margot pa avtorica romanov in gledaliških iger), sedaj, v svojih tridesetih, pa so kvečjemu zgolj sence samih sebe. Njihove kariere že dolgo stagnirajo, njih same pa pestijo osebnostne krize, težavno prilagajanje na okvire sveta odraslih ter nesposobnost soočanja z realnostjo, kar še dodatno potrjuje Andersonovo poveljevanje otroške perspektive. Odrasli liki so v Andersonovem svetu skoraj po pravilu bolj izgubljeni in otročji od otroških protagonistov, ti so v primerjavi s svojimi starševskimi figurami pogosto neprimerno bolj suvereni, kreativni in bolj zreli (morda še nikoli tako očitno kot v *Kraljestvu vzhajajoče lune*). Da z odraščanjem izgubljajo svoj kompas, je jasno tako skozi Tenenbaume, kakor skozi *Darjeeling ekspres*, v katerem se trije bratje Whitman v želji, da bi se ponovno povezali in našli svojo odtujeno mater, podajo na duhovno potovanje po Indiji. Starševski liki so, z nekaj izjemami, po drugi strani skorajda po vrsti pasivni, nezadovoljni in nezanesljivi, pogost ponavljajoč motiv pa je tudi lik odsotne matere (močna, graciozna in prizemljena



Življenje pod vodo

Etheline Tenenbaum – ki je arheologinja, kakor resnična mati Wesa Andersona – je v tem pogledu svojevrstna izjema. Poleg tega v Andersonovem opusu lahko naštejemo tudi vsaj pet mrtvih – mati Maxa Fischerja, mati Roya Tenenbauma, žena Chasa Tenenbauma, žena Henryja Shermana, mati Neda Plimptona v *Življenju pod vodo*, mati Sama v *Kraljestvu vzhajajoče lune* ...).

Čeprav so *Veličastni Tenenbaumi* brez dvoma posvetilo Buñuelu in *Veličastnim Ambersonovim* (The Magnificent Ambersons, 1942, Orson Welles), so hkrati tudi resonanca travmatične ločitve Andersonovih staršev, ki je po režiserjevih besedah ključno zaznamovala njegovo otroštvo in bržkone botrovala zanimanju, ki ga sam redno izkazuje kompleksnim družinskim strukturam ter

medgeneracijskim vezem in rivalstvom. Med slednjimi sta gotovo najbolj epska dvoboja za naklonjenost iste ženske med Maxom Fischerjem in Hermanom Blumeom v filmu *Rushmore* ter med Nedom Plimptomom in Steveom Zissoujem v *Življenju pod vodo*. V obeh primerih gre za odnos med mladeničem in očetovsko figuro, ki svojo očetovsko vlogo že v izhodišču zavrača. (Prav tako obakrat vlogo starejšega odigra Bill Murray, ki mu je sodelovanje z Andersonom obudilo igralsko kariero ter ga na novo definiralo kot kultnega igralca, sposobnega uprizoriti kompleksne značajske mešanice otožnosti, arogance ter negotove vedrine.) »Sovražim očete,« pove Zissou Nedu, ki je morda njegov biološki sin, »in nikoli si nisem želel biti eden izmed njih.« A pravo spoznanje in sprejemanje prideta tudi za Steva šele z Nedovo nenadno smrtjo ter z izgubo tistega, kar bi lahko, a nikoli ni zares imel. Podobno se zgodi z Royalom, ki je vse prej kot zgleden oče in spočetka verjetno daleč najbolj neodgovoren in lahkomišeln med vsemi Andersonovimi liki. Svojo hčer Margot neprestano opominja, da je posvojena, vseskozi se zateka k prevaram in izgovorom, med drugim celo Chasa med igro ustrelji z zračno puško, kljub temu da sta bila del istega moštva, potem pa se zadovoljno zahahlja rekoč: »Ekipa ne obstaja!«. Tudi znotraj družine je po Royalovem tako, da je pač vsak član zase. Ko ga Etheline vpraša, čemu mu ni bilo nikoli mar zanje, še sam ne pozna pravega odgovora. Preprosto skomigne in prizna, da ne ve. Royal je objesten in otročji, kot tak pa pooseblja ultimativen izraz



Veličastni Tenenbaumi

deškega entuziazma in načina delovanja, za katerega se zdi, da predstavlja vodilo mnogim Andersonovim likom, ter tudi režiserju samemu. Osebnostni preobrat se pri Tenenbaumih zgodi po Richiejevem poskusu samomora. Kakor da bi šele pogled smrti v oči pri Royalu vzbudil (samo)zavedanje ter sprejemanje širše celote in njenih členov kot dragocenih ter enakovrednih, s tem pa tudi spoznanje, kaj vse je zamudil, posledično pa tudi strah pred ponovno izgubo. Podobno kakor v *Življenju pod vodo* ali v *Darjeeling ekspres* se zdi, da je pri Andersonu večkrat ravno smrt tisti dejavnik, ki like dokončno ponovno poveže in prerodi.

Dozorevanje ter vzpostavlanje reda znotraj širše skupnosti sta za njegove like največja dosežka in elementa, ki v filmih nosita izjemno težo, pa najsi gre za družino (*Veličastni Tenenbaumi*, *Darjeeling ekspres*, *Čudoviti lisjak*), šolo (*Rushmore*), skupino prijateljev (*Bottle Rocket*) ali pa ekipo sodelavcev (*Življenje pod vodo*). To nakazuje tudi Andersonova kadriranje in montaža, ki se konsistentno odzivata na razmerja med liki in na občutke znotraj zgodbe: skorajda po pravilu so protagonisti na začetku filma zaprti vsak v svoj kader, nato pa se postopoma združujejo v vedno bolj množičnih kadrih in večplanskih kompozicijah, ki simbolično uprizarjajo medsebojno povezovanje in rast skupine v homogeno celoto, v kateri je vsak člen bistvenega pomena. Režiser se svojim likom in skupnostim v vsakem filmu dokončno pokloni z značilnim končnim kadrom-sekvenco, v kateri so navadno uokvirjeni vsi protagonisti. Takrat se filmski čas upočasni in dogajanje preide v *slow motion*, ki prizoru vdahne monumentalno razsežnost.

Hrepenenje po izgubljenih občutjih

V pokrajinah Wesa Andersona je nekaj izrazito sanjskega. Te namreč v veliki meri izhajajo iz nostalgичnih spominov na otroške fantazije in predstave sveta, ki so bile sicer pogosto fiktivne že v svojih temeljih, a kljub vsemu zbujaajo čustva, ki so pristna in univerzalna. »To je spomin na fantazijo, avtobiografija nečesa, kar se ni zgodilo. /.../ Namesto da bi se osredotočal na like ali prizorišče, je bila moja izhodiščna točka spomin na občutke,« je Anderson povedal o zasnovi svojega zadnjega filma. Režiserjevo vizijo torej vodi tudi tendenca po rekonstrukciji nekih davnih svetov in spominov na imaginarije,

ki v dejanskosti niso nikoli zares obstajali. Na plan jih v dobršni meri, skozi uporabo glasbe in stilsko zaznamovane mizanscene, priključijo ravno popkulturne asociacije, ki imajo to moč, da delujejo na kolektivni ravni.

Znotraj njegovega opusa imamo tako vseskozi opravka z več vrstami in ravnimi tovrstnih reimaginacij. Morda je *Življenje pod vodo* v tem smislu od vseh najbolj simptomatično. Jasno je, da se Anderson v njem ne trudi zgolj posnemati priljubljenih televizijskih oddaj in dokumentarcev Jacquesa-Yvesa Cousteauja, ki so ga kot otroka močno zaznamovale, temveč predvsem čimbolj avtentično poustvariti samo izkušnjo gledanja. Ta prizadevanja izhajajo iz nekakšnega nostalgичnega hrepenenja po podoživetju občutij, za katerimi se odpravi, tako kakor se Steve Zissou, protagonist filma in Andersonova različica Cousteauja, odpravi na lov za pošastjo, »jaguarskim morskim psom«, ki mu je raztrgal najboljšega prijatelja in za katerega nihče ni prepričan, da sploh zares obstaja. Zissou, ki se sooča s krizo srednjih let, serijo neuspehov ter razočaranj, se na Andersonu soroden način oklepa preteklosti. A hkrati se slednji zaveda, da samo oklepanje in rekonstrukcija ne zadoščata. Da bi pri gledalcu priklical in tudi sam na novo našel tiste občutke, ki jih je kot otrok občutil ob gledanju, mora biti njegova filmska reinterpretacija veliko manj definirana in bolj ohlapna. Lep primer tovrstnih prijemov so sanjske priredbe Bowiejevih pesmi, ki jih v filmu v portugalščini interpretira Seu Jorge in funkcionirajo kot melanholični odmev. Povrh vsega ravno zaradi drugega jezika postanejo za večino gledalcev tudi pomensko manj dostopne in tako puščajo odprte vrzeli, ki jih lahko vsak zapolni sam. Melanholično hrepenenje de-

finira tudi vzdušje tako samega filma, kakor njegovega osrednjega protagonista Steva Zissouja, ki vseskozi išče (in na naposled tudi najde) redefinicijo samega sebe kot avtorja in dela širše skupnosti.

Življenje pod vodo s preizpraševanjem vloge ustvarjalca kot avtorja vsebuje še en ponavljajoč se motiv Andersonovih filmov. V njih obstajajo množične upodobitve avtorjev, s katerimi se kot režiser poistoveti in ki zmeraj najdejo svoje mesto prav znotraj širše skupnosti. Morda najizrazitejše primere najdemo prav v serijah treh filmov, ki tudi formalno delujejo kot umetniške zvrsti. Prvi je *Rushmore*, ki je zastavljen kot gledališka igra in v katerem Max Fischer, prav tako kot Anderson v šolskih letih, postavlja gledališke igre (film se začne in konča z zastorom zaves, ki se manj eksplicitno pojavljajo vseskozi, prav tako Max dobi štipendijo za prestižni Rushmore ravno zaradi gledališke igre, ki jo je napisal, vrh filma pa se odvrti z gledališko igro). *Veličastni Tenenbaumi* so zastavljeni kakor literarno delo, v katerem med liki najdemo številne knjižne avtorje (tudi poglavja v filmu vsakokrat otvori kader, v katerem vidimo odprto knjigo, uvodni del nam prebere pripovedovalec, tako Margot Tenenbaum kot Eli Cash sta pisca, veliko drugih likov je izdalo vsaj eno publikacijo). *Življenje pod vodo* pa je hkrati film o filmu na treh ravneh (v prvi vrsti je morska pustolovščina, s čudovitimi pošastmi, z gusarji in s tropskimi otoki, na katero je Anderson namigoval že v večini prejšnjih filmov, v drugem planu je to drama o krizi srednjih let, ter ne nazadnje film o poteh in stranpoteh filmske industrije). Bistveno je, da vsi ti filmi svojega poznavanja in uporabe določene umetniške zvrsti ne uporabljajo zato, da bi jo kritizirali, subvertirali ali kakorkoli komentirali, temveč da bi znotraj nje preprosto prebivali.



Rushmore