



missing: Social Services

Snoopy (R.I.P.)

KRALJESTVO VZHAJAJOČE LUNE V LUČI ANDERSONOVEGA FILMSKEGA SIMULAKRA

Nina Cvar

Distinktivnost filmskega sistema Wesa Andersona, ki vključno s *Kraljestvom vzhajajoče lune* (Moonrise Kingdom, 2012) šteje sedem celovečercer, je vtkana domala v prav vsak posnet prizor. Filigransko kadriranje, z izjemno pozornostjo do detajlov, minimalistična igra bolj ali manj enih in istih igalskih imen, poudarek na mestoma nenavadnih kotih snemanja in rezih, ki še dodatno prispevajo k napetosti filmskega prostora, a tudi k razvezi diegeze, prepoznavna raba barv in zvoka ter intenca k estetizirani stilizaciji so označevalci, ki Wesa Andersona, diplomanta

filozofije, umeščajo v krog tistih ustvarjalcev, katerih delo je moč nemudoma prepoznati, s tem pa je tudi eno od bolj prepoznavnih avtorskih imen sodobnega ameriškega in globalnega filma, ki je širšo občinstvo omrežil z *Veličastnimi Tenenbaumi* (The Royal Tenenbaums, 2001). Zdi pa se, da si je Anderson svoj sloves po večletnih ambivalentnih odzivih, pri čemer ti, kot opozarja Huw Walmsley-Evans¹, izhajajo predvsem iz

1 Walmsley-Evans, Huw: »Wes is having trouble with the reception.« Dostopno na spletnem portalu *Screen Machine*. Issue 1, July/August 2012. On Realism. <http://bit.ly/PyeZB>.

t. i. žurnalistične filmske kritike, dokončno utrdil prav s *Kraljestvom vzhajajoče lune*, otvoritvenim filmom letošnjega Cannesja, za katerega je požel navdušenje pri večini kritične javnosti.

A četudi se je Wes Anderson (kot režiser, pa tudi koscenarist in koproducent), podpisal pod sedem različnih celovečercer, lahko iz njih izluščimo določene trajnice, ki prečijo njegov univerzum. Tako so to izrazito avtobiografska nota, določeni motivi, med katerimi naj izpostavimo disfunkcionalno družino in iskanje simbolne očetovske fi-



Kraljestvo vzhajajoče lune

gure, in nekatere tematike, ki se dotikajo problematiziranja strukture filmske fikcije – ali še bolje, realnosti same, vendar ne več skozi modernistične pristope. Wes Anderson namreč vzpostavlja nekakšen hibrid modernističnega in postmodernističnega označevalnega režima, ki še posebno prihaja do izraza prav v *Kraljestvu vzhajajoče lune*.

Anderson omenjene vektorje filmskega jezika vedno znova, v sodelovanju z bolj ali manj stalnimi sodelavci, zvija v najrazličnejše variacije. Zato Andersonova raba Brittnovega znamenitega glasbenega dela *Vodnik po orkestru za mladega človeka* (The Young Person's Guide to the Orchestra, 1946), ki ga je Britten zložil kot spremljavo filmu *Instruments of the Orchestra* (1946, Muir Mathieson), v *Kraljestvu vzhajajoče lune* vsakakor ne more biti naključje. Kajti tako kot Brittnovo delo, ki preigrava variacije na temo in melodijo Henryja Purcella, tudi pričujoča variabilna kompozicija v *Kraljestvu vzhajajoče lune* zaseda osrednjo strukturno mesto, ki obenem izkazuje nekatere ključne poteze Andersonovih reprezentacijskih strategij.

