

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH
A MEDIÁLNÍCH STUDIÍ

MOONRISE KINGDOM: AUDIOVIZUÁLNÍ STYL
AMERICKÉHO NEZÁVISLÉHO FILMU
(MOONRISE KINGDOM: AUDIOVISUAL STYLE IN AMERICAN
INDEPENDENT FILM)

Magisterská diplomová práce

Bc. Jakub Janča
(Teorie a dějiny dramatických umění)

Vedoucí práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Olomouc 2013

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně, s použitím uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci 20. března 2013

.....

Jakub Janča

Děkuji Mgr. Luboši Ptáčkovi, Ph.D. za odbornou pomoc, podnětné vedení,
připomínky a velkou trpělivost při zpracování mé magisterské diplomové práce.

OBSAH¹

1. ÚVOD	- 6 -
1.1 Představení metodologie.	- 6 -
1.2 Kritická reflexe filmu Až vyjde měsíc	- 10 -
2. AMERICKÁ NEZÁVISLÁ KINEMATOGRFIE – 90. LÉTA, JEJÍ SPECIFIKA A USTANOVENÍ ZÁKLADNÍCH POJMŮ.....	- 14 -
2.1 Nezávislí tvůrci dnes – tvorba Kevina Smithe a Quentina Tarantina v 90. letech a dnes.	- 17 -
3. WES ANDERSON	- 21 -
3.1 Proměna Andersonovy poetiky v průběhu nultých let.	- 21 -
3.2 Vymezení Andersonovy stylistiky, komparace s vrstevníky a jeho následovníky.....	- 25 -
4. AŽ VYJDE MĚSÍC - POZICE FILMU VŮČI OSTATNÍM FILMŮM WESE ANDERSONA A TVŮRCŮ DŘÍVE NEZÁVISLÉHO SEKTORU	- 36 -
4.1 Narace ve filmu	- 39 -
4.2 Mizanscéna filmu	- 44 -
4.2 a Kostýmy, rekvizity a dekorace	- 47 -
4.2 b Líčení a práce s hereckými postavami	- 55 -
4.3 Další stylové prostředky filmu.....	- 63 -
4.3 a Práce s kamerou a rámování obrazu	- 69 -
4.3 b Stříhová skladba	- 74 -
4.3 c Zvuková složka filmu	- 79 -
4.3 c ₁ Názvy postav a míst.....	- 82 -
5. ZÁVĚR	- 86 -
6. RESUMÉ (SUMMARY)	- 92 -

¹ Počet znaků této práce je 197 561 znaků (bez příloh), což odpovídá 109 normostranám. Z hlediska grafické úpravy práce se text rozkládá na 91 stranách.

7. PRAMENY	- 93 -
7.1 Analyzované filmy Wese Andersona	- 93 -
7.2 Další citované filmy (abecedně).....	- 96 -
7.3 Reklamy.....	- 99 -
8. LITERATURA.....	- 99 -
9. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	- 102 -
10. ANOTACE.....	- 114 -
10. 1 Annotation.....	- 115 -

1. ÚVOD

1.1 PŘEDSTAVENÍ METODOLOGIE

Ve své práci postupně použiji dva metodologické postupy. Analýzy filmů vychází z teoretických úvah amerického teoretika a historika Davida Bordwella o filmové stylistice, které aplikuji na stylové prostředky a režijní poetiku filmů nezávislých režisérů z devadesátých let, především pak na tvorbu Wese Andersona. Následně provedu komparaci filmů od režisérů, kteří spolu s Andersonem debutovali v devadesátých letech, ve vztahu mezi sebou a hlavně ve vztahu k Andersonově posledním snímku, *Až vyjde měsíc* (*Moornise Kingdom*, 2012). Tím vymezím specifčnost tohoto filmu v současné americké tvorbě. Z četných Bordwellových statí a úvah jsou pro mne zásadní dvě oblasti. První se týká filmové stylistiky, uvedené v knize *Figures Traced in Light* (2005, University of California Press). Zde autor nabízí čtyři základní funkce filmového stylu, a to denotativní, dekorativní, explicitní a symbolickou. Blíže se jednotlivými funkcemi filmového stylu, jak je uvádí Bordwell, budu věnovat na závěr druhé kapitoly, kde provedu analýzu vybraných filmů. Druhým teoretickým konceptem je teorie zesílené kontinuity, s jejímž prvním návrhem přišel autor v roce 1979 a který v následných letech rozvinul do plnohodnotného teoretického konceptu. Ve své statí *The Art Cinema as a Mode of Film Practice* (2007, Routledge) Bordwell uvádí model aplikování pojmu kontinuity na naše vnímání filmu. Tvrdí, že mainstreamová kinematografie je od svého počátku v němém filmu stavěna na jednoduché konvenci kontinuitního střihu, který ovlivňuje diváckou percepci tak, že i samotný divák přijímá sdělované informace tímto stylem jako klasický. Tento postup má diváka držet v pozornosti a generalizovat filmové vyprávění. V následujících letech, především ve statích *Poetics of Cinema* (2007, Routledge), *Figures Traced in Light*, a *On The History of Film Style* (1997, Harvard University Press) Bordwell tuto hypotézu rozvádí a aplikuje ji na současnou mainstreamovou kinematografii. V pozdějších úvahách pak přichází s tezí, že se koncept kontinuity zrychluje. Především v osmdesátých letech, kdy akční dobrodružný film jako dominantní žánr ovlivňuje diváckou percepci, očekávání, režijní poetiku a styl. Jednotlivé záběry se pro zachování akce zrychlují, střih

i informativnost se stávají přímočařejší a jsou zaměřeny více na akci a podívanou, než na výpovědní hodnotu. Tento trend v mainstreamové kinematografii označuje Bordwell jako zmíněnou *zesílenou kontinuitu*². Její specifickou podobu si vzali za svou v devadesátých letech začínající režiséři, kteří jejím maximalizováním, nebo absolutním odmítnutím převrátili konvence hlavního proudu a vytvořili tak nový směr nezávislého filmu. Pro převažující postupy pomalých a dlouhých záběrů, volného tempa a dlouhotrvající hudby jsem pro potřeby práce převrácení tohoto konceptu nazval „zeslabenou kontinuitou.“

David Bordwell popisuje zesílenou kontinuitu jako současný „trend“ ve filmovém vyprávění, kdy režiséři mají pocit, že filmová akce a obrazy musejí neustále vyjadřovat pohyb.³ Vedle kontinuitního vývoje v technologii vidí Bordwell příčinu této změny režijního postupu v nátlaku televizních stanic a nových médií a následné potřebě filmového média se s tlakem vypořádat. Poznávací znaky tohoto filmového postupu můžou být rychlé tempo střihu (pro dynamičtější znázornění akčního děje), akční, či dobrodružné žánrové zařazení, dominantní počet detailních záběrů a v současné éře digitální kinematografie i počítačové efekty k umocnění napětí. Všechny tyto aspekty jsou příčinou názvu „zesílená“ kontinuita (v originále *intensified continuity*) a vedle rychlosti tempa filmu odkazuje také k maximálnímu zvýraznění napětí a emocí. Mé označení režisérů nezávislého směru kinematografie za tvůrce „zeslabené“ kontinuity odpovídá právě těmto dvěma podmínkám.

Nejde pouze o rychlost a dobu trvání záběrů, ale o celkové zmírnění napětí a emotivnosti filmu – zpomalené scény v nezávislých filmech nejsou použity pro zpomalení situace, ale pro zmírnění intenzity a tempa filmu (příkladem je úvodní titulková sekvence Tarantinových *Gaunerů*, 1992). Pojem zeslabená kontinuita nahradila mé předchozí uvažování o konceptu „zpomalené“ kontinuity, neboť i když se na první dojem zdá takový termín adekvátní, není v něm obsažena poetika filmů nezávislého sektoru.

² *Intensified continuity*

BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Dějiny filmu*. Vydavatelství AMU a Nakladatelství lidové noviny, 2007. s. 717. ISBN 978-80-7331-091-2 (AMU), 978-80-7106-898-3 (NLN).

³ *tamtéž*

Vymezení zeslabené kontinuity lze odvodit od jejího předchůdce. Zatímco Bordwell popisuje zesílenou kontinuitu jako současný model mainstreamové kinematografie, paralelně s ní existuje zeslabená kontinuita jako tvůrčí model nezávislého sektoru a stejně jako jeho jednotliví režiséři, i princip zeslabené kontinuity nachází svou cestu do mainstreamové kinematografie. Zatím ovšem pouze v podobě časové prodlevy – zatímco mainstreamový film je vystavěn tak, aby každý záběr splnil svůj účel a posunul děj příběhu kupředu, funguje princip zeslabené kontinuity v konvenčním filmu jako samoučelná plánovaná prodleva.⁴

Vedle Bordwellových statí budu v této práci vycházet i z monografií a textů o současném nezávislém filmu a o filmu *Až vyjde měsíc*. V českém prostředí se ani jedno téma nerozebírá v dostatečném rozsahu, pokud pomenu jednotlivé recenze na film v periodikách Cinepur a Cinema⁵, stále je na našem území Andersonova tvorba, či vůbec kinematografie současného amerického nezávislého filmu nezmapována komplexně. Při představení kontextu americké nezávislé kinematografie vycházím vedle vlastní divácké zkušenosti z celkem šesti publikací reagující buď na situaci v americkém nezávislém sektoru, nebo na Andersonův nový film, který přesto že přišel do kin na konci května roku 2012, stihl vyvolat odpovídající odezvu.

V této práci mi jde především o popsání vztahu filmu k předchozí tvorbě režiséra, který debutoval v devadesátých letech svým osobním manifestem – nekonvenčním vyznáním, přičemž o deset let později už působil pod hlavičkou některého ze slavných Hollywoodských studií.

⁴ Nejnovější příklad je film *Mission: Impossible: Ghost Protocol* (Brad Bird, 2011), kde se vyskytují scény, jež záměrně prodlužují vývoj příběhu za účelem humorné žánrové frustrace – hrdina odchází od tajného zařízení, jež se má samo zničit za pět vteřin. Tato scéna se opakuje v každém filmu a divák ji již třikrát viděl a ví, co přijde. V atmosféře budované pomocí hudby, hereckého výkonu i prací s kamerou však k výbuchu nedojde – přístroj je pokažený. Takovou prací s diváckým očekáváním a žánrovou frustrací využívá Bird princip zeslabené kontinuity, kde na místo velké exploze (zesílení) nedojde k ničemu (zeslabení).

⁵ STEJSKAL, Tomáš. *Až vyjde měsíc/Andersonův průvodce dětskými láskami* (1. 9. 2012, Cinepur) STRÁNSKÝ, Petr. *Až vyjde měsíc* (12. 7. 2012, Cinema)

Předmětem mého bádání je zjistit jakým směrem se tvorba daného režiséra – v tomto případě Wese Andersona – ubírala, jak se pod vnějšími vlivy proměnila a jestli stále odpovídá charakteristickému stylu, který režisér použil při svém nezávislém debutu. Toto je případ řady režisérů, kteří debutovali v průběhu devadesátých let, často souhrnně označováni jako „Sundance Kids“, nebo „Nový nový Hollywood“. Jedná se na příklad o Quentinu Tarantina, Roberta Rodrigueze, Paula T. Andersona, Wese Andersona, Davida O. Russela a další. Na pozadí výše zmíněných vytyčení a teoretických konceptů budu demonstrovat tvorbu některých z nich a zkoumat, jestli v současném Hollywoodu působí původní nezávislý režisér. Na filmu *Až vyjde měsíc* dokáži, že v porovnání s ostatními režiséry si Wes Anderson stále drží svou uměleckou integritu a ani po osmnácti letech své kariéry neslevil ze svých požadavků, ba právě naopak.

Cílem práce je tedy představit film *Až vyjde měsíc* jako exemplární případ nezávislé tvorby v současné studiové produkci americké kinematografie a komparativní analýzou jej srovnat s autorovými předchozími snímky, a také se současnými filmy Andersonových generačních i filmových kolegů.

1.2 KRITICKÁ REFLEXE FILMU AŽ VYJDE MĚSÍC

Ustanovení současného vnímání americké nezávislé produkce se budu věnovat níže, na tomto místě se zaměřím na vybrané spisy o filmu *Až vyjde měsíc*. I když jde o poměrně krátkou dobu na rozsáhlejší analýzu filmu, ihned po filmové premiéře v Cannes se objevily recenze a kritiky hodnotící Andersonovo nejnovější dílo. Především v oblasti internetových stránek a magazínů, kde je reakce prakticky okamžitá. Mezi kritiky se našlo pár spisů, které se o analýzu stylu Andersonova filmu zajímaly hlouběji, i když ne doslova detailně.

Jedním z takových je článek Sama Daviese publikovaný v časopise *Sight & Sound*. V tomto článku se autor vyjadřuje hned k několika zásadním momentům jak filmu *Až vyjde měsíc*, tak ostatní Andersonovy tvorby. Mimo jiné zde hledá souvislost mezi novým filmem a zbytkem režisérovy kinematografie, neboť vyjadřuje názor, že jenom nejlepší režiséři dělají filmy tak, že opakují stále sami sebe. Největší spojení nachází s filmem *Jak jsem balil učitelku* (Rushmore, 1999), a to ve zvýraznění prohození rolí dospělého a dítěte. Shodou okolností se také vyjadřuje hned ke dvěma Bordwellovým zásadám filmového stylu. O dekorativní funkci filmu zde uvádí, že Andersonova práce s kostýmy je natolik výrazná a denotativní, že se stávají důležitějšími, než samotné postavy, které fungují pouze jako rozšíření funkce kostýmu („*He doesn't do characterisation so much as character design*“)⁶. Za druhé uvádí silnou funkci explicitní, kterou připočítává Andersonovu vykreslení prostoru. Fikční světy Andersonových filmů jsou známy jako ideální místa, zakonzervovaná v čase a prostoru, někde v ideálním prostředí. *Až vyjde měsíc* považuje Davies za nejvýraznější vyznání této touhy takový svět vytvořit, neboť jej režisér doslova minimalizoval a uzavřel na jediný ostrov. Na závěr Davies vyjmenovává některé ze společných jmenovatelů všech filmů Wese Andersona, kam uvádí šedesátá léta, pop kulturu, kostýmy a dekorace, a zamýšlí se nad možností sestavení zcela nového filmu, poskládaného pouze z těchto charakteristických znaků.

⁶ DAVIES, Sam. Moonrise Kingdom. *Sight&Sound*, 2012, č. 7, s. 68 – 69.

Obdobně se na film dívá americký filmař a publicista Todd McCarthy, který si ve svém článku pro *Hollywood Reporter* všímá především dekorativní funkce kostýmů a filmové hudby. Vedle toho se však dotkl tématu mladé lásky, kterou v jistém smyslu přirovnává k filmu *Žijí v noci* (Nicholas Ray, 1949) a úvahy o naivitě příběhu, protože ačkoliv mladí utíkají z domova, nemají kam, neboť jsou na ostrově. Celé to završuje zcela správným postřehem o Andersonově systému nahlížení na věc. Všimá si, že ač v nevyspělém věku, jednají mladí hrdinové nejracionálněji ze všech, protože mají svůj způsob, jak pohlížet na svět. Hlavní hrdina Sam přes své brýle, hrdinka Suzy zpoza přeexponovaných očních stínů.

Richard Corliss v článku pro magazín *Time* vyzdvihuje především příbuznost filmu k filmu *Jak jsem balil učitelku* a věnuje se detailní analýze Andersonovy oblíbenosti pro tzv. „dollhouse“⁷ systém záběrů. Jako jediný však spojil film *Až vyjde měsíc* s předchozími v jeho očividném, avšak ne nápadném motivu hledání vnitřního já. Stejný problém, jaký zažívali všichni Tenenbaumovi z filmu *Taková zvláštní rodinka* (*Royal Tenenbaums*, 2001), Steve Zissou v *Životu pod vodou* (*Life Aquatic with Steve Zissou*, 2005), bratři Whitmanovi v *Darjeeling s ručením omezeným* (*Darjeeling Limited*, 2007) a stal se hybnou silou i ve *Fantastickém panu Lišákovi* (*Fantastic Mr. Fox*, 2010). Toto hledání spojuje Corliss právě s Andersonovým nutkáním nahlížet na věci zvenku, jako do domečku pro panenky, nebo – když připojíme McCarthovu úvahu – nechává hrdiny na ostrově, aby hledání nemohli uniknout. Další autoři a publicisté se v krátkých novinových reflexích pouze dotýkají jednotlivých témat a motivů, jako je samota, hledání, a hlavně stylistická hodnota filmu. Podobně jako výše jmenovaní autoři se i já soustředím na nalezení spojení mezi nejnovějším Andersonovým filmem a jeho předchůdci. Na poli režijní stylizace a inscenování budu také přirovnávat práci vybraných režisérů vyšších ze stejného prostředí jako Anderson. Pro zkoumání americké nezávislé vlny devadesátých let a jejích počátků si však musíme připomenout kontext tvorby nezávislých režisérů této dekády.

⁷ viz Obrazová příloha 1

O americkém nezávislém filmu vznikla řada publikací, které se však pouze kategoricky věnují vyjmenování jednotlivých režisérů a analýzami příslušných filmů. Často jsou tyto knihy organizovány podle genderu, rasy, či typu produkce. Takové knihy jsou například i *American Independent* ze série *Directory of World Cinema* (2010, Intellect Ltd) editora Johna Berry, nebo kniha *American Independent Cinema* (2005, Indiana University Press) od Geoffa Kinga. V této práci jsem se zaměřil na články, které se vztahují k současné nezávislé tvorbě z více inovativních hledisek; články, které se snaží hledat spojitosti s minulými úspěchy národní kinematografie a vymezují současná díla v kontextu ostatního mainstreamu. Mezi takové statě se počítá článek nazvaný *Smart Cinema* od Jeffreyho Sconceho, uveřejněného v kolekci *Contemporary American Cinema* (2006, Open University Press) editorů Lindy Williamsové a Michaela Hammonda. Sconce se zde mimo analyzování stylu režisérů devadesátých let (vyzdvihuje stejné postřehy jako James Mottram v knize⁸ ze stejného roku a tam, kde Mottram používá termín „Sundance Kids“ užívá Sconce „Smart Cinema“) zabývá stejným tématem, které jsem si vytyčil v této práci, a to porovnat režijní styl režisérů v devadesátých letech a v současnosti. Na závěr článku uvádí myšlenku, co se stalo příčinou změny ve stylu těchto režisérů. Jako jednu z možných odpovědí nabízí tragédii ze září v roce 2001, po kterém dle Sconceho začala být ironie (mnohdy klíčový prvek ve tvorbě těchto režisérů) tabu. Jako příklad režiséra stále tvořícího ve stylu devadesátých let uvádí právě Wese Andersona a jeho *Život pod vodou*, naopak jako druhý typ případu nabízí za příklad proměnu u režiséra Alexandra Paynea (*O Schmidtovi*, 2002, *Bokovka*, 2004).

Další, již šířeji zaměřenou studii je kapitola s názvem *Indiewood Inside the Studios* z knihy *Indiewood, USA: Where Hollywood Meets Independent Cinema* (2009, I. B. Tauris). Tato kniha od spisovatele Geoffa Kinga je, jak název napovídá, zaměřena na definování hranice mezi nezávislým sektorem a studiovým mainstreamem současné americké kinematografie.

⁸ MOTTRAM, James. *The Sundance Kids: How the Mavericks Took Back Hollywood*. Faber & Faber, 2006. s. 480. ISBN 978-0-86547-967-8.

Ve výše jmenované kapitole se King zabývá případy filmů *Americká Krása* (Sam Mendez, 1999) a *Tři králové* (David O. Russell, 1999). Na těchto dvou filmech demonstruje možnost úzké spolupráce obou sektorů a dokazuje, že i za zvýhodněných produkčních podmínek může vzniknout film, který je všeobecně přijímán jako nezávislý. Kromě toho považuje rok 1999 jako mezník, kdy se nezávislí filmaři dostali do studiového systému (opět fakt, který o tři roky dříve vyzpovíval James Mottram). King však převádí pozornost na personální odvětví kinematografie, kterému, ač nepochybně důležitému, nikdo z jiných autorů nevěnoval příliš pozornosti. Kromě nástupu režisérů v devadesátých letech zdůrazňuje také příchod nových producentů a výkonných úředníků do studií. Lidí, kteří se stejně jako filmoví režiséři nebáli ve svém oboru riskovat. Zmiňuje mimo jiné Billa Gerbera a Lorenza di Bonaventuru (*Tři králové*, 1999, *Matrix*, 1999) u společnosti Warner, Stacey Snider (*Erin Brockovich*, 2001, *Ztraceno v překladu*, 2003) u Universalu a Mikea de Lucu (*Hříšné noci*, 1997, *Magnolia*, 1999) v New Line.⁹

Jako třetí výchozí studii o nezávislém sektoru jsem zvolil stat' Johna Berry nazvanou *Selective Exhibition: The Sundance Film Festival and its Significance to the Independent Sector* vydanou v roce 2008 ve sborníku *Declaration of Independence: American Cinema and the Partiality of Independent Production* (Intellect Ltd.). Studie potvrzuje Mottramovo motto, že výchozím a spojovacím bodem amerického nezávislého filmu je filmový festival Sundance. Především, jak Berry uvádí, díky festivalové jedinečnosti v možnostech uvádění děl a filmů, které se jiným způsobem do distribuce nemohou dostat (tzv. selective exhibition, jak uvádí v názvu článku). Kromě detailního popisu rozlišení tohoto festivalu od ostatních mezinárodních událostí – převážně Cannes a Benátek, zde vyzdvihuje důraz režisérových předloh a vzorů a nabádá kritiky, aby tento vztah „starého a nového“ nebrali jako negativum, ale naopak, jako novou invenci na poli stylistiky a narativu.

⁹ V závorce jsou uvedeny filmy, o které se jednotliví producenti zasloužili i proti vůli studií.

Již několikrát jsem se doposud zmínil o Jamesi Mottramovi a jeho knize z roku 2006. Publikace *The Sundance Kids: How the Mavericks Took Back Hollywood*¹⁰ je naprosto zásadním počinem na poli populární filmografické publikace, neboť se jako jedna z prvních pokusila komplexně zachytit vývoj, proměnu a fenomén režisérů z devadesátých let, spojené jednou platformou v podobě festivalu Sundance v americkém státě Utah. Jako jediný se odborněji, i když ne akademicky věnuje právě Wesi Andersonovi, a to v kapitolách: *Second Wave*, *Genre II: School days*, *Family ties*, a *Top of the Bill*. V těchto čtyřech oddílech podává Mottram nejpráhlednější vývoj Andersonovy filmové poetiky v průběhu nultých let. Kniha se stala základem mé bakalářské práce věnující se inscenování v Andersonových filmech a dosud nebyla svou kvalitou nahrazena.

2. AMERICKÁ NEZÁVISLÁ KINEMATOGRAFIE – 90. LÉTA, JEJÍ SPECIFIKA A USTANOVENÍ ZÁKLADNÍCH POJMŮ

V současné době se filmový průmysl nachází v situaci, kdy je hranice mezi nezávislým filmovým sektorem a mainstreamovou studiovou produkcí užší než kdy před tím. Ještě ve zlaté éře Hollywoodských studií, jak bývají nazývána léta 1930–1960, se za nezávislý film počítalo vše, co nebylo produkováno některým z tzv. Majors studií¹¹. Dnes dostávají nezávislí filmaři k dispozici miliónové rozpočty na své nové filmy, jsou podporováni speciálně založenými studii¹² a často mohou počítat s plnou produkční záštitou jakéhokoliv mainstreamového filmu.

¹⁰ MOTTRAM, James. *The Sundance Kids: How the Mavericks Took Back Hollywood*. Faber & Faber, 2006. s. 480. ISBN 978-0-86547-967-8.

¹¹ V tak zvané zlaté éře Hollywoodu tvořily „Velkou pětku“ studia RKO, 20th Century fox, MGM, United Artists a Warner Bros a „Malou trojku“ studia Paramount, Columbia a Universal. Dnešní „Velkou šestku“ tvoří 20th Century Fox, Warner Bros., Paramount Pictures, Columbia Pictures, Universal Pictures a Walt Disney Pictures.

¹² Každé z Majors studií má svou „nezávislou“ dceřinou společnost, na příklad Paramount – Paramount Vantage, Universal – Focus Features, 20th Century Fox – Fox Searchlight Pictures a další.

Nezávislost se tak přesunula z produkce do oblasti významové a kontextuální. Současný nezávislý film se liší zejména svou stylistikou. Vše, co nenaplnuje mainstreamový kodex, tj. rychlý střih záběru, digitální efekty, velké výpravy, honičky, exploze a přestřelky (aspekty zesílené kontinuity) – tedy žánr akčního filmu – se považuje za nezávislý, neboli indie film (zkratka od slova independent – nezávislý). Současné označení indie je samo o sobě specifické a vztahuje se k tomu, jak se dnes k takovému druhu filmu přistupuje. Dokud byl klasický independent film, jak byly označovány filmy Jima Jarmusche z osmdesátých let, znamenalo to dodržování ustanovených hodnot nezávislého filmu, tedy používání neherců, pouze základní filmová technika a nízký rozpočet (film *Podivnější než ráj*, 1984). Tak jak zmiňují Mottram a King¹³, bylo to na přelomu tohoto tisíciletí, kdy nezávislí tvůrci získali popularitu a vliv a označení independent se zkrátilo na indie. V hudební oblasti bylo toto označení zaběhnuto už od osmdesátých let, a právě díky velké míře odkazů a referencí ve tvorbě režisérů devadesátých let a let nultých se nezávislý americký film zpopularizoval a dnes bývá označován za indie.

V této době se poprvé vyskytuje spolupráce studiového systému s tvůrčím a originálním přístupem filmového tvůrce, která je dnes stále častější. Dá se namítnout, že mnozí z režisérů tzv. Nového nového Hollywoodu nikdy mimo studiový systém nepracovali, ale přesto jsou do skupiny řazeni. Jde o různorodou míru spolupráce, kterou režisér ve skupině figuruje. Ač krátce po svém etablování začali disponovat studiovými částkami, vždy přišli s novými postupy buď ve filmové stylistice, nebo v jeho výrobě. Jako příklad může sloužit tvorba režiséra Davida Finchera. I přes fakt, že jeho první celovečerní film *Vetřelec*³ (1992) vyšel pod záštitou studia 20th Century Fox, nesplňoval tehdejší konvenční požadavky.

