Elementi nerealnosti u filmovima Wesa Andersona

Zakšek, Andrea

Undergraduate thesis / Završni rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Academy of Arts and Culture in Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:251:163064

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

THE ACADEMY OF ARTS AND CULTURE IN OSIJEK

Repository / Repozitorij:

Repository of the Academy of Arts and Culture in Osijek

zir.nsk.hr

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar

DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA
U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU

ZAVRŠNI RAD

Osijek, 12.9.2018. Andrea Zakšek

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA
U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU

ZAVRŠNI RAD

TEMA: Elementi nerealnosti u filmovima Wesa Andersona

PRISTUPNIK: Andrea Zakšek

Osijek, 12.9.2018.

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU	
ZAVRŠNI RAD **Znanstveno područje:** **Znanstveno polje:** **Znanstvena grana:**	
Prilog:	**Izrađeno:**
	Primljeno:
	MENTOR: **KOMENTOR:**
	Mj:
	Broj priloga:
	PRISTUPNIK:

Mentor:

(potpis)

Predsjednik Odbora za završne i diplomske ispite:

(potpis)

Sadržaj

Sažetak 1

1. Uvod 1

2. Anderson u svijetu suvremenog filma 2

3. Uvod u prepoznatljive Andersonove elemente 3

4. Elementi nerealnosti 5

   4.1. Utjecaj boja 5

   4.2. Ambivalentnost 9

   4.3. Elementi spektakla 10

   4.4. Glumačka postava 11

   4.5. Bezizražajnost 11

5. Andersonovi kadrovi 12

   5.1. Simetričnost 12

   5.2. Bočni kadrovi, dugi kadrovi, kran i vožnja 13

   5.3. Blizi kadrovi 16

   5.4. Ptičja perspektiva 19

6. Fantastic Mr Fox – fantazija postaje realnost 23

7. Zaključak 24

8. Literatura 25

Sažetak

Svi filmski redatelji sanjaju o tome da postanu kultna imena u filmskoj industriji. Danas ih je sve više, a rijetko koji ostaje doista vrijedan spomena. Prezasićenost mladih redatelja i lakoća s kojom se danas mogu snimiti i objaviti filmovi rezultirala je ogromnim brojem nekvalitetnih filmova koji padaju u zaborav mjesec dana nakon pojavljivanja na filmskom platnu. U ovom radu bavit ću se redateljem koji je dokazao da je napor da se izgradi individualni i prepoznatljiv autorski stil doista vrijedan truda. Wes Anderson drugačiji je po tome što veliku pažnju posvećuje onim elementima koje prve zapažamo prilikom gledanja filma. Stvorio je vlastitu estetiku utemeljenu na elementima nerealnosti kojima se služi kako bi svakom svom filmu dao dozu fantastike. Njegovi su filmovi prije svega njegove kuće za lutke, prostor u kojima stvara fantastične svjetove i u kojima glavnu ulogu igraju simetrija, nevjerojatno skladne palete boja, hladni i intelektualni likovi, česti monolozi te nejasna veza između ironije i komedije. U nastavku rada slijedi detaljna analiza svih tih elemenata utemeljena na primjerima iz njegovih dosad devet snimljenih filmova.

KLJUČNE RIJEČI: Wes Anderson, suvremeni film, estetika, fantastika

Summary

All film directors dream about becoming cult names in the film industry. Today there are more and more of them, and they rarely stay worth mentioning. An over-satiation of young directors and an easiness of making movies today resulted in a great number of low quality films which become forgotten a month after appearing on movie screens. In this work I will write about a director who managed to prove that the effort taken to build a unique and recognizable autheur style really is worth it. Wes Anderson is different because he gives great attention to the elements which we first notice while watching a movie. He created his own aesthetics based on elements of unreality which he uses to put a dose of fantasy in his every film. His movies are, first and foremost, his dollhouses, spaces in which he creates fantastic worlds, where symmetry, unbelievably consistent color palettes, cold and intellectual characters, monologues and blurred line between irony and comedy, play a main role. In continuation follows a detalied analisys of all those elements based on examples from all nine Anderson's films.

KEYWORDS: Wes Anderson, contemporary film, aesthetics, fantasy

1. Uvod

Wes Anderson, američki redatelj koji u svijetu filma djeluje već dvadesetak godina, razvio je uočljiv estetički stil koji se može prepoznati iz prve čak i od strane filmskih amatera. Zbog tog stila, Anderson je od strane kritičara često nazivan ekscentrikom, perfekcionistom i pretencioznim *hipsterom* kojega jedino zanimaju elementi scenografije. Istina jest da Anderson ulaže ogromne napore kako bi stvorio dizajn, kostime, rekvizite i scenografiju i sve ukomponirao u pedantno isplanirane kadrove koje većinom snima pokretima kamere koji su u njegovim filmovima već dobili simbolično značenje. Njegov stil dobio je naziv „kuće za lutke" zbog pretjerane stilizacije i namjernog narušavanja vizije stvarnosti koje drugi hollywoodski filmovi tako uporno pokušavaju prikazati. Svaki njegov film slijedi jednaku liniju, donoseći priču o duboko razočaranim ljudima koji i u odrasloj dobi nose teret trauma iz djetinjstva, te na razne načine pokušavaju naći lijek za svoju nesreću. Ta vječno zarobljena odrasla djeca, mogli bi reći i suvremene verzije Petra Pana, sa svojim se problemima nose ekscentričnim ponašanjem, izrazima lica lišenih emocija, odjećom koja sadrži simbolične veze s njihovim očevima, te kratkim i upečatljivim govornim dionicama. No, unatoč svoj tuzi i traumi koje njegovi filmovi sadrže, svi oni se svode na ironične komedije. Kako je to moguće? Kada bismo Andersonove filmove snimili klasičnim stilom snimanja, oni bi vrlo lako postali sumorne tragedije. No, zahvaljujući određenoj distanci i formalnosti koja se stvara izraženo simetričnim kadrovima, pedantnom rasporedu likova i rekvizita, specifičnim paletama boja te čestim pogledima centriranog lika direktno u kameru, stvara se određena ironija nužna kako bi film postao komedija. Svaki nabrojani aspekt Andersonovih filmova pridonosi stvaranju nerealne, mogli bismo reći i bajkovite atmosfere. Njegova vizualna estetika često se naziva estetika kuće lutaka (*dollhouse aesthetic*) upravo zato što je svaka scena pažljivo izgrađena i ukomponirana u cjelinu. Treba napomenuti da je Anderson tijekom svoje karijere oko sebe okupio stalnu glumačku postavu, glumce koji se pojavljuju u gotovo svakom njegovom filmu. Zbog svih spomenutih elemenata čini se kao da je svaki Andersonov film dio jednog njegovog izmišljenog svijeta. U ovom radu pokušat ću analizirati te elemente kako bih objasnila na koji način oni utječu na stvaranje nerealnosti, a uz svaki element navest ću primjere iz njegovih filmova.

2. Anderson u svijetu suvremenog filma

Od početka 20.stoljeća, film postoji kao ogledalo društva kroz koje se portretiraju društvene norme i vrijednosti. Učinkovitost filma leži u mnogim faktorima koji mogu učiniti određenu priču snažnom. Originalni scenariji, popularni glumci, svjetlosni i zvučni efekti – sve ovo igra veliku ulogu u izgradnji vrijednosti ukupne produkcije. Sedma umjetnost, kako se film inače naziva, duboko je ukorijenjena u umjetničkoj interpretaciji. A ona se gradi na temelju estetike koja je svojstvena samom autoru, redatelju. Upravo ta estetika ima glavnu ulogu u uspostavljanju specifičnog tona i povezivanja s publikom. Izgradnja estetike svojstvene upravo jednom redatelju dolazi do točke gdje nadilazi i samo režiranje, te postaje definirajuća osobina i način života.