Brittnova skladba Andersonu služi za oblikovanje naracije in zgodbe – eden od uvo-

dnih prizorov prek počasnega *travellinga* kamere, ki se ga morda še najbolj spomnimo iz njegovega precej nerazumljenega *Življenja pod vodo* (The Life Aquatic with Steve Zissou, 2004), gledalca namreč vpelje v interier doma zakonskega para Bishop (Bill Murray in Frances McDormand), v katerem se pred objektivom kamere znajdejo njuni otroci, ki stremeč v gramofon poslušajo omenjeno glasbeno delo. A tudi zaključni prizor se sklene z omenjeno skladbo, vendar spet na način variacije. Prav variacija – poleg predimenzionirane rabe reprezentacijskih sredstev – je torej tista temeljna prvina, ki Andersonu omogoča, da v svojih filmih vsekozi prevprašuje prehajanje med realnostjo in fikcijo, kar pa mu omogoča, da problematizira tako različne moduse resničnosti v kontekstu družbe spektakla kot pozicijo filmskega gledalca.

Proces se sicer odvija na dveh ravneh: na mikro in makro ravni. Na mikro ravni so reprezentirane subjektivitete, ki večinoma svojo identiteto še iščejo ali pa jo morajo na novo reartikulirati, pri čemer je relacija otrok-starš pogosto obrnjena ali pa staršev sploh ni. A raven intimnega resonira tudi na

makro nivoju, izrazito v *Kraljestvu ...*, kjer se zdi, da je na videz povsem enostavna zgodba o prvi, prepovedani zgodnjenajstniški ljubezni med dvema, od družbe odtujenima najstnikoma, Samom (Jared Gilman) in Suzy (Kara Hayward), postavljeni v leto 1965 na otok New Penzance, v funkciji resoniranja nečesa globljega; nečesa, kar je imanentno zvezano z nečim novim, a hkrati tudi z nečim, kar za vselej ostaja nedoseženo. Od tod občutek nekakšne melanholičnosti, ki pa ni enaka tisti v *Darjeeling ekspres* (The Darjeeling Limited, 2007), v katerem gre podobno za mnogo večji poudarek na subjektiviteti, na njenem samo-iskanju in njenem poskusu umestitve v širše družbeno tkivo.

Za razliko od drugih šestih celovečercerjev je *Kraljestvo ...* metaforični micelij, katerega niti se spletajo v dve glavni žili: v aktualno sedanost in v virtualno sliko preteklosti. Obstoj teh dveh časovnic je na mah podoben zasnovi TV serije *Oglaševalci* (Mad Men, 2007–), kjer smo prav tako priča prepletu sodobnosti, utelešene v t. i. zunanosti polja, in preteklosti, ki se jo opazuje prav s te točke zunanosti. Vendar če so pri tem *Oglaševalci* bolj sirkovsko subtilni, Anderson

v *Kraljestvu ...* to zunanost pričara s predimenzioniranjem naracije, ki mestoma že kar štrli iz kadra, s čimer se razbija filmska iluzija. Njeno razgradnjo Anderson dosega tudi z že omenjenimi novovalovskimi hitrimi rezi, nihanjem med melodramatičnostjo, humorjem in distanciranjem od naracije, z razbijanjem voajerizma skozi rabo daljnogledov, predvsem pa s poudarjeno estetizacijo, ki jo ne nazadnje lahko zasledujemo tudi v *Oglaševalcih*.

Zdi se, da so vsi kadri in gibi igralcev v *Kraljestvu ...* estetiziran pastiš ameriške popularne kulture, celo določenega aspekta genealogije ameriške zgodovine, čemur ustreza tudi zasnova zgodbe, v kateri vsi liki zasedajo točno določeno družbeno vlogo. Slednje Andersonu omogoča, da razgrajuje določen izsek širših družbeno-političnih razmerij (te sicer zaobidejo rasne pozicije), zlasti preokretnice iz 60. let minulega stoletja, ki jih v filmu uteleša prihod enega največjih viharjev v vsej zgodovini dogajalnega prostora zgodbe.

Gre za precej značilno strategijo ameriškega neodvisnega filma, ki obstoječo matrico družbenih odnosov reprezentira posredno, preko alegorije, pri čemer je bila prav alegorija viharja v zadnjem času uporabljena vsaj dvakrat: spomnimo se na *Zaklonišče* (Take Shelter, 2011, Jeff Nichols) in na *Zresni se* (A Serious Man, 2009) bratov Coen, ki se odvija v podobnem časovnem obdobju kot *Kraljestvo ...* Vendar pa med tema filmoma vlada pomembna konceptualna razlika. *Zresni se* je v primerjavi s *Kraljestvom ...* precej bolj pesimističen, saj zaključni prizor viharja napoveduje nekaj gorkega, nekaj, kar bo močno poseglo v družbeni ustroj. Po drugi



Kraljestvo vzhajajoče lune

strani *Kraljestvo ...* ravno zaradi nenehnega prehajanja med magično iluzijo in realnostjo ne zapira, temveč skuša razpirati. Zato bi lahko rekli, da film v ospredje postavlja en tip biopolitike, in sicer tisto, ki v skladu s Foucaultovo definicijo »biomoči« pomeni, »da se omogoči življenje in pusti umreti«, kot to konceptualizira Marina Gržinič.² Po drugi strani pa ravno Coena v filmu *Zresni se* z apokaliptičnim viharjem napovedujeta radikalno spremembo v modusih upravljanja s populacijami, čemur smo intenzivneje priča v zadnjih nekaj desetletjih. Achille Mbembe tako raje kot o biopolitiki govori o nekropolitiki, pri čemer Gržiničeva »nekromoč« opredeli kot »pustiti živeti in omogočiti umreti«. ³ Morda se na prvi pogled zdi, da

2 Gržinič, Marina: *Capital: Repetition*. 2009. Spletni portal *Reartikulacija*. <http://bit.ly/ROle1p>.

3 Ibid.

gre za filigransko razliko v omenjenih frazah, a ta je le navidezna, saj ta razlika med »omogočiti in pustiti živeti« v resnici korenito posega v življenja slehernikov. Če biopolitika stremi k temu, da zagotovi boljše pogoje za življenje, je v okviru nekropolitike življenje prepuščeno samemu sebi, brez kakršnih koli sredstev za živeti življenje.⁴

Seveda v kontekstu obeh filmov ne gre za to, da je en slabši in drugi boljši. Se pa *Zresni se* približuje liniji, ki se konfrontira s smrtjo⁵, medtem ko se *Kraljestvo ...* bolj umešča v t. i. biopolitični horizont, ki stavi na pozitivnost, pri čemer jo Anderson s svojim specifično oblikovanim simulakrom variacije razteza v nove in nove kombinacije obstoječega. Prek mikro nivoja intimne zgodbe nesojene najstniške ljubezni, ki v povsem rutiniziran otoški vsakdan sprva vnese nemir, potem pa zedinjenje in poenotenje širše skupnosti, vendar za določeno ceno, se Anderson poslovi od fetišiziranja 60. let, za katere lahko rečemo, da se občutijo kot ameriški privilegirani izgubljeni objekt želje. Po drugi strani pa mu ravno zaradi oblikovanja magične, skorajda nadrealistične atmosfere, ki je obarvana v lahen vetrc melanholičnega hrepenenja, uspe prekoračiti fantazmo o specifičnem družbeno-zgodovinskem in kulturnem obdobju. Vprašanje, ali s tem Anderson iz te geste izvleče tudi svoj dogodek, zahteve po svobodi in uporu zoper avtoritete, pa se spriča afirmativnega vztrajanja na neskončni variaciji že obstoječega zdi več kot na mestu.

4 Ibid.

5 Noys, Benjamin: »Separacija in reverzibilnost: Agamben o podobici«. V *Filozofski vestnik*, Letnik XXX, Številka 1, 2009, stran 152.



Kraljestvo vzhajajoče lune