¹³ MOTTRAM, James. *The Sundance Kids: How the Mavericks Took Back Hollywood*. Faber & Faber, 2006. s. 255. ISBN 978-0-86547-967-8.

KING, Geoff. *Indiewood, USA: Where Hollywood meets Independent Cinema*, I. B. Tauris, 2009. s. 191. ISBN 978-1845118259

Scénář se několikrát předělával a Fincher, který k filmu přišel od natáčení reklam a videoklipů u společnosti Propaganda Films, se zařekl, že nebude dělat filmy poplatné tehdejšímu mainstreamovému produkčním podmínkám.¹⁴ Tuto vizi rozvinul a naplnil ve svých dalších filmech, *Sedm* (1995) a *Hra* (1997), které stojí v opozici tehdejšímu trhákům jako *Mizerové* (1995), nebo *Skála* (1996) režiséra Michaela Baye.

V roce 1989 zaznamenal americký nezávislý film první celosvětový úspěch, když film *Sex, lži a video* Stevena Soderbergha získal hlavní ocenění na prestižním filmovém festivalu v Cannes. Tento úspěch změnil nejen vnímání širokého obecnstva tohoto specifického druhu kinematografie, ale také přístup filmových studií k tomuto odvětví. Filmoví producenti ihned předvídali rozmach specifického filmového směru. Začala se zakládat studia orientovaná pouze na nezávislý film a jiná se na podobný druh kinematografie přeorientovala. Velká hollywoodská studia nestála pozadu, a buď zřizovala jednotlivá odvětví, nebo rovnou skupovala menší společnosti. Ať jedním, nebo druhým způsobem, americkému nezávislému filmu se dostávalo podpory a přízně jak finanční, tak i divácké. Hlavní změnou a rozdílem ve vývoji oproti nezávislým filmařům předchozích let se stalo rozvíjení, a hledání nového použití pro staré žánry. Bourala se konvenční percepce mainstreamové kinematografie a stejně jako v sedmdesátých letech přivedla nová vlna amerického nezávislého filmu do kin mladé diváky, a svou netradiční formou tak pěstovala nové filmaře pro nadcházející nultá léta. Zásadní roli na edukativní a propagační úrovni hrají také filmové festivaly, především americký Sundance, který prostřednictvím laboratoří podporuje nezávislý film již od osmdesátých let. Ve zmíněné publikaci z roku 2006 se autor James Mottram zaměřuje právě na vztah mezi novými režiséry a tímto festivalem, coby katalyzátorem nezávislých filmařů a následně sleduje tvorbu těch několika nejvýznamnějších od debutů po rok 2006. Tak se v devadesátých letech setkáváme s „*třídou roku 92*“, „*Pizza Knights*“, což jsou některé z názvů pro novou vlnu režisérů z devadesátých let, kteří bývají jednotně nazýváni jako „*Sundance Kids*“, či „*Nový nový Hollywood*“.

¹⁴ Vetřelec³ je v distribuci ve dvou verzích, běžné a rozšířené, přičemž David Fincher se nehlásí ani k jedné. První verzi producenti studia sestříhali bez jeho vědomí, druhou rozšířenou verzi, sice upravili dle Fincherových poznámek, ale stále bez jeho osobní spolupráce.

Zatímco Sundance Kids je označení vystihující geografický původ režisérů, Nový nový Hollywood reaguje na původ umělecký. Rozdíl, či inovace těchto autorů totiž spočívá právě v navázání své práce na autory z šedesátých a sedmdesátých let. Otevřeně ve své tvorbě odkazují, či přiznávají vlivy francouzské nové vlny, japonských akčních filmů, či tvorbu tzv. „*filmových spratků*“, amerických režisérů sedmdesátých let. Na rozdíl amerického nezávislého filmu, který se v osmdesátých letech formoval v tvorbě Jima Jarmusche, nebo bratří Coenových, devadesátá léta se nesnažila přijít s něčím novým v oblasti žánrového pojetí. Právě naopak. Vyzdvižením a posílením tvorby svých předchůdců, hledáním nových cest jak zprostředkovat staré příběhy a orientace na mladé publikum dělá stylistiku režisérů devadesátých let natolik specifickými.

2.1 NEZÁVISLÍ TVŮRCI DNES – TVORBA KEVINA SMITHE A QUENTINA TARANTINA V 90. LETECH A DNES.

Pro porovnání a demonstraci výše zmíněných úvah jsem se rozhodl provést komparativní analýzu typické tvorby dvou režisérů, zaměřenou na srovnání jejich režijní poetiky před rokem 2001 a po něm (rozdělení vymezují přelomem tisíciletí, rok 2001 potom proto, že některým rozdělaným filmům se nepodařilo dříve dostat do distribuce). Nejedná se mi o detailní vypsání charakteristických znaků, nebo o jinou objevnou analýzu, chci pouze demonstrovat proměnu (či naopak stálost) režisérovy praktik pod vlivem doby, filmových studií, nové technologie apod. Oba režiséři, které jsem pro srovnání zvolil, představují extrémní příklady v opačných situacích.

Prvním režisérem je Kevin Smith, filmař z New Jersey, který je ideálním příkladem proměny filmového stylu pod nátlakem studií. Smithův debut *Mladí muži za pultem* (1994) byl demonstrativní příklad tehdejšího přístupu k filmovému médiu. Jako jeden z mála filmařů začínajícího v této době nemá nic společného s filmovým festivalem v Sundance, to ale nic nemění na faktu, že se svým stylem tamějším filmařům velmi blíží, dokonce je možná i zastihuje.

Smith natočil svůj film za tehdy rekordních dvacet tisíc dolarů (nižší byly jen náklady na Rodriguezova *El Mariachiho*, 1992, který se povedl autorům dát dohromady za pouhé tři tisíce dolarů). Smith s pouhou základní filmovou technikou a pár známými začal sérii svých tzv. konverzačních filmů, kdy je kladen důraz na scénář a jakákoliv filmová stylistika se mu podřizuje. Často jsou použity ruční záběry kamery – které spolupracují s ideou nezávislé atmosféry – a střihy jsou nahrazeny švenkováním, aby byly zachyceny kontinuitně často improvizované rozhovory a názory herců / amatérů. Vedle základního přístupu k dialogům Smith také přišel s centralizováním svého děje na jedno místo, což z produkčního hlediska lze opět vnímat jako snížení nákladů, na které tehdy nebyli peníze. Ve svých filmech se Smith stejně jako spousta jeho kolegů drží ověřených herců (často kamarádů), kteří se objevují napříč různými filmy. Mimo to dovedl Smith tuto strategii do extrému v podobě postav Jaye a Mlčenlivého Boba (Jasona Mewese a Kevina Smithe samotného), kteří se na rozdíl od ostatních herců objevují ve všech filmech i pod stejným jménem. Do série těchto filmů se počítají *Flákači* (1995), jistým způsobem i *Hledám Amy* (1997) *Dogma* (1999) a *Jay a Mlčenlivý Bob vrací úder* (2001). I když je pravda, že stále na většině svých filmů spolupracuje se studiem bratří Weinsteinů (do roku 2005 pod názvem Miramax, dnes The Weinstein Company), přišla v jeho kariéře doba, kdy se obrátil ke svému zaběhnutému systému zády a natočil typický studiový snímek, čemuž napovídá změna žánru i rozpočtu.

Takový případ nastal v podobě filmu *Táta na plný úvazek* (2003), kdy se stejným ansámblem herců z předchozích snímků natočil studiovou romantickou komedii. Se stejnými herci a stejným motivem New Jersey dostal film několikanásobně větší rozpočet než minulé Smithovi filmy a měl potenciál stát se podzimním hitem sezóny, avšak se tak nestalo, neboť diváci odmítli Smithovo nové zaměření (především žánrové). Obdobný případ nastal s filmem *Poldové* (2010), kdy opět vybočil ze svého žánru a natočil krimi komedii podporovanou studiem Warner Bros. Zde už film postrádá jakoukoliv Smithovu základní poetiku a film se nevykazuje žádnou ze čtyř výše zmíněných funkcí, jak je nastínil Bordwell.

Pokud tedy srovnám a analyzuji jeho první film a film z roku 2010 v rámci navrhované funkce filmového stylu, dostanu následující: Ve svém debutu se Smithovi jedinečně povedlo všechny čtyři funkce filmového stylu propojit tak, že ve výsledku na sebe navazovaly. Denotativní funkcí zavádí diváka do prostředí předměstí New Jersey, je mu představen homogenní svět a jeho postavy, jako Dante, Jay a podobně. Tento svět a jeho postavy jej mimo svou denotativní funkci taky oslovují funkcí expresivní, která se veškerými prostředky snaží vyvolat dojem a pocit tamější atmosféry, téma maloměšťáctví a bezvýznamnosti. Tato funkce také spolupracuje s funkcí dekorativní, která je přímočaře zaměřena na diváka, který si má všimnout výzdoby a dekorací představovaných fikčních míst, které v něm expresivně vyvolávají pocit malosti, stísněnosti a již zmíněné bezvýznamnosti (malý obchod se smíšeným zbožím, kde si lidé kupují pouze cigarety a kávu, navázaný na život dvou hlavních postav, které jsou v tomto životě uvězněny, jedna dobrovolně, druhá náhodou), přičemž všechny tyto poznámky ústí do poslední funkce filmového stylu, tedy do funkce symbolické, kdy vše, co autor divákovi představuje, dělá ze zadostiučinění vlastní potřeby převést svůj svět na médium a sdílet jej s celým světem. Divák znalý produkčních okolností filmu pochopí symbolický význam stylu filmu i ve Smithově životě samotném, neboť celý debut *Mladí muži za pultem* jsou jen přepsané zkušenosti jeho autora. Ve shrnutí na diváka postavy a vybudovaný fikční svět a styl, jak jsou zobrazeny zároveň, působí expresivně (nebo vyvolávají expresivní emoce), dekorativně a pro mnohé i symbolicky. Naopak novější film *Poldové* z roku 2010 postrádá jakoukoliv významovou stylovou funkci filmového díla. Smith, sám velký fanoušek populární kultury a s ní spojených filmů (ve všech filmech jsou zmiňovány *Hvězdné Války*, Kevin Smith se objevil jako herec ve *Smrtonosné Pasti 4.0*), dostal možnost podle svého uvážení oprášit žánr policejních buddy filmů (ve stejném roce byla uvedena i podobná komedie *Benga v záloze* režiséra Adama McKaye). Denotativní funkcí Smith prezentuje dobře známé prostředí policejních filmů, které místo ústřední policejní dvojice evokuje herec Bruce Willis v jedné z těchto rolí. Ihned se připomenou franšízy *Smrtonosná zbraň*, *Smrtonosná past* nebo *Mizerové*.

Dekoratívni i symbolická funkce odkazuje právě na tyto filmy a ustanovuje tak film jako jakousi poctu kdysi ústřednímu žánru policejních krimi filmů, ovšem nic jiného. Jak filmu *Táta na plný úvazek*, tak *Poldů* se Smith později zřekl, zdůrazňujíc to slovy: „Nejsou to mé filmy, jsou to filmy, na které jsem byl najat, abych je natočil“. ("Not MY movie; a movie I was hired to direct").¹⁵ V podstatě tím shrnuje celý problém do jedné věty, ale stále je platný fakt, že Smith je režisér, který se nedrží svých zásad ustanovených ve svých prvních filmech.

Ne tak druhý demonstrováný případ v podobě filmové hvězdy¹⁶ Quentina Tarantina. Slavný filmový samouk získal pozornost především kvůli renesanci kriminálního žánru. Jeho debutový snímek *Gaunerů* z roku 1992 spojil vše, co bylo pro tehdejší nezávislý film typické. Návaznost na práci režisérů Nového Hollywoodu sedmdesátých let, adorace populární kultury, především co se hudby týče a odvaha nového přístupu k zavedenému systému. Za dvacet let od svého prvního snímku se Tarantino více méně neodchýlil od těchto zásad. I přes rozšíření spolupráce s novými herci, vyšší rozpočty a lehkou obměnu stylu (především rychlejší série *Kill Bill*, 2003 a 2004) jsou Tarantinovy filmy stále jednoduše rozpoznatelné přes jeho stylistické postupy. Následující popsání funkcí filmového stylu tedy platí pro všechny jeho filmy od *Gaunerů* po *Hanebné pancharty* (2009). Přes denotativní funkci Tarantino vede pozorovatele do fikčních světů plných násilí a krutosti, ovšem podle homogenních pravidel jsou tyto vlastnosti brány s nadhledem a ironií. Expresivní a dekorativní funkce v těchto filmech splývají v jednu a jejich úmyslem je ozvláštnit fikční světy. Tak na nás působí jména postav v *Gaunerech*, auto Černé mamby v *Kill Bill*, nebo dýmka plukovníka Landy v *Hanebných panchartech*. Symbolická funkce je pak v jeho filmech nejvýraznější, neboť odkazuje k celé řadě vlivů a referencí. Tak lze ve filmech spatřit úryvky ze stylu Martina Scorseseho, japonských yakuza filmů a anime, či (v rané éře) většiny kriminálních filmů populárních v osmdesátých letech.

¹⁵ Z osobní korespondence s fanoušky na sociální síti. Dostupný na internetových stránkách <<https://twitter.com/ThatKevinSmith/status/6444816881>>

¹⁶ James Mottram ve své knize uvádí, že Tarantino spustil fenomén „director-as-rock-star“. (s. 30)

3. WES ANDERSON

3.1 PROMĚNA ANDERSONOVY POETIKY V PRŮBĚHU NULTÝCH LET.

Wes Anderson do nezávislého proudu americké kinematografie vkročil v roce 1996 parafrázováním kriminálního žánru Nového Hollywoodu. Správně bývá spolu s mladšími režiséry označován jako tak zvaná druhá generace,¹⁷ neboť v době, kdy Anderson debutoval, měli první režiséři (Tarantino, Rodriguez, Russell) své první filmy a značnou popularitu za sebou. Andersonova tvorba se dá rozdělit do dvou období, rozdělených podle jeho přístupu k filmové látce, stylotvorným prostředkům, ale i osobním návykům: „...*dokud Anderson nezměnil svůj vzhled u natáčení svého čtvrtého filmu, tak se svými předepsanými dioptrickými brýlemi, chomáčem hnědých vlasů a tílky dokonce vypadal, jako jeden ze svých charakterů*“, „...*nyň vypadá mnohem více režisérsky*“.¹⁸

Celá devadesátá léta spolu s prvním filmem nového tisíciletí z roku 2001 tak patří do Andersonovy rané tvorby. Jedná se o období, kdy Anderson hledal svůj vyjadřovací styl, správné stylotvorné postupy a celkově formoval svou jedinečnou vizi. Už v prvních dvou filmech lze spatřit právě takovéto vzorce hledání. Jak *Grázlové* (*Bottle Rocket*, 1996), tak *Jak jsem balil učitelku* (*Rushmore*, 1998) v sobě mají něco, co bylo v pozdější tvorbě rozvedeno do dokonalosti a naopak jsou zde části, které se už neobjevily. Například kriminální žánr debutových *Grázlů*, či industriálně moderní prvky současnosti v *Jak jsem balil učitelku* (v rukou Hermana Bluma je poprvé a naposledy mobilní telefon).

¹⁷ Je známo, že právě svým debutem Anderson vycházel z Tarantina, který kriminální žánr oživil již o čtyři roky dříve.

¹⁸ („... *until he changed his appearance during the shot of his fourth film, Anderson, with his prescription glasses, tufts of brown hair and tank tops, even looked like one of his creations*“, „...*he's looking more directorial*“).

MOTTRAM, James. *The Sundance Kids: How the Mavericks Took Back Hollywood*. Faber & Faber, 2006. s. 136 a 395. ISBN 978-0-86547-967-8.

Tyto stylistické a formální prvky se sjednotily ve filmu z roku 2001 *Taková zvláštní rodinka*, která proto představuje vrchol tohoto raného období. Všechny rané celovečerní filmy se vyznačují umírněnou prací s kamerou, která je podřízena herecké akci a inscenování uvnitř mizanscény. Za pět let, které uběhly od Andersonova debutu po *Takovou zvláštní rodinku*, se Anderson obklopil stálým týmem spolupracovníků, kteří dodávali jeho filmům typickou jednotu a rozpoznatelnost. Nejde pouze o herce, kam patří Owen a Luke Wilsonovi, Bill Murray, Seymour Cassel, Kumar Pallana, nebo Anjelica Huston, ale i o členy týmu za kamerou. Do roku 2001 byli stálými spolupracovníky kostýmní návrhářka Karen Patch, architekt scény David Wasco, či Owen Wilson jako scénárista. Po úspěchu filmu *Taková zvláštní rodinka* a první nominaci na Oscara za nejlepší původní scénář však přišla výše zmiňovaná změna.

Od příprav na nový film *Život pod vodou* se začaly u Andersonových filmů objevovat výchyly od původně ustálené stylistické normy. Využívání tak zvaných „A“ listových celebrit do rolí – od roku 2004 po *Fantastického pana Lišáka* (2010) to byli na příklad Cate Blanchetová, Jeff Goldblum, Adrien Brody, George Clooney, nebo Meryl Streepová – podnítilo filmové kritiky nahlížet na Andersonovy filmy z jiného úhlu pohledu, jako na filmy, které jsou hodny předních celebrit. Od roku 2004 se také stále obměňuje produkční tým, který už neoplývá jednotou jako v době Andersonových začátků. Spojitost s minulou tvorbou udržuje s režisérem kameraman Robert D. Yeoman (kromě *Fantastického pana Lišáka* spolupracoval na všech celovečerních i krátkometrážních filmech, stejně jako na reklamách a jiných vizuálních spotech) a Randall Poster spolu s Alexandrem Desplatem z hudebního oddělení (koordinátor a skladatel). Díky slavným jménům v hereckém ansámbly nejde dříve ustanovenou jednotu najít ani u obsazení. Na dalších postech produkční jednotky se však vystřídala renomovaná jména, která svým způsobem ovlivnila výraz Andersonových filmů. Mila Canonero, slavná italská návrhářka¹⁹ má na svědomí červené čepičky posádky kapitána Zissoua v *Životu pod vodou*, stejně jako specifické kufry bratrů Whitmanových v *Darjeelingu s ručením omezeným*.

¹⁹ spolupráce na filmech *Cotton club*, (Francis F. Coppola. 1984); *Kmotr III*, (Francis F. Coppola. 1990); *Solaris*, (Steven Soderbergh, 2002); *Marie Antoinetta*, (Sofia Coppola, 2007)

Změnu pro Andersonovy filmy také znamenala přítomnost amerického producenta Scotta Rudina. Bývalý šéf studia 20th Century Fox začal systematicky podporovat nezávislou scénu a k Wesu Andersonovi se dostal při jeho třetím snímku a spolupráce trvá dodnes. Je to právě Rudin, který stojí za dnešní podobou amerického nezávislého filmu. Jednak je schopen podporovat slibné režisérské debuty (*Vyfič!* Drew Barrymore, 2008), ale zároveň funguje uvnitř systému a podporuje slibné projekty a režiséry, jako například *The Social Network* Davida Finchera z roku 2011. Na výtvarné podobě scény se po tříleté spolupráci s Davidem Wascoem podílel Mark Friedberg²⁰, jehož práce je k vidění ve filmech Jima Jarmusche (*Kafe a cigára*, 2003, *Zlomené květiny*, 2006), nebo ve filmu Charlieho Kaufmana *Synekdocha New York*, 2008.

Nulá léta navíc přinesla změnu v práci s prostorem a časem, které Anderson spojuje do vytváření fikčního světa svých filmů. Místa i čas připomínají něco, co je dobře známé, ale nikdy přesně určené. Z použitých dekorací a rekvizit se divák na základě zkušenosti a znalosti historie domnívá, že se nachází v šedesátých, či sedmdesátých letech minulého století. Nejen, že Anderson tuto tezi nepotvrdí, on se jí vůbec nezabývá, nebo ji vyvrací. V *Takové zvláštní rodince*, vrcholu jeho rané éry, se nachází hned několik příkladů, jako preference gramofonových desek, interkomů a psacích strojů. Hned první záběr filmu, kde si neznámá osoba půjčuje knihu, je prezentován ve starém stylu, kdy je výpůjčka vyřešena razítkem namísto elektronického postupu současnosti. Ve filmu jsou dva rušivé elementy vnímání času, a to v několika vteřinovém záběru bytu Chaze se syny, který oplývá modernismem, a v úplně posledním záběru filmu, kdy je na náhrobku zemřelé hlavní postavy uveden rok úmrtí jako 2001. Kromě těchto dvou indicií vše napovídá faktu, že se děj odehrává v minulosti – od typů aut, rekvizit i kostýmů. Příkladem práce s prostorem je scéna, kde postava Pagody stojí na velmi oblíbeném a známém scenerickém výjevu v New Yorku přesně na místě, odkud obvykle bývá vidět Socha svobody.

²⁰ viz Obrazová příloha 2

Umístěním Pagody přesně před sochu Anderson jasně sděluje, že jde o město podobné New Yorku, možná dokonce o New York, ale s jistotou to nelze zjistit.²¹ Zatímco první dva filmy byly natočeny v rodném Texasu a třetí očividně v New Yorku, všechny ostatní filmy se natáčely mimo území Spojených států amerických. Chronologicky za sebou jsou italské vody a Milán/Řím, Indii a Londýn v Anglii. To jsou ovšem fakta z produkčních zpráv vztahující se na osobní režisérovu proměnu po konci raného období, v samotných filmech nemáme ponětí, co za fikční světy postavy obývají a jaké mají pravidla.

Hlavní důsledky proměny je kromě výše zmíněného produkčního faktoru (návrháři, architekti – pracovníci vizuální složky filmu) v samotném stylotvorném zpracování a přístupu v jednotlivých filmech. Velký podíl na proměně stylu má práce s kamerou a proměna herecké akce uvnitř mizanscény. Zatímco v raných filmech byla kamera minimálně pohyblivá, převažovaly statické záběry s hloubkovou kompozicí a proměna v rámci hloubky pole byla vykonávána hereckým pohybem, od roku 2004 se tento způsob projevu změnil. Kamera začala více švenkovat a umožnila tak hercům bezstarostný únik z obrazu, jen aby se v něm mohli objevit na jiném místě s časovou prodlevou. Začaly se objevovat detailnější typy záběrů, jako jsou polocelky a detaily, kterým se Anderson, coby divadelní inscenátor dříve vyhýbal. Ve filmech se také začalo pracovat s přibližováním kamery coby náhražky stříhu. Především v *Darjeelingu s ručením omezeným* rozvedl režisér tuto praxi z funkčního prostředku do stylotvorného prvku. Tedy že přibližování nefunguje jako ozvláštnění, jako v *Životě pod vodou*, kde spolupracovalo s dokumentárním zaměřením filmu, ale má denotativní funkce vztahující se k probíhajícímu ději. Postupné přibližování za doprovodu ponurého komentáře o sebevražedném pokusu divákovi přibližuje interní svět postavy a zároveň uvádí diváka do světa, kde jsou komentářem vysvětlené události možné. Prostřednictvím komentáře spojeného s přibližováním je prezentován fikční svět a rozpoznána některá jeho pravidla.

²¹ viz Obrazová příloha 3

Takovýmto způsobem lze vnímat proměňující se režijní styl Andersonových filmů v průběhu nultých let. Složitější je případ filmu *Fantastický pan Lišák*, na který se pro jeho animovanou formu nedá nahlížet stejnými měřítky jako na hrané fikční filmy. I když je výsledné dílo stejně originální a v současné kinematografii animovaného filmu naprosto jedinečné (Anderson se vrací ke staré technice stop motion animace loutek, rozvinutou československými animátory padesátých let), film se nemůže srovnávat s hranými filmy, neboť využití technických postupů a inscenování v mizanscéně je s ostatní tvorbou nepoměrné. Ostatní snímky mají ve své hrané fikční podstatě spojovací prvky, které postupně uvedly Andersona jako osobitého tvůrce.

3.2 VYMEZENÍ ANDERSONOVY STYLISTIKY, KOMPARACE S VRSTEVNÍKY A JEHO NÁSLEDOVNÍKY

Již osmnáct let se Anderson podílí na tvorbě velmi jedinečného a specifického proudu americké nezávislé kinematografie. Tak jako jiní režiséři – na příklad Quentin Tarantino, nebo Tim Burton – i Anderson je režisér s rozpoznatelnou režijní stylistikou, která slouží k vymezení vlastní tvorby vůči ostatní nejen mainstreamové tvorbě.²² Vedle odkazů k populární hudbě minulých dekad se ve filmech často objevují i reference na literární dílo – především práce J. D. Salingera – a obecnou populární kulturu. Richie Tenenbaum nápadně připomíná slavného tenistu Björna Borga, Steve Zissou byl navržen na motivy Jacquese Coustoua, Max Fisher připomíná francouzského umělce Jacquese H. Lartigue a neurolog Raleigh St. Clair odkazuje vzhledem i prací na dílo Olivera Sakse.²³ Pro správné uchopení filmů je třeba také zmínit některé z Andersonových filmových předchůdců, jakými jsou bezesporu Orson Welles a Jean Renoir - tragédie rodiny Tennenbaumových vzpomíná na *Skvělé Ambersony* (1943), dominanta rodinného sídla zase odkazuje na *Pravidla hry* (1939).

²² U Burtona to je výtvarná expresivita filmu navazující na expresionistické filmy 20. let 20. století, u Tarantina smysl pro ironický detail, nebo exploatační násilí.

²³ viz Obrazová příloha 4

Richardu Lesterovi vděčí za užití hudby ve filmech a Peter Bogdanovich předcházeli Andersonovi ve výběru témat. Pro popsání a určení jednotlivých bodů Andersonovy stylotvorné práce rozdělím režisérovu povinnost na dvě části. První je inscenování – úkony spojeny s prací s vizuálními aspekty mizanscény, tedy práce s herci, dekoracemi, kostýmy a líčením. Druhou částí budou další stylotvorné, technické prostředky filmu – hlavně práce s kamerou, střih a hudba. Protože velkou část tohoto tématu jsem rozebral ve své bakalářské práci z roku 2011²⁴, představím obě dvě části pouze ve zkratce.