Današnji svijet filma ispunjen je stotinama filmskih redatelja koji se pokušavaju izboriti za svoje mjesto pod suncem. Svaki redatelj žudi za stvaranjem sebi svojstvenog stila kojim će biti prožet svaki njegov film. Gledajući na filmsku industriju, takve redatelje možemo nabrojati na prste. Rijetki su oni kojima doista pamtimo imena i čije tragove možemo prepoznati trenutačnim pogledom na određenu scenu, najavu filma ili filmski plakat. Jedan koji se zasigurno izdvaja iz te hrpe redatelja današnjice jest Wes Anderson. U dvadesetak godina svog djelovanja i sa svojih devet filmova (deveti film, Isle of Dogs, odnedavno je počeo igrati u kinima), Anderson je postao poznat po svojoj jedinstvenoj kreativnoj snazi, koja je u jednakoj mjeri izazvala prenapuhane i stroge kritike, kao i fanatično idoliziranje. Statistike također pokazuju kako Andersonov uspjeh raste; *The Darjeeling Limited* u kinima je donio zaradu od 12 milijuna dolara, dok je noviji *The Grand Budapest* Hotel donio zaradu od čak 59 milijuna dolara. (Fishman 2014, 1) Govoreći o Andersonu, Cristopher Kelly (*Texas Monthly*) tvrdi da Anderson nikada nije razumio stvarne ljude (Kelly 2012, 4), a Jonah Weiner nadodaje da u svakom njegovom filmu, čak i onim najboljima, postoji nešto pomalo mrsko u vezi Andersona (Weiner 2007, 1). Kritike se nastavljaju, pa tako Roger Ebert u svojoj analizi filma *The Life Aquatic with Steve Zissou* ambivalentno zaključuje: „*Ne mogu ga preporučiti, no ne bih Vas niti jedne sekunde obeshrabrivao da ga ne pogledate*.“ (Ebert 2004, 1). S druge strane, Elbert Ventura, Steve Hyden, Noel Murray, Keith Phillips, Nathan Rabin i Scott Tobias pripisali su Andersonu veliku zaslugu što se tiče vala inspiracije koji je obuhvatio nedavne *indie* filmove, uključujući *Garden State* (Braff, 2004), *Napoleon Dynamite* (Hess, 2004), *Juno* (Reitman, 2007) i *Charlie Bartlett* (Poll, 2007). Kao što vidimo, tijekom posljednjih nekoliko godina,

Andersonovi su filmovi postali mjerilo *indie* kulture. U devedesetima, činilo se da svaki diplomirani student filma radi vlastite *knock-offove* Tarantinovih filmova. Danas, ti imitatori Tarantina zamijenjeni su *wannabee-ima* Andersona. Isto tako, Andersonovi zaštitni znakovi – bezizražajne ekspresije, afinitet prema neobičnom, pomno raspoređen nered – postali su konvencije popularne kulture. Njegov stil može se uočiti u TV emisijama, glazbenim videima i reklamama. (Ventura 2009, 5) Nadalje, u svome djelu *Wes Anderson: Why His Movies Matter*, autor Mark Browning tvrdi: „*Jedini filmovi koji imaju sličnosti s Andersonovim filmovima jesu upravo Andersonovi filmovi*." (Browning 2011, 7). iz navedenog možemo zaključiti da Anderson i njegovi filmovi redovno pokreću žestoke rasprave pune hiperbola, kao i generalizacija, između ljubitelja koji ga vide kao nepogrešivog redatelja, te klevetnika koji u njegovim radovima ne pronalaze gotovo ništa vrijedno i kvalitetno. Upravo u ovome leži Andersonov uspjeh kao umjetnika. Osim što stvara, on provocira, zabavlja, inspirira, šarmira, izaziva i ljuti njegovu publiku i kritičare.

3. Uvod u prepoznatljive Andersonove elemente

Kada bismo analizirali sve njegove filmove, mogli bismo sastaviti opsežnu listu tih specifičnih karakteristika koje tvore estetiku Andersonovih filmova, to jest, karakteristika koje tvore njegov zaštitni znak. U djelu *Narration in the Fiction Film*, autor David Bordwell objašnjava značenje autorova zaštitnog znaka (*auteur's trademark*): „*Konzistentnost autorskog potpisa unutar cijelog opusa konstituira ekonomski iskoristiv zaštitni znak. Taj potpis djelomično ovisi o prepoznatljivim smišljenostima koje se pojavljuju kroz filmove. Redatelji se tako mogu razlikovati prema motivima, prema tehnikama kamere i slično. Autorski zaštitni znak zahtijeva od gledatelja da svaki film vide kao dio cjelokupnog tijela*." (Bordwell, 1985, 10) Upravo karakteristike koje Anderson redovno koristi čine njegove filmove tako upečatljivima, zanosnima i estetički zadovoljavajućima. Možda jedna od najlakše prepoznatih karakteristika jest njegova upotreba „suhih" dijaloga koji odzvanjaju hladnoćom i nonšalantnošću. Također, ono što čak i filmski neznalci mogu trenutačno primijetiti jest upotreba primarnih boja koje melankolično podsjećaju na estetiku 60-ih i 70-ih godina, te upotreba kadrova iz ptičje perspektive kojima se, primjerice, prikazuju ruke, pisma i drugi svakodnevni objekti, a koji pridonose razvoju radnje i likova. Također, autor Sunshee Lee navodi i dodatne karakteristike kojim Anderson gradi svoj vizualni i narativno poseban fikcionalni svijet. To su dugi kadrovi, simetrični frontalni kadrovi, statični blizi kadrovi, snimanje iz ruke, intertekstualne reference i

slično. (Lee, 2016, 2) Ovo su samo neke od prepoznatljivih karakteristika, a u nastavku rada pokušat ću kroz analizu pojedinačnih filmova barem zagrebati površinu Andersonove estetike kojom stvara svoje fantastične svjetove.

Dakle, jedan od razloga sveopćeg obožavanja ili pak osuđivanja njegovih radova leži u njegovom vizualnom stilu. Autor Peter C. Kunze u svojoj analizi istaknuo je zanimljiv citat iz pisma Samuela Taylora Coleridgea, gdje on piše: „*Svaki veliki i originalni pisac mora sam stvoriti ukus u kojemu će on sam uživati, te mora stvarati umjetnost po kojoj će biti prepoznat*." (Coleridge, 1807.). Andersonov genij nalazi se u njegovoj sposobnosti da stvara nešto novo iz bogatih izvora iz kojih vuče inspiraciju za svaki njegov film, kao i u brojnim suradnicima s kojima je izgradio trajne profesionalne i osobne veze na filmskom platnu, kao i iza kamera. Tako će mnogi opaziti aluzije na Bonnie & Clyde (Penn, 1967), Rolling Stonese, Lovca u žitu, na filmove Jacquesa Truffauta i glazbu Benjamina Brittena. Bez obzira na sve te namjerne aluzije, Andersonovi filmovi razvili su se u lako prepoznatljive produkcije. Nijedan kritičar ne može svrstati Andersonov opus unutar jedne generalizacije iz tog razloga što svaki film pokazuje napredak i određenu dozu eksperimentiranja i rizika, no svakako se može reći da se kroz gotovo sve njegove filmove provlače specifične osobitosti. (Kunze, 2014, 2). S iznimkom njegovog prvog filma *Bottle Rocket* (1996), Andersonovi filmovi postali su trenutačno prepoznatljivi zbog vizualno upečatljivih boja, pedantno konstruiranih scena, općeg ozračja sintetičke realnosti i ekscentričnih karaktera zbog kojih imamo dojam da gledamo u neku drugu, nerealističnu dimenziju. U filmu *Rushmore* (1998), Herman Blume nosi isto odijelo kroz cijeli film: djeca Tenenbaum također pokazuju jednako nezadovoljstvo u vezi mijenjanja odjeće, bilo da su stari 10 ili 30 godina. A u filmu *The Darjeeling Limited* (2007), Jack je konstantno bosonog, bez obzira na ostatak svoje odjeće. Upravo zbog takvih stvari, Andersonovi filmovi zadržavaju stilističku konzistentost, a scene stvaraju impresije hiperrealizma puno više nego realnosti. (Crous 2010, 123) Jordan Forward, autor članka „*Why Wes Anderson is so Much More Than Twee*" na portalu *Screen Robot*, tvrdi da njegovi filmovi predstavljaju vrlo osobna iskustva. Iako je njegov stil često protumačen kao hladan, kalkuliran i lišen emocija, a njegovi likovi uspoređeni s figurama i scene uspoređene s kućom za lutke, u svemu se može pronaći određena dubina. Prikazi samoubojstava, depresije i samoće toliko su snažni da ustvari nadoknađuju sve ranije rečeno, te postižu određenu uravnoteženost, tako da nijedna kritika usmjerena na njegov hladan stil nije utemeljena.(Forward 2014)

4. Elementi nerealnosti

U sljedećem poglavlju slijede primjeri elemenata koji Andersonove filmove čine toliko specifičnima i različitima od svih filmova hollywoodske današnjice. Analizirajući njegove radove, može se sastaviti sažeta lista elemenata zajedničkih svim filmovima – paleta boja koja određuje svaki pojedini film, upotreba kadrova u smislu impliciranja na emocionalne veze, konstantna upotreba iste glumačke postave, jedinstvena bezizražajna emocionalnost likova, ambivalentnost u prikazu realnosti, elementi spektakla. Ti elementi zaslužni su za stvaranje jedinstvene estetike kuće lutaka, po kojoj je Anderson postao poznat. (Fishman, 2014) Analizirajući svaki pojedini element, pokušat ću istražiti na koji način ti elementi tvore Andersonove imaginarne svjetove, dajući primjere iz svakog njegovog dosad snimljenog filma, od *Bottle Rocketa* pa do najnovijeg i najviše stiliziranog, *The Grand Budapest Hotel*.

4.1. Utjecaj boja

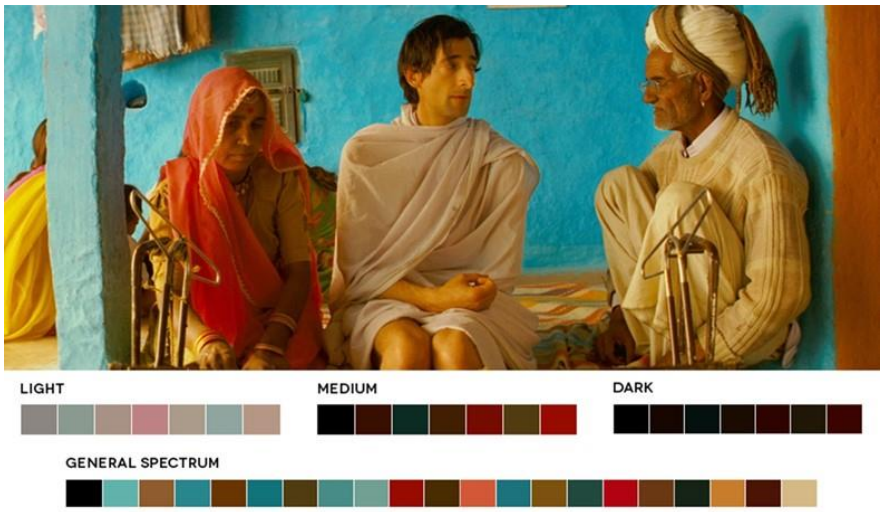
Intenzivni vizualni efekti vrlo su česti u postmodernoj eri kinematografije. Izum kompjuterski generiranih slika (*computer generated images – CGI*), zajedno s pojavom trodimenzionalnog kino-platna, više nego ikad je olakšao proizvodnju lažne stvarnosti. Istovremeno, objavljena su brojna istraživanja koja su se fokusirala na pojavu vizualnog naprezanja kod gledatelja prilikom gledanja ovakvih filmova. Pölönen, Salmimaa, Aaltonen, Häkkinen i Takatalo (2009) sastavili su istraživanje upravo na tu temu, a rezultati su pokazali da je velika većina gledatelja osjetila neugodnosti prilikom gledanja filmova s izraženim vizualnim efektima. No također, treba istaknuti da je polovica ujedno izjavila da su ovi elementi pojačali njihov sveukupan doživljaj gledanja filma, dok su drugu polovicu ti elementi ometali i imali su negativan utjecaj na ukupno iskustvo gledanja. (Vreeland 2015, 16)

Adam Stockhausen, Andersonov produkcijski dizajner, izjavio je da Anderson sve svoje scenarije odvaja na sastavne dijelove te ih proučava na način da pronalazi slikovite prikaze koji bi se povezali s određenim aspektima produkcije u kontekstu Andersonove palete boja. (Vreeland 2015, 23) Ova pedantna usredotočenost na boju i detalje na filmskom platnu rezultira upotrebom samo nekoliko boja koje postaju dominantan faktor u svakom od njegovih filmova. Ljudi se prilagođavaju raznim signalima koje stvaraju boje, a ti signali usmjeravaju fokus na određenu temu. Povezanost boja i određenih predmeta može utjecati na način kako gledatelji

percipiraju okruženje. Također, velik utjecaj na isto imaju osvjetljenje i temperatura boje, koji ponajviše utječu na postavljanje raspoloženja, dok kontrastne boje mogu uspostavljati veze između nepovezanih objekata. Boje mogu stvoriti određenu energiju koja izaziva naše psihološke reakcije – primjerice, prevladavanje crvene boje može izazvati osjećaj uzbuđenja, dok zelena smiruje, a žuta stvara osjećaj radosti. Međusobna igra svjetla i boja s likovima i objektima u Andersonovim filmovima stvara fascinantne vizualne efekte. Gegenfurtner i Sharpe tvrde da ljudi gledanjem povezuju objekte i boje, a mozak im daje značenje na temelju viđene boje. Tako gledatelji u filmu mogu razlikovati objekte jedne od drugih te stvoriti pretpostavke o njihovim odnosima čisto na temelju vizualnih komponenata. (Gegenfurtner & Sharpe 2000, 34)

Anderson ulaže najveće napore u stvaranju dizajna scene. Uzmimo za primjere ekstravagantan *Grand Budapest Hotel* (2014), ili pak nevjerojatno zamršenu podmornicu u *The Life Aquatic with Steve Zissou* (2004). Adam Stockhausen tako napominje da svaki film započinju s određenom paletom boja, primjerice ružičastom, te ju postupno razrađuju i ugrađuju u svaku scenu. U jednom intervjuu, Stockhausen je otkrio kako je izgledao taj proces prilikom stvaranja scenarija za *Grand Budapest Hotel*. „*Zanimljivo je bilo to da smo započeli sa svom tom ružičastom, te mislim da bi ovo vrijedilo za svaku boju – ako ju počneš koristiti previše, prestaneš ju opažati upravo zato što se nalazi svuda, te ju počinješ uzimati zdravo za gotovo. Zato smo zaključili da moramo dodati nijanse žute i drugih boja kako bi ipak ružičasta uspjela doći do izražaja*." (Grobar 2015, 67). Ista situacija vrijedi i za film *Fantastic Mr Fox*. Nelson Lowery, produkcijski dizajner, u intervjuu za portal Comingsoon rekao je sljedeće: „*Počeli smo tako što smo razvili teoriju boja za film. To je bila poprilično ograničena paleta, dosta neobična za animirani film. Nije bilo plave ni zelene, većinom su to bile jesenske boje.*" (Comingsoon 2009) Nadalje, istraživanja su pokazala kako ljudi slabo pamte boje, u kontekstu kratkotrajnog pamćenja povezanog s digitalnim medijima. Anderson je ovaj problem prevladao intenzivirajući određene boje koje su postale trenutačna asocijacija na njegove filmove. Kada čujemo za naslov nekog njegovog filma, on odmah pobuđuje sjećanja na određene boje: ružičasta i ljubičasta se povezuju s filmom *Grand Budapest Hotel*, zelena i žuta s filmom *Moonrise Kingdom*, tople varijacije zemljanih boja s filmom *Fantastic Mr Fox*, te hladne pastelne boje s filmom *The Life Aquatic with Steve Zissou*. To igranje na kontrastnost i afinitet, na sličnost tonova, čini njegove filmove prepoznatljivima. Anderson se igra s bojama kako bi stvorio fantastične svjetove različite od svega što nam je poznato. U jednom intervjuu za BBC televiziju, govoreći o filmu *The Royal Tenenbaums*, Anderson je izjavio: „*Ja sam iz Texaa, ali*

tamo je bilo toliko filmova i knjiga o New Yorku koji su ujedno bili moji favoriti, no ja svejedno nisam imao točnu ideju o tome kakav je ustvari New York. Zato sam htio stvoriti proširenu verziju tog imaginarnog New Yorka.“ (Mayshank 2007, 126). U vezi tih Andersonovih svjetova, njegov bliski suradnik Owen Wilson komentira: „*To je svijet kojeg stvara Wes Anderson – pomalo umjetan, no mislim da su u tom svijetu emocije i osjećaji vrlo stvarni*.“ (Mayshank 2007, 127)



Slika 1: Paleta boja u filmu The Darjeeling Limited



Slika 2: Paleta boja u filmu Moonrise Kingdom

Anderson je talentirani individualac koji uspijeva manipulirati zvuk i sliku kako bi prenio publiku u njegov vlastiti svijet. Česte teme njegovih filmova vrte se oko figura problematičnih očeva – Steve Zissou, Royal Tenenbaum, Herman Blume i Mr Fox. Svi ovi očevi nose crvenu

boju, kao da se time želi asocirati na određenu dominaciju. Prema Vreelandu, u filmu *The Life Aquatic with Steve Zissou*, u sceni kada su svi okupljeni oko Zissoua dok upravlja podmornicom, svi muški likovi nose crvene kape. U ovom slučaju, crvena boja predstavlja nadilaženje Zissouovih nesigurnosti oko snimanja filma. U filmu *The Darjeeling Limited*, imamo scenu pogreba oca trojice sinova, a očev crveni automobil jedini je objekt koji povezuje oca i sinove. Chas Tenenbaum nosi jednaku crvenu Adidas trenerku kao njegovi sinovi, Ari i Uzi. Obilježje Andersona kao redatelja jest da više nego većina drugih redatelja koristi kostime i boje kao ekstenzije osobnosti njegovih likova.



Slika 3: Simbolika crvene boje u filmu The Life Aquatic with Steve Zissou

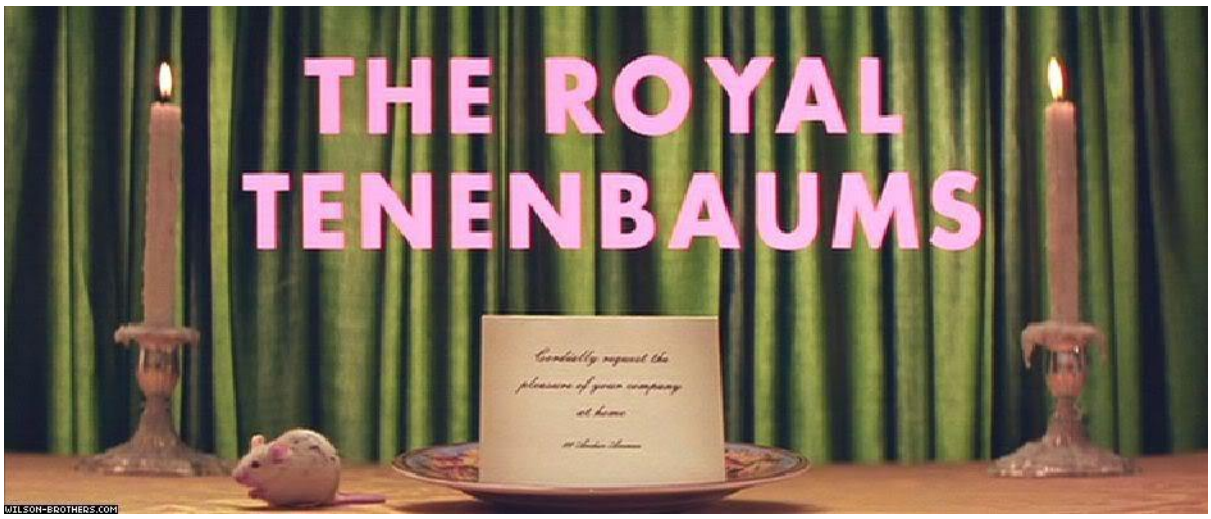
Boja može stvoriti raspoloženje koje drži korak s akcijom ili okolinom koje redatelj želi prikazati na filmskom platnu. U Andersonovim filmovima, boja stvara bajkovitu atmosferu, te često stvara kontrast naspram depresivnih situacija. Kada Richie Tenenbaum pokuša počiniti samoubojstvo, bolnička soba puna je svjetla. U filmu *The Darjeeling Limited*, pogreb indijskog dječaka odvija se u okolini okupanoj zlatno-žutom svjetlosti, a svi likovi u sceni nose bijelu odjeću. Žuta boja često je boja optimizma u njegovim filmovima. Uniforme izviđača u filmu *Moonrise Kingdom* žute su boje. Podmornica kojom upravlja Zissou tijekom svog istraživačkog pohoda na jaguarskog morskog psa također je žuta, upravo zato što mu donosi sreću i zadovoljstvo u tom ispunjavajućem trenutku. Žuto nebo u filmu *Fantastic Mr Fox* simbolizira mir u trenutku kada lisice napokon dobiju što žele.

4.2. Ambivalentnost

Crous navodi ključnu točku koja dokazuje Andersonovo konačno odbijanje striktne mimeze. Ta točka dogodila se jedne noći na podmornici Belafonte – istraživačkog broda Stevea Zissoua u filmu *The Life Aquatic with Steve Zissou* (2004). Kako Zissou šeće kroz različite dijelove broda, kamera se povlači natrag kako bi prikazala cijeli model broda, prerezanog napola poput kućice za lutke. Ovom tehnikom Anderson implicira da je brod upravo njegova kućica s kojom upravlja kao redatelj. A ironično je što na kraju scene, Zissou izjavljuje: „*It's all really happenning*.“. Ovo je audiovizualna kontradikcija koja pokušava prikazati očito umjetno kao realno. (Crous 2010, 45) Lee također ističe ambivalentnost Andersonova stila. Njegovi filmovi provociraju dvojake emocije postavljajući kontradiktorne aspekte u međusobne odnose. Lee tako ističe da većina njegovih filmova varira između komedije i tragedije. U nekim točkama, Anderson se vraća konvencionalnom stilu kako bi izvukao snažne emocije od publike u narativno ključnim dijelovima. (Lee 2016, 12) Kunze ističe da ton Andersonovih filmova često varira između ironije kojom se prikazuje odvojenost i nezainteresiranost, te osjećajnosti kojom likovi pokazuju žudnju za povezanosti, osvetom ili ljubavi. Kritičari često krive Andersona da zanemaruje razvoj karaktera, dok na prvo mjesto stavlja scenografiju. No, česta tema u njegovim filmovima jest povratak u djetinjstvo. Figure djece u filmovima daju okvir za razumijevanje nesposobnosti i neadekvatnosti figura odraslih, ujedno uokvirujući egzistencijalne krize koje se konstantno javljaju kao glavni problemi u filmovima i očituju se u praznim pogledima i iskazima lišenih emocija. Izdaja, neuspjeh i strah koji prate likove na kraju krajeva dolaze do sretnog razrješenja, a likovi bivaju ujedinjeni, pa tako u filmovima *Rushmore* i *Fantastic Mr Fox* to razrješenje vodi do plesnih scena, dok se u filmovima *The Darjeeling Limited, The Royal Tenenbaums* i *The Life Aquatic with Steve Zissou* likovi razilaze u dobrom duhu. (Kunze 2014, 20) Jednostavno rečeno, Anderson uspijeva obliti pomalo mračne teme sa komičnim interakcijama, kao što je radio i Truffaut. (Vreeland 2015, 57) Dakle, ambivalentnost se može pronaći u svakom aspektu Andersonovih filmova, bili oni vizualni ili utkani u ponašanje glumaca i cjelokupan ton filma.

4.3. Elementi spektakla

Još jedan element nerealosti možemo pronaći u nastojanju da svaki film prikaže kao spektakl – prezentaciju materijala kao dijela iscenirane produkcije. Ponekad se umjetnička nastojanja njegovih glavnih likova pojavljuju poprilično očito, kao primjerice predstave Maxa Fischera u filmu *Rushmore*, ili u radu oceanografa/redatelja Stevea Zissoua, no generalno, ideja spektakla pojavljuje se vrlo često i u vizualnim aspektima filmova. Početni kadar *Rushmorea* prikazuje naslov filma koji se otkriva iza baršunastih zastora, a posljednji kadar prikazuje zastiranje tih zastora, pa tako prezentacija priče implicira izvedbu događaja, umjesto stvarnog prikaza događaja. Dobivamo dojam da se doista radi o predstavi koju je režirao Anderson, a ne o ispričanoj priči utemeljenoj na stvarnosti. Nadalje, naslov filma *The Royal Tenenbaums* prikazan je kao naslov knjige iz javne knjižnice, a imamo i teatralni prikaz imena uloga, koje se navode kao *dramatis personae*. Ta uvodna špica sastoji se od niza montiranih kadrova kojima se naizmjenično prikazuju imena likova/uloga, te kadrova koji prikazuju same likove. Jednako tako je prikazan i film *Fantastic Mr. Fox* (2009), također prikazan kao knjiga, točnije, novela Roalda Dahla. Anderson često svoje filmove radi po principu podjele na poglavlja, poput poglavlja u knjigama. Određeni dijelovi jasno su odvojeni raznim naslovima koji impliciraju na sadržaj koji će biti prikazan u tom poglavlju. Ove reference na literaturu i kazalište još više pojačavaju dojam da se radi o filmu kao umjetničkoj kreaciji, a ne kao kopiji stvarnosti.



Slika 4: Uvodna scena u film The Royal Tenenbaums

4.4. Glumačka postava

Od početka stvaranja svojih filmova, Anderson je uspio stvoriti konstelaciju glumaca koji bi se mogli opisati kao „Wesova banda“ (Desplechin, 2009). Ovo tragikomično društvo čine Bill Murray, Jason Schwartzman, Anjelica Huston, Luke Wilson, Owen Wilson, te odnedavno i Edward Norton, Adrien Brody, Tilda Swinton i nekolicina drugih. Upotrebom ponavljajuće glumačke postave Anderson je stvorio vlastiti imaginarni svijet, moglo bi se reći i sigurnu zonu, gdje može biti uvjeren da će njegovim filmom postići ono što je zamislio. Svrha korištenja tako velikih imena u svijetu filma nije kako bi osigurao zaradu i veliku gledanost, jer postoje brojni primjeri gdje ta velika imena ustvari igraju minorne uloge. Jedan od primjera je Bill Murray, koji u filmu *The Life Aquatic with Steve Zissou* glumi glavnog protagonista Stevea Zissoua, dok u kasnijem *The Grand Budapest* Hotel igra ulogu Ivana, te se pojavljuje u doslovce samo nekoliko kadrova. Upravo zbog činjenice da u svakom filmu gledamo iste glumce u različitim ulogama, dobivamo dojam da se radi o različitim predstavama Andersonova specifičnog imaginarnog teatra. Moglo bi se reći da Anderson živi za moto „Cijeli svijet je pozornica.“ Ujedno, ta glumačka postava postala je jedan od ključnih elemenata za instantno prepoznavanje estetike Andersonova stila, kao i već spomenuta upotreba boja, specifičnih dijaloga i načina kadriranja.

4.5. Bezizražajnost

Kao i sve ostalo, niti način glume u Andersonovim filmovima nije nimalo uobičajen. Pomalo brutalna bezosjećajnost i površnost koje se javljaju u svakom njegovom filmu zasigurno ne služe prikazivanju realnosti, već upravo suprotno. Može se reći da kroz 95 posto vremena takav tip verbalnog izražavanja služi kako bi naglasio onih 5 posto vremena gdje su glumci zapravo dopušteni pokazati emocije, i samim time intenzivirati vrhunce radnje. Neki od primjera su scena u kupaonici s Richijem Tenenbaumom (Luke Wilson), kao i Chasova (Ben Stiller) iznenadna reakcija na automobilsku nesreću u filmu The Royal Tenenbaums, gdje u stvari po prvi puta vidimo da likovi izražavaju stvarne emocije. Takvom načinu glume možemo pripisati i određenu logiku. Andersonovi likovi često žive u svijetu potisnutih emocija. Njihovo izražavanje je ograničeno, lica su uvijek zaleđena u jednako ukočenom izrazu – uzmimo za primjer lik Suzy iz filma *Moonrise Kingdom*, ili pak Margot iz filma *The Royal Tenenbaums.*

Razlog takvog načina glume služi stvaranju i zadržavanju atmosfere banalnosti u svijetu artificijelnosti, atmosfere koja ujedno u određenim trenutcima služi stvaranju neobičnog osjećaja komičnosti specifičnog za sve Andersonove filmove.

5. Andersonovi kadrovi

5.1. Simetričnost

Simetričnost kadrova možda je najprepoznatljivija vizualna značajka svih Andersonovih filmova. Andersonova duboko ukorijenjena ljubav prema simetriji i geometričnosti vidljiva je u gotovo svakom kadru, a od prvog njegovog filma sve se više oblikovala, sazrijevala i dolazila do izražaja. Tako se, promatrajući Andersonov rad, može zaključiti da je ova značajka danas procvjetala u punoj snazi. Čini se da Anderson ne može odoljeti privlačnosti recipročnog rasporeda rekvizita i likova ispred kamere. U filmovima *Bottle Rocket* i *Rushmore* postoji tek nekolicina primjera, no s obitelji Tenenbaum nadalje, gotovo svaki kadar postaje reprezentativan primjer simetričnosti. U kombinaciji sa svim ostalim vizualnim elementima, ova značajka postaje neizbježna u Andersonovom opusu. Kogonada, suradnik na britanskom filmskom institutu i filmski redatelj, napravio je video u kojemu je jasno pojašnjena ova simetričnost. U videu, Kogonada je postavio centriranu bijelu liniju preko brojnih kadrova iz Andersonovih filmova. Treba istaknuti da je velik utjecaj na Andersona imao Stanley Kubrick, redatelj također poznat po svojim savršeno simetričnim kadrovima.



Slika 5: Simetrične scene u Andersonovim filmovima

5.2. Bočni kadrovi, dugi kadrovi, kran i vožnja

Wes Anderson vrlo očito preferira duge kadrove snimane tehnikom vožnje. Iako postoje neke varijacije, ova je tehnika vidljiva u svakom njegovom filmu. Andersonovi dugi kadrovi uglavnom su povezani s glavnim likovima. Dakle, kada lik počne hodati prema naprijed, kamera ga slijedi. Ovo je bez sumnje kadar koji privlači pažnju na glavnog lika. Osim ovog kadra, još jedan čest kadar jest dugi bočni kadar sniman vožnjom. Ovi tipovi kadra donose energiju i dinamičnost u radnju, te predstavljaju veliku važnost u Andersonovim filmovima jer im daju lako prepoznatljivu živost. Sada slijede primjeri primjene ovog kadra u pojedinim Andersonovim filmovima.

Bottle Rocket

U ovom filmu, Dignan (Owen Wilson) i Anthony (Luke Wilson) odlaze u Bobovu (Bob Mapplethorpe) kuću nakon što se Bob odvezao iz motela ranije u filmu. Svi trojica hodaju kroz kuću istovremeno razgovarajući, a kamera ih prati, pozicionirana ispred njihovih lica. Ovaj jednominutni kadar pokazuje veze između trojice likova: Dignan i Anthony su bliski, a Bob ih prati sa strane. Istovremeno, njihov dijalog stvara napetosti unutar tog istog kadra, a do vrhunca dolazi prolomom svađe, kada isti kadar i završava.

Rushmore

Prilikom izvedbe Maxove (Jason Schwartzman) posljednje predstave, Anderson koristi *long lateral tracking shot* (dugi prateći kadar s bočne strane) koji traje 46 sekundi, kako bi prikazao gledatelje koji sjede u publici. Kamera se kreće s lijeva na desno, prikazujući Maxove prijatelje i rodbinu, u koje spadaju Blume (Bill Murray), Maxov posebni prijatelj i suparnik, zatim Maxov otac i Maxovi nastavnici iz Akademije Rushmore. Tijekom kadra, prikazana je i prazna stolica pored Blumea. Tijekom slijedećeg kadra, prikazana je Miss Cross (Olivia Williams), Maxova prva ljubav, koja je sjela na to prazno mjesto, upravo kako je Max planirao. Ovaj pažljivo isplanirani kadar ne služi isključivo opisu gledatelja; on generira bitna značenja vezana za protagonista i njegov izmišljeni svijet.

Nakon 2000. godine, možemo pratiti postupan razvoj ovog tipa kadra. On postaje razrađeniji iz tog razloga što njegovi filmovi postaju sve više umjetni i teatralni. U mnogim kadrovima, Anderson koristi prikaz „kuće lutaka“, gdje doslovno „reže“ scenu i prikazuje ju s bočne strane kako bi se vidjele sve komponente seta. Prema Leeju, najupečatljivije scene u Andersonovim

filmovima snimane su ovom tehnikom. (Lee 2016, 14) Ovaj način snimanja bitan je zbog toga što prikazuje temeljne informacije koje služe razumijevanju imaginarnih svjetova likova i njihovih emocionalnih stanja, koje Anderson namjerno prikazuje na ovaj umjetan način.

The Royal Tenenbaums

U ovom filmu, u pretposljednjoj sceni „poglavlja 8“ Anderson snima situaciju nakon automobilskog sudara ispred kuće obitelji Tenenbaum koristeći ekstremno dugačak kadar od 154 sekunde, u kombinaciji s kranom i *zoomom*. Ovaj kadar sadrži razne reakcije većine likova, uključujući i ključan trenutak – kada se Royal (Gene Hackman) i njegov najstariji sin Chas (Ben Stiller) napokon pomire nakon konflikta koji je trajao dva desetljeća.

The Life Aquatic with Steve Zissou

U ovom filmu imamo scenu u kojoj Steve Zissou (Billy Murray) predstavlja svoj brod, Belafonte. Ta scena duga je 73 sekunde, te prikazuje njegov brod na način kuće lutaka, kao što je već spomenuto. Cijela je scena kombinirana s kranom i *zoomom*. Kada se kamera kreće od jedne do druge sobe, artificijelnost broda postaje pogotovo očita, te imamo osjećaj da se radi o modelu broda, a ne o stvarnom brodu. Ova raznovrsna scena prikazuje cijeli spektar Belafontea – saune, laboratorij, kuhinja, istraživački laboratorij, soba za editiranje, promatrački balon, ostava i slično. Također, gledatelji mogu vidjeti proces izrade dokumentarca (snimanje i editiranje u sobi za editiranje). Drugim riječima, ova scena prikazuje umanjen prikaz Steveova sna i životne posvećenosti njegovom poslu.

The Darjeeling Limited

Trojica braće – Francis (Owen Wilson), Peter (Adrien Brody) i Jack (Jason Schwartzman) – putuju po Indiji kako bi pronašli svoju majku. Kada ju nađu, ona predlaže komunikaciju bez korištenja jezika. Ova scena je snimana u dugačkom cirkularnom kadru od 39 sekundi, a tijekom scene u pozadini se čuje pjesme „*Play With Fire*“ Rolling Stonesa. Ova pjesma povezuje i idući kadar, to jest, neobičnu montažu različitih događaja konstruiranih i ujedinjenih u dugačkom lateralnom kadru od 65 sekundi. Ova montaža podsjeća na vlak koji se kreće, no prikazuje heterogene likove u različitim vremenima i prostorima, jednog po jednog. Ta neobična montaža implicira razna značenja. Ljudi u kadru povezani su s protagonistima na različitim razinama. No, svi spadaju u taj kadar, a svaki se lik nalazi u svome prostoru, odvojen, reflektirajući različite odnose s trojicom braće. Anderson stvara udaljenost otkrivajući strukturu vlaka dok se kamera kreće od jednog do drugog prostora.

Fantastic Mr Fox

U ovom filmu postoji nekoliko zanimljivih bočnih kadrova. Prvi takav možemo vidjeti u dijelu filma kada lisice počnu kopati rovove u zemlji, a likovi i rovovi prikazani su s bočne strane, tako da je unutrašnjost zemlje doslovno prerezana kako bi vidjeli gdje se likovi kreću. Također, u kasnijoj sceni koja prikazuje poplavu, likove na isti način pratimo dok ih jabukovača nosi kroz cijevi. Sličnosti s ovim scenama možemo pronaći s već spomenutom scenom makete broda Belafontea u filmu *The Life Aquatic with Steve Zissou*, koja je također prerezana napola kako bi gledatelji vidjeli unutrašnjost svake prostorije.



Slika 6: Bočni kadar u filmu Fantastic Mr Fox

Moonrise Kingdom

U ovaj film uvodi nas sekvenca od nekoliko pratećih kadrova koji prikazuju vanjštinu i unutrašnjost kuće Suzy Bishop (Kara Hayward), u kombinaciji s horizontalnim švenkom (panoramom). U svakom kadru, kamera mijenja smjer. Bočni kadrovi kreću od desna na lijevo, zatim obratno; kadrovi snimani kranom kreću se prema gore, zatim prema naprijed, gdje počinje panoramska snimka sobe. Dok se kamera lagano miče po sobi, prikazuje svaki detalj kuće, kao i odnose između članova obitelji. Gledatelji imaju priliku pronjuškati kroz Suzyne privatne stvari, kao što su škare za ljevake, gramofon, dalekozor, knjige, torbe i mačić. Također, iz niza scena može se vidjeti da je svaki član obitelji izoliran u vlastitome prostoru. Ono što stvara dodatni osjećaj napetosti i neobičnosti jest sljedeće – svaki kadar zaustavlja se na Suzynom bezizražajnom licu koje zuri direktno u kameru – i to s dalekozorom. Takav raspored kadrova naglašava artificijelnost filma, samim time što je cijeli niz toliko pedantno

organiziran, iznimno pažljivo kalkuliran, a specifične informacije koje se otkrivaju tijekom tih kadrova predstavljaju prvi korak u kojemu gledatelji mogu suosjećati s protagonistima.



Slika 7: Scena iz filma Moonrise Kingdom

The Grand Budapest Hotel

U sceni gdje Gustave (Ralph Fiennes) i Zero (Tony Revolori) bježe od policije i uskaču u vlak, počinju dugi kadrovi gdje se vlak prikazuje s bočne strane. No, u tim kadrovima ne mogu se vidjeti ni Gustave ni Zero. Tijekom ovog kadra, naoružani čuvari u snijegom pokrivenoj policijskoj stanici vidljivi su kroz okvir prozora, a *voice-over* Mr. Moustafe (F. Murray Abraham) otkriva nam gdje se nalaze dvojica protagonista. Kada se kamera napokon zaustavlja ispred Henckelsa (Edward Norton), on nanjuši miris parfema *L'Air de Panache*, koji je ključan trag. Čini se da je cjelokupna svrha ovog dugačkog kadra da naglasi ovaj trag. Zanimljivo je da Anderson više nigdje ne koristi ovaj informacijski nabijen kadar. Čak i kada ih koristi, oni su u cijelosti kombinacija različitih kutova.

5.3. Blizi kadrovi

Primarna karakteristika ovog tipa kadra u slučaju Andersonovih filmova jest da je lice lika postavljeno frontalno, te gleda direktno u kameru u potpuno mirnoj pozi. Također, tijekom snimanja u ovom tipu kadra može se opaziti izražena simetričnost i centriranost. Ovakva estetika, bazirana na frontalnosti, detaljnosti, pedantnosti i geometrijskoj točnosti, čini Andersonov stil različitim i prepoznatljivim, te se može reći da je upravo zbog ovog tipa kadra postao toliko poznat u svijetu filma. MacDowell ističe kako ovaj tip kadra označava potvrdu publike, to jest, samosvjesnost. (MacDowell 2010, 43) Prema njemu, tako se gledatelji

ohrabruju da prepoznaju postojanje kamere, kao i artificijelnost filma. Iako je ovaj tip kadra dokaz manirističke estetike, također implicitno ohrabruje gledatelje da razmisle o apsurdnom položaju likova, objekata i drugih postavki. Također, kadrovi su često ukomponirani u montažnu sekvencu. U slučaju Andersona, imamo umetanje umjetnog kadra s prikazom imena likova, koji se zatim kombinira s blizim kadrom lica likova. Glazba je također vrlo bitna točka u ovoj montažnoj sekvenci, a takve sekvence pojavljuju se u svim njegovim filmovima. Iz tih elemenata vidljivo je da je redatelj takoreći vladar i komentator svih kadrova. Također, blizi kadrovi u Andersonovim filmovima stvaraju osjećaj alijenacije zbog neprirodnih poza likova i njihovog pozicioniranja unutar kadra. Unutar kadra, likovi su izolirani, iako mogu biti okruženi skupinom drugih likova. No, stvarajući određenu distancu, ovi kadrovi također ohrabruju gledatelje da obrate pozornost na scenu i unesu se u situaciju u kojoj se nalaze likovi.

Rushmore

Maxove izvannastavne aktivnosti – njih 17 – predstavljene su u nizu montažnih sekvenci. Svaki kadar je kompozicijski blizi kadar, zajedno s umetnutim kadrom koji prikazuje naslov i glazbenom pozadinom koja ih povezuje. U svakom kadru može se vidjeti protagonist Max u frontalnom centriranom položaju, gledajući direktno u kameru, a iza njega vidljivi su ostali likovi i objekti postavljeni uredno i simetrično.

The Royal Tenenbaums

Dugačka montažna sekvenca pojavljuje se na početku filma kako bi predstavila glavne likove, a prati ju *voice-over* pripovjedača i glazbena pozadina. Ova sekvenca razdvojena je na dva dijela: prolog predstavlja djetinjstvo, a drugi dio donosi nam odrasle likove (22 godine kasnije). U ovom kontekstu, imamo nekoliko blizih kadrova koji stvaraju pomalo neprirodnu atmosferu zbog mirnoće i bezizražajnih ekspresija likova, te nezaobilazne kalkulirane kompozicije kadra.

The Life Aquatic with Steve Zissou

Približavajući se kraju filma, Zissou i ostatak likova istražuju dubine oceana u žutoj podmornici kako bi pronašli Zissouovog jaguarskog morskog psa. Svi likovi su snimani pomoću blizog kadra. U toj sceni, Zissou se nalazi iza upravljača podmornice u središtu kadra, a ostali likovi okružuju ga sa svih strana. Ovaj tihi trenutak traje nekoliko sekundi, sve dok Zissou ne upali glazbu nazvanu „*Ned's Theme*“.

The Darjeeling Limited

U ovom filmu koriste se blizi kadrovi kako bi prikazali lica glavnih likova, braće Francisa, Petera i Jacka, koji sjede jedan do drugoga ispred kamere. Sličnu scenu imamo u trenutku sprovoda indijskog dječaka koji se utopio u rijeci. U toj sceni, stanovnici sela i trojica braće stoje mirno, nema glazbe niti dijaloga, a likovi su poredani pravilno. Blizi kadrovi u ovoj sceni navode gledatelje da se fokusiraju na trenutak.



Slika 8: Blizi kadar u filmu The Darjeeling Limited

Fantastic Mr Fox

Najčešći blizi kadrovi u ovom filmu služe prikazu glavnog lika, Gospodina Lisice. Česte su i scene gdje on govori direktno u kameru, kao i tipične Andersonove scene gdje je lik u centru kadra. U mnogo scena postoji sličnost s ostalim filmovima što se tiče kompozicije likova u kadru, pa tako u nekima od njih Gospodin Lisica stoji u samom centru, a oko njega su simetrično poredani ostali likovi životinja.

Moonrise Kingdom

U trenutku kada su dvoje odbjegle djece, Sam i Suzy, pronađeni u svome žutom šatoru na plaži, svi ljudi koji su ih tada pronašli uredno su posloženi u statičnoj pozi. Ovaj kadar cilja na komični efekt, koji je postao još jedna prepoznatljiva Andersonova značajka u njegovim nedavnim filmovima. Također, imamo blize kadrove koji prikazuju lica Sama i Suzy, a kadrovi se brzo izmjenjuju pod kutom od 180 stupnjeva. Koristeći ovakav kadar, Anderson je uhvatio trenutak napetosti između dvoje mladih ljubavnika.

The Grand Budapest Hotel

Značajan blizi kadar u ovom filmu korišten je kada Gustave recitira pismo njegovim kolegama u zatvoru. Gustave se nalazi u centru kadra, a zatvorenici i čuvari pravilno su posloženi sa svake strane, svi gledajući u kameru. Ovaj kadar također izaziva komičan efekt zbog apsurdnog odnosa ozbiljnosti i pomalo neugodne kompozicije unutar pretjeranog poetičnog konteksta.



