

Veronika Šoster

Wes svet je oder

Pripovedni postopki v filmih Wesa Andersona

Pastelne barve, naslovni napis z dejavnostjo, krajem in uro, razigrana glasbena podlaga in kratki kadri simetrično postavljenih stvari. In seveda oseba, ki brezizrazno gleda v kamero, medtem ko se vozi z vlakom. Ne, ni prizor iz filma Wesa Andersona, temveč viralni tiktok trend, ki jemlje navdih prav v filmih tega ekscentričnega in široko prepoznavnega režiserja. Trend je nastal ravno v času izida njegovega novega filma **Asteroid City** (2023), in čeprav je verjetno pripomogel k oglaševanju, je režiser do njega zadržan, skrbi pa ga tudi, da je tako preveč v ospredju slog namesto vsebine – od najrazličnejših poklonov se ga je dotaknil le Instagram profil @accidentallywesanderson, kjer najdemo fotografije raznih stvari in prostorov, ki bi se po estetiki zlahka pojavili v njegovih filmih.

Zaradi svojega edinstvenega eklektičnega režiserskega pristopa Anderson z vsako novo stvaritvijo začara in navduši – čeprav so pri njem pogosti pripovedni in slogovni postopki, ki nas *mečejo ven*, da se nekako ves čas zavedamo, da gledamo film, pa je ravno ta njegova nonšalanca tako prepričljiva. Ne čuti pritiska, da bi njegovi filmi delovali *naravno* in *resnično*, pravzaprav ga to sploh ne zanima. Režiser (in z njim gledalci) se zaveda, da je vse skupaj igra, fikcija, a kaj potem – ni pomembno, ali je **Asteroid city** le ekraniziran dramski tekst, niti to, ali vemo, da gledamo igralce v filmu. Trik je, da se prepustimo iluziji, ker hočemo verjeti; svet Wesa Andersona je preprosto preveč magičen in nagrajujoč, da bi si ga pustili odvzeti zaradi nekih dolgočasnih pojmov, kot sta *naravnost* in *resničnost*. Ker gre vedno do konca, pa naj gre za podiranje četrte stene, goljufanje z učinki in rekviziti, poširkkanost in simetrija ali sumljivo skladno barvno paleto, mu ni težko slediti, prav tako pa ni pretenciozen ali nadut – ves svet je oder in mi vsi igralci!

Njegov slog dejansko deluje kot gledališče. Če določena mera *teatralnosti* v starejših filmih, kot so **Veličastni Tenenbaumi** (The Royal Tenenbaums, 2001), **Življenje pod vodo** (The Life Aquatic with Steve Zissou, 2004) in **Darjeeling Limited** (2007), še brbota pod površjem, pa je v zadnji andersonovski pošiljki – že omenjeni **Asteroid City** in četica kratkih filmov, posnetih po zgodbah Roalda Dahla, **Čudovita zgodba Henryja Sugarja** (The Wonderful Story of Henry Sugar, 2023), **Labod** (The Swan, 2023), **Lovilec podgan** (The Ratcatcher, 2023) in **Strup** (Poison, 2023) – jasno, da je gledališče nekaj, kar ima v krvi. Nekateri kritiki se pravzaprav čudijo, da ni Anderson nikoli deloval v gledališkem svetu. Med gledanjem njegovih filmov se ves čas zavedamo, da gledamo kulise, sceno, igralce, kostume, ker je vse izdelano kot gledališka predstava; rad ima določeno mero enotnosti kraja, časa in dogajanja. S tem pa pride tudi zaveza gledaliških gledalcev, ki verjame v prevaro – čeprav vemo, da nekdo ni zares umrl, če je umrl na odru, se moramo prepustiti občutku izgube in obupa, da lahko dosežemo sladko katarzo (vsaj v teoriji klasičnega gledališča), sicer bi šlo vse rakom žvižgat, ali kot je lepo rekel William Butler Yeats, »razpada vse; središče ne drži«. K posameznim gledališkim primerom se še vrnem, najprej pa pogledajmo različne postopke, ki mu pomagajo ustvarjati enoten filmski svet.

Vizualni postopki, ki so bili naštetni že na začetku, so zdaj že legendarni, najbolj izstopajo pastelne barvne palete (jesenska idila **Čudovitega lisjaka** [Fantastic Mr. Fox, 2009], morska modrina **Življenja pod vodo**, puščavska zatohlost **Asteroid Cityja**), pogosti napisi in usklajene tipografije, stroga simetrija, svetla glasbena podlaga in razkošna kostumografija. Poleg tega najdemo še počasne posnetke (srečanje med Margot in

Richiejem v **Veličastnih Tenenbaumih**, ko ona stopi z avtobusa, pogrebna procesija in skok na odhajajoči vlak v **Darjeeling Limited**, poročna procesija v **Kraljestvu vzhajajoče lune** [Moonrise Kingdom, 2012]), premikanje kamere in likov horizontalno ali vertikalno, pojavljanje animacij sredi filmov (akcijski pregon v **Francoski depeši** [The French Dispatch, 2021], podgana v **Lovilcu podgan**). Nekateri se ga zaradi te konsistentnosti naveličajo, a vsakič znova dokaže, da lahko iz materije potegne še nekaj novega, drugačnega, da ne gre za konstrukt ali fasado, za katero bi se skrival, temveč za njegov način gledanja (filmskega) sveta, pravzaprav za način udejanjanja.

K temu pripomorejo tudi raznovrstni pripovedni postopki. Anderson ni samo ljubitelj gledališkega, temveč tudi literarnega. Mnogi njegovi liki so bralci in bralke, pisatelji in pisateljice – Margot iz **Veličastnih Tenenbaumov** je priznana dramatičarka, Max iz **Rushmora** (1998) si iz knjižnice izposodi popisano knjigo, lisjak iz **Čudovitega lisjaka** piše kolumne za časopis, njegov sin prebira strip (ki bi lahko bil po videzu tudi kultni **Maus**, sicer pa se mu reče *Whitecape*), John iz **Darjeeling Limited** piše kratke zgodbe, Henry Sugar naleti na knjižico s fascinantno zgodbo, Suzy Bishop iz **Kraljestva vzhajajoče lune** hodi naokrog s polnim kovčkom knjig, v kratkih filmih se pojavi celo sam Roald Dahl, **Francoska depeša** pa je ljubezensko pismo časopisu *The New Yorker* in njegovim ustvarjalkam in ustvarjalcem. Večkrat se pojavlja tudi knjiga kot fizični predmet, na primer knjige na začetku filmov, kjer pogosto delujejo kot sprožilci, sicer pa tudi kot nosilke spomina, izgube in hrepenenja. Čeprav je v vsej svoji karieri adaptiral le dela Roalda Dahla, se tudi drugi njegovi filmi naslanjajo na elemente iz nekaterih literarnih del; **Veličastni Tenebaumovi** naj bi tako spominjali na *Franny in Zooey* J. D. Salingerja, **Grand Budapest Hotel** (2014) je poklon avstrijskemu pisatelju Stefanu Zweigu. Njegovi filmi so pogosto deljeni na poglavja, ki so premišljeno strukturirana in razporejena, najbolj očitno v primeru **Francoske depeše**, kjer struktura filma posnema strukturo časopisa – sestavljen je iz treh razdelkov, kjer najdemo osmrtnico, turistični vodič in tri tematske članke. Spet pa se vrnemo h gledališču; **Rushmore** za razločitev med posameznimi poglavji uporablja kar zavese.



Večina filmov ima vsaj enega pripovedovalca, ki se kasneje bodisi zlije z dogajanjem in ga vmes sproti komentira in dopolnjuje – ali pa se pripovedovalska funkcija celo premakne na koga drugega. Nasploh je za njegov pripovedni slog značilen *mise en abyme*, saj najdemo precej primerov zgodbe v zgodbi, včasih se razvejajo (na primer v **Francoski depeši**), včasih pa poglobijo (kot pri **Čudoviti zgodbi Henryja Sugarja**). Prav tako se prebijanje četrte stene najpogosteje dogaja s pripovedovalci (seveda pa tudi s posameznimi liki, ki se zastrmijo v kamero, včasih celo pretirano, čez ramo, kot v primeru **Strupa**). Vse nas skratka vrača h gledališkemu prijemom, ki jih je prav zabavno spremljati v najnovejših Andersonovih stvaritvah.

Čeprav so vsi štirje kratki filmi, ki smo si jih konec septembra lahko ogledali na Netflixu (**Čudovita zgodba Henryja Sugarja**, **Labod**, **Lovilec podgan** in **Strup**), posneti po kratkih zgodbah Roalda Dahla, se najbolj očitno napajajo v gledališču. Dahl je Anderson sicer prvič ekraniziral z animacijo **Čudoviti lisjak**, tokrat pa se je odločil za bolj eksperimentalen pristop. Vse zgodbe povezuje lik Roalda Dahla, ki ga odlično upodobi Ralph Fiennes. Gledamo ga, kako sedi v naslonjaču in zapisuje, ko pa nas opazi, se odloči, da nam bo povedal zgodbo. V **Čudoviti zgodbi Henryja Sugarja** imamo kar pet nivojev: Wes Anderson pripoveduje o Roaldu Dahlu, ki nam pove zgodbo o Henryju, ki je v knjižnici naletel na zgodbo o možu Imdadu Khanu, ki lahko vidi brez uporabe oči, ki jo je zapisal njegov zdravnik. Vsi liki se zavedajo, da so liki v zgodbi; Henry v nekem trenutku celo začudeno pogleda proti Dahlu, ko se poskuša obdržati v kadru med pripovedovanjem. Gledališka je tudi uporaba igralcev, scene in rekvizitov, kar velja za vse štiri filme. Igralcev je malo, zato nekateri upodobijo različne like – v tem vidim nekakšno režiserjevo igrivo predrznost, saj bomo seveda opazili, da Ben Kingsley ni le Imdad Khan, ampak tudi krupje, in da Fiennes ni samo Dahl, ampak tudi policist, sploh pa bomo opazili, da Benedict Cumberbatch odigra tako Henryja kot Henryjevega maskerja! Ta *ekonomičnost* je značilna za manjše gledališke





Glede rekvizitov je zagotovo najbolj odpuljen *Lovilec podgan*, saj rekvizitov sploh nima, ampak se samo pretvarja, da jih ima, igra se neke vrste pantomimo – saj vendar pripovedovalec čisto jasno pove, da lovilec v roki drži posodo z zrnjem ali mrtvo podgano, zakaj bi se torej ukvarjali z malenkostmi!?

zasedbe, v film pa vnaša humornost in dodatno absurdističnost, sploh ko si igralci *vsem na obeh* nadevajo lasulje ali snemajo brke. Scenografija je pomična in čisto gledališka, fizična – za džunglo so na primer uporabljene kar barvne tapete in nekaj lesenih zastorov rastlinja, ki se pomakne ob stran. Zabavna je rešitev za prikaz lebdenja jogija, ki je prav tako čisto gledališka; namesto da bi se zatekel k posebnim učinkom ali vrvem, se jogi preprosto usede na leseno škatlo, ki je pobarvana enako kot ozadje, da se z njim navidezno zlije in ustvari iluzijo sedenja v zraku – prav tako bi lahko to naredili na odru.

Potem so tu še trije krajši filmi, ki jih prav tako pripoveduje Dahl iz svojega naslonjača; v vseh imamo premikajoče kulise in vsi delujejo skoraj kot vaja za predstavo, saj je kakšnemu liku oziroma še pogostejše *scenskemu delavcu* kaj treba namigniti ali ga spomniti, mu pomigniti, naj kaj poda ali odnese, v **Labodu** recimo puško in vrvi. Glede rekvizitov je zagotovo najbolj odpuljen **Lovilec podgan**, saj rekvizitov sploh nima, ampak se samo pretvarja, da jih ima, igra se neke vrste pantomimo – saj vendar pripovedovalec čisto jasno pove, da lovilec v roki drži posodo z zrnjem ali mrtvo podgano, zakaj bi se torej ukvarjali z malenkostmi!? Vse štiri zgodbe pa družijo zares strumno pripovedovanje, ki ga od Dahla vsakič prevzamejo liki. Ti se po sceni premikajo z očmi, prilepljenimi na kamero, in pripovedujejo, kot da bi vrstico po vrstico brali iz knjige, vključno s pomagali »je rekel«, »se je ustavil«, »je zaječal«, ki jih dejansko vidimo odigrane in so za razumevanje odvečni. Niso pa odvečni za tempo in napestost, ki se vsakič stopnjujeta, saj nas pripovedni tok neizprosno nosi proti bolj ali manj bizarnim koncem. Te kratke poslastice so tako čudovite vaje v slogu, zagon pa jim daje okvir malenkost starejšega **Asteroid Cityja**, ki je gledališče zajel s polno žlico.

Če posplošim, gre za zgodbo o gledališki produkciji z naslovom *Asteroid City*. Napisal jo je sloviti dramatik Conrad Earl, pripoveduje pa o mladinski astronomski konvenciji sredi puščave. Jedrno zgodbo spremljamo v barvah, uokvirja pa jo televizijski prenos, ki je posnet v črno-beli tehniki. Prenos nas popelje v za-

kulisje nove predstave, da si bomo lahko ogledali njen nastanek od začetka do konca, voditelj pa ob tem pove: »Asteroid City ne obstaja, je izmišljena drama, ustvarjena izključno za ta prenos, njeni liki so izmišljeni, njen tekst hipotetičen, dogodki apokrifna izmišljotina, skupaj pa tvorijo avtentičen prikaz notranjega delovanja sodobne gledališke produkcije.« Že takoj na začetku smo torej soočeni z vprašanji fiktivnega, izmišljenega, hipotetičnega, kar se skozi film še poglobi, saj igralci igrajo tako tiste v zakulisju (resnične ljudi) kot tiste v **Asteroid Cityju** (izmišljene ljudi), torej so nekako dvojno preslikani v fikcijo. Anderson se popolnoma posveti razbijanju iluzije, saj smo povabljeni na bralno vajo, kjer spoznamo igralce in njihove like, opazujemo poslikavanje puščavske scene, vidimo, kako instrument, skrit za stransko zaveso, proizvede zvok vlaka, ki se pelje mimo, in lučkarja zgoraj, ki z lučjo prižge žgoče puščavsko sonce. Teh scen iz zakulisja je še precej, vse pa imajo smisel in pomen v širšem kontekstu filma in niso le premetene miselne vaje. Vidimo na primer, kako dramatika obišče igralec Jones Hall, ki ga kar na mestu prepriča za glavno vlogo, dramatik vzklikne, »popoln si!«, in potem se poljubita – kar lahko razumemo dobesedno, seveda pa tudi kot ljubezen med predlogo in uprizoritvijo, med iluzijo in resnico, med igro in življenjem. Podoben primer je prizor, ko se glavni igralec med predstavo po nasvet pred naslednjo repliko obrne na režiserja. Skrbni ga, ker igre še vedno ne razume zares, režiser pa ga pomiri, da je vse v redu, da naj samo nadaljuje – kot moramo nadaljevati s predstavo življenja. Tudi na videz misteriozen prizor, kjer dramatik na seminarju prosi študente, naj mu pomagajo ustvariti sceno, kjer bi vsi liki popadali v spanec, je močno povezan z iluzijo – študenti začnejo kot obsedeni recitirati izrek: »Ne moreš se zbuditi, če ne zaspíš« – in res, ne moreš gledati filma, če ne verjameš v iluzijo. Čeprav je dekonstruirana prav pred tvojimi očmi.

Vidimo na primer, kako dramatika obišče igralec Jones Hall, ki ga kar na mestu prepriča za glavno vlogo, dramatik vzklikne, »popoln si!«, in potem se poljubita – kar lahko razumemo dobesedno, seveda pa tudi kot ljubezen med predlogo in uprizoritvijo, med iluzijo in resnico, med igro in življenjem.