Mizanscéna a její komponenty jsou první věcí, kterých si divák vizuálně všimne pouhým denotativním poznáním představeného fikčního obrazu/světa. Ten je na základě dohodnutých konvencí světové kinematografie vyplněn postavami, rekvizitami a dekoracemi, které si mohou jakkoliv proměňovat, či vyměňovat funkci, pro tento případ však bude stačit základní nejrozšířenější konvence. Tím Andersonova spojitost s ostatními filmy současné produkce končí. Jakým způsobem mizanscénu vyplňuje a jaké k tomu používá prostředky, jsou důvod, proč je jeden z mála originálních filmových tvůrců. Herecké postavy jsou pádným případem Andersonova vývoje ve vnímání tohoto postupu. V raných filmech sloužila postava k doručení informace. Jednoznačnost charakterů postav a přímočarost kostýmů a rekvizit potlačovala symbolickou rovinu u Dignana a Anthonyho z *Grázlů*. Jejich kostýmy nic nesdělovaly, rekvizity a dekorace také nehráli velkou roli a herectví jim tak nebylo podřízeno. Šlo o čisté převedení scénáře na plátno a jedině, s čím herci museli spolupracovat, byla kamera. Stejný způsob platí do jisté míry ještě i pro Maxe a Hermana Bluma z *Jak jsem balil učitelku*, ale zde už divák věnuje pozornost kostýmům i rekvizitám, a jeho vnímání herecké práce je minimalizované. V rozhovoru na francouzském mezinárodním filmovém festivalu v Cannes Anderson řekl, že je jeho snahou nechat herce hrát samy za sebe. Téměř jako v dokumentu.²⁵

²⁴ JANČA, Jakub. *Inscenování ve filmech Wese Andersona*, Olomouc, 2011. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Katedra divadla, filmu a mediálních studií.

²⁵ Rozhovor dostupný na internetovém odkazu:

<http://www.youtube.com/watch?NR=1&v=VViqA_WftXM&feature=endscreen>.

Projevy herců jsou téměř ve všech filmech minimalistické. Anderson se nikdy nespolehá na větší fyzickou akci, zpočátku především pro nezkušenost svých herců, přičemž případná výjimka funguje ve filmu jako princip ozvláštnění. Většina herecké akce je založena na strnulém projevu statických figur, které mají za úkol nepřitahovat divákovu pozornost z vizuálně stylizovaných dekorací a rekvizit. V určité míře lze tvrdit, že herecká postava patří spíš do složky auditivní, než vizuální. Tedy případy, kdy je od herce vnímána jeho řeč, nikoliv obraz. To je ovšem extrémní tvrzení, které nezapadá do Andersonem vytvořeného fikčního obrazu charakteru – tedy faktu, že postavy ve svých fikčních světech režisér skládá z herce, kostýmu a rekvizit, přičemž jsou si všechny složky minimálně rovny.

Jak jsem již zmínil výše, první dva filmy sloužily k hledání režisérově osobité vize vyjádření, a stejně to platí pro rekvizity a dekorace, další dvě složky fikční postavy. Andersonovo uzamknutí fikčních světů v nedefinovatelném čase i prostoru poskytuje ideální výmluvu k prezentování starších přístrojů za současné. Tento nostalgický motiv vyplývá z jeho dětství, kdy vyrůstal v rozvedené rodině pod vlivy filmů Petera Bogdanoviche, či Françoise Truffauta a s hudbou příchozích britských kapel The Kinks, The Rolling Stones, či Davida Bowieho – tedy vlivy, které od dětství neopustí Andersonovo vnímání světa. I když v *Grázlech* tento prvek mizanscény nebyl přítomný, už v druhém filmu byly patrné momenty, jako Maxův psací stroj, nebo motokára, na které pózuje v úvodní sekvenci. Jinak je zde stále nádech moderní doby, jako mobilní telefon, či celá továrna Hermana Bluma.

Od třetího filmu dekorace plní jen denotativní funkci, ale okamžitě začaly splňovat i funkce další, jako symbolickou, nebo konotační. Za příklad mohou sloužit staré interkomy rozmístěné po domě Tenenbaumových. Užívá je především Royal ke komunikaci s rodinou, avšak zároveň jsou jedním z prostředků nepřímého kontaktu. Téměř po celou dobu trvání filmu komunikuje Royal se svými vnuky nepřímo.

Dělí je pletivo, dveře, nebo právě interkom. Rozdělení těmito prostředky symbolizuje Royalův odstup od rodiny, který způsobil jeho dávný odchod. Konotační souvislosti jsou přítomny v Royalově zvyku tato zařízení používat (jméno Royal znamená královský), spolu s vědomím, že byl krátce uvězněn. V naučené komunikaci skrz bariéru může divák spatřovat jak dřívější úspěchy, tak pozdější pád této postavy. Příkladem shrnujícím postupy vizuálních aspektů v jedné scéně je situace ze stejného filmu, kde scéna zabírá neurologa Raleigha St. Claira v jeho pracovně. Spíš než slova scénáře (doktor si něco nesrozumitelně namlouvá do diktafonu) vykreslují povahu a atmosféru situace doktorovy rekvizity a dekorace, ve které se nachází. Staré nahrávací zařízení, pořadníky, monitory, vše vypovídá o nadšené práci badatele, který je zahlcen svou prací a výzkumem. Především je zde využito dekorací jako vyhraničení prostoru pracovny neurologa, kde jako bariéra vnitřního doktorova světa slouží pohovka umístěna v popředí rámu obrazu.²⁶ Naopak líčení je jako stylotvorný prvek pouze výjimečně výrazné a často nespadá do skupiny vizuálních nositelů informací. Jediným významnějším pokusem v práci s líčením byly temné stíny Margot Tenenbaumové a zraněná tvář Francise Whitmana. V obou případech šlo o symbol masky, za kterou oba charaktery skrývaly svou minulost a vnitřní pocity. Častěji tuto funkci významového nositele přebírají kostýmy, které disponují symbolickou funkcí u postav a často nám řeknou víc, než samotné dialogy jejich nositelů. Kostýmy v Andersonově tvorbě zaujímají důležitou pozici z hlediska filmového vyprávění, neboť se spolu s rekvizitami a dekoracemi řadí k nejdůležitějším vizuálním nositelům informací.

Divácká recepce předloženého obrazu Andersonových filmů jde v pořadí – kostým na postavě, rekvizity, které postava používá, či kterými je obklopena a dekorace, ve které se nachází. Kostýmy pak často vypovídají o postavě mnohem víc, než samotné dialogy. První použití odlišných funkcí u kostýmu lze spatřit už v *Jak jsem balil učitelku*, kde Max jako jediný ze školy nosí sako s jejím emblémem, které vystihuje jeho vztah k této instituci.

²⁶ viz Obrazová příloha 5

Po jeho vyloučení jej nosí dál a díky funkci kostýmu se naše vnímání Maxovy postavy mění z pouhé oddanosti škole k oddanosti k sobě samému. Maxovu naprostou prohru a ztrátu iluzí režisér představuje opět prostřednictvím kostýmu, kdy školní uniformu nahradí ošoupané staré šaty. Ve třetím filmu získaly kostýmy plnohodnotnou funkci nositele informace, a to především v odění tří sourozenců v jejich dospělém věku. Margotin stejný kožešinový kabát a Richieho tenisová páska a brýle odkazují na dětské časy, ze kterých nejsou připraveni vyrůst – to se Richiemu povede, když se v závěru filmu zbaví pásky a vlasů. Tepláková souprava Chaze a jeho synů zase udržuje svou konotační²⁷ i expresivní funkci v momentě, kdy křiklavou červenou barvu nahradí na pohřbu černá. Ani u pohřební příležitosti nesnížil svou dětskou paranoiu o bezpečí a pouze vyměnil barvu šatu. *Život pod vodou* přinesl v práci s kostýmem novou funkci. Oproti konotačním významům v předchozím filmu plní kostýmy týmu Zissou, zdobený ladícími teniskami a čepicemi, zvýrazněnou symbolickou funkci člena týmu. Funkci kostýmu potvrzuje replika z filmu, kdy ukřivděn Steve Zissou říká svému nevlastnímu synovi: „*Neopovažuj se obléct si tu uniformu.*“ V *Darjeeling s ručením omezeným* se význam kostýmu opět posouvá, tentokrát spíše do funkce expresivní a dekorativní. Kromě Jackova županu s logem Hotelu Chevalier, který odkazuje na třináctiminutový předfilm se stejným názvem a který pro znalce předfilmu ukazuje Jacka jako nevytěčeného ze své poslední lásky, jsou kostýmy více ve spolupráci s dekoracemi a reáliemi exotické Indie, než aby nosily jiné významy. Tuto funkci zde převzaly rekvizity – viz níže.

Práce herce ovšem nezůstává zapomenuta. Ve filmech z nultých let se však funkce herecké postavy často mění z verbální na fyzickou. Postava je uvnitř nachystané mizanscény jenom jako nositel jiných znaků a symbolů – rekvizit a kostýmů – a často nemusí nic říkat. Odtud také vychází tolik oblíbené a úspěšné užívání zpomalených záběrů. V nich herci nemluví a nechávají za sebe hovořit ostatní prvky mizanscény.

²⁷ Tepláky evokují připravenost, červená zase výraznou barvu pro viditelnost v davu.

Každopádně herecká postava je přítomna a i když ji Anderson využívá jako druhořadou součást perfektně nastavené scény, zapadá do celkového kontextu a má svou důležitou roli. Inscenování jednotlivých prvků mizanscény je Andersonův nejcharakterističtější způsob vyprávění příběhu a z velké části se zakládá na herecké postavě, jako nositeli a hybateli akce. Nejčastěji je hlavní úloha herecké postavy spojena s pohybem. Anderson neřídka pracuje s jedním záběrem a celá scéna se tedy jede na jednu. Herci, jako na divadle, mají vše nacvičené a připravené, a s režisérovým pokynem spustí předem nacvičovanou akci, kdy se plynule a jednotně odehrává veškerý děj v závislosti na kameře. Herci tak přichází do záběru, pronesou repliku, ze záběru opět odejdou, mezitím se kamera posune jinam, kde už herec, který mimo záběr přeběhl na předem určené místo, čeká a pokračuje v dalším jednání. Počátečním impulzem tohoto vrcholu inscenování před kamerou je závěrečná scéna z filmu *Taková zvláštní rodinka*. Zatímco zde si Anderson jenom v jedné scéně vyzkoušel, jak by taková akce mohla fungovat, v následujících filmech tento způsob snímání dominuje. V souladu s převažujícím žánrem Andersonových filmů - nejčastěji označovaným jako „hořká komedie“, či komedie/drama s občasným přízviskem „dobrodružný“ nebo „romantický“ – spoléhají herci více na fyzickou akci, než mimiku a osobní expresi, což odpovídá i způsobu zobrazování jednotlivých scén.

Vše, co je na scéně vidět, je součástí promyšlené mizanscény, kterou vnímáme pouze díky dalším stylotvorným prostředkům. Někdy jsou považovány jako sekundární, či vedlejší, čistě z důvodu chronologického divákova vnímání, jedná se však o prostředky ne méně důležité. V práci s kamerou je Anderson od svých raných filmů nejjistější. Robert D. Yeoman, dvorní kameraman Wese Andersona, spolupracuje s režisérem od počátků jeho kariéry. Spolu dohromady vytvářeli a formovali ideální obraz prezentovaného filmu, který dovedli do finálního výsledku ve třetím společném filmu. Jak jsem měl možnost být svědkem, sám Anderson přiznal, že velký podíl výsledného obrazu filmů, velmi charakteristického pro všechny společné snímky, jsou z většiny Yeomanovým autorským počinem.²⁸

²⁸ Tento rozhovor se odehrál na půdě Nové scény Národního divadla v Praze, dne 15. listopadu 2012, kdy Wes Anderson a Robert D. Yeoman byli hosty FAMU Festu 2012.

Spíše než o technické parametry jde o snímání akcí filmu. Jak jsem se zmínil, po experimentování v raných filmech se práce s kamerou ustálila, a jednotně udávala směr každému filmu, ať šlo o dobrodružný, či romantický sub-žánr. Zatímco v raných filmech pracovala kamera především s inscenováním, s pohybem herců a rozestavením objektů na scéně, od roku 2004 se orientuje hlavně podle akce. Ve srovnání jsou filmy *Život pod vodou* a *Darjeeling s ručením omezeným* notně akčnější, než filmy předchozí, s čímž souvisí také častější pohyb a rychlejší akce. Tomu se kamera přizpůsobuje, stále si však zachovává sobě vlastní parametry Andersonova záběru. Jako například centrování postav, příchod a odchod postav z rámu a práce s přibližováním. Práce kamery je tak úzce navázána na užití střihu. Obě dvě etapy filmové tvorby Wese Andersona spojují dlouhé záběry a pokud možno nahrazování střihu jiným stylovým způsobem. V první etapě se jednalo o pohyb v rámci obrazu. Kamera byla často statická, zabírala scénu v celkovém zobrazení s minimem pohybu a herci se posunovali dopředu či dozadu dle důležitosti akce. V novějších filmech se přiblížila kamera herci, objevili se polocelky a detaily, a místo pohybu uvnitř rámu, začali herci měnit svá stanoviště mimo rám obrazu.

Co se týče vypravěčského modelu Andersonových filmů, jedná se o proměňující se sérii sebereflexivních studií. *Jak jsem balil učitelku* je představený jako divadelní hra, která odkazuje jak k jedné z aktivit Maxe Fishera, tak k Andersonově původnímu zaměření divadelního režiséra. *Taková zvláštní rodinka* je prezentována jako čtená kniha, která mimo odkazu do děje – kde matka rodiny Evelin napsala o svých dětech knihu – odkazuje k Andersonově zálibě v knihách Jeroma Davida Salingera.²⁹ *Život pod vodou* je reflexí dospívajícího muže, který je stále odhodlán točit filmy. Zatím co mnoho kritiků v této reflexi vidí Andersonovu vlastní zkušenost (v té době se již přes třicet let starý režisér rozhodoval o dalším postupu ve své tvorbě), lze na film nahlížet také jako na další médium, skrz které Anderson vypráví svůj příběh. Stalo se jednou z výsad těchto filmů, že vedle vlastního příběhu mají ještě jiný rámcový vypravěčský příběh.

²⁹ Za nejvlivnější knihu pro Andersonovu tvorbu je označována kniha *Kdo chytá v žitě*.

Anderson zastává jedinečnou pozici nejen ve vztahu k mainstreamu hollywoodských studií, ale také ke svým kolegům z nezávislého sektoru. Pro komparaci s díly ostatních režisérů jsem je rozdělil na současníky – režiséry debutujících jako Anderson v devadesátých letech dvacátého století – a následovníky, tedy filmaře začínající v nultých letech a navazující na Andersonův charakteristický styl (dlouhé záběry, pomalé tempo atp.).

Devadesátá léta se těžko zahrnují pod jeden rámeček nahlížení na poetiku filmu. Jednotlivé filmy a jejich režiséry lze dělit podle žánru, který svým zpracováním obohatili, styl, který obnovují a využívají na základě svých předchůdců, nebo vztah k některým stylotvorným prvkům filmu. Tarantino svým chronologicky zpřeházeným zpracováním vypravěčské linie vrátil slávu gangsterským filmům, Spike Jonze se našel v sebereflexi vnímaného média a Sofia Coppola se zaměřuje na krizi středního věku. Téma Andersonových filmů jako jediný prvek přetrvává nezměněn od debutujícího snímku z roku 1996. V různých kombinacích filmy propojují motivy dysfunkční rodiny, hledání sebe sama, útěk z konformity, prohození dětských a dospělých rolí a úmrtí. Všichni tito tvůrci spadají pod Mottramův název „Sundance Kids“, či Hillův „American New Wave“, a pracují s principem, který jsem výše v této práci označil za zeslabenou kontinuitu. I když v několika případech lze najít shodné momenty filmu s filmem, nedá se říct, že by se někteří režiséři systematicky ovlivňovali a napodobovali. Jediná shoda je patrná v zobrazovaných tématech a v podobě žánru, jakým je zpracován. Shodnému zdání přidává i stejná cirkulace herců, kteří si na nezávislých filmech z devadesátých a nultých let postavili kariéru (Bill Murray, Jason Schwartzman, Owen Wilson, Mark Wahlberg, Phillip S. Hoffman a další). I proto nám připadá, že Barry Egan z filmu *Opilí láskou* (Paul Thomas Anderson, 2002) je svými rysy shodný z Richiem Tenenbaumem z *Takové zvláštní rodinky* (2001), nebo s Albertem Markowskim z *Mám rád Huckabees* (David O. Russell, 2004). Detailnější pozorování však bližší podobnosti nenabídne. Mimo jiné sloužila devadesátá léta v nezávislém faktoru i jako proces formování osobitého stylu, kterého někteří využili a převedli do Hollywoodu, jiní jej stále hledají.

Druhá vlna těchto debutantů a inovátorů staršího stylu přišla v nultých letech. Z dnešního pohledu se může zdát, že tito režiséři pouze využili cesty nastolené průkopníky z devadesátých let. Režiséři nultých let měli připravenou novou stylistickou konvenci, studia na podporu nezávislých filmů už byla vybudovaná a zdálo se, že nezávislému filmu nic nestálo v cestě. Ze všech nových pokusů zde zmíním dva, které nějakým způsobem navazují na filmy Wese Andersona. Buď k nim odkazují, nebo je naopak úplně využívají. Chronologicky prvním Andersonovým adaptátorem je americký herec/režisér Zach Braff, kterému v roce 2004 vyšel u studia For Searchlight celovečerní debut *Procitnutí v Garden State*. V tomto filmu se Braff hlásí k Andersonovým předlohám, ať už v použití kamery, nebo využívání hudby a rekvizit. Exemplárním příkladem je scéna s motocyklem. Hlavní postava preferuje jako svůj dopravní prostředek motocykl se sajdkárou z padesátých let. Tímto gestem na pozadí ostatních moderních záležitostí se Braff hlásí k Andersonovi, jako svému modelu. Stejná ignorace moderních vymožeností a techniky se objevuje v celém filmu. Do toho navíc vstupuje centrování postav v záběrech³⁰, užití podobné hudby, či stejné motivy příběhu – smrt, dysfunkční rodina, komplikovaný vztah. Dalším navazujícím filmařem je Jason Reitman, tvůrce kanadského nezávislého filmu *Juno* z roku 2006. Reitman využívá rekvizity, dekorace a kostýmy, tedy kompletní vizuální část mizanscény, jako předmět ozvláštňení svých postav, podobně jako Anderson. U hlavní postavy, šestnáctileté Juno, tak vidíme nadměrně velké sluneční brýle, dýmku, kterou nekouří, nebo telefon ve tvaru hamburgeru. Stejně jako rozestavěný obývací pokoj venku na trávníku, tak i tyto rekvizity odlišují hlavní postavu, stejně jako kdysi Maxe Fishera, nebo jenom upozorňují na jiné fikční světy, ne nepodobné Andersonovým.

Vizuální prvky mizanscény jsou však jen část stylotvorných prostředků, které tvoří Andersonův charakteristický styl. Neméně významnou část zastupuje také auditivní složka, nejčastěji spojená s hudbou, ale překvapivě a velmi originálně také s výslovností názvů a jmen.

³⁰ viz Obrazová příloha 6

Nejde tedy o ruchy, nebo zvuk, spíše o melodičnost a výslovnost rozličných jmen, kterých režisér používá. Nejčastěji jde pouze o princip ozvláštňení, který však nelze spatřit v jiných filmech. Vedle netradičních jmen postav, jako například Dignan, Ari, Uzi, Chaz, Dirk, nebo Mordecai v raných filmech, se v nultých letech obrací k více mezinárodním kořenům a objevují se jména Klaus, Pelé, Osearis, Esteban, a další. Zvučná jména nejen postav, ale i míst a věcí podtrhuje fiktivnost prezentovaných světů. V souladu s ní jsou představeny i firmy jako Green Line Bus, Gypsy Cab co., či Archer Avenue – vše vymyšlené firmy a názvy. Steve Zissou jede na záchrannou misi na Pink Island (Růžový ostrov) a bratři Whitmanovi vyzvedávají opravené auto u Luftwaffe Automotive. V použití hudby se Anderson nebojí tempo svých filmů zpomalit, což je jeden z příkladů využití zeslabené continuity. Často tak je k vidění využití hudby ve spolupráci se zpomaleným záběrem, nebo extrémně dlouhým záběrem. Zatímco valná většina filmů si dovolí použít maximálně třicet vteřin hudby na zachycení atmosféry, Anderson často využívá i tři minutové skladby. Vracení se ke skladbám od interpretů „britské invaze“ šedesátých let - Rolling Stones, The Kinks, nebo Davida Bowieho - podporuje tvořenou představu minulých dekád, i když blíže nespecifikovaných.

V raných filmech se zpomalené záběry staly prvním dominantním znakem Andersonových filmů, neboť všechny filmy do roku 2010 takovým záběrem končí. V těchto záběrech Anderson často praktikoval všechny prvky inscenování uvnitř mizanscény, které jsou výše uvedeny. Vždy se jedná o jeden záběr, pracuje se v nich s kamerou a s akcí herců, kteří reagují na rozestavěné dekorace a rekvizity. Ideálním příkladem je scéna pohřbu z Darjeelingu s ručením omezeným, kde se herci i kamera pohybují prostorem v závislosti na sobě, aby předešli nutnosti stříhu. Záběr trvá jednu minutu a třicet vteřin a obsahuje veškeré funkce, které Bordwell uvádí ve své knize. Symbolické jsou kostýmy obřadních šatů domorodců, dekorativní jsou dekorace vyzdobené pro obřad, expresivní funkcí jsou květiny vyjadřující posmrtný život a kontaktní samy bratři Whitmanové, kteří slouží jako cizorodý prvek v tomto výjevu, ale spojují nás s atmosférou díky jejich vztahu k mrtvému.³¹

³¹ viz Obrazová příloha 7

Anderson se stává čím dál oblíbenější nejen pro svou vytříbenou stylistiku, ale i pro svůj vztah k popkultuře. To, co Mottram nazývá kinematografií pro intelektuály, jsou ve skutečnosti chytře zakomponované odkazy, které dodávají filmům na originalitě. Odkazy mohou být očividnější, jako vzdávání holdu skrze filmy - dokumenty Steva Zissoua práci Jacquese Coustoua, *Darjeeling s ručením omezeným* filmům Satjádžita Ráje, nebo *Taková zvláštní rodinka* Orsonu Wellesi. Méně postřehnutelné, na které naráží teoretici a kritici, jsou třeba vzor koberce v pokoji Richieho Tenenbauma, který nápadně připomíná vzor svetru oblíbené kreslené postavičky Charlieho Browna³², nebo věta Maxe Fishera „*Nemůžete mi pomoci? Pro staré dobré časy?*“ z *Jak jsem balil učitelku* odkazující na film *Kmotr* (1972), či Maxovy divadelní hry k filmům *Serpico* (Sidney Lumet, 1973) a *Apokalypsa* (1979) Francise Forda Coppoly (mimo jiné strýce Jasona Schwartzmana, představitele Maxe Fishera).³³ Anderson se v průběhu nultých let stal nejenom osobitým stylisticky vyhraněným režisérem, ale pro své trvající odporování konvenčním způsobům vyprávění se stal osobou, která udává trendy v současném americkém nezávislém filmu.³⁴

³² viz Obrazová příloha 8

³³ Tyto divadelní adaptace známých filmů se staly natolik populární, že v roce 1999 byl Wes Anderson požádán, aby tímto způsobem uvedl předávání cen MTV. Divadelní soubor „The Max Fisher Players“ tedy v úvodním videu ceremonie předvedl adaptace filmů *Zakázané ovoce* (Steven Soderbergh), *Truman Show* (Peter Weir) a *Armageddon* (Michael Bay).

³⁴ Na internetovém audiovizuálním portálu A.V.Club vznikl žebříček filmů s názvem „*10 Films That Couldn't Have Happened Without Wes Anderson*“, tedy 10 filmů, které by nevznikly nebýt Wese Andersona. Žebříček filmů je dostupný na <<http://www.avclub.com/articles/10-films-that-couldnt-have-happened-without-wes-an,2054/>>

4. AŽ VYJDE MĚSÍC - POZICE FILMU VŮČI OSTATNÍM FILMŮM WESE ANDERSONA A TVŮRCŮ DŘÍVE NEZÁVISLÉHO SEKTORU

Cílem této práce je zjistit, zdali i po osmnácti letech udržuje Anderson uměleckou linii své tvorby tak, jak si ji v devadesátých letech svým debutem nastavil. Jestli nepodlehł nátlaku studií a kvůli lepším podmínkám pro natáčení nezměnil svůj charakteristický styl. Komparací s předchozími filmy teď zjistíme, jestli lze *Až vyjde měsíc* považovat za nezávislý film pokračující v Andersonově tradici, nebo se jedná o nový model filmu tohoto režiséra. Uvedení filmu předcházely různé spekulace, týkající se jeho časového i prostorového zasazení, obsazení více „A listových“ hereckých hvězd, či produkční záštity. Po filmu *Daarjeling s ručením omezeným*, který spadá pod společnost Fox Searchlight Pictures a animovaném hitu *Fantastický pan Lišák*, který zaštitila mateřská společnost 20th Century Fox, bylo jednou z hlavních otázek, kterým směrem se nejnovější film bude ubírat. *Až vyjde měsíc* působí jako Andersonova odpověď zdali bude pokračovat za podpory jednoho z hlavních filmových studií, nebo se vrátí k původnímu plánu alternativně financovaných nízkorozpočtových filmů. Může se zdát, že pozice filmu *Až vyjde měsíc* je na hraně dnešní definice nezávislého filmu. Fakta, která film na tuto hranici posouvají, jsou velký počet známých hereckých hvězd – v tomto případě až šesti – a celosvětové uvedení filmu na filmovém festivalu v Cannes. Částečným ústupkem směrem k širšímu obecnstvu je i zvolení žánru dětského filmu (i když historie mezi Andersonem a motivem dětstosti ve filmu je daleko hlubší a rozsáhlejší - viz níže). Naopak z produkčního hlediska film splňuje nezávislé atributy v zázemí společnosti, kterou se pro tento film stala Focus Features, nezávislá odnož konglomerátu NBC Universal (změna oproti předešlé spolupráci s Touchstone Pictures, nezávislé scéně studia Disney).

Rozpočet filmu byl stanoven na šestnáct milionů dolarů, což je svým způsobem navrácení se k počátkům tvorby v devadesátých letech.³⁵ Vedle Focus Features se jedná navíc o třetí spolupráci s filantropem a mecenášem Stevenem M. Ralesem, který vlastní společnost Indian Paintbrush Production company.³⁶ V technických parametrech se Anderson vrací k šestnácti milimetrovému filmu, na který byl zvyklý ve svých krátkometrážních začátcích. Forma komunikace se svými předchozími filmy je z filmu patrná, tak jako byla uplynulých osmnáct let, avšak více se Anderson vrací spíše ke své rané tvorbě než k filmům pozdější doby.