Slika 9: Scena iz filma The Grand Budapest Hotel

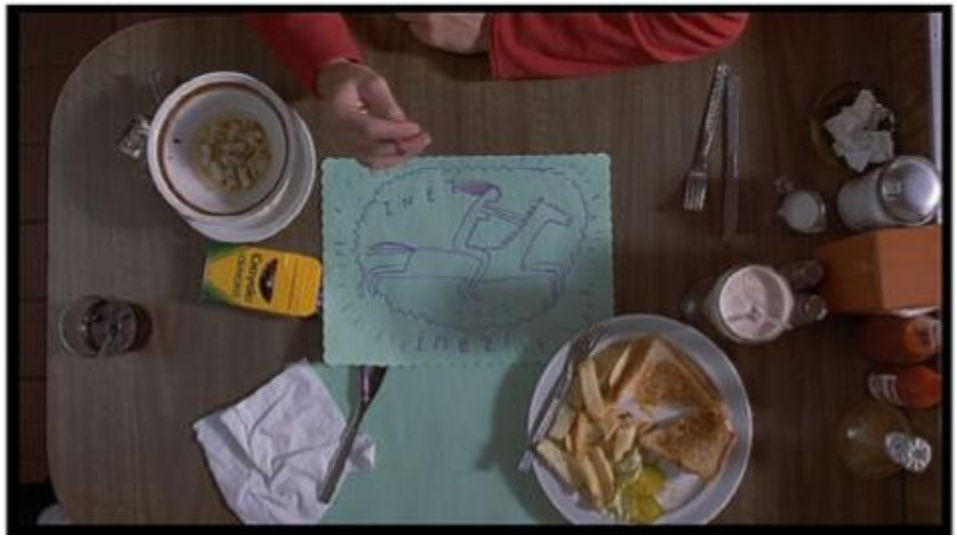
5.4. Ptičja perspektiva

Kadrovi snimani iz ptičje perspektive pod kutom od 90 stupnjeva mogu se pronaći kroz cijeli Andersonov opus. Anderson koristi ovaj kadar ujedno kako bi prikazao likove i filmske rekvizite. Tako se dobiva maksimalna količina informacija kao i objektivno najčišći vizualni opseg. Također, kao i s ostalim artificijelnim značajkama Andersonovih filmova, namjerno organizirana kompozicija ovog kadra navodi gledatelje da se fokusiraju na sam objekt. Kada je objekt povezan s emocionalnim stanjem lika, kadar ptičje perspektive u Andersonovom slučaju služi kako bi učinkovito izrazila emotivnost. Također, ovi objekti su često povezani s književnošću – romani, pisma, poezija. Ponekad lik recitira riječi iz tih književnih djela. Koordiniran s glasom lika, značaj tog književnog objekta je još više naglašen. Tako se gledatelji mogu koncentrirati ujedno na informacije vezane uz objekt, kao i na osjećaje lika. Kao i tehnika komičnog efekta, i ova tehnika postaje naglašenija u Andersonovim novijim filmovima. Anderson ju koristi štedljivo, za razliku od prethodno opisanih tehnika, no koristi ju u ključnim trenutcima kada je potrebno objasniti pozadinu priče. Ambivalentnost je prisutna

i ovdje – gledatelji istovremeno osjećaju intimnu povezanost s likovima, no ovaj kadar ih isto tako udaljava od lika.

Bottle Rocket

U sceni kada Bob odlazi u autu, Anthony i Dignan odlaze u kafić. Dok Dignan osuđuje Bobovo ponašanje, Anthony crta lik Inez (njegove ljubavi) po zelenom papiru. U kadru iz ptičje perspektive prikazan je taj crtež – Inez jaše malog konja, a oko nje lete iskre. Anthonyjeva maštovita skica vrlo je važna u ovom narativnom trenutku, ne samo jer prikazuje njegovu nezainteresiranost za Dignanovu priču, nego jer prikazuje njegovo emocionalno stanje.



Slika 10: Ptičja perspektiva u filmu Bottle Rocket

Rushmore

Max pronalazi rukom pisanu poruku u knjizi Driving for Sunken Treasure. Rukopis je prikazan u krupnom kadru. Zatim, kada Max odlazi u knjižnicu kako bi pronašao osobu koja je napisala tu poruku, popis osoba koje su posudile tu knjigu prikazan je u kadru iz ptičje perspektive. Istovremeno, memorandum o gospođici Cross kojega drži Max također je prikazan na isti način. Kasnije, Anderson koristi taj kadar u sceni gdje se opet prikazuje ista knjiga, a fokus je na imenu preminulog supruga gospođice Cross. Svi ovi kadrovi naglašavaju narativno esencijalne tragove koji ukazuju na emocionalnu vezu između Maxa i gospođice Cross.

The Royal Tenenbaums

U ranijem dijelu filma, kadar iz ptičje perspektive prikazuje Margotinu rukavicu, a isti kadar dio je montažne sekvence koja uvodi gledatelje u priču. U ovom kadru, dio rukavice za prstenjak odvojen je od rukavice. Kasnije, kroz *flashback* (prikazuje kada je Margot pronašla

svoju pravu obitelj), gledatelji saznaju da je Margotin biološki otac slučajno sjekirom odsjekao njezin prst. Kao i u prijašnjim slučajevima, i ovaj kadar prikazuje emocionalnu povezanost – Margot osjeća da ne pripada niti svojoj biološkoj obitelji, kao ni svojim posvojiteljima.

The Life Aquatic with Steve Zissou

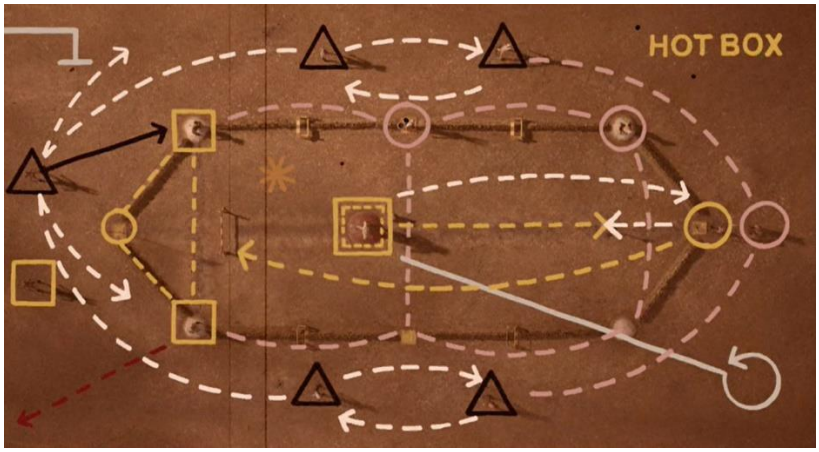
U ovom filmu možemo vidjeti dva pisma – jedno je upućeno Steveu od njegova sina Neda, a drugo je Steve uputio Nedu. Oba pisma prikazana su u kadru iz ptičje perspektive, a čitaju ih oni koji su ih napisali, bez ikakve glazbene pozadine. Prvo, Ned pokazuje Steveu pismo koje je čuvao 17 godina. U ovoj fazi, Zissou tvrdi da se ne sjeća tog pisma. No, kasnije Zissou pokazuje Nedu pismo koje je također čuvao 17 godina. Nakon ovog trenutka, Ned gubi život u nesreći s helikopterom. Ovi značajni kadrovi također služe kako bi prikazali emocionalnu vezu između Neda i Zissoua.

The Darjeeling Limited

Tijekom putovanja vlakom, Jack uzima bočicu parfema iz kovčega kojeg je naslijedio od svog preminulog oca. Parfem je snimljen u kadru iz ptičje perspektive Za Jacka, ovaj parfem simbolizira propalu vezu s bivšom djevojkom. Kasnije, on tu bočicu razbija. Također, isti parfem simbolizira i propalu vezu s njegovim ocem. U *flashbacku,* Jack vadi njegovu tek objavljenu knjigu iz očeva kovčega. Jack je posvetio tu knjigu njegovom ocu, koji je preminuo prije nego što ju je pročitao. Gledatelji mogu vidjeti isti dizajn s bočice parfema na naslovnici knjige, prikazan u kadru iz ptičje perspektive.

Fantastic Mr Fox

U ovom filmu kadar iz ptičje perspektive korišten je u puno manjoj mjeri nego u ostalim filmovima. Također, čak i kada se koristi, nema svrhu implicirati na skrivena značenja ili emocionalne poveznice objekata i likova, kao što je slučaj u drugim filmovima. Jedna upečatljiva scena koju ipak treba spomenuti jest upotreba krana u sceni u kojoj se prikazuje polje za igranje „lisičjeg bejzbola“, a ista scena montirana je s prikazom kretanja likova u igri uz pomoć bijelih i žutih linija.



Slika 11: Scena snimana kranom u filmu Fantastic Mr Fox

Moonrise Kingdom

Suzy Bishop, problematično dijete izolirano od njezine obitelji i prijatelja, bježi sa Samom. Sa sobom uzima njezine osobne stvari, poput kovčega punog fikcijske literature, škara za ljevoruke i prenosivog gramofona. Svi ti objekti naglašeni su u kadrovima iz ptičje perspektive. Posebnu narativnu i emotivnu važnost imaju knjige koje je Suzy ukrala iz knjižnice. U fiktivnim svjetovima tih knjiga, Suzy može pobjeći iz realnosti i postati pustolov.

The Grand Budapest Hotel

Kako se film postupno usmjeravao prema žanru misterije, objekti koji izazivaju jaku napetost i strah, kao mrtva tijela Madame D i Sergea X, te odrezani prsti zamjenika Kovacza, prikazani su u kadrovima iz ptičje perspektive. Ponekad drugi elementi scenografije, kao što su slabo osvijetljene sobe, isto tako stvaraju misterioznu atmosferu. S druge strane, šarolik „*Mendl's Courtesan au Chocolat*“ ne samo što predstavlja vrijednu vodilju u rješavanju slučaja, nego naglašava i emocionalnu vezu između glavnih likova. Anderson stavlja poseban naglasak na Mendlsovo tijesto, dva puta ga prikazujući u kadrovima iz ptičje perspektive u scenama u zatvoru. Dijeleći ovaj luksuzan predmet s drugim zatvorenicima, Gustave dobiva šansu da pobjegne iz zatvora. Također, isti objekt predstavlja emocionalnu vezu između Gustavea, Zeroa i Agathe (Saoirse Roman).

6. Fantastic Mr Fox – fantazija postaje realnost

Film koji se po mnogočemu razlikuje od ostalih Andersonovih filmova jest Fantastic Mr Fox. Ovaj film predstavlja Andersonov prvi, i to poprilično uspješan, pokušaj stvaranja filma *stop-motion* tehnikom. Koliko truda je uloženo u stvaranje filma govori činjenica da je za potrebe snimanja izrađeno 535 lutaka, a film se sastoji od 56 tisuća kadrova. (Mendoza 2011, 2) Sama priča utemeljena je na istoimenoj priči za djecu koju je napisao Roald Dahl, a koja ima veliko emocionalno značenje i za samog Andersona, s obzirom da je to bila prva knjiga koju je pročitao kao dijete. Svi aspekti filma prožeti su nostalgičnim tonom, više od bilo kojeg drugog Andersonovog filma, vjerojatno zato što je u ovaj film unio najveći dio svoje osobnosti. Prije početka snimanja, Anderson je jedno vrijeme proveo živeći u kući Roalda Dahla, kako bi u potpunosti prenio duh ove priče na filmsko platno. Mnogo objekata iz stvarnosti mogu se pronaći u filmu, poput karavana kojega je Dahl kupio od obitelji Roma koji su putovali kroz njegovo selo. Također, jedan od likova farmera iz filma nastao je inspiriran samim Dahlom. Anderson je u intervjuu s Colliderom rekao: „*Inspiraciju nismo crpili isključivo iz knjige. Također smo gledali i na samog Dahla. On je nevjerojatna figura, njegova osobnost ima mnogo slojeva, pa smo u film pokušali utkati sve njegove aspekte. Također smo lice jednog od likova izradili prema Dahlovom licu.*“ (Weintraub, 2009) Nadalje, Anderson je bio toliko unesen u oživljavanje lika Gospodina Lisice da je dio svog kaputa iskoristio kako bi izradili kaput za Gospodina Lisicu. „*Razlog zašto sam koristio materijal od mog kaputa jest jer mi se baš sviđao, a mislio sam da će se i njemu svidjeti*.“ (Anderson, 2009) Nadalje, prilikom pisanja scenarija za film, korišten je originalan rukopis Roalda Dahla, što je za Andersona bilo ispunjenje njegovih djetinjih snova. Rukopis je imao drugačiji kraj nego što je imala tiskana knjiga, a Anderson je bio oduševljen idejom da svoj film može izgraditi na temelju toga. Još jedan element iz stvarnosti dolazi u obliku helikoptera korištenog na početku filma. Dizajn helikoptera utemeljen je na T.C.-jevom *chopperu* iz općepoznate serije *Magnum P.I.* Nadalje, scena gdje Gospodin Lisica razgovara sa sinom Ashom, noseći čudna aluminijska pokrivala za glavu, crpi inspiraciju iz filma *Signs*, gdje glavnu ulogu ima Mel Gibson, koji u ovom filmu daje glas Gospodinu Lisici. Zaključno, može se reći da je ovaj film kontradiktoran svim ostalim Andersonovim filmovima – ispunjen je autorovim osobnim utjecajem, nostalgičnim tonom kojeg još više naglašavaju zlatno-smeđi tonovi i topla atmosfera, a sama činjenica da se radi o animiranom filmu kao da predstavlja ispunjenje Andersonovog dječjeg sna. Anderson je ovim filmom realizirao likove iz toliko mu drage dječje priče, a taj imaginarni svijet pretvorio je u stvarnost.

7. Zaključak

Kroz svojih dvadesetak godina djelovanja u svijetu filma, Amderson je uspio ostvariti san svakog redatelja – stvoriti filmove koji svojim sadržajem, vizualnim stilom, pa čak i samim naslovom, utjelovljuju samog Andersona. Anderson je stvorio vlastiti filmski žanr, nešto što je gotovo nezamislivo u moru istovrsnih filmova koji preplavljuju današnje kino dvorane. Od samog početka postavio je određena načela koja su postala okosnice svakog njegovog filma. Ta načela, prethodno analizirana u ovom radu, postajala su sve istančanija kako je Anderson gradio svoj stil, te su njegovi filmovi poprimili određenu auru koja razdvaja njega i njegovu publiku od ostatka glamuroznog hollywoodskog svijeta. Sa sigurnošću se može reći da ćemo za dvadesetak godina na Andersona gledati jednako kao i na kultnog Kubricka, Tarantina, Aronofskog ili bilo kojeg redatelja koji je ostavio sličan trag na platnu filmske povijesti. Taj specifični autorski znak očituje se u karakterističnom tonu, stavu i ponavljajućim tematskim elementima, no možda najopipljivija značajka jest stvaranje prepoznatljivih, imaginarnih svjetova, što pogotovo vrijedi za Andersona. Svaki od njegovih devet filmova predstavlja zaseban svijet, no Anderson ne teži tome da zavarava gledatelje pokušavajući težiti realnosti – on ide u potpuno drugom smjeru. Njegovi filmovi puno su sličniji kazališnim predstavama nego prikazima realnosti. Sam Anderson istaknuo je kako prilikom stvaranja filmova ulaže ogromne napore u vizualne aspekte scena, kako bi gledateljima donio svijet kakav dosad nisu vidjeli. Kako je u ovom radu objašnjeno, upotreba određenih paleta boja, nevjerojatna simetričnost kadrova, stalna glumačka postava, hladni i kratki monolozi i likovi koji zrače sarkazmom, te teme koje su na granici realnosti – sve su to elementi koji su prisutni u svakom njegovom filmu, a koje Anderson kombinira na različite načine kako bi stvorio jedinstvenu *andersonijsku* predstavu.

8. Literatura

Browning, Mark. 2011. Wes Anderson: Why His Movies Matter. Santa Barbara, Praeger

Crous, Andre. 2010. True and False – New Realities in the Films of Wes Anderson, Spike Jonze and Charlie Kaufman. University of Stellenbosch.

Grobar, Matt. 2015. Minding the details. Deadline Online. Deadline.com.

Kunze, Peter. 2014. The Films of Wes Anderson: Critical Essays on an Indiewood Icon. Palgrave Macmillan US.

Lee, Sunshee. 2016. Wes Anderson's ambivalent film style: the relation between mise-en-scène and emotion. New Review of Film and Television Studies.

Mayshark, J. F. 2007. Post-pop cinema: The search for meaning in new American Film Westport, CT: Praeger.

Pölönen, M., Salmimaa, M., Aaltonen, V., Häkkinen, J., & Takatalo, J. 2009. Subjective measures of presence and discomfort in viewers of color-separation-based stereoscopic cinema. Journal of the Society for Information Display, 17: 459–466.

Internetski izvori

https://link.springer.com/chapter/10.1057%2F9781137403124_1 (20.6.2018)

https://www.interviewmagazine.com/film/wes-anderson (20.6.2018.)

https://www.clipd.com/stories/4897/12-fantastic-elements-of-wes-anderson-films/#page=1 (21.6.2018.)

https://screenrant.com/wes-anderson-movie-guide/ (20.6.2018.)

https://www.theverge.com/2014/3/18/5521442/the-perfect-symmetry-of-wes-anderson-films (23.6.2018.)

https://www.reddit.com/r/movies/comments/1jtcfr/why_does_wes_anderson_make_his_actors_play_their/ (23.6.2018.)

https://www.texasmonthly.com/articles/wes-is-more/ (19.6.2018.)

https://www.imdb.com/name/nm0027572/ (16.6.2018.)

http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2007/09/unbearable_whiteness.html (23.6.2018.)

http://www.comingsoon.net/movies/features/60690-achieving-the-look-of-fantastic-mr-fox (25.6.2018.)

http://www.ethosreview.org/cultural-interventions/wes-andersons-damaged-dollhouses/ (21.6.2018.)

https://filmstudies2270.wordpress.com/auteur-theory/auteur-theory-student-2/ (25.6.2018.)

https://screenrobot.com/wes-anderson-much-twee/ (19.6.2018.)

http://collider.com/wes-anderson-interview-fantastic-mr-fox/ (25.6.2018.)

http://mentalfloss.com/article/70914/11-sly-facts-about-fantastic-mr-fox (25.6.2018.)

https://www.lomography.com/magazine/119450-stop-motion-animation-fantastic-mr-fox (25.6.2018.)