Obavy o vliv produkční záštity nad novým filmem způsobené *Fantastickým panem Lišákem*, kde Anderson vykročil vstříc mainstreamové produkci a obecnstvu (20th Century Fox), byly ve snímku *Až vyjde měsíc* potlačeny. Zvolená témata Andersonovy tvorby, jako jsou dysfunkční rodina, touha někam/k někomu patřit, a zatvrzelá dětskost dospělých, jsou nadále přítomna a navíc zveličena. Anderson navazuje na nepřetržitou linii svých filmů, které se odehrávají ve fikčních světech, ve kterých charakter převyšuje děj. I díky svému poslednímu filmu je Anderson jeden z mála, komu se linie stylotvorné tvorby daří držet nezměněna. V kontrastu k němu stojí kdysi vrstevníci z devadesátých let, jejichž vize se napříč nultými lety poněkud proměnila a filmy ztratily svůj jednoznačný rukopis. Takto svoji tvorbu změnili zmiňovaný Kevin Smith, Robert Rodriguez, či Bryan Singer. Tito režiséři začali hlouběji spolupracovat s velkými studii a stali se z nich řadoví zaměstnanci hollywoodské továrny na filmy, než osobití tvůrci, kteří si volí vlastní látku.

Anderson začal působit jako jedna z mála neměnných konstant nekonvenčního filmového průmyslu v Americe. Pokud se jedná o jeho film, očekávají diváci režisérův stylotvorný standart, tak zvaný rukopis, charakteristický styl, či anglicky - trademark. Tuší co uvidí a těší se na oblíbené části filmového vyprávění tohoto filmaře. S výjimkou Quentina Tarantina a Tima Burtona, kteří ač alternativní a nekonvenční působí uvnitř hollywoodského systému, se totéž nedá říct o žádném dnešním režisérovi začínajícího v devadesátých letech.

³⁵ – od *Životu pod vodou* se průměrný rozpočet pohyboval na čtyřiceti milionech dolarů. Podrobné údaje o tržbách filmů jsou k dispozici na internetové filmové databázi <www.imdb.com>.

³⁶ vedle Andersonových filmů podpořili např. *Like Crazy* (Drake Doremus, 2011), nebo *Jeff, který žije s mámou* (bratři Duplassové, 2011).

V poslední době zvedl vlnu zájmu David Fincher, který svými filmy *The Social Network* (2010) a *Muži, kteří nenávidí ženy* (2011) dokázal, že i uvnitř systému se dá pracovat zajímavě, ale systematicky toto tvrzení pro jeho tvorbu neplatí. O něco podobného se pokusil vizuální perfekcionista Michel Gondry, když přijal hollywoodský velkofilm *Zelený sršeň* (2011) a prokázal snahu stylisticky oživit současný boom komiksových adaptací. Mimo tyto občasné případy se však žádný z režisérů cíleně nedrží své vlastně předurčené linie.

O nepřetržité pokračování stylistické tvorby v Andersonových filmech se nejvíce zasloužilo využití a inovování stále stejných motivů. Nejzákladnější motivy jeho filmů, tak, jak se objevovaly ve filmech po celých osmnáct let, jsou nefunkční rodina odkazující na Andersonovo vlastní rodinné zázemí – motiv platný pro všechny Andersonovy filmy; smrt a nevyrovnaná deprese z ní – téma se opět stává motivem napříč celoživotní tvorbou, dominantní byl v *Darjeelingu s ručením omezeným*, kde byla smrt otce přímo hybatelem děje; pocit osamělosti a touha někam patřit – exemplárním příkladem je Max Fisher a jeho vztah ke škole Rushmore v *Jak jsem balil učitelku*, Eli Cash v Tenenbaumových, či Ash z *Fantastického pana Lišáka*; a nejtypičtější motiv, jenž je typický pro všechny filmy a dá se označit za hlavní motiv, nebo leitmotiv – prohození dětských a dospělých rolí. Dospělí často jednají jako malé děti (Herman Blume, Steve Zissou), nebo to jsou děti, které nikdy nevyrostli (sourozenci Tenenbaumovi a bratři Whitmanovi). Naopak děti jsou často rozumnější než dospělí – převrácení motivu se objevilo už v *Grázlech*, kde malá sestra radí Anthonymu co dělat, velmi úspěšné Tenenbaumovy děti, což postupně došlo vrcholu ve filmu *Až vyjde měsíc*. Ani téma útěku, které dominuje poslednímu filmu, se neobjevuje poprvé. Před starostmi a povinnostmi utíkali Jack i Peter Whitmanovi, nebo Richie Tenenbaum. Všechny tyto postupy jsou ve filmu *Až vyjde měsíc* reflektovány, je na ně navázáno a jejich prostřednictvím Anderson pokračuje v pomyslné linii neměnné stylistické tvorby.

4.1 NARACE VE FILMU

Způsob vyprávění Andersonových příběhů se film od filmu liší. Pouze celovečerní debut *Grázlové* se dá přijmout jako konvenční vyprávění divákovi známého ze západní filmové kultury, kde převažuje kontinuita záběrů za sebou a scénář doprovází obraz. Již od svého druhého filmu začal Anderson pracovat s reflexí, potažmo sebereflexí jiných druhů umění. Transponování filmového příběhu do dalších odvětví umění s větší či menší mírou vlastních zkušeností se stala jedním z nosných pilířů Andersonových fikčních světů. *Jak jsem balil učitelku* je prezentován jako divadelní představení, kde jednotlivé kapitoly filmu odkrývá divadelní opona s pomocným titulkem ročního období. Vedle faktu, že hlavní postava Max Fisher je divadelní režisér, vztahuje se použití divadelní opony i na předchozí divadelní zkušenost samotného Andersona. Je na divákovi, zdali považuje film za výplod Maxovy fantazie, stejně jako jeho divadelní hry, nebo je ochoten přijmout tuto reflexi jiného druhu umění jako nosného vypravěče filmového příběhu. V *Takové zvláštní rodince* je přítomné vyprávěním příběhu podle knihy. Fiktivní knihu (*The Royal Tenenbaums*) si na začátku filmu půjčí neznámá osoba, pravděpodobně vypravěč. Tak, jak v předchozím snímku označovala jednotlivé části filmu opona, zde jsou názvy kapitol knihy – tím pádem i filmu. Dokonce se objevují v záběru i první řádky z fiktivní knihy, které souhlasí s vypravěčovým proslovem. Zde Anderson také poprvé vytváří postavu Vypravěče. Dle ustanovených termínů³⁷ se jedná o nediegetického vypravěče, který nezasahuje do filmu, pouze jej vypráví. Otázkou je, kdo je skutečným vypravěčem, zdali kniha, která byla vypůjčena, nebo vypravěčův hlas, který knihu čte. Oproti možnosti výběru z minulého filmu, zdali se příběh v *Jak jsem balil učitelku* odehrával skutečně, nebo se jedná o Maxovu fantazii, připomíná Andersonův třetí film adaptování příběhu z knihy.

³⁷ Gennete, Gérard: *Hranice vyprávění*, in Kyloušek, Petr (ed.): *Znak, struktura, vyprávění*. HOST, 2002, s. 240 – 256. ISBN 80-7294-016-3.

Dokazují to nejen slova vypravěče provázejícího dějem, ale také obrázky postav z této fiktivní knihy³⁸. Anderson tak vytváří dojem, že je pouhým adaptátorem knihy. Na nový způsob vyprávění filmu mělo mimo jiné vliv Andersonův vztah ke knize *Chytání v žitě*, jejíž odkazy lze ve filmu postřehnout (především v útěku mladých sourozenců). S jiným reflektovaným médiem přišel ve filmu *Život pod vodou*, a to se samotným filmem. V postavě Steva Zissoua se odráží sám Anderson, zatvrzelý režisér filmů, který neví jak pokračovat ve své tvorbě. Ne jednou označil Anderson tento film za jeho *8 1/2* (1960, Federico Fellini). Prostřednictvím filmů připomínajících dokumenty Jacques Coustoua a metodou filmu ve filmu Anderson přibližuje stárnoucího režiséra balancujícího na vrcholu své slávy (sebe sama). V *Darjeelingu s ručením omezeným* byla nosným tématem cesta a putování, a reflektování médií se zde až na spisovatelskou tvorbu nejmladšího bratra neobjevilo. To přišlo až s *Fantastickým panem Lišákem*, kde se jedná o adaptaci stejnojmenné knihy Roalda Dahla. Zde, podobně jako v předchozích snímcích se vrací epizodičnost děje. *Jak jsem balil učitelku* rozdělují na kapitoly opony, *Takovou zvláštní rodinku* názvy kapitol z knihy, *Život pod vodou* je rozdělen názvy jednotlivých dílů dokumentu a *Fantastický pan Lišák* podléhá rozdělení vybraných kapitol z původní knihy. Ani zde uvedené kapitoly nevedou diváka k jinému nazírání na film, ale spíše ve funkci zcizovacího efektu jej usvědčují, že film reflektuje jiný druh umění. Větší vliv má vypravěč. Vševědoucí typ vypravěče z *Takové zvláštní rodinky* se ve filmech již neopakoval. Nahradili jej heterogenní vypravěči, často participující v ději filmu samotným. V případě Steva Zissoua odpovídá toto vyprávění s metodou filmu ve filmu, kdy si divák může myslet, že Zissou mluví k němu, přičemž je možné, že pouze natáčí jeden ze svých dokumentů.

Až vyjde měsíc poprvé představuje plnohodnotného diegetického vypravěče, který není vázán žádnou sekundární vazbou na snímek samotný, jako byly předchozí reflexe ostatních umění. Vypravěč, jak je postava Andersonem nazvána, na nás působí pozicí kronikáře obývaného ostrova, ačkoliv si tím nemůžeme být jisti.

³⁸ viz Obrazová příloha 9

Při představování fikčního světa filmu *Vypravěč* disponuje znalostí budoucího času, což odkazuje k vševědoucemu vypravěči *Takové zvláštní rodinky*, třebaže ten budoucnost nepředvídal. V průběhu filmu má Vypravěč funkci průvodce, jehož prací je připravit diváka na filmový klimax. Když ve scéně brzy ráno dojde ke kameře a sám si zapne světlo, působí jeho práce jako skutečná tvorba archivních záznamů o počasí a situaci na ostrově, nevysvětluje však jeho znalost budoucích událostí. Svou úlohu vypravěče však naruší vstoupením do děje, když pomůže nasměrovat pátrající oddíl po dvojici uprchlých. Odtud heterogenita Vypravěče. Jeho čas a způsob komunikace s divákem však odpovídá typickému průvodci dějem, který se nečekaně zjeví ve tmě, v nepříznivém počasí a podobně.

Jiný případ Andersonem oblíbeného druhu vyprávění je využití principu vyprávění mimo obraz (voice over) ve spojení s rekvizitami. Ve filmu *Až vyjde měsíc* fotografie, rekvizity a hlavně dopisy tvoří často velké množství informací. V předchozích filmech sloužily tyto mimo dějové vysvětlivky především k osvětlení děje, nejčastěji dávné historie (dopis zesnulé matky Maxi Fisherovi v *Jak jsem balil učitelku*). Flashbacky byly Andersonem v rané tvorbě opomíjené. Objevily se v podobě artefaktů zdobící rodinný dům sourozenců Tenenbaumových, avšak významově důsledněji až ve formě dokumentárních snímků v *Životu pod vodou*, které divákovi přibližují zašlou slávu týmu Zissou. Častým záběrem zmiňující minulost je také statický záběr na dopis, či fotografii. Divák nemá tušení, komu je fotka prezentována, zdali pouze jemu, nebo i postavám přítomným ve scéně filmu. Nejčastěji dojde k situaci, kdy je dopis zmíněn v rozhovoru, což je následováno střihem na statický záběr na dopis. *Až vyjde měsíc* využívá smíšené postupy. Pokud vedoucí Ward zmiňuje Samův registr, nikdo z přítomných postav ve scéně netuší, o který registr se jedná. Divákovi je však představen statický záběr na formulář položený na dřevěném podkladě, pravděpodobně stole – který ale nepasuje s aktuálně se odehrávající situací, neboť ve scéně nic z dřevěného materiálu není.³⁹ Anderson tímto preferuje divákovu znalost okolností nad znalostí svých postav. Informace jsou tedy poskytovány formou nediegetického vypravěče, který bez vědomí dietetických postav posouvá příběh filmu.

³⁹ viz Obrazová příloha 10

V posledním filmu se z této pomocné metody vyprávění stal dominantní postup, na kterém je postavený celý příběh filmu. Skrz starou fotografii se poprvé seznamujeme se hlavní postavou Samem, pomocí dopisů a mimo záběrového vyprávění se dozvídáme zásadní informace (Samovo vyhoštění z domova) a skrz korespondenci a obrazy se dozvídá jak divák, tak později postavy ve filmu o plánovaném útěku mladé dvojice – preference divákovy znalosti okolností je zde opět zvýrazněna chronologickým uspořádáním, nejprve zná informaci divák, až později postavy. Stejně jako další výrazové prostředky v celém filmu, i tyto dopisy podléhají Andersonově změně vedení divákova nazírání na film. V předešlých filmech byl standartní statický záběr na dopis doprovázen hlasem jeho pisatele, zatímco v novém filmu Anderson dopis nejprve představí v celku, a poté detailními záběry divákovi vybere nejdůležitější části. Podobně jako v detailních záběrech v celém filmu, i tady Anderson podléhá potřebě diváka vést – viz níže.⁴⁰

Až vyjde měsíc je prvním komplexnějším spojením několika vypravěčských linií dohromady. Vedle úvodní sekvence *Takové zvláštní rodinky*, kde se obraz odehrával podle předčítání vypravěče, je tento film podobným zachycením více rovin příběhu. Jsou zde časté flashbaky, které divákovi přibližují minulost vedoucí k současnému dění a ještě větší prostor, jeli to možné, dostaly stylotvorné a narativní prostředky oproti obsahové převaze scénáře. Vůbec poprvé se ve filmu objevují témata politického a církevního charakteru. První je při představě dětského sirotčince, jejíž hrůzu Anderson ztvárnil fotografií sirotků s přidaným zvukem pochodujících vojsk. Druhým je svatba v improvizované kapli/stanu skautů a motiv Noemovy archy. Biblický příběh o Noemovi, který postaví archu na záchranu před potopou je zde vyobrazen prostřednictvím dvou příběhových linií. Nejprve je divák svědkem ochotnického představení opery *Noemova potopa* (*Noye's fludde*) od Benjamina Brittena, jehož hudba dominuje celému filmovému soundtracku - zde se dva hlavní představitelé poprvé potkají.

⁴⁰ viz Obrazová příloha 11

O rok později je stejné představení díky skutečným potopám zrušeno, avšak kostel samotný, kde se představení mělo odehrávat, se stává posledním útočištěm, archou záchrany před probíhajícími povodněmi. Spojení je symbolické jak ve zmíněném církevním odkazu, tak v tom, že kde dějová linie před rokem začala, tam pomyslně končí. Ve svém posledním filmu posunul Anderson mimo jiné fiktivnost umělého světa na novou úroveň. V předchozích filmech se fiktivnost týkala spíše prostoru světa. Existovala místa, objekty a názvy, která ve skutečnosti neexistují, avšak ve fikčních světech fungovala jako zcela standartní záležitosti a pomáhala tyto světy budovat. Bylo to něco, co Andersona odlišovalo od jeho vrstevníků. Postavy nemohly přijet existující dopravní obsluhou, Anderson vymyslel svoji vlastní (Green Line Bus, Gypsy Cab – *Taková zvláštní rodinka*).

Ve stejném zaměření pokračuje i zde – ostrov New Penzance je fiktivní náhražka Rhode Islandu, nebo ostrovští Khaki skauti Severní Ameriky jsou Andersonovou odpovědí na známé Boy Scouts of America. Fiktivnost prostoru tak zůstává stejná, co však Anderson nadsadil, je fiktivnost příběhu. I když se *Až vyjde měsíc* obecně nehodnotí jako akční, nebo dobrodružný film⁴¹, několik scén by takovému zařazení odpovídalo (jako dramatické scény útěku před ostatními skauty, či před Sociálními službami). Tyto situace řeší Anderson absolutně nereálně a odchyluje se tak od veškeré své předchozí tvorby. Přes skutečnost, že v minulosti dokázal být ke svým charakterům neúprosný (smrt Neda Plimptona, Royala Tenenbauma, pokus o sebevraždu apod.), zobrazuje podobné scény v *Až vyjde měsíc* s ohledem na dětský žánr filmu a snad i na diváka. Do věže uhodí blesk, ale nikdo ze tří postav, co byly nahoře, se nezraní. V jiné scéně je hlavní postava opět zasažena bleskem, přičemž hořící boty jsou toho jediným důkazem, s velitelem skautů vybuchne stan, avšak nic se mu nestane a skautský vedoucí Ward skáče sám, i se zraněným velitelem přes několik metrů širokou povodeň.⁴²

⁴¹ Žánrové zařazení z internetových databází film označují za komedii, drama, romantický.

<www.csfd.cz> , <www.imdb.com>

⁴² viz Obrazová příloha 12

Tyto situace působí pro znalce Andersonovy poetiky z předchozích filmů nepatřičně a neadekvátně. S něčím podobným se však divák mohl setkat už v předchozím animovaném filmu *Fantastický pan Lišák*, kde Lišáka nezraní elektrické šoky, a není možné jej zastřelit. Tehdy se však jednalo o adaptaci dětské knihy a v rámci žánru pro takové scény bylo pochopení. V nejnovějším filmu tyto scény figurují jako nová součást Andersonova fikčního světa, který je očividně podřízen dětské fantazii. Co je však na fiktivnosti těchto situací zarážejícího, respektive nového, je nadměrné použití počítačových efektů k jejich ztvárnění. Divák se může přít, zdali mají plnit funkci ryze praktickou, či spíše humornou. Díky mírnému nadsazení těchto scén však působí spíš humorně, než opravdově.

Vyprávění filmu *Až vyjde měsíc* je jedním z činitelů, který jej dělá jiným, novým. I přes časté odkazy k minulé tvorbě zde Anderson přichází s novými metodami, ať už se jedná o rozšíření starých principů (dopisy, voiceover), nebo rozvíjení nových (digitální efekty). Stejně jako s předchozím filmem i tento staví Andersona do záhadné pozice, kterým směrem se budou jeho filmy vydávat. Pokud bude pokračovat ve směru načatém zde, můžeme očekávat zmírnění v příběhové linii a realistických motivů, avšak rozšíření technických prostředků ve prospěch stylotvorného vyprávění.

4.2 MIZANSCÉNA FILMU

V popisování jednotlivých elementů mizanscény budu vycházet z práce filmového teoretika a historika Johna Gibbse, který věnoval studiu mizanscény svou knihu *Mise-En-Scène: Film Style an Interpretation* (2002, Wallflower). Definice, se kterou zde pracuje a která je mezi filmovými teoretiky nejvíce rozšířená, pochází z francouzského překladu „umístit na scénu“ vzešlého z divadelních kruhů. Dnes se nejčastěji používá volná interpretace – obsah rámu a jakým způsobem je organizován. Mizanscéna tedy znamená vše, co na plátně vidíme a způsob, jakým je nám viděné prezentováno.

Jednotlivé prvky mizanscény se tak skládají ze stylových prostředků, které pro potřeby práce rozdělím na prvky před kamerou, a na prvky divákům neviditelné, za kamerou. Označení pro mizanscénu a její spojitost s divadelním prostředím má s kinematografií společného více, než pouhý název. Téměř celá raná éra němé kinematografie kopírovala stylistickou práci divadelních režisérů a filmy působily jako záznamy divadelních představení (odkud filmy čerpaly náměty). Práce s mizanscénou tehdy kopírovala divadelní předchůdce a ve filmu se objevovaly statické, velké celkové záběry a téměř žádný střih, pouze akce herců. Až později se za hranicemi Francie začalo experimentovat se střihovou skladbou a kontinuitou záběrů – především ve tvorbě Davida W. Griffitha.

Podle Gibbse můžeme do vizuální roviny (prostoru před kamerou) mizanscény započítat svícení, kostým, barvu, rekvizity, dekorace a samotnou akci herců. Tyto vizuální aspekty mizanscény nám jsou prezentovány pomocí pozice kamery a rámování na které se váže zobrazení prostoru a střihová skladba jednotlivých obrazů. K mizanscéně se obraceli i kritici a teoretici francouzského časopisu Cahiers du Cinema, kteří umění inscenování mizanscény ve filmu považovali jako předpoklad pro svou teorii autorství. Pokud totiž uznáme, že správné organizování mizanscény je klíčové pro každý film a organizaci má na starost režisér, odpovídá práce s mizanscénou francouzské teorii o nadřazenosti režiséra nad scénáristou.⁴³

Osobitým inscenováním jednotlivých prvků předváděné mizanscény pak Anderson buduje své charakteristické fikční světy. Jedná se především o cílené vymezení vlastní poetiky oproti mainstreamovým filmům současného Hollywoodu, stejně jako režisérů nezávislého sektoru. Právě zde se vztahuje praktické využití Bordwellovy teorie zesílené kontinuity, se kterou Anderson dále pracuje. Zesílená kontinuita navazuje na moderní trendy americké kinematografie, započaté na konci šedesátých let, avšak plně rozvinuté v osmdesátých a devadesátých letech.

⁴³ Anglický kritik Robin Wood píše: „Režisér chce natočit film. Před sebou má scénář, kameru, světla, dekorace a herce. Co s nimi dělá je mizanscéna a je to právě zde, kde vězí umělecký význam filmu.“

GIBBS, John. *Mise-en-scène. Film Style and Interpretation*. Columbia University Press, 2002. s. 56, 57. ISBN 978-1-903364-06-2.

V návaznosti na neoformalistické zaměření lze najít dominanty těchto filmů / tohoto filmového směru v digitálních efektech, rychlé střihové skladbě, kamerovém pohybu a žánru dobrodružného akčního filmu. Průměrná délka záběrů (ASL – Average Shot Length) byla ještě v osmdesátých letech stanovena na tři vteřiny, dnes je to ještě méně. Proto jakýkoliv film, kde převažují delší záběry a pomalejší tempo je považován za inovativní, či nezávislý. Nezávislí režiséři ve skutečnosti reagují dvěma způsoby. S mainstreamovou produkcí mohou buď naprosto nesouhlasit a její postupy převrací, nebo naopak tyto postupy ještě víc maximalizují a dotahují do groteskního efektu. Příkladem takové maximalizace běžných mainstreamových postupů je scéna z filmu *Pulp Fiction: Historky z podsvětí*, kde dvojice gangsterů za jízdy v autě ustřelí svému komplici na zadním sedadle hlavu. Zatímco běžně by tato scéna byla opominuta, nebo aspoň zdůvodněna, ve filmu následuje několikaminutový vypjatý rozhovor o právě proběhlé situaci, zatímco auto dál projíždí s krvavým sklem ulicemi města. Anderson naopak zesílenou kontinuitou opovrhne a výše zmíněné dominanty mainstreamového filmu převrací. Průměrná délka záběru je v jeho filmech deset vteřin, objevují se i několika minutové dlouhé záběry a převažuje statické rámování obrazu. Anderson věnuje každému záběru čas a nechává diváka, aby si prohlédl a nastudoval pečlivě rozvrženou mizanscénu.

Oproti ryze symbolickým funkcím mizanscén mainstreamových filmů plní jeho prostory funkce jiné. Nejvýrazněji jde tato proměna vidět u použití kostýmů a rekvizit. Zatímco v mainstreamovém akčním filmu má hrdina oděnou koženou bundu, či nátělník, aby vynikla postava – konvenční znak hrdiny – a používá rekvizity z pouhého praktického hlediska (pistole je nástroj, ne funkcemi označená rekvizita), u Andersona jde přesně o opak, viz níže.

Na vizuální aspekty mizanscény má bezpochyby nutný vliv časové zařazení filmu. Jak bylo zmíněno, Anderson nikdy nepoužil časové specifikace, ač by si to jeho filmy možná zasloužily. Časová i prostorová nejistota a fiktivnost však hrála vždy důležitou roli a umožňovala fikčním postavám jejich realizaci v souladu s dobovými rekvizitami a dekoracemi. Zasazením příběhu filmu *Až vyjde měsíc* do roku 1965 si Anderson ospravedlnil využití inscenované mizanscény.

Ve skutečnosti se však neliší od mizanscény představené v *Takové zvláštní rodince*, nebo *Životu pod vodou*. To jsou však pouze vizuální aspekty a performativní prvky – práce herce, užití dekorací a rekvizit. Vizuální stránka filmu našla změnu také v Andersonově vedení divácké percepce. Jak bylo zmíněno u způsobu práce s dopisy a fotografiemi (které vyjadřující minulé dění), Anderson upustil od statických obrazů a možnosti nechat diváka prozkoumat mizanscénu. V *Až vyjde měsíc* se častěji než tato metoda prezentace objevuje klasické konvenční vedení záběrové skladby celek – detail, doprovázené scénářem.⁴⁴ Do této části stylových prostředků v rámci mizanscény se počítá vše, co vidíme před kamerou. Postupně se zaměřím na použité rekvizity, kostýmy a dekorace, poté na hereckou práci a líčení. Každou složku analyzuji v homogenním světě filmu *Až vyjde měsíc* a zároveň budu hledat spojitosti mezi ostatními Andersonovými filmy.

4.2 A KOSTÝMY, REKVIZITY A DEKORACE

Složky mizanscény uvedené v podnázvu spolu odjakživa spolupracovaly a dohromady vytvářely důvod, proč vizuální aspekty v Andersonových filmech převyšují svou postavu. Konvenčním způsobem zpracované postavy slouží rekvizity a kostým ke zvýraznění, či zdůvodnění akcí, u Andersona je tomu naopak. V návaznosti na Daviesův postřeh („*Nevytváří charakter, jako spíš charakterový design*“), kostým zcela převažuje a vytváří charakter, který je divákovi představen. Za vizuální vyznění filmu *Až vyjde měsíc* zodpovídá spolu s Andersonem nový výtvarný architekt Adam Stockhausen. Díky této spolupráci se poprvé v Andersonově filmu objevuje prvek, který nikdy nedominoval, ani nebyl přítomný - vizuální soulad dekorací a kostýmů. V předchozích filmech spolu vždy významově ladily kostýmy, spolupracovali s barvou či typem dekorace a rekvizit, ale nikdy spolu významovou hodnotu nevytvářelo spojení kostýmů a dekorací.

⁴⁴ Příkladová scéna je inspekce vedoucího Warda, který se v celkovém záběru ptá skauta na situaci s vázáním uzlů. Přesto, že skaut sedí v blízkosti kamery, jeho negativní odpověď Anderson zdůrazní detailním záběrem, viz Obrazová příloha 26.

Kostýmy a rekvizity vždy spojovala časová nespecifičnost, a do jisté míry i vizuální podoba (sako a rekordér ze šedesátých let). Ve vizuálním propojení kostýmu s dekorací přenáší Anderson dekorativní funkci na barvu, jako pojící prvek těchto dvou prvků mizanscény. Kostýmy jsou zde představeny jako vizitka jednotlivých charakterů. Když vzpomenu na *Takovou zvláštní rodinku*, kostýmy tří sourozenců prozrazovaly podstatný fakt, že nikdy pořádně nevyrostly a jsou zatvrzelí ve svém vývoji. To bylo znázorněno stejným kostýmem v mládí i v dospělosti. Nic víc se však z kostýmu vyčíst nedalo. Proč Margot nosí kožeštinový kabát, nebo Richie stále stejnou tenisovou uniformu, když už tenis nehraje. Ve filmu *Až vyjde měsíc* dává Anderson vizuální podobě kostýmů větší prostor, což je zvýrazněno také častými detailními záběry na jednotlivé oddíly kostýmů.

Detaily a úhly pohledu budu rozebírat níže, v práci s kamerou, ve vztahu k vizualitě filmu je však třeba podotknout, že se Anderson přibližuje konvenčnímu kontinuitnímu zobrazování informací – tedy slovní narážku následuje detailní záběr podporující tvrzení. V předchozí tvorbě se vše odehrávalo v hloubce pole, výrazné distanci od kamery a bylo čistě na divákovi, aby si chytře vymyšlené detaily kostýmů a dekorací našel sám – byl proto poskytnut jak prostor časový (délka záběru), tak technický (práce s ostrou hloubkou pole). Oproti tomu, jak Anderson nechával diváka, aby si vybral, na co se bude soustředit, se nyní stává detailnějším průvodcem filmu a částečně divákovi představuje, na co se má zaměřit. Tento princip nastal i v hudební složce, kdy úvodní hudební skladbu doprovází vypravěč a doslova posluchači vypráví, co se odehrává a co poslouchá.

Kostýmy (spolu s rekvizitami) představují své charaktery, aniž by padlo jediné slovo. První souvislejší monolog začíná až v páté minutě filmu, do té doby je divákovi představena vizuálně nastavená úvodní sekvence doprovázena zmíněným hudebním doprovodem. Pokud kostým charakterizuje svoji postavu, lze říci, že kostým je dominantou každého charakteru.

V *Až vyjde měsíc* kostým slouží také k určení výchozího místa charakteru, a k odlišení svého nositele mezi ostatními. Suzy má jako jediná dívka ve třídě červené šaty, oproti ostatním modrým, Sam jako jediný v pěstounské rodině není obléknutý do bílého trika a Samův nepřítel Redford má jako jediný ze skautů hnědou uniformu oproti ostatní béžové.⁴⁵ Určení výchozího místa Anderson dosahuje spoluprací dekorací s kostýmem. Brava kostýmu přiřazuje Suzy ke stejně zbarvenému domovu, Sama mezi uniformní skauty, nebo Kapitána Sharpa do modro-bílé policejní stanice. Největším příkladem práce s kostýmovou dominantou se stává postava Vypravěče. Barvou a kombinací svého kostýmu (křiklavě červený kabát se zelenou čapkou) jej pohodlně odlišují mezi ostatními postavami, funkce a materiál kostýmu, tedy čepice, teplý kabát a bezprstové rukavice umisťují charakter do jeho výchozího zařazení – tedy jako kronikáře neustále se potulujícího venku v zimě po ostrově. Tato popisná funkce kostýmů by se dala označit za konotační. Každý z kostýmů má více různých významů, jako v případě Vypravěče. Dále se u kostýmů objevuje ještě funkce symbolická, kdy kostýmy symbolizují jedno z Andersonem předváděných témat ve filmu. Takovou funkci najdeme ve scéně s mladými Khaki skauty, kteří se rozhodují pro záchrannou výpravu. V této scéně je umístěn vrchol Andersonova motivu prohození rolí mezi dětskou a dospělou postavou. Ještě než dojde k této scéně, řekne Kapitán Sharp Samovi: „*Jsi určitě inteligentnější než já*“, přičemž v následující scéně se skauty říká jejich vůdce: „*Jsmo dost velcí muži na to, abychom to dokázali?*“ Vůdce skautů je zde mimo scénářistickou rovinu dialogu vyzdvižen právě kostýmem. Zatímco ostatní skauti jsou oděni do pyžam a spacích úborů odpovídajících šedesátým létům, jejich vůdce má jakoby aristokratický župan odlišeného jako barvou, tak svým zpracováním od obleků ostatních. Tento kostým symbolizuje Andersonovu snahu převést dětské charaktery do pozice dospělých. Tato snaha je kostýmem zpracována také v závěru filmu, kdy Kapitán Sharp i Sam jsou oděni ve stejný oblek a divák se může rozhodnout, zdali je zvolený kostým spíše dětský, nebo dospělý.

⁴⁵ viz Obrazová příloha 13

Příkladem kostýmu, který představuje svou postavu je úbor Sama Shakuskiho. Zatímco uniforma skautů z něj dělá jen dalšího z řady svých vrstevníků, ozdoba na klopě a čepice (tak zvaná Davy Crockett) jej okamžitě vylučují z řady a dělají z něj samotáře, podivína.⁴⁶ Přítomnost skautské uniformy i přes skutečnost, že z jejich řad vystoupil, ukazuje na další Andersonův motiv – touhu někam patřit (takto funkce kostýmu fungovala v *Jak jsem balil učitelku*, kde Max stále nosil školní uniformu, i když ho vyhodili). Skutečnost, že kostým představuje charakter potvrzuje Anderson úvodní sekvencí záběrů, kterou se se Samem seznamujeme. Přesto, že jde o hlavní postavu, vstupuje Sam do děje až v deváté minutě a to pouhým dopisovým sdělením, které zanechal a fotografií, která ho ihned odlišuje od předešlých skautů. Když se až o několik minut později divák setká se skutečným Samem, trvá ještě tři minuty, než promluví. Do té doby má k dispozici představený vizuální obraz a čas na detailní prozkoumání všech vizuálních komponentů a vyvození vlastních závěrů. Ona úvodní seznamovací sekvence, kterou je Sam představen, se skládá ze série čtyř statických detailních záběrů, přičemž tři z nich zblízka ukazují části Samova kostýmu. První ze záběrů nahrazuje funkci ustanovujícího celku (přestože jde o detailní záběr), neboť je na něm vyobrazena vlajka s číslem padesát pět, poznávací oddíl skautů. Divák tedy ví, že mu bude představen Sam, který byl zmíněn v předchozích scénách. Třemi kostýmovými záběry jsou hodnota jména nositele kostýmu, odznak skauta a brož, která patřila Samově zesnulé matce. V následujícím záběru je Sam pádlující v kánoji a má na kostýmu nafukovací vestu, takže by právě shlédnuté části kostýmu neměly správně být vidět. Skutečnost, že Anderson přesto zvolil představení postavy tímto způsobem, i když v příběhu logicky nenavazuje, ukazuje, jakou kostýmům přídělil důležitost.

⁴⁶ viz Obrazová příloha 14

Charakteristiku postavy spolu s kostýmem vytváří rekvizity. Rekvizity podle Gibbse, mohou kromě praktického využití fungovat jako emocionální vazby mezi postavami. Využití rekvizit je velmi charakteristické pro nezávislé filmaře již od počátku devadesátých let. Na příklad scéna z filmu *Pulp Fiction: Historky z podsvětí* (1995, Quentin Tarantino), kde Butch Coolidge (Bruce Willis) vybírá nástroj svojí pomsty. Režisér neváhá použít i minutu filmu k tomu, aby postava stupňovala svůj výběr a dosáhla tak komického efektu, spolu s odkazem k japonským filmům. Stejný způsob použití využívá i Anderson. Tento postup bylo možno sledovat napříč jednotlivými filmy, i když v předchozí tvorbě si Anderson zakládal na tom, aby rekvizity užívané v jeho filmech měli svůj charakteristický nostalgický nádech minulosti. Tedy aby magnetický rekordér působil jako rekordér z šedesátých let, stejně tak psací stroje, gramofonové přehrávače, či dopravní prostředky. Vše mělo vedle principu ozvláštňování za cíl doplňovat postavy v tomto uvedeném smyslu.

Ve filmu *Až vyjde měsíc* se zbavil potřeby nostalgicky odkazovat na minulost tím, že film zasadil do roku 1965, přičemž přišel s novým využitím rekvizit, a to právě v návaznosti na charaktery, které je používají. Stejně jako příklad z *Pulp Fiction: Historky z podsvětí* i zde vedle svého praktického využití a různé míře funkcí, které zastávají, fungují jako komický prvek. Takový je například nůž, který používá skautský vedoucí Ward. Vedle faktu, že se jedná o kapesní nůž, jde také o symbol vedení v hierarchii skautů. V závěru filmu je tento odznak moci a zodpovědnosti vedoucímu s potupou odebrán. Pro vedoucího Warda, který uvedl, že jeho hlavní práce je vedoucí skautů a boční práce je učitel matematiky, znamená tato potupa ztrátu hodnot. Významové funkce tvoří i Samova dýmka, která symbolizuje Andersonův motiv dospělých dětí, či Suzin dalekohled. Dalekohled znázorňuje jiný pohled na svět a věci kolem, než jaký je konvenčně přijímán. Dalekohled slouží v průběhu filmu jako pomůcka (díky němu uvidí Sam v závěru filmu žebřík, který jim pomůže uniknout), ale také znamená, že jeho prostřednictvím vidíme věci, které by vidět být neměly (Suzy vidí tajné schůzky své matky s Kapitánem Sharpem).

Jiný význam je také ten, že dalekohled Suzy používala pouze do doby, než se Samem utekla, takže lze mluvit o jakési snaze nahlížení do budoucnosti, do lepších časů, možná i do dospělosti. Další symbolickou rekvizitou jsou Suziny knihy. Fikční knihy zasazené do příběhu filmu nesou názvy jako *Shelly and the Secret Universe* (Shelly a tajný vesmír), nebo *Disappearance of the 6th Grade* (Zmizení šesté třídy) a jsou jasným symbolem Suzyny fantastické touhy utéct od rodiny a najít místo, kam by patřila. V závěru filmu, kdy je oběma mladým uprchlíkům povoleno se vídat, a kdy jsou oba dva spokojeni, vyjadřuje Suzinu náladu kniha *Return of Auntie Lorraine* (Návrat tety Lorraine), tedy opětovné usídlení v domě, a Samovu touhu někam patřit vyjadřuje jeho nový oblek ostrovní policie.

V jiných případech se Anderson vrátil k používání svých charakteristických rekvizit – nechybí diktafon, staré telefonické přepojování, či gramofon. Ty v tomto filmu, jak jsem zmínil výš, postrádají svou prvotní funkci, tedy princip ozvláštňení ve vztahu k představené době. Avšak tam, kde již neplní žádnou funkci ve vztahu k času, plní ji ve vztahu k místu. Když Anderson odebral těmto rekvizitám zdánlivě nepatřičné časové zařazení, vybral pro ně nepatřičné umístění. Tak tedy Suzy prchá z domova, a jediné co s sebou má je kočičí žrádlo, knihy, dalekohled a přenosný gramofon. Všudypřítomnost této typické rekvizity opět vrací rekvizitám symbolickou funkci ozvláštňení, když je gramofon umístěn v přírodě, či zkrátka někde, kde nepatří.⁴⁷ S prostorem úzce souvisí užití dekorací. Vizuálně založené filmy Wese Andersona se málokdy odehrávají v předem nepřipravených prostorách. I když se většina filmu *Až vyjde měsíc* odehrává v exteriérech, vždy se jedná o uměle vytvořenou scénérii, a to do konce i v lese.

Jak jsem naznačil výše, jde v Andersonově filmu o jedinečnou spolupráci dekorací s ostatními vizuálními prvky filmu, především s kostýmem. Více než kdy před tím Anderson využívá modelu „dollhouse“ snímání, tedy principu domu pro panenky. Tímto způsobem byla představena Belafonte v *Životu pod vodou* a v Andersonově posledním filmu je tímto způsobem představena úvodní sekvence v domě Bishopových, stany Khaki skautů a přívěs Kapitána Sharpa.

⁴⁷ viz Obrazová příloha 15

Pro užití dekorací je právě úvodní sekvence exemplárním příkladem Andersonova způsobu komunikace s divákem. V tři a půl minutové sérii záběrů spolu se zmiňovaným „dollhouse“ způsobem zpracování režisér pomocí rozestavění dekorací beze slov pouze vizuálně ukázal rodinnou situaci. Neustálé rozdělení obou rodičů (vždy sedí v každý v jiné místnosti), zvědavost Suzy (dalekohled), nebo nevinnost tří sourozenců (dětské hry). Vizuální atak filmu na diváka navozuje dům Bishopových svými všudypřítomnými obrazy a smyslem pro detail, Andersonovi vlastní. Rámované obrazy jsou přítomny v každé místnosti domu, na zdi, i na podlaze. Je to i zde, kde je divákovi poprvé představena spolupráce kostýmu a dekorací, jako nosné dominanty místa. Druhou úvodní scénou je představení Kempu Ivanhoe, sídla oddílu padesát pět. Zde je ve třech záběrech ve dvou minutách uvedena nejen skautská rutina oddílu padesát pět, ale také předvedení užití dekorací v prostoru. Předvedené dekorace a stavby jsou přehlídkou Andersonova dětinského smyslu pro detail. Postupně vidíme komentovanou prohlídku vlastnoručně vyrobené automatické latríny, domu na stromě a stanoviště pro domácí výrobu rachejtlí. Rozestavění dekorací podléhá přísnému centralismu, kolem kterého se herci i kamera musí přizpůsobit. Totéž platí o více plánovém zobrazení prostoru, které ale spolupracuje více s herci, než dekoracemi. Rekvizity a dekorace často spolupracují s hloubkovým prostorem mizanscény, kde slouží jako doplňky prázdného prostoru a pomáhají zmíněné centralizaci. Dekorace odpovídají roku 1965, a lokalizaci odlehlého ostrova. Pokud by Anderson nevedl rok, ve kterém se příběh odehrává, a přesto použil stejné dekorace, nemělo by to na vnímání filmu jiný význam. Právě naopak, potvrdilo by to Andersonovu zálibu v minulosti uplynulých dekád, avšak uvedením roku dekorace, stejně jako některé rekvizity zbavuje většího významu. A přesto, že se takto omezil, dovedl i zde najít nové způsoby ozvláštňení dekorací. Tím je způsob obou Samových útěků. Místo toho, aby se Sam v noci ze svého tábora tiše vytratil, zapnul svůj stan zevnitř a unikl vyříznutou dírou ve stěně plátěného stanu, kterou za sebou nechal zalepenou papírovou mapou, odkazující jak na útěk z filmu *Vykoupení z věznice Shawshank* (1993, F. Darabont), tak pro pozorného diváka na Samovu zálibu v mapách.

Druhým bizarním útekem je opuštění přívěsu Kapitána Sharpa, kde místo východu dveřmi zvolí šplhání přívěsovým komínem. V předchozích filmech tvořili dekorace funkce dekorativní a symbolické – na příklad sedačka uprostřed pokoje symbolicky rámovala vymezený prostor pracovny doktora z *Takové zvláštní rodinky*, dekorativní funkce se objevila převážně v *Darjeelingu s ručením omezeným*, kde navazovala na prostředí, ve kterém se příběh filmu odehrával. *Až vyjde měsíc* spíše spoléhá na humornou podstatu dekorací. Příkladem je skautský domek na stromě, kde režisér našel princip ozvláštňení v jeho umístění. Domek zároveň představuje symbol vzdoru dětských postav proti neschopným dospělým. Jeho existence totiž odporuje přímému rozkazu dospělého na takovém místě domek stavět.⁴⁸

Barevné sladění kostýmů a přítomných dekorací je další novinkou ve vizuálních vyjadřovacích prostředcích. Dříve se mohly podobat výtvarné koncepcce filmu stejného výtvarného architekta, ale ještě v žádném z Andersonových filmů nedošlo k významovému propojení dekorací s kostýmy.

Jak již bylo zmíněno, brava dominující záběru obsažená jak v kostýmu postavy, tak v barvě dekorace jasně určuje, že je postava k místu nějak vztažena. Kapitán Sharp k policejní stanici, Suzy ke svému domovu, skauti ke svému táboru – „*Měním svou odpověď, moje skutečná práce je vedoucí oddílu 55. Matiku učím bokem*“ – je vyjádření vedoucího Warda, čímž popisuje vztah své postavy k místu působení. V souvislosti s Andersonovým motivem je potom na místě snaha charakterů tato předem daná umístění porušit. I když chtějí postavy někam patřit a zdá se, že mají kam, utíkají z určených kategorizací a hledají svůj osud sami (stejný důvod, proč se Sam vyřazuje z řady Khaki skautů pomocí brože své matky). Sam utíká od skautů, Suzy z domova a Kapitán Sharp je nucen aktivně vybočit ze své klidné rutiny, která byla na začátku filmu představena poklidným rybařením. Dekorace v tomto filmu tedy mohou plnit funkci expresivní, kdy vyjadřují vztah postavy k místu (dům, stan, stanice), nebo funkci symbolickou, jakou je třeba konformita skautského prostředí a snaha mu uniknout.

⁴⁸ viz Obrazová příloha 16

Ve spolupráci s technickými parametry filmu pomáhají dekorace často rámovat prostor. Nejčastěji se Anderson snaží vyplnit celý rám obrazu postavami, někdy však užívá dekorací jako rámovacího prostředku. Zahnutá větev uzavírá a tím pádem zvýrazňuje Suzy jako důvod Samovy vzpoury proti Khaki skautům, podobně nám pozornost pomáhají sledovat skautské vstupní brány, stany a často se také objevuje dalekohledová maska na kameře.

4.2 B LÍČENÍ A PRÁCE S HERECKÝMI POSTAVAMI

Práce s líčením a maskami herců může souviset s praktickou funkcí filmové řeči, kdy není na mejkap kladen velký výraz a jedná se spíše o konvenční zachycení tváře, nebo může být exponovaná do maximálního využití a vytvářet nosnou stylistickou linii. V rozmezí funkcí by se v prvním případě jednalo o denotativní, případně dekorativní funkci, v případě druhém o expresivní, potažmo symbolickou, v závislosti na příběhu a situaci filmu. I když první případ použití, tedy praktické užití mejkapu mělo v počátcích kinematografie odlišné důsledky – herci a herečky byli přehnaně nalíčení, aby černobílá a stará technika filmové kamery zachytila správné odstíny lidského obličejce – s novými technologiemi vysokého rozlišení takovéto míchání funkcí odpadá. Přehnané a přeexponované líčení má své počátky u žánru sci-fi a hororu, přičemž ve sci-fi se pracuje spíše s maskami, zatímco v hororovém žánru se častěji spoléhá na líčení. Jako základ pro všechny dnešní filmy je bezesporu hnutí filmového expresionismu vrcholící v německých zemích ve dvacátých letech minulého století. Odkaz k hororovým filmům zůstal nezměněn a i v dnešní době, v letech recyklování starších filmů a příběhů se divák nesetká s inovativně použitým líčením, aniž by v sobě film neobsahoval hororové prvky. To je také případ nejvýraznějšího režiséra tohoto proudu v současnosti, Tima Burtona. Tak, jak Anderson založil svou poetiku na zeslabené kontinuitě (vyvrácení dominantních stylotvorných prvků mainstreamové kinematografie) a Tarantino na otevřeném násilí a narativní hádance, využil Burton výtvarné stylizace jako svého dominantního prvku.

Vedle vizuálně zpracovaných dekorací a scény se velká část této vizuální podívané odehrává právě v líčení a maskování herců. Ze všech Burtonových výstředních výtvorů považuji v práci s líčením a výrazem postavy za nejpřínosnější film *Ospalá díra* (1999). Pokud je možné přijmout, že v líčení se jedná nejen o mejkap nanesený na tváři, ale o výraz tváře samotné, o vizuální obraz herce řekněme, objevil se v *Ospalé díře* prvek, který tuto tezi podporuje. Oproti nejruznějším stylizovaným výrazům dosažených pomocí výtvarných umělců a maskérů (z novějších filmů vzpomenu na *Karlíka a továrnu na čokoládu* – 2005, *Alenku v říši divů* – 2010, či *Temné stíny* - 2012), je vizáž hlavní postavy z *Ospalé díry* vytvářena nikoliv mejkapem, ale rekvizitami. Zvětšující skla a přístroje na hlavě Ichaboda Cranea tvoří z jeho obličeje skutečnou Burtonovsky expresionistickou hříčku a dokazují tak, že k dosažení zajímavého výrazu nemusí být použito líčení.⁴⁹

Ve filmech kde líčení nehraje výraznou roli, nebo vzhledem k žánru filmu či tématu ji dle konvenčně navyklého diváka hrát nemůže, se používají právě podobné postupy k zvýraznění postavy. Filmy, které točí režiséři začínající v devadesátých letech, jsou z velké většiny na pomezí žánrů komedie, dramatu, případně dobrodružného filmu a v žádných z nich není využito výrazné líčení postav. Přesto si režiséři, často už z principu navyklí odporovat konvencím mainstreamové kinematografie a pohodlnému divákovi, najdou způsob, jak jednotlivé vizáže a postavy ozvláštnit. Jedná se tedy o spor mainstreamového filmu a nezávislého proudu. Když v mainstreamovém filmu je hrdina poznamenaný jizvami a škrábanci, expresivně znázorněné použitým mejkapem, odpovídá takové zobrazení danému žánru. Jak ale znázornit duševní šrámy nevyrovnaných teenagerů, našťvaných dospělých ve filmech Wese Andersona a jemu podobných?

⁴⁹ viz Obrazová příloha 17

Líčení a mejkap v těchto filmech nahrazují drobné rekvizity, či části kostýmu, význam však zůstává stejný. V obou případech jde o vizuální obraz tváře. Z filmů z nultých let se jedná na příklad o šestnáctiletou Juno (*Juno*, Jason Reitman, 2007), která neustále nosila nadměrné sluneční brýle a předstírala, že kouří vyhaslou fajfku. I tyto znaky nám dají dohromady výraz nezařaditelného bouřícího teenagera jdoucího proti konformitě spolužáků, stejně jako by u mužského protagonisty byly monokly a natržená tvář.

Ne jinak je na tom Wes Anderson. Pokud postavy v jeho filmech používají charakteristické rekvizity, slouží to k vykreslení jejich povahy, ale především jsou tyto rekvizity ve službách fikčního světa, ve kterém se nacházejí. Tedy to, že místo disk mana používá Margot Tenenbaumová gramofon se sluchátky nevypovídá tolik o jejím vztahu k vinylové klasice, jako spíš o světu, kde céděčka nejsou běžná. Možná by měla radši novější technologii, kdyby to ve fiktivním světě Wese Andersona bylo možné. Naopak charakteristické osobní věci, častěji ale ne nutně součásti kostýmů již vypovídají přímo o postavě samotné. Kupříkladu stejná Margot a její temné stíny kolem očí. Způsoby, jakými vyložit tento jev jsou různé. Symbolicky může znamenat Margotin odstup od okolí, což podporují scény, ve kterých se zamyká v koupelně, expresivně vyznačuje touhu odlišit se od ostatních vrstevníků silnými očními linkami, které nosí již od dvanácti let. V předchozích Andersonových filmech je málo znaků práce s líčením jako takovým a přednost je dána zmíněným rekvizitám. Vedle Margot se o významovém líčení (nebudu zde zmiňovat všechny ženské mejkapy) postaral pouze film *Darjeeling s ručením omezeným*, od kterého by se podobné využití vzhledem k jeho kulturnímu zasazení dalo čekat. Avšak nemám na mysli indické symboly a znaky malované na tvářích. Jde o postavu nejstaršího bratra Francise a jeho pohmožděný obličej, přesněji řečeno co vše tento obličej vyjadřuje. Ve zmíněných funkcích představují jizvy a zranění některé z Andersonových základních motivů prezentované ve všech filmech. Především symbolizuje touhu někam patřit a pocit osamění, které postava Francise zažívala v blíže nespecifikované minulosti.

Oproti příběhu, který o svém zranění navykládal svým bratrům, kde zranění vyznělo jako důsledek nehody, své vlastní matce pak řekne, že úmyslně najel v rychlosti do zdi. Opětovný pokus o sebevraždu, dysfunkce rodiny (nejsme si jisti, komu z rodiny řekl pravdu a komu lhal), touha po soucitu a kontaktu, to vše je zobrazeno v obvazech a náplastech na Francisově obličejí. Katarzní symbol smíření sama se sebou je znázorněno jakoby obřadním sundáním všech těchto provazů a první vystoupení před své bratry bez masky, za jejíž frivolní výraz se schovával. Ve stejném filmu používá druhý bratr staré brýle zesnulého otce. Špatně přes ně vidí, působí mu bolest hlavy, ale není schopen se s nimi rozloučit. Schovává se za ně a nesmíruje se s minulostí, kterou představují – stejně jako oční stíny Margot Tenenbaumové.

V *Až vyjde měsíc* je větší koncentrace významového líčení než kdykoliv před tím. Nejvýrazněji je zde ztvárněna samotná Suzy Bishopová. Její mejkap mladé slečny zde funguje odlišně, než v *Takové zvláštní rodince*. S Margot bývá Suzy přirovnávána pouze díky svému dalekohledu a podobné míře odstupu, jaký si obě mladé dámy udržovaly. Suzy se však prezentuje jako plně dospělá žena, učí Sama líbat a tančit na hudbu Françoise Hardyové, čemuž velkou mírou napomáhá stylizace jejího líčení, zvýrazněného častými detailními záběry. Sociální služby (jméno postavy) je zde pomocí líčení zobrazena jako bezcitná praktická úřednice, která se nestará o reálné problémy situace, jako o ty na papíře. Díky stylizované bledé tváři spolu s uniformním kostýmem působí v celém filmu jako jediná dospělá autorita, i přes přítomnost rodičů, policejního kapitána, či skautského vedoucího. V menším významu jakoby ve vedlejší rovině splňuje líčení Pana Bishopa, který se z ničeho nic objeví s velkými monokly pod oky a je předmětem dohadování, zdali se doma bijí se ženou, nebo je alkoholik a tak dále. Princip ozvláštňení splňuje i páska přes oko mladého skauta, který dle ní dostal i jméno Šilhoun a dekorativní funkce líčení u divadelního představení Noemovy potopy. V Andersonových filmech není prostoru pro líčení, které by se stalo nosným hybatelem děje, neboť nepatří do zvolené žánrové linie, ani do režijní poetiky režiséra - ta je rozvíjena především inscenováním jednotlivých performativních aspektů mizanscény. Mezi takové se řadí i herecká akce postav před kamerou.

Způsob, jakým se teoretik John Gibbs vyjadřuje o herecké akci, nám může sloužit jako opodstatnění její důležitosti při stylistické analýze: „*Při přemýšlení nad dekoracemi, světlem a použitím barvy bychom neměli zapomenout, kolik toho může být vyjádřeno vedením akce a dovedným hraním. Velký význam může být vázán na způsob mluvy, nebo kam se herec momentálně dívá.*“⁵⁰

Andersonova spolupráce s hereckými postavami je jedna z mála nezměněných stylotvorných složek filmu v průběhu let. Konstantní model herecké akce v jeho filmech sahá do úplných počátků, kde se spoléhal na práci svých přátel a nadšených herců z nezávislého sektoru, než na vedení významných celebrit. I přes následné adaptování této zkušenosti zůstala herecká akce ve filmech neměnná a stále se spoléhá na minimalismus, autenticitu a z velké části na mimický projev. Navzdory zmíněným tezím, že charaktery přesahují film, a že všechny charaktery jsou tvořeny jednotlivými součástmi mizanscény, jako kostýmem, nebo dekorací, je herec vůdčím hybatelem děje pro diváky. Je nositelem scénáře a vyprávění prezentovaného příběhu. Na všechny Andersonovy charaktery se však musí nahlížet jako na postavy obývající fiktivní světy, třeba že si toho nejsou vědomy. Proto někdy jejich chování a reakce působí zvláště na diváka, zůstane však bez povšimnutí blízkého okolí. Ve filmech Wese Andersona funguje práce herce v několika rovinách. V pohybové akci v prostoru v závislosti na kameře, významové/dekorativní poloze v rámovaném obrazu kamery a hereckém výrazu. Jak již bylo naznačeno výše, v kontextu mizanscény a jejích ostatních významových složek nemá herecká postava primární postavení. Herec je jednoduše jednou z mnoha složek, která má svůj úkol, a to nést auditivní složku scénáře a vizuální složku kostýmu a rekvizit. Herecká postava je plně podřízena rozestavení mizanscény, která spolupracuje se způsobem zabírání záběru.

⁵⁰ „*Whilst thinking about décor, lightning and the use of colour, we should not forget how much can be expressed through the direction of action and through skillful performance. A very great deal of significance can be bound up in the way in which a line is delivered, or where an actor is looking at a particular moment.*“

Ať se jedná o statický záběr, který připomíná fotografie, nebo o pohyblivé scény, vždy se jedná o přesně vyměřenou a geometricky vyváženou scénu. Andersonova posedlost po centralizaci se nejčastěji projevuje právě ve využití hereckých postav. Dle zmíněných úkolů herecké postavy lze uvést, že v rané éře Andersonovy tvorby převažoval herecův význam ve vizuálním nositeli informací. Zde převažovaly statické záběry, ve kterých měl divák čas na získávání přehledu o situaci z vizuální roviny víc, než ze scénáře. V pozdějších filmech se přesunul význam herce na složku auditivní, čili scénář, poněvadž přesto, že herecké postavy stále oplývají vysokou výtvarnou hodnotou, začali spolupracovat s kamerovým systémem na principu vchodu a východu z rámu a reakce mimo rám obrazu.

Výtvarný význam herecké postavy je nejpatrnější ve dvou exemplárních případech z filmů, kde byla tato metoda využita nejvíce. Nejprve se ve filmu *Jak jsem balil učitelku* divák seznamuje s Maxem Fisherem prostřednictvím série devatenácti několikavteřinových záběrů a podobnou úvodní scénou z *Takové zvláštní rodinky*, kde jsou hlavní představitelé uvedeni sekvencí osmi desetivteřinových záběrů. V obou případech připomínají sekvence záběrů svou vizuální koncepcí oživlé fotografie⁵¹, které se pro toto období Andersonovy tvorby staly charakteristické. Jednotlivé scény napříč filmy by se tak daly uchopit a ve své podstatě tak také působí. Stejně jako divák podrobně zkoumá fotografii a všechny její komponenty, dává mu Anderson čas na prozkoumání nastavené mizanscény. Výtvarný význam je těmito postavami nesen skrz jejich kostým, použité rekvizity a někdy i umístění v prostoru.

Herec jako součást výtvarné kompozice se často objevuje i v novém filmu *Až vyjde měsíc*. Tyto teze jsou podporovány dlouhými sekvencemi záběrů, kde neproběhne ani slovo a divák se soustředí na vizualitu předváděného obrazu. Už nejen na prezentované rekvizity a kostým, ale také umístění jeho nositele. Ve statických záběrech se Anderson drží přísného modelu centralizované fotografie a vyváženého obrazu.

⁵¹ Tzv. oživlá fotografie je dlouho trvající statický záběr (až desítky vteřin), ve kterém ačkoliv se jedná o film, postavy pózuji jako na fotografii.

Nejvíce je tento fenomén viditelný při skupinových záběrech, kde jsou tři a více postav. Po experimentování s diagonálním inscenováním v předchozích filmech, především v *Životu pod vodou*, je dominantní postava vždy vedena ve středu záběru⁵². Anderson se tím odkazuje na promyšlené komponování Orsona Wellese a jiných vizuálních velikánů světového filmu. V převažujících detailních záběrech nového filmu ztrácí centralizování jakoby smysl, ale přinejmenším v něm lze spatřit režisérovu urputnou snahu vymezit se ostatním filmovým tvůrcům (mainstreamová konvence záběr proti-záběr ve smyslu continuity střihové skladby posouvá každého herce na stranu rámu, nestaví jej do centra).

Na hraný výraz hereckých postav v Andersonových filmech se dá nahlížet v několika směrech – na typické herce Andersonova ansámblu, kteří jsou navyklí jeho poetice (Schwartzman, Murray, Wilson), dále tak zvané „A listové“ celebrity, pro které je tento typ filmu výjimkou z ostatních běžných produkcí americké mainstreamové kinematografie (Clooney, Streepová, Willis) a díky poslednímu filmu i na dětskou část hereckého souboru. Herci, kteří s Andersonem v minulosti spolupracovali a jsou navyklí na tento druh práce, propůjčují filmům pocit autentičnosti. Tento druh práce s blízkými přáteli a osvědčenými spolupracovníky není cizí ani ostatním režisérům nezávislého sektoru (Burton – Depp) a v dnešní době se stává fenoménem i v mainstreamové produkci. V současných filmových franšizách, nejčastěji spojených s boomem komiksových adaptací⁵³ se stejná situace opakuje. Představitelé komiksových hrdinů Robert Downey Jr., Jeremy Renner, Samuel L. Jackson a další podepsali se studiem Warner Brothers závazné smlouvy na větší počet filmů⁵⁴, nehledíc na význam postavy v ději. Tento postup odkazuje ke zlaté éře hollywoodských studií, kdy každému studiu patřili určití herci na základě dohodnutých smluv.

⁵² viz Obrazová příloha 18

⁵³ mezi lety 2008 – 2012 vzniklo více než deset celovečerních adaptací komiksových děl, spolu s dalšími adaptacemi pro televizní série.

⁵⁴ Například Samuel Jackson se díky takovéto spolupráci objevil ve filmech *Iron Man* (2008), *Iron Man 2* (2010, oba Jon Favreau), *Neuvěřitelný Hulk* (2008, Louis Leterrier), *Captain America: První Avenger* (2011, Joe Johnston), *Avengers* (2012, Joss Whedon) a *Thor* (2011, Kenneth Branagh).

Podobně, avšak na přátelské úrovni a domluvě spolupracují herci i s režiséry v nezávislém sektoru. Stejně jako ve zmiňovaných franšízách i v nezávislých filmech působí absence obvyklého herce jako chybějící významový prvek.

U Wese Andersona se takto osvědčili zmínění Owen Wilson, Bill Murray, či Jason Schwartzman a každá jejich absence ve filmu, i když kompenzována jiným typově podobným hercem, atakuje diváckou zkušenost.

Bordwell zmiňuje dva modely spolupráce kamery a herce, tak zvané *walk and talk* kde mluvení herců probíhá za chůze a pohybu kamery (dominantní způsob akčních filmů, kde na nic není čas a tímto způsobem se šetří minuty filmu) a druhý model *stand and deliver*⁵⁵, odkazující spíše ke starším filmům, kde nebyly technické vymoženosti pohybovat se zároveň s herci, nebo na rytmicky pomalejší filmové žánry, kde pohyb není tolik zapotřebí. Kromě debutových *Grázlů*, kde v závislosti na zvoleném žánru kriminálního filmu převažoval první způsob herecké a kamerové spolupráce, převažuje ve všech filmech způsob *stand and deliver*. Anderson tím odkazuje ke svým vzorům klasické kinematografie čtyřicátých let, jako byli Welles, či Renoir, zároveň se jedná o způsob negace mainstreamového kánonu převládajících výrazových postupů. Tam, kde dobrodružné filmy neztrácejí čas a z *walk and talk* je dnes často *run and talk*, Anderson neváhá tempo zpomalit a dát prostor pro zkoumání mizanscény. Herecká aktivita uvnitř mizanscény prošla proměnou jako ostatní výrazové složky filmů, přičemž se od počátku tvorby ve spolupráci s herci projevovala Andersonova divadelní zkušenost (divadelní způsob inscenování). Herecká akce se nejčastěji objevuje ve dvou způsobech. Může se jednat o statické záběry, které mohou připomínat pohled diváka na divadelní jeviště, protože se veškerá prezentovaná akce odehrává ve statickém záběru uvnitř rámu. Tento způsob převažuje hlavně v rané éře režiséra, vrcholí pak v *Takové zvláštní rodince*.

Díky svému minimalismu a funkci těchto záběrů se tento způsob prezentace situace nazývá živá fotografie. Divákovi je představen statický záběr scény, ve které herec působí jako jeden z komponentů vizuální části miznascény. Často nemluví, nebo se téměř nepohybuje a obrací se přímo na kameru / diváka.

⁵⁵ BORDWELL, David. *Figures Traced in Light*. University of California Press, 2005. s. 20. ISBN 978-0-520-24197-8.

I když se tento model stal dominantním v rané éře, jeho pokračování v menší míře lze nalézt v každém z následujících filmů. Příkladová scéna se odehrává ve filmu *Život pod vodou*, kde ačkoliv převládá druhý způsob herecké akce, jsou významné scény stále prezentovány tímto způsobem.⁵⁶

V druhém případě stále dominuje divadelní způsob inscenování herců, avšak práce kamery již není statická. Z pouhého nástroje na snímání akcí se stala aktivním stylovým prostředkem a právě spolupráce kamery a herců je typická pro pozdější Andersonovy filmy. Nový způsob využití práce s kamerou obnáší využívání kolejí a jeřábů (které zajišťují vertikální a horizontální jízdy v rané éře) ve spojení s přibližováním a způsobu natáčení pomocí steadicamu, jenž dovoluje švenkování a následování postav po prostoru. V obou případech se však stále jedná o precizně nazkoušenou hereckou akci, kdy kromě své herecké akce a reakce na ostatní herecké postavy musí aktéři počítat s pozicí vlastní postavy vůči pohybující se kameře. Druhý způsob herecké akce je tedy více závislý na technických podmínkách, a přesto, že se zdánlivě samotný projev nezměnil, výsledné spojení projevu s technickými parametry a inscenováním v prostoru z něj dělá nový způsob projevu.

4.3 DALŠÍ STYLOTVORNÉ PROSTŘEDKY FILMU

Často jsou stylové prostředky, jako práce s kamerou, či komponování hudby divákovi neviditelné, avšak stále se řadí do komponentů mizanscény a ne zřídka hrají důležitější roli, než veškeré zmíněné vizuální prvky (za příklad může sloužit význam technických parametrů ve filmu *Matrix*; sourozenci Wachovští, 1999). Může se zdát, že technická část stylových prostředků je charakteristická právě pro nezávislou sféru – lehké kamery, minimálního technické vybavení, střídmy střihu – avšak jejich využití v nezávislém filmu musí nutně vycházet ze zaběhnutého kanonu technických stylových prostředků v mainstreamové produkci. V konvenčním filmovém modelu na přelomu tisíciletí se jako v každé jiné filmové složce formovala základní skladební pravidla, která jsou dodnes velkými studiovými produkcemi dodržována.

⁵⁶ viz Obrazová příloha 19

U kamery jde o velmi dobře známé pravidlo osy, ve stříhovém řazení o dlouhotrvající převládající trend kontinuitních záběrů typu záběr – proti-záběr a významné použití zvukové složky snad až na muzikály a hudební filmy neexistovalo. V mainstreamovém filmu se hudba využívá k dramatizaci děje, budování napětí či atmosféry scény. Režiséři, kteří zmíněné hranice porušovali, byli označováni buď za artové a nezávislé (prakticky řečeno nepopulární), nebo z geografického hlediska pro americký trh neadekvátní⁵⁷ (například režisér Jacques Tati, který svůj hravý film *Playtime*, 1967, postavil celý na přeexponované zvukové složce, nebo populárnější Richard Lester, který počátek své filmové kariéry založil na využití hudebních skladeb ve filmu).

Většinu své tvorby se Anderson tak jako na ansámbl před kamerou spoléhá na pracovní tým za ní. I přes výměnu týmu v roce 2004 si většinu pracovníků udržuje, což pomáhá jednotnému vyznění filmů. Na svých filmech pracuje na příklad pouze s jedním kameramanem, Robertem D. Yeomanem. Slavný kameraman, jehož celoživotní práce se odvíjí na hranici nezávislých a mainstreamových filmů vytváří s Andersonem vizuální stránku filmu již od jeho celovečerního debutu a kromě animovaného snímku *Fantastický pan Lišák* je režisérovy stálým spolupracovníkem.⁵⁸ Na pražské přednášce při příležitosti pořádání FAMU festu⁵⁹ Anderson sám zmínil, že veškerá kamerová práce je zásluhou právě Yeomana, který dokáže adekvátně zachytit Andersonovo přesné vizuální plánování scény. V minulých filmech se jeho vedení práce s kamerou obměnila ze statických komponovaných celků na pohyblivé detaily a přibližování. *Až vyjde měsíc* je finální syntézou obou proudů možné práce s kamerou, budované v *Takové zvláštní rodince* a později v *Životu pod vodou*.

⁵⁷ V této době konce 60. let americká kinematografie prožívá konec nejslavnější studiové éry. Až nastupující generace o pár let později filmy evropských režisérů objeví pro americký trh.

⁵⁸ Robert D. Yeoman se většinu své kariéry pohybuje na rozmezí nezávislého a komerčního filmu. Vedle Andersona pomohl nezávislým režisérům na filmech *CQ* (režijní debut Romana Coppoly, 2001), *Oliheň a velryba* (*The Squid and a the Whale*, režijní debut Noaha Baumbacha, 2005), nebo *Vyfič!* (*Whip it!*, režijní prvotina Drew Barrymorové, 2008). Z komerčních filmů, které se však nedají považovat za velké studiové produkce a svým zaměřením – žánrovým, produkčním – se pohybují na zmíněné hraně nezávislých filmů, můžeme zmínit *Yes Man* (P. Reed, 2008), *Dostaň ho tam* (*Get Him to the Greek*, N. Stoller, 2010), nebo *Ženy sobě* (*Bridesmades*, P. Feig, 2011).

⁵⁹ Nová Scéna Národního Divadla, FAMU Fest, 15. listopadu 2012, Praha. <<http://www.famufest.cz>>

Poslednímu filmu začaly opět dominovat celkové záběry a scény podobné těm z filmu *Taková zvláštní rodinka*. Profilová jízda v celkovém záběru, kde je střih nahrazen přesnou načasovanou hereckou akcí zaznamenávající simultánně probíhající situace a kde kamera slouží jako Andersonův nástroj vedení divácké pozornosti, je jasnou předlohou pro úvodní scénu představující kemp Ivanhoe a v jistém smyslu i úplně první scénu filmu z domu rodiny Bishopových. V ní režisér odkazuje ke svému modelu „dollhouse“ použitém v *Životu pod vodou* a využívá stejných kamerových postupů, aby divákovi představil ústřední rodinu.

Tato scéna je kamerově i režisérsky zajímavě pojata z jednoho důvodu. Anderson stráví přes tři minuty času prezentováním domu a rodiny Bishopových, přičemž ani jedno z toho (tedy ani dům, ani interní vztahy rodiny Bishopových) nejsou pro film nikterak určující. Anderson tuto scénu využívá k představení svého fikčního světa a kamera je primárním prostředkem, kterým toho dosahuje. I když je pozornost vedena na zajímavé dekorace a rozmístění herců ve scéně, jedná se o pohyb kamery, její jízdu a detail, který nás usvědčuje, že se jedná o Andersonův svět.

Další způsob Andersonovy kamerové práce se poprvé ve významné míře objevil v *Životu pod vodou* a nahradil tak stávající systém dlouhých statických záběrů známého z předešlých let. Začala převažovat práce se steadicamem, přibližováním a dynamičtější hereckou akcí. Tyto nové prostředky kamerové práce vyústili v jeden výsledek – dominanci detailního záběru. Pokud ve své tvorbě Anderson dřív používal velký komponovaný celkový záběr, *Až vyjde měsíc* je prvním filmem, kde převažuje detail, ať už se jedná o kostým, herce, či dekorace. Jestliže ustanovující záběry a jízdy z představování domu Bishopových a kempu Ivanhoe jsou odkazem na filmy rané éry režiséra, zbytek filmu a hlavně mapování cesty ústřední dvojice pokračuje v duchu pozdější doby. S pozicí kamery pak Anderson pracuje odlišně v každém novém filmu. Nejčastěji se způsob využití kamery spojoval s užitou platformou jiného média. Například se jednalo o divadelní představení, knihu, nebo filmový dokument.

Na základě těchto předpokladů splňovala kamera funkci zaznamenávajícího nástroje v úměrném souladu s pravidly daného média. Až film *Darjeeling s ručením omezeným* přišel s formou záznamu typu „road trip“, čili dokumentace cesty. V tomto pojetí je *Až vyjde měsíc* svému předchozímu hranému filmu podoben.

Díky přítomnosti vševědoucího vypravěče ve filmu, jeho pozorovacím nástrojům a častému přibližování a oddalování záběrů ze scén s prchající ústřední dvojicí můžeme získat pocit, že vypravěč (nebo někdo – divák) dvojici sleduje. Kamera už neslouží jako dokumentární nástroj, ale plní pozorovací funkci. John Gibbs ve své knize píše: „*Pozice kamery určuje naše vnímání akce*“⁶⁰ a má tím na mysli právě funkci práce s kamerou. Její pozice určuje divácké porozumění scény, může také změnit náš přístup ke vnímání předváděné akce a náš vztah k odehrávanému.⁶¹

Jako odpověď na zaběhnuté postupy užívané v mainstreamové americké kinematografii představím v následující části extrémní případ využití střihové skladby v začínajícím americkém nezávislém filmu devadesátých let a zmíním dva filmy (směry), které se evropské výzvě postavily po svém, načež se staly zdrojem inspirace pro konvenční filmové chápání střihu.

⁶⁰ „*The position of camera governs our access to the action.*“ GIBBS, John. *Mise-en-scène. Film Style and Interpretation*. Columbia University Press, 2002. s. 19. ISBN 978-1-903364-06-2.

⁶¹ Dalším z mnoha způsobů jak divákovu vnímání ovlivňovat je i řazení záběrů za sebou. Ruští režiséři dvacátých let minulého století na tomto principu postavili celé své hnutí při konstatování, že dva spojené záběry dávají smysl třetímu. Ačkoliv je tento stylistický postup nejčastěji přehlížen (ve většině případů záměrně), střihová skladba je z postprodukční části filmového zpracování nejnápadnější prvek, kterým lze ovlivnit význam celého snímku. Už francouzští teoretici a kritici ze čtyřicátých let rozlišovali filmové režiséry na ty, kteří věří obrazu, nebo na ty, kteří zachycují realitu, a z velké části se toto rozlišení odehrává díky využití střihové skladby. Byl to především André Bazin, který tímto rozlišením vyčleňoval režiséry jako autory pro rozšíření známé Austrucovy teorie režiséra – autora. Tito „obrazoví“ režiséři se nespolehají na postprodukcii filmu a většinu střihové skladby využívají již při natáčení scén. V historii světové kinematografie se těmito postupy proslavili především evropští režiséři, jako Béla Tarr, či Miklós Jancsó. Pokud tento Bazinův princip aplikujeme na moderní americkou kinematografii, samovolně tak označíme evropské režiséry za artové a experimentální.

Ačkoliv má americký nezávislý film dlouholetou tradici a jeho první objevy vzdoru proti konvencím se objevily prakticky se vznikem kinematografie samotné, stále si zachovává prvky z populární kultury. Pokud se režiséři a filmaři staví proti mainstreamu, dělají tak často povrchně a samoúčelně a odmítnutí stávajících pravidel působí maximálně jako zdroj žánrové frustrace. Příkladem použití stříhové skladby jako ozvláštnění vyprávění je úvodní sekvence z kasovního trháku distributora Sony Pictures *Kamarád taky rád* (2011, Will Gluck). Zde je zobrazen telefonní rozhovor dvou postav, kde si pro použitý kontinuální střih a zkušenost divák myslí, že se rozhovor odehrává mezi nimi. Až v závěru sekvence se dozvíme, že každý mluví s někým jiným. Stříhovou skladbou byly úryvky obou cizích rozhovorů na sebe navázány tak, že si odpovídaly a zdálo se, že se jedná o jeden a ten samý. Tak tedy působí příklad divácké frustrace, kdy vytvářením konvenčních prostředků dospěje scéna k nekonvenčnímu vyvrcholení. Naopak za nezávislý „experiment“ se stříhovou skladbou (a první ze dvou ukázkových případů devadesátých let), se dá považovat snímek *Před úsvitem* (Richard Linklater, 1995), který byl natočen na jeden záběr a zdá se, že režisér stříhovou skladbu úplně eliminoval. Ovšem jestli někde stříhová skladba funguje, jsou to právě filmy s nízkým počtem záběrů. Právě dokonalá kompozice a výběr pozice kamery, což je v podstatě selektování jednotlivých obrazů a jejich skladba za sebe, nahrazuje střihačskou práci a dělá z filmu ojedinělý experiment.⁶² Druhý postup v práci se stříhovou skladbou do amerického nového filmu vnesl Quentin Tarantino. I když jeho inovace v kinematografii spočívá spíše ve znovuobjevení kriminálního žánru pro mladé publikum, Tarantino a jeho chronologicky přeházené epizody více než kterékoliv jiné populární filmy vypovídají o angažované práci se stříhem a ovlivnily mainstreamovou americkou kinematografii.⁶³

⁶² Podobné postupy jsou častější v dokumentárních filmech, kde se točí na jednu kameru a vzhledem k dané improvizované situaci nemají střihač ani režisér z čeho vybírat.

⁶³ Princip jednoho příběhu z různých úhlů pohledu, který se objevil v Jackie Brownové (1997) okopíroval o jedenáct let později film studia Columbia *Úhel pohledu* (Pete Travis, 2008).

Záměrně podotýkám se stříhem, neboť se vlastně jedná o prohození celých epizod. Stříhová skladba by implikovala náročnější využití komponování jednotlivých záběrů za sebe, což se ve větší míře u Tarantina neděje.

To jsou ve zkratce dva případy zajímavého a odlišného řešení stříhové skladby v současné nezávislé americké kinematografii. S čím se však všichni autoři tohoto směru ve své tvorbě shodují, je využití dostupných principů a možností nahrazení stříhu samotného. Tedy už ne pouze práce se skladbou záběrů, ale práce se stříhem samotným. Filmové vyprávění tak, jak jej známe dnes z komerčních mainstreamových filmů, bylo ve větší či menší míře zformováno na počátku minulého století, kdy David Wark Griffith začal prosazovat svou metodu kontinuálního stříhu. Tohoto postupu se dnes drží většina mainstreamových produkcí nejen ve Spojených státech, ale i ve světě. Nezávislí režiséři devadesátých let tento postup, stejně jako na příklad postup používání konvenčních kostýmů postav, odmítli. K tomuto postoji se staví také Anderson a na jeho filmu *Až vyjde měsíc* budu jednotlivé náhrady stříhu v příslušné kapitole demonstrovat.

Wes Anderson má v technické podpoře svých filmů poněkud heterogenní historii. Jeho první celovečerní film *Grázlové* byl podpořen studiem Columbia a nedá se tedy hovořit o nějakém velkém technickém zázraku či inovaci, který v devadesátých letech představovali například Robert Rodriguez se svým *El Mariachi* (1992), nebo Kevin Smith se svými *Mladými muži za pultem* (1994). Ale už tehdy se Anderson pokusil inovovat v jiných směrech než ostatní režiséři.⁶⁴ Jeho využití technických prostředků odpovídá blízkému vztahu k inscenování a podřízení veškerých složek filmu, včetně herců, pro výslednou preciznost obrazu. *Až vyjde měsíc* měl představovat experimentální pokus, neboť byl tento film natočen na formát Super 16, tedy starší a neaktuální filmový materiál.

⁶⁴ Míra inovace filmu *Grázlové* může být potvrzena faktem, že producent James L. Brooks se filmu po jeho uvedení zřekl, neboť nenaplňoval standartní kánon mainstreamové studiové produkce, načež spolupráci s Andersonem i přes existující smlouvy už nikdy nenavázal.

Skutečnost ale je, že v dnešním digitalizovaném kině a možnostech přehrávání filmů z DVD, či na osobních počítačích málokdo pozná významnější rozdíl (je možné, že využití starého způsobu natáčení má co dočinění s Andersonovým osobním vztahem k historii). I přes výraznější technickou nevyhraněnost našel Anderson způsob, jak technicky založené stylotvorné prostředky využít k specifickému filmovému vyprávění. Největší vliv na následující tři složky filmu, tedy práci s kamerou a rámováním obrazu, střihem a zvukem má bezesporu Andersonovo divadelní působení. Nezřídka jsou postupy aplikované na jednotlivé scény lehce proveditelné na divadelní scéně a Andersonova kamera pouze slouží k vedení naší pozornosti.

4.3 B PRÁCE S KAMEROU A RÁMOVÁNÍ OBRAZU

V roce 2007 měl ve Spojených státech Amerických filmovou premiéru *Darjeeling s ručením omezeným*, který mimo jiné napíнал očekávání mnoha fanoušků Wese Andersona, neboť byl do filmu obsazen Adrien Brody, významná Hollywoodská celebrita a snímek koprodukovala společnost 20th Century Fox (prostřednictvím své dceřiné společnosti Fox Searchlight). Hned v úvodu filmu proto Anderson sdělil svým fanouškům, že se stále jedná o jeho film – zpomalený záběr, dosud výsada závěrečných titulkových sekvencí filmu, se objevil hned v prvních minutách snímku. S daleko většími spekulacemi, posílenými pětiletou profesní pauzou od hraného fikčního filmu, se vypořádal Anderson ještě osobitěji ve filmu *Až vyjde měsíc*, kde svým charakteristickým postupem zdůrazní své pojetí filmu hned od první vteřiny a to právě prostřednictvím práce s kamerou. Film začíná boční jízdou do strany a sérií stejně koncipovaných záběrů zabírajících jednotlivé části domu je divák seznámen s prostředím malé Suzy Bishopové. Fanoušci znalí Andersonovy poetiky jsou ujištěni o režisérově nezměněném inscenačním stylu.

Podobná jízda se vyskytla téměř v každém přechozím snímku a stejně jako u zpomaleného záběru na začátku filmu *Darjeeling s ručením omezeným* dává režisér tímto způsobem najevo svou nezávislou integritu. Jako v každém jiném filmu i zde se práce s kamerou dá rozdělit na dvě části. Na využití statických, či naopak pohyblivých záběrů a technických úkonů s tím spjatých (steadicam, jízdy apod.). Výše jsem nastínil Andersonovy proměny napříč jeho filmovou kariérou, a jak vyměnil statické celkové záběry za dynamické detaily. *Až vyjde měsíc* je do jisté míry syntézou obou typů kamerových záběrů, přičemž výrazně dominují statické záběry, které nechávají diváka soustředit se na pečlivě nastavenou scénu a kompozici obrazu. Tímto postupem Anderson odkazuje k počátku své tvorby, kde se také více věnoval dětským postavám (studenti Rushmore akademie v *Jak jsem balil učitelku*, děti obou generací v *Takové zvláštní rodince*). Výše v této práci jsem také poznamenal, že režisér novým způsobem využívá kombinace barev, kostýmů a dekorací. Klidné tempo a statická kamera s dlouhými záběry k dostatečnému času na řádné prozkoumání těchto nových postupů filmu jsou tedy logické. Na stejném principu funguje i jízda kamery. Ač samotný pohyb evokuje dynamičtější akci, využívá ji Anderson pouze jako náhradu stříhu, o čemž se budeme bavit dále. Pomalá, klidná jízda často v jednom horizontálním směru využívá stejné funkce, které má statická kamera a i v momentě jízdy dává dost času na zachycení největších detailů dekorací a scény.

V obou postupech se nezapře Anderson coby divadelní režisér. Prostřednictvím statických záběrů nám scény připomínají děj odehrávající se na prknech divadla, kdy si divák může sám vybrat, na co zaměříme svou pozornost. Na hereckou akci, výtvarnou stránku scény, zajímavé rekvizity, nebo dekorace. V momentě kdy scéna přejde do jízdy, ustupuje divadelní cítění filmovému a přes všechnu snahu o zachování objektivitu je naše pozornost vedena režisérem vybraným směrem. Dynamiku vedle pevně dané jízdy zajišťuje i technologie zvaná steadicam, která kameramanovi umožňuje vyvážený a v míře možností ladný pohyb kamery.

K tomu se však Anderson uchyluje pouze v případech, je-li nutný pohyb kamery a koleje by nebyly kam skryt (na příklad při frontální jízdě). Způsob pohybu kamery Anderson často volí podle dynamičnosti scény a přesně naopak konvenčním zvyklostem. Za všech okolností, jak už bylo zmíněno v části práce zabývající se vizuálními aspekty mizanscény, je děj i obraz podřízen výslednému výtvarnému efektu. Tedy nejen ze vzdoru mainstreamové produkci, ale pro zachování výtvarného konceptu jsou i ty nejvypjatější scény zabírány staticky, v dlouho trvajících záběrech. Scéna, kde dojde ke střetu pronásledovaných a pronásledovatelů, při čemž je jeden ze štváčů bodnut nůžkami, je zabraná právě statickým způsobem a je o to víc vzdorem typickému mainstreamu, než kdyby emotivně vypjatá scéna byla zabrána postupem kontinuitního střihu a za použití dynamické kamery pro podporu napětí.

Spolu s obměnou práce s kamerou prošlo změnami i rámování obrazu a namísto raných výtvarných statických obrazů (neboli „živých fotografií“) začal Anderson používat dokumentaristické postupy přiblíženého detailu, a to jak pro zvýraznění dynamiky akcí, tak pro užší komunikaci s divákem. Rámování obrazu však nemusí nutně znamenat jen využití fyzické konstrukce kamery. Mnohem častěji výrazná práce s rámováním obrazu znamená inovativní a originální využití komponentů mizanscény k zvýraznění požadovaného děje, nebo akce. Široce rozšířený případ takového využití jsou dveře. Tento přirozený rám nutně směřuje divákovu pozornost do dveřního otvoru a koncentruje pozornost na děj odehrávající se v zúženém rámu prostoru.⁶⁵ Přesně tak se k rámování vrací také Anderson ve filmu *Až vyjde měsíc*. Rámování provází jeho tvorbu od vizuálního vrcholu v *Takové zvláštní rodince*, kde rozlehlý dům plný pokojů takový postup přímo nabízel, přes *Darjeeling s ručením omezeným*, kde naopak ve stísněném prostoru vlakového kupé využil Anderson rámování pro koncentrování naší soustředěnosti a spolu se zrcadly pro budování prostoru.

⁶⁵ Tuto techniku režiséři nejčastěji využívají pro znázornění zvýraznění, odcizení, rozdílu, nebo samoty.

V posledním snímku využil právě zmíněných postupů a vnitřní rámy vytvořeny prakticky ze všeho – dveře, okna, rám stanu, ohnutá větev – zvýrazňují jednající postavu, nebo vyjadřují náladu, jak je tomu v případě manželství Bishopových.⁶⁶ Využití tohoto postupu rámování, rámu v obraze, nebo rámu v rámě, má úzkou spojitost s Andersonovým vztahem k centralizování děje a postav. Jedná se o spolupráci herecké akce, dekorace a kamerového rámování, která umožňuje vzniknout jedinečným záběrům, na nichž režisér staví svoji poetiku. Exemplárních scén je ve filmu celá řada a ve většině případů se týkají velkého domu rodiny Bishopových. Na příklad v celkovém rámu zabírajícího tři sourozence u večeře zastíní děj a strhne na sebe pozornost paní Bishopová, když se postaví do centra prvního ze dvou dveřních rámu. Po své replice z rámu odejde a opět odkryje sourozence u stolu. Naše pozornost je opět vedena k sourozencům, když jejich druhý rám opět naruší postava paní Bishopové a strhne pozornost na sebe. Využitím herecké akce, drobné kamerové jízdy a vnitřního rámování Anderson účinně rozfázoval jednotlivé součásti scény, kde rodiče zjistí dceřin útěk.⁶⁷

Další možnosti práce s rámováním ve filmu *Až vyjde měsíc* Wes Anderson našel a hned několikrát využil v rozdělení rámu obrazu. Simultánní scény byly doposud řešeny pouze paralelním střihem, nebo jen z jedné strany problému – komunikace přes telefonní hovory, nebo dopisy. V posledním filmu tak režisér nabízí novou možnost sledovat probíhající děj simultánně. Význam tohoto přínosu souvisí spíše v narativní složce filmu a jejím využitím než s novým postupem v práci s kamerou. Stejně jako prostřednictvím dopisů i tímto způsobem nechává Anderson diváka více informovaného, než postavy v jeho filmu.

⁶⁶ viz Obrazová příloha 20

⁶⁷ viz Obrazová příloha 21

Fakt, že informace, kterou divák získal navíc, není nijak důležitá a odehrává se pouze ve vizuální rovině, potvrzuje fakt o Andersonově vizuálním cítění. Jako diváci jsme druhou hovořící stranu nemuseli vidět, jejich rozhovor slyšíme i z jedné strany, jde o potřebu předvést vizuálně zpracovanou scénu na druhé straně hovoru, ať už se jedná o Sociální služby, nebo rodinu Bilingsleyových. Tuto tezi navíc Anderson potvrzuje, když ve scéně s rozděleným rámem prostřihává na jednotlivé strany hovoru a tím ukazuje pro vývoj příběhu zbytečnost simultánní vize scény.⁶⁸

Posledním komponentem rámování obrazu je využívání masky kamery, velmi oblíbeného a známého postupu jak znázornit tak zvané point of view skrz dalekohled. Tento způsob koncentrování pozornosti působí daleko přímočařeji než rozdělené rámy, či vnitřní rámování a pro diváka se stává poznávacím znamením malé Suzy, než specifické vizuální stránky filmu. Ve své podstatě se také jedná o zmiňované využívání metody přibližování, která vychází z pozdější Andersonovy tvorby.

Vzhledem k převažujícímu zaměření filmu na dětského diváka a nalezení dětskosti jako jednoho z hlavních témat filmu Anderson poprvé aplikuje způsob vedení kamery z mírného podhledu. Nikoliv pouze ve scénách s dětskými herci (i když ty převažují), ale i v ostatních záběrech filmu. Tím, možná až příliš nápadně a prvoplánově, vede diváka ke vnímání filmu z dětského úhlu pohledu.⁶⁹ Úhlem kamery se zpravidla zvýrazňuje dominance postavy či objektu ve scéně, kdy subjekt zabíraný z podhledu je nadřazený tomu, na který se kamera dívá svrchu. Tento způsob odpovídá naučenému systému kontinuitního střihu a typu scén zobrazeným jako záběr – proti-záběr. V historii světové kinematografie se však objevily příklady, kdy podobné použití záběrů nemá nic společného s dominancí ve scéně, nýbrž s kulturním vztahem k ději filmu.⁷⁰

⁶⁸ viz Obrazová příloha 22

⁶⁹ viz Obrazová příloha 23

⁷⁰ Tyto praktiky pro přiblížení tak zvaného „point of view“ (úhlu pohledu) s divákovým vnímáním jsou ve světové kinematografii velmi dobře známy především z díla Jasužira Ozu, který úhel kamery nastavil do výše jednoho metru od země, aby byl v přímém pohledu se svými charaktery, které většinu času sedí na zemi, jak bylo v Japonsku zvykem.

Anderson užívá pohledů z více konvenčních důvodů, a i když nejde o prezentaci moci, jedná se o znázornění faktu fyzických rozměrů. Pohledy jsou znázorněny jako systém point of view malého dítěte, čímž umožňuje dětskému divákovi větší ztotožnění s charaktery. Poněkud jiné světlo na tuto problematiku vrhá způsob obdobného užití záběru ve scéně s dospělými. Typickou scénou demonstrující Andersonovo vidění světa dospělých je situace na molu, kde se dospělé charaktery začnou potýkat, dokud je nepřeruší Vypravěč. Celá scéna je zabírána z mírného pohledu, avšak nejde o demonstraci dominance, i když jí v dané situaci Vypravěč disponuje. Scéna je však už sama dost absurdní. Postava Vypravěče ve svém sytě rudém kabátě se zelenou čepicí s bambulkou a bezprstovými rukavicemi vkládá rozum do čtyř hašteřivých dospělých charakterů, které se mají ke rvačce kvůli neshodě na dalším postupu. Navíc Vypravěč ohromí všechny přítomné Samovou velkou zálibou, kterou je „*fascinace myšlenkou nalezení původních tras migrace starých Chickchawů v období sklizně*“, na což nemá ani jeden z přítomných dospělých charakterů odpověď, spíše ničemu z věty nerozuměli, což potvrzuje Vypravěčovo následné přiblížení situace. Tato scéna je důkazem dětského chování dospělých charakterů a přemoudřelého uvažování jejich vlastních potomků. Celá scéna je tedy zabírána z mírného pohledu jednak na zdůraznění absurdity (až dětské) odehrávané situace a jednak na prezentování dětskému divákovi svět dospělých podle Andersona.

4.3 C STŘIHOVÁ SKLADBA

Stříhová skladba filmu stála v prvních desetiletích kinematografie u počátku většiny významných sporů, nebo uměleckých směrů. Právě stříhovou skladbou začal Griffith měnit stávající myšlení o spojování záběrů a tím budovat dnes známý a stále využívaný kontinuální střih. O několik let později na stříhové skladbě založili celou svoji filozofii formalisté ze Sovětského Svazu a správnou skladbu záběrů za sebou určili jako dominantní aspekt celému filmu, ba dokonce kinematografii. Zajímavě zvládnutou skladbou záběrů lze vyjádřit nesouhlas s konvencemi, nebo ji inovovat.

Originální příklad z posledních let vyzkoušeli sourozenci Wachovští s filmem *Speed Racer* (2008), kde je sice využito konvenční kontinuity příběhu, avšak skladba záběrů není poskládána podle navyklého způsobu záběr – proti-záběr. Výsledkem byl naprostý zmatek pro konvencím navyklého diváka, avšak zajímavý experiment pro filmaře. Střih však neznamena pouhou skladbu záběrů za sebe vyšlou z postprodukce z rukou střihače. Existují alternativní způsoby výměny záběrů, užívané především v nezávislém odvětví kinematografie, jako způsob ozvláštění se od mainstreamových filmů.

Princip tak zvaného vnitřního střihu, je postaven na proměně rozložení, nebo situace v záběru bez přerušování natáčení. Často je takové proměny dosaženo buď pomocí herecké akce, nebo naopak pohybu kamery. Většinou však obě tyto složky spolupracují a v jednom dynamickém záběru je pohybem kamery a herců nahrazeno hned několik střihů. Pro jasné rozlišení budu nazývat střih v postprodukci postprodukční a ten závislý na pohybu uvnitř rámu vnitro-záběrový. Pokud se u Andersona proměnila práce s kamerou a rámováním obrazu, nutně na ně navazuje i práce se skladbou jednotlivých záběrů a střihem. Raná tvorba byla výrazná statickými záběry a precizně komponovanými scénami, pracující s hloubkou obrazu. Takovéto případy jsou příkladem vnitro-záběrového střihu závislého na herecké akci. Jelikož je scéna rozložena a nakomponována v závislosti na stojící kameře, musí samotní herci přistupovat blíže, či dále od kamery, aby tak nahradili střih. Díky naplánované hloubce prostoru je taková akce možná. V pozdějších filmech začala kamera dynamicky a pohybově následovat aktéry, začaly se používat detaily a práce s přibližováním. V takové situaci je náhrada střihu prací kameramana. Pokud sleduje herce, který se chystá vyjít ze záběru, jeho nenásledováním kamera změní prostředí, vymění scénu a provede vnitro-záběrový střih. Rozdíl ve využití těchto dvou způsobů je, že zatímco v prvním případě Anderson nechal diváka zkoumat předloženou scénu se všemi jejími komponenty, především tedy vizuálně založenými (rekvizity, kostýmy, dekorace) a blížil se tak k divadelnímu zážitku z pozorování jednotlivých scén, v druhé části svojí tvorby už vede divákovu pozornost a prostřednictvím kamery sám určuje, na co se bude divák soustředit. Jedná se o rozdíl mezi ranou a pozdější tvorbou, vizuální částí mizanscény a technickým zpracováním filmu.

V Andersonově posledním filmu *Až vyjde měsíc* lze hovořit o obou verzích užití stříhové skladby, o postprodukční i vnitro-záběrové. Film se z velké části spoléhá na vnitro-záběrový systém pojení záběrů, neboť režisér tak využívá své originální a charakteristické postupy a k použití postprodukčního stříhu se obrací pouze v nutných případech. Takovými případy jsou nejčastěji změna prostředí, nebo vykreslování minulosti. Nejpopulárnější využití postprodukčního stříhu mezi dvěma záběry je tak zvaný neviditelný stříh, kdy není režisérovy záměrem na změnu ve scéně poutat pozornost. *Až vyjde měsíc* však využívá veškeré dostupné prostředky typické pro nezávislý film, kterými by se vyhnul konvenčnímu znázornění děje. Mění se rám obrazu jako náhrada stříhu je případ přibližování a oddalování, nahrazující dokumentární záběry Andersonem používané už od *Života pod vodou*. Je to vlastně obrácený skokový stříh, kdy namísto pohybujícího se herci ke statické kameře jde o pohybující se rám obrazu přibližující statického herce. V *Až vyjde měsíc* jsou podobné postupy využívány při zobrazování uprchlé dvojice v přírodě, čímž se je snaží zvýraznit. Doslova se jedná jakoby o ukázky z přírodovědných filmů, kdy dokumentaristé hledají v přírodě něco zajímavého, na co by mohli přiblížit svůj záběr.

Film v jisté míře závislosti také reaguje na hudební doprovod, třebaže na této spolupráci nejsou scény přímo vystavěny, jak tomu bylo v minulosti. I když se jedná o postprodukční stříh, záběry jsou dlouhé a tempo filmu velmi pomalé. Ve spolupráci s populární hudbou a jejím rytmem byl v minulých letech stříh podřízen tempo-rytmu hudební skladby, což s využitím klasické hudby Benjamina Brittena nevzniká. Jízda kamery, respektive její pohyb jakkoliv technicky zařízený, je zřejmě nejpopulárnější náhrada postprodukčního stříhu, neboť je nejvariabilnější. Anderson tohoto způsobu využívá v úzké spolupráci s pohybem herců a propojuje tak oba dva postupy ve své charakteristické scéně. Kombinace pohybu kamery a herců za účelem eliminovat využití stříhu Anderson nejčastěji využívá v dlouhých jízdách představující rozsáhlou scénu.

Vzpomenout lze na zmiňovanou závěrečnou scénu *Takové zvláštní rodinky*, nebo úvodní scénu *Života pod vodou*. V *Až vyjde měsíc* jsou podobné jízdy tři, přičemž první (představení domu Bishopových) je pouze pohyb kamery, avšak statické rozpoložení herců – scéna se tedy zaměřuje na vizuální zpracování záběru. Další velká jízda představuje hlavní tábor khaki skautů a pohyb herců je určený pouze ke zdůraznění hloubky prostoru (Andersonova potřeba za každou cenu vyplnit rám obrazu, nebo hloubku prostoru prochází napříč filmy a evidence lze najít v každém z nich, tímto „fenomémem“, nebo spíše nutkáním se zabývám v bakalářské práci z roku 2011). Jedinou určující scénou je tedy první konfrontace s kempem Ivanhoe a seznámení se s oddílem padesát pět. Tato sekvence záběrů je sice sestavena z více částí, nicméně každá splňuje podmínky pro náhradu stříhu. Hned úvodních dvacet vteřin scény je pro Andersonovu práci příkladných. Z povzdálí vyjde skautský vedoucí Ward ze stanu a přiblíží do detailu ke kameře (mimochodem zabíraný z pohledu, viz výše) a vydává se na kontrolní cestu táborem.

Už pouhá tato akce nahradila dva stříhy první prezentující Warda ve stanu a druhá začínající kontroly. Anderson do způsobu náhrady stříhu zajímavě připojil rekvizity/dekorace, kdy jde ve scéně vedoucí Ward na kontrolu latrín a zajde za závěs, tím pádem zmizí z obrazu. Místo řešení situace stříhem, Anderson nechá malého skauta odhalit závěs, který připomíná rozdělení obrazu v postprodukčním stříhu.⁷¹ Dál scéna velmi důvěrně připomíná zmiňovanou scénu filmu z roku 2001, kdy herci postupují zároveň s kamerou v jednom směru, přičemž se na své cestě díky nastaveným překážkám (dekoracím) přibližují a vzdalují od kamery, čímž nahrazují stříh a zachovávají scénu dynamickou a zajímavou.

Až vyjde měsíc je na rozdíl od předešlé Andersonovy tvorby prvním filmem, kde zmíněné využití stříhu nedominuje. Převážně proto, že režisér již nemusí dokazovat nezávislou podstatu svých filmů, jak tomu dělal v minulosti. Film je plný klasických typů záběrů stříhové kompozice, od způsobu záběr – proti-záběr po konvenční řešení rozhovorů přes rameno. Přesto, že se objevují tyto postupy častěji než kdy před tím, není jejich výskyt bez důvodu.

⁷¹ viz Obrazová příloha 24

Zmíněné postupy se totiž opět objevují pouze ve scénách s dětskými charaktery. Andersonův útok na dětského diváka sahá až tak daleko, že jim podřizuje styl vyprávění příběhu. Možná pro snazší pochopení, nebo pro větší přehled ve složitých situacích. Zároveň by se využití takových stylotvorných postupů, typických pro mainstreamový film, dalo chápat jako nadřazování dětských scén nad dospělé charaktery. Jako dichotomické využití, kde si dětské charaktery zaslouží konvenční technické zpracování, neboť jejich rozhovory a akce jsou důležitější a rozumnější, a naopak scénám s dospělými je dán prostor experimentu s výrazovými prostředky.

Režisér se ve filmu *Až vyjde měsíc* rozhodl využít střihu mimo jiné k znázornění humoru. Na principu grotesky – tedy opakující se stejné akci se závěrečnou pointou – a v duchu filmu *Na hromnice o den více* (Harlod Ramis, 1993) využil Anderson časové elipsy ke dvojímu znázornění jedné scény s odlišným vyzněním. Rozebíranou úvodní scénu v kempu Ivanhoe, která je znázorněna pomocí dlouhé jízdy a prostřednictvím které se seznamujeme se skauty oddílu padesát pět, zobrazil režisér ke konci filmu velmi podobně. Scéna netrvá tak dlouho, nicméně použil stejné záběry (opakující se akce u gagu), aby při finálním oddálení kamery byl vidět výsledný rozdíl (pointa gagu)⁷².

Využití střihu u Andersona je celkově nevýrazné. Pokud neberu na vědomí práci s kompozicí obrazu, tedy vnitro-záběrové skladbě, režisér se střihem v žádné ze svých pracovních etap nepochyboval. Střihová skladba byla vždy podřízena vizuální stránce obrazu a neměla vyrušovat diváka od soustředění na četné rekvizity a rozestavěné dekorace. *Až vyjde měsíc* pokračuje v této tradici střídmeji. Střihová skladba Andersonova posledního filmu je nejvíce poznamenána kontinuitním střihem, tedy postupem typickým pro mainstreamovou produkci, praktikovaný ve filmech již od desátých let minulého století. Osobně ve využití tohoto postupu spatřuji opakovaný vstřícný krok směrem k divákovi, zároveň však velký smysl pro detail a perfekcionismus. Demonstrovat tento postup lze opět na již exemplární scéně první kontroly tábora Ivanhoe oddílu padesát pět.

⁷² viz Obrazová příloha 25

Při kontrolní obhlídce se procházející vedoucí zeptá jednoho ze skautů, jak pokračuje ve své práci, kterou je vázání uzlů. Skautovi práce nejde a zde jsou zmíněná odůvodnění Andersonova postupu – v momentě, kdy skaut negativně hodnotí svou práci, následuje z celkového záběru jízdy projíždějící táborem střih na detailní záběr konstatované špatně odvedené práce (zauzlované provázky).⁷³

Prostřih lze chápat jako Andersonovo zvýraznění návaznosti děje, tedy jde o zjednodušené, konvenční prezentování scény, nebo je scéna důkazem Andersonova pečlivého vedení divákovy pozornosti. V rané tvorbě by záběr scény zůstal stejný, bez střihu, měl by však pomalejší tempo, aby se divák na detail rekvizity mohl zaměřit. Tak či onak je scéna precizně provedena ve spolupráci s rytmem hudby a ve filmu funguje naprosto správně jako onen vypointovaný gag.

Konvenční části použití střihu se Anderson vyhýbal celou svou kariéru. Vždy když se ve scéně objevil přímý střih připomínající mainstreamové pojetí kontinuity záběru, dokázal odvést diváckou pozornost jiným směrem. Na zajímavý kostým, odehrávající se pozadí, prostor a podobně. *Až vyjde měsíc* za touto snahou konvenčnost zakrýt, z důvodů nového žánru a převažujícím motivům, zaostává.

4.3 D ZVUKOVÁ SLOŽKA FILMU

Výše jsem již ustanovil, že Anderson ve velké míře odkazuje na současnou populární kulturu a zároveň nechává své charaktery i příběhy v uplynulých dekadách minulého století. Jedním z nejvýraznějších projevů tohoto odkazu je použitá hudba a skladby v jeho filmech. Dodnes jsou The Rolling Stones, David Bowie, nebo The Kinks primárně spjati s tvorbou tohoto režiséra. *Až vyjde měsíc* zavádí diváka jinam. Pravděpodobně z důvodu uvedení reálné časové doby, tedy roku 1965 (kdy kariéra zmíněných kapel byla v počátcích), zdráhal se Anderson využít svůj obvyklý repertoár, a tak se nejnovější film svou hudební (nikoliv zvukovou – rozvedu později) složkou maximálně liší. Na hudební stránce filmu se opět podíleli Alexander Desplat pro její originální původní část a Randall Poster jako supervizor.

⁷³ viz Obrazová příloha 26

Film obsahuje tři základní hudební motivy, které se dokola opakují. V minulosti by hudební část filmu zabraly populární skladby známých kapel a vznikl by tak neotřelý a originální soundtrack k filmu (jako k *Takové zvláštní rodince*, na němž se podílel Paul Thomas Anderson).

V *Až vyjde měsíc* se tedy dokola opakují motivy klasické koncertní hudby, což je oblast, kterou Anderson doposud nezkoumal, country hudba spjatá s Kapitánem Sharpem a tehdejší dobová populární muzika (60. léta). Motivem klasické hudby jsou variace na vážnou hudbu od anglického skladatele Benjamina Brittena. Respektive její upravená verze pro dětského posluchače. Zřejmě není náhoda, že do filmu pro dětského diváka byla vybrána interpretace, kde hudbu představuje dětský vypravěč. Skladba, stejně jako film, jsou typickým úkazem dospělého světa (děti neřídí koncert, ani nереžirují filmy) přeorientované pro mladého diváka. Dětský hlas – vypravěč, postupně představuje Brittenovu skladbu a vysvětluje na co se soustředit. Úryvky z této opery jsou použity v průběhu celého filmu, kde dokreslují jednotlivé situace více či méně absurdní, vzhledem k vážnosti použité hudby a řešené situaci. Brittenovo jméno je také využito ve spojení s prvním setkáním Suzy a Sama, neboť se setkají v kostele na představení právě Brittenovy opery Noemova potopa (Noye's Fludde). Jednotlivé představení všech komponentů Brittenova orchestru v úvodu filmu slouží jako možné vodítko pro orientování se ve skladbě pro její pozdější využití. Brittenova hudba je tedy hudebním leitmotivem filmu. Druhým přítomným hudebním motivem jsou písně Hanka Williamse, amerického písničkáře a skladatele. Williams se stal ve čtyřicátých letech minulého století nejvlivnějším zpěvákem country hudby na světě. Právě tato hudba je převážně spjata s Kapitánem Sharpem a je určena jako jeho osobní motiv. I když se Williamsova hudba objevuje i u některých scén s khaki skauty, neboť pojednává o přírodě a krajině, spjatá je primárně s osamoceným policajtem. Williamsovy skladby jako „*Long Gone Lonesome Blues*“ (Dlouho osamělé blues), nebo „*Ramblin' Man*“ (Potulný muž) zvyrazňují Sharpovu letmo zmíněnou, nejasnou a neveselou minulost a ztracenou lásku.

Třetí motiv tvoří dobová populární hudba, převážně zastoupena francouzskou zpěvačkou Françoise Hardy a její skladbou *Le Temps de l'Amour* (Chrám lásky) – Suzyina nejoblíbenější. Tancující duo dětských charakterů na tuto skladbu mimo jiné vyzdvihuje dětské postavy na úroveň dospělých. Doplnujícím hudebním motivem jsou vlastní skladby Alexandra Desplata, které doprovázejí útěk Sama a Suzy.

Všechny použité skladby, tedy s výjimkou Alexandra Desplata, jsou diegetické. Hudba Benjamina Brittena je pouštěna z malého přenosného, skoro by se hodilo říct dětského, gramofonového přehrávače. A to ať u Suzy doma, nebo uprostřed lesa. Hank Williams je všudypřítomný s Kapitánem Sharpem, neboť neustále vyhrává z jeho rádia – na policejní stanici i v autě. Françoise Hardy, zástupkyně třetího druhu hudby znějícího na ostrově New Penzance a doprovázející společný tanec mladé dvojice, hraje také z přenosného gramofonu. Hudba slouží k přetváření situace a její hlavní funkcí je podporovat, nebo utvářet divákovy emoce. Se skladbami Rolling Stones a podobných kapel v předchozích filmech hudba na emoce vliv neměla. Jedinou funkcí, kterou splňovala, byl samotný její odkaz na populární kulturu a konotační funkce k ostatním Andersonovým filmům. Když se při zpomaleném záběru rozezněl David Bowie, nebyl pochyb o jméně režiséra. V *Až vyjde měsíc* režisér pracuje s konvenčnějším přístupem v budování napětí a očekávání. Temné užití bubnů při detailním nájezdu na vystrašenou tvář očekávající přírodní pohromu, perfektně načasované pauzy ve skladbě a další hudební preciznost nahradily třiminutové populární skladby minulých filmů. Využití hudby zde pracuje s divákovým očekáváním a nejeví se v žádném z případů jako inovativní či nové.

Jinak je tomu se zvuky a ruchy. Filmem je slyšet výrazné zapojení zvukové složky, která podrývá emociální napětí dané situace, jak je tomu při zmíněné scéně před přírodní katastrofou, nebo ve scéně finálního střetu Redforda se Samem.

Jak postupuje jejich rozhovor, začíná se pomalu zesilovat zvuk klinické smrti. Ve spojení s prostřihy na oba poraněné soupeře, Redforda – fyzicky, Sama – duševně (zemřelí rodiče), je scéna ukázkovým příkladem propojení jednotlivých stylotvorných fází scény. Vizuální umístění Redforda, jejich kostýmy, akce pohyb a zvuk. V momentě, kdy klinický zvuk dosáhne vrcholu, ztichnou ostatní diegetické ruchy a chvíli v absolutním tichu pouze za doprovodu vysoce intenzivního tónu dojde k bitvě. Podobnou funkci plní například zesilující se bubny převzaté z Brittenovy skladby. Zvuky v Andersonových filmech, *Až vyjde měsíc* nevyjímaje, nemají plnohodnotnou stylotvornou funkci. Není na nich postavena zápletko, ani situace, jak tomu dokázal Jacques Tati ve svém *Playtime*, ani na nich nestaví humornou zápletko, jak v poslední době experimentuje Quentin Tarantino s přeexponovaným využitím zvuku a ruchů (*Nespoutaný Django*, 2013).

4.3 C₁ NÁZVY POSTAV A MÍST

Samotnou kapitolu v Andersonových filmech tvoří zvuk a význam názvů a jmen. Odlišná jména jsou v mainstreamové kinematografii tolerována pouze jako součásti filmů z žánrových kategorií science fiction, nebo fantazy. Těžko by v populárním žánrovém filmu postmoderní západní kultury uspěl charakter se jménem Spock, nebo Skywalker. Jména a názvy jsou u mainstreamových děl buďto podřízena příběhu a neodpoutávají pozornost (na příklad autodílna je pouze autodílna a nic víc), nebo v sobě nesou prvoplánové odkazy, často na zemi původu pokud jde o záporný charakter cizince (Hans Grubber ze *Smrtonosné pasti*), či naopak zdůrazňují typovost charakteru (kladné postavy amerických filmů se jmenují John McClaine, nebo John Smith). Zůstalo tedy výsadou nezávislého sektoru, aby názvy a jména využila k podpoře svých snah vymezit se konvenčnímu chápání filmové řeči a na podobných stylotvorných prostředcích často založit motiv, nebo i zápletko filmu.

Vymezení pomocí nezvyklého nářečí či pojmenování pomáhá tvořit fikční světy, do kterých nezávislí autoři, Andersona nevyjímaje, zasazují své příběhy. Příkladem může být v této práci zmiňovaný film *Ospalá díra* a její hlavní charakter Ichaboda Cranea, Gondryho hollywoodský experiment *Zelený sršeň* a pana Chudnofského, nebo filmy Quentina Tarantina a jeho hrdiny pana Wolfa, pana Modrého a tak podobně. Při velké snaze o diferenciaci jsou režiséři schopni svým charakterům prostřednictvím jména přiřadit charakterovou vlastnost, nebo je pouhým jménem vystihnout (Wolf – znázorňuje charakterovou vlastnost postavy). Práce Wese Andersona je mnohem dalekosáhlejší, neboť jeho užití jmen a názvů pomáhá vytvořit vymyšlené fikční světy. Doposud byla použita jména snahou odlišit se od mainstreamové produkce americké kinematografie. Tam, kde jsou evropsky, či jinak cize znějící jména znakem odlišnosti, či nenormálnosti, v Andersonových světech existují vedle sebe. Nejpříznačnějším příkladem je tým Zissou, kde spolu fungují Pelé dos Santos, Klaus, Renzo Pietro, Oseary Dracoulias a mnoho dalších. Pouze jednou, v případě svého pátého celovečerního filmu využil Anderson jména svých postav jako zobrazení pocty svým předchůdcům. Bratři Whitmanové odkazují na tři velikány americké kinematografie – Jack (Nicholson), Peter (Bogdanovich) a Francis (Ford Coppola). Nejnovější snímek *Až vyjde měsíc* se od předchozího využití tohoto stylotvorného a naratologického prostředku distancuje. Možný důvod je zavedení příběhu do reálné doby, i když prostor je stále smyšlený.

Nejprve se zaměřím na jména postav, neboť je to právě tato část zvukové složky a stylotvorných postupů filmu, která se liší od předchozích snímků. Několikrát jsem výše zmiňoval Andersonův vstřícný krok k dětskému diváku – řídkěji použitý pohyb s kamerou, konvenčněji zaměřený střih – a řadí se sem i jména jednotlivých charakterů. Dokonale a perfekcionistaicky vytvořené charaktery, které mají své místo pouze ve fikčních světech Andersonových filmů již neoplývají cizokrajnou atmosférou, kterou jim v minulosti propůjčovala jejich jména. V *Až vyjde měsíc* jsou jména postav převážně americká. Bishop, Billingsley, Shakusky, jsou tradiční americká jména bez zvláštního přívlastku. Důvod autorova ústupku v tomto směru lze hledat buď v dětském divákovi, který by složitým zahraničním jménům nerozuměl, nebo v naznačeném kroku směrem k mainstreamovému pojetí tohoto výrazového prostředku.

Ve skutečnosti však jména plní jistou funkci, která nebyla vzata v potaz nikdy před tím. Anderson opatřil své postavy jednoduchými konotačními funkcemi a jejich jména tedy mimo jiné odkazují na charakterové, nebo ideové vlastnosti. Policejní kapitán je ve filmu Suzy Bishopovou definován jako smutný a hloupý. Příjmení Sharp (Bystrý) napovídá o opaku. Taktéž skautský vedoucí Randy Ward (Hlídač) není ve filmu schopen svému příjmení dostat a je bráno pouze jako ideál. Výše v této práci jsem takovýto postup komentoval coby konvenční postup využit mainstreamovou kinematografií, když má tendence opatřit své postavy zajímavým odlišením. Andersonovo využití této odkazové funkce jmen vychází bezpochyby z dětскosti, která se ve filmu opakuje jako jeho motiv. Jména mají sloužit pouze jako typizace jednotlivých postav, i když jim často jejich nositelé nejsou schopni dostat. Vedoucího skautů ostatní skauti zkrátka vidí jako jejich dozorce, policejního kapitána jako autoritu (Sharp také znamená Ostrý). V tomto dětském vnímání jmen postav zašel Anderson tak daleko, že některé z postav nekonkretizoval vůbec. Objevují se zde postavy se jmény jednoduše pouze Bratranec, Šilhoun, nebo vrchol typizace – Sociální Služby. Faktem navíc je, že většinou jsou takto pojmenovány postavy dospělé, což utvrzuje teorii dětské vize.

V názvech (míst, objektů) se projevila ozkoušená Andersonova hravost, a pokud na jménech svých postav ubral cizokrajnosti, v názvech si ji dopřál. Pokud tedy opustím charaktery a zaměřím se na názvy míst a věcí, nejvýraznější je zřejmě pojmenování zátoky, kde Sam a Suzy najdou útočiště, a která dala název celému filmu (pouze však v anglickém originále). Zátoka má původní jméno *Mile 3.25*, což naznačuje strohé kategorické označení dospělými úředníky. Samův návrh, aby si pojmenovali zátoku sami, absolutně vystihuje atmosféru fikčního světa, ve kterém se nachází. Je podřízen dětem, které jsou jeho výhradními obyvateli (pokud vezmeme v potaz přítomné skauty, tak dětské postavy svým počtem převyšují dospělé). Pojmenování zátoky *Moonrise Kingdom*, v doslovném překladu tedy *Království vycházejícího měsíce* je pojmenováním fantazijním a dětským. Stejně jako příběhy hrdinek ze Suzyných knih (*Shelly a tajný vesmír*, *Dívka z Jupitera*, *Zmizení šesté třídy* a podobně), i zátoka je místem kam děti utekly před nechápajícím světem dospělých.

Celý ostrov je potom fiktivní obdobou amerického Rhode Islandu v Nové Anglii. Místa na tomto ostrově jsou zmíněným odkazem na světovost a vztah k Evropě a přidané nostalgické a pohodové atmosféře ostrova. Nachází se zde místa jako: *Belgické hodiny*, *Fort Lebanon*, *Románské ruiny*, či *Polský princ*. Jiný druh názvů míst obsahuje na příklad *Věrný ostrov*, *Upřímné skály*, *Řeka stepujících kamenů* a *Konec léta*. Zatímco první skupinou jmen Anderson odkazuje na svůj vztah k okolnímu světu a zároveň k faktu, že ostrov je od světa odříznut, druhá část jmen je jakoby zvýrazněním dětského charakteru samotného ostrova.⁷⁴ Ten se v názvosloví a jménech projevil nejvíce ze všech stylotvorných prostředků.

Další skupinou jsou Khaki skauti Severní Ameriky. Jejich vztah k indiánským tradicím smíšeným s typickými skautskými praktikami vytváří bohatou platformu pro kreativitu se jmény a názvy. Khaki skauti jsou převedeným důkazem fiktivního Andersonova světa. Americký divák ve skautech pozná známou organizaci „*Boy Scouts of America*“, kterým Anderson pouze pozměnil název a drobné úpravy v kroji. Jejich uniformitu režisér zdůraznil pojmenováním organizace po barvě jejich oblečení. Anderson sjednotil veškeré skauty do jednoho oddílu a jejich diferenciaci je dána pouze příslušnou zemí. Vztah k indiánské a tedy národní tradici je ukázána mnohými skauty s indiánskými členkami, indiánským bojovým pokřikem, nebo třeba skautským oběžníkem, který se jmenuje *Indiánská kukuřice*. Kontrast armádních bubnů při nástupu skautů a vztah k indiánské tradici je demonstrujícím příkladem rozdílu v chápání světa dospělých a dětských charakterů. Zatímco dospělí berou skauty jako přípravu na vojnu (děj filmu se odehrává dva roky před válkou ve Vietnamu), plní rozkazy a dbají kázně, dětské charaktery v nich vidí možnost na hru na indiány, přístup k přírodě a dobrodružství.

Názvy měli u Andersona vždy výhradní místo a byly jednou z dominantních složek jeho filmů. *Až vyjde měsíc* vztáhl tuto složku víc než kdy jindy na žánrové zařazení filmu a z převážné většiny se podřídil dětskému charakteru filmu.

⁷⁴ Anderson dokonce část ostrova pojmenoval Yeoman Lane, po svém kameramanovi Robertu D. Yeomanovi a pokračuje tak v tradici odkazování prostřednictvím fiktivních jmen ve filmu na své skutečné přátele.

I přes to dokázal Anderson využít zvukovou složku tak, aby v ní zachoval stopy svého charakteristického postupu. I když názvy a jména nevyužil jako nosná témata filmu (jako v minulosti, kdy nádech světovosti dodával na jedinečnosti filmu), našel zcela nové využití v jejich odkazech a vztahu k charakteru postav.

5. ZÁVĚR

Cílem práce bylo představit Wese Andersona jako svébytného filmového režiséra pokračujícího ve stylotvorné tradici nezávislých filmů devadesátých let minulého století. Základním shrnutím charakteristických postupů americké nezávislé kinematografie a určením jejich jednotlivých trendů od devadesátých let po současnost vymezují předchozí tvorbu Wese Andersona jako jedinečnou ve využití vizuálních složek filmu – kostýmů, dekorací a rekvizit – ve spojení s inscenováním jednotlivých technických aspektů mizanscény. Andersonovu specifičnost nacházím v ojedinělém způsobu adaptace principu zesílené kontinuity, který odkazuje na tehdejší mainstreamovou kinematografii. Tento pojem pochází z teoretické práce amerického filmového teoretika a historika Davida Bordwella a slouží jako pojmenování sjednocujících stylotvorných postupů amerického mainstreamového filmu. Mezi takové postupy se řadí mimo jiné rychlé tempo střihu (tedy celého příběhu), krátké záběry (průměrná délka záběru 3 vteřiny), budování napětí pomocí hudby a zpomalených záběrů, počítačové efekty a žánr dobrodružného filmu. Všechny tyto postupy slouží k dynamičtějšimu a rychlejšimu stylu vyprávění příběhu – odtud název zesílená kontinuita. Andersonova tvorba je charakteristická přesně opačnými stylotvornými postupy. Převládají dlouhé záběry, pomalé tempo, inscenování namísto střihu a tak dále. Na základě vlastních analýz filmů devadesátých let a s pomocí základní literatury, především knihy Jamese Mottrama, jsem byl schopen tyto postupy najít téměř u všech filmů nezávislého sektoru devadesátých let (ve tvorbě Paula T. Andersona, Davida O. Russella, Spika Jonzeho a dalších).

Při tomto zjištění jsem převládající styl nezávislých filmařů devadesátých let nazval „zeslabenou kontinuitou“, a stejně jako tvorba těchto režisérů je název výrazem odmítnutí nastavených pravidel. Andersonovu jedinečnost jsem mezi ostatními nezávislými filmaři dokázal ve své bakalářské práci, která se zabývala inscenováním v jeho filmech a nalezením specifických a odlišných postupů v tvorbě.

V této práci jsem si dal za cíl zjistit, zdali i v jeho posledním snímku toto tvrzení převládá, neboť nový film přišel do kin se dvěma faktickými údaji, které tomu odporovaly. Za prvé se jednalo o snímek natočený po pětileté pauze od hraného filmu a za druhé, Andersonův poslední film, animovanou celovečerní adaptaci dětské knihy, sponzorovalo studio 20th Century Fox. Mezi jinými jsem tedy analyzoval vlivy a přítomnost těchto dvou faktů v posledním filmu *Až vyjde měsíc*. Ten jsem si na začátku práce určil jako příkladový snímek současného nezávislého filmu v Hollywoodu a postupným analyzováním jsem se ve svém zadání usvědčil.

Komparativní analýzou s předchozí režisérovou tvorbou jsem zjistil, že poslední snímek obsahuje proměny převážně v technickém zpracování příběhu (zejména v práci s kamerou), stejně jako v práci s narací a žánrem filmu. Andersonův vývoj v technických stylových prostředcích je pomalý, ale důsledný. Jeho tvorba se před posledním filmem rozděluje na dva směry, přičemž *Až vyjde měsíc* slouží jako jejich syntéza. V rané éře režisér používal celkové komponované záběry s hloubkovou ostrostí pole, kladl větší důraz na inscenaci uvnitř rámu obrazu a vizuální aspekty filmů. Po roce 2004, který znamenal vedle profesní změny i proměnu osobní, se do technického zpracování filmu projevila dynamika a aktivní účast na příběhu. Pozici režiséra můžeme určit v rané éře jako pozorovatele, v pozdní tvorbě jako zúčastněného navigátora diváckého vnímání. Hlavně prací s kamerou se v *Až vyjde měsíc* projevují obě tyto polohy. Patrné jsou scény vedení divákova zaměření, kdy skokovými střihy a detailními záběry zvýrazňuje probíhající komentář, ale i nenápadné pozorování z dálky, za použití přibližování, či statické kamery.

Další změnou od předchozí tvorby je ve způsobu vyprávění. Postava Vypravěče v sobě spojuje svou podstatou vševědoucího vypravěče a komentátora příběhu z *Takové zvláštní rodinky* a vizuálním zpracováním kapitána Zissoua ze *Života pod vodou*. Anderson v minulosti vyzkoušel různé formy vyprávění, nejčastěji spojené s nějakým jiným médiem. Jeho filmy byly prezentovány a vyprávěny jako divadelní představení, čtení z knihy, nebo filmový dokument. Vypravěč z nového filmu však nahradil ostatní svým diegetickým zapojením do příběhu (postava je důležitou hybnou součástí děje) a nediegetickými znalostmi (zná konec příběhu). Už v tomto gestu Anderson upouští od svých předchozích zásad nechat diváka rozhodnout o svém názoru na film a příběh. Zde režisér nenápadně omezuje divákovu fantazii, která byla v předešlých filmech ve spolupráci s fikčními světy neomezená. Novinkou v práci s vyprávěním ve snímku *Až vyjde měsíc* je využití nepřímé řeči, jako výrazný narativní postup. Informace z dopisů a fotek, kde se můžeme dohadovat o jejich diegezi – není jasné, jsou-li dopisy prezentovány pouze divákovi, nebo i postavám – jsou důležité pro další vývoj příběhu (plánovaný útěk ústřední dvojice, Samův původ). Postavy zřejmě mají znalost informací z těchto dokumentů, avšak záběry, které by to dokazovaly, nejsou přítomné. Narativní strategie dvojice autorů scénáře (Anderson a Roman Coppola) využívá postupů z minulých Andersonových filmů – útěk, hledání, děti proti dospělým – s přihlédnutím na dětského diváka.

Důvod všech těchto změn nacházím ve zvolení dětského žánru filmu. Anderson již od počátku své tvorby s dětským charakterem ve filmech pracuje. V rané éře tvorby režiséra se dětství dalo považovat za jeden z hlavních motivů filmů – *Jak jsem balil učitelku* je navíc snímek z prostředí střední školy. Ačkoliv nikdy nebyl dětský charakter natolik dominantní, aby byl důvodem pro celkové žánrové zaměření filmu, v každém filmu hrají dětské charaktery důležitou roli. Dětskost jako téma se navíc promítá i do vykreslení dospělých charakterů, které jsou v Andersonových fikčních světech pouze velké nevyrostlé děti.

Jsou schopné se prát, hašteřit, či jinak dětinsky znemožňovat. Naopak dětské charaktery často přemýšlí racionálněji a vystupují jako dospělí, což je možná důvod, proč téma dětství nikdy výrazně nevyčnívalo.

V *Až vyjde měsíc* udělal režisér z dětského vnímání okolního světa hlavní motiv, kterému podřídil všechny složky. Práce s kamerou je ovlivněná do té míry, že jsou časté záběry z níže nastaveného úhlu, aby odpovídaly dětskému pohledu. Dětský pohled na svět je patrný také ve jménech postav (Bratranec, Sociální služby), v názvech míst ostrova (Upřímné skály, Věrný ostrov), nebo v odporování dospělé komunitě (útěky z domova, budování zakázaného domu na stromě). Anderson dětské charaktery také vyzdvihuje nad dospělé, dělá je chytřejšími a dospělejšími. Za využití líčení a kostýmů dětské charaktery odprošťuje od jejich určeného řádu a v zátoce „*Vycházejícího měsíce*“ jim dává vlastní ohraničený svět. Celá sekvence odehrávající se v zátoce je ustanovením manifestu dětského charakteru proti dospělému. Rozhodnou se přejmenovat zátoku, zažít první erotickou zkušenost, nebo diskutovat o významu rodiny a budoucnosti. Zřejmě právě tyto aspekty jsou příčinou odmítnutí americké asociace distributorů pro zpřístupnění filmu dětem pod třináct let. Režisér však myslí také na diváka. Dětský žánr sám v sobě nese premisu dětského diváka a s tím spojené stylistické aspekty. Ne že by se jim Anderson podřídil, ale minimálně jim ustoupil. Ve filmu se zcela nečekaně objevuje princip kontinuálního střihu typu záběr – proti-záběr, tedy postupu charakteristického pro mainstreamovou kinematografii. Zjednodušení jmen postav (v předchozích filmech se postavy jmenovaly např. Osearis Dracoulis, v novém filmu je např. Bratranec Ben), kontinuita záběru celek – detail a podobné postupy jsou důkazem Andersonovy komunikace s mladým divákem.

Demonstrativní shrnutí těchto postupů lze často najít v reklamní, nebo krátkometrážní tvorbě. Tyto druhy kinematografie jsou ideálním příkladem režisérových charakteristických postupů na krátkém časovém úseku a také zde je vidět zmíněný posun v Andersonově zpracování zadaného tématu.

Vedle svých dvou krátkometrážních filmů – *Bottle Rocket* (1994), jenž sloužil jako předloha pro celovečerní verzi a *Hotel Chevalier* (2007), který byl předfilmem pro *Darjeeling s ručením omezeným*, v amerických kinech uváděné spolu – jsou na místě koncentrace Andersonova stylu četné reklamy. Na příklad spoty pro Stelli Artois, kde Anderson představuje své nadšení pro časoprostorovou nezařaditelnost, American Express, která je natočena na jeden dlouhý záběr a evokuje Andersonovu ranou tvorbu (mimo jiné je reklama poctou filmu *Americká noc* režiséra Françoise Truffauta, 1953), či společnost Ikea, která využívá technické parametry a motiv dysfunkční rodiny. Stejnou změnou, nebo aspoň stejným směrem jako v celovečerní tvorbě se Anderson vydal i ve své současné reklamní tvorbě. Konkrétně se jedná o reklamu pro mobilní telefon společnosti Sony. Kampaň společnosti Sony byla založena na tom, že každý měsíc dali jeden ze svých produktů významnému režisérovi, aby o něm natočili reklamu. Anderson svou reklamu pojal jako výzkum v dětské komunitě a natočil reklamu jako dětský pohled na technologické fungování mobilního telefonu. Vedle tohoto očividného spojení s posledním filmem se Anderson nezdřáhal využít klasické stop-motion animaci, kterou odkazuje na svůj předposlední film.

Jednotlivými kapitolami této práce jsem prokázal Andersonovu stále trvající – i když s inovativním přístupem – charakteristickou stylovou prací režiséra nezávislého proudu americké kinematografie. Význam jeho tvorby v současné americké kinematografii se rozpíná od ovlivňování mladé generace (Reitman, Braff aj.) až po nastavování hranic mezi nezávislou a mainstreamovou kinematografií. Přesvědčení o jeho záměru podobné filmy vyrábět na počest svým režijním vzorům (a tedy na vzdor současné mainstreamové tvorbě) lze nalézt v širokém žánrovém rozpětí filmů a jednotné nezařaditelnosti. Filmy bývají často nesprávně jednotně označovány za žánr „hořké“ komedie, nebo rodinného dramatu.

Faktografický soupis žánrového zaměření jednotlivých filmů za celou Andersonovu kariéru čítá kriminální film, meta-dokumentární film (film o dokumentu, kde reálné filmové postupy jsou podřízeny dokumentárním), road movie, animovaný film⁷⁵ a dětský film. I když jsou všechny filmy více žánrové a míchá se tedy několik postupů dohromady, všechny svým stylotvorným postupem působí familiárně a navzájem propojeně. Odtud chybné zařazování filmů pod jeden žánr. Samotnému Andersonovi nejde o ustanovení charakteristického stylu (třebaže toho docílil), ale o důsledné odmítnutí zaběhnutých konvencí mainstreamových filmů a důkaz, že filmy jdou dělat i jiným způsobem.

Celý princip adaptovaného teoretického konceptu „zeslabené kontinuity“ funguje jako všudypřítomný vzdor a nesouhlas s komerční produkcí, čímž se plně ztotožňuje s Andersonem. Využívá specifických stylotvorných postupů a motivů k hledání alternativních způsobů znázornění archetypálních příběhů – neshoda v rodině, útek, pocit samoty a tak dále. Svou pozici nezávislého tvůrce si udržel i v případě interakce s majoritním filmovým studiem (20th Century Fox), které podporovalo jeho dva filmy. Celá tato práce měla vést k jednoznačné odpovědi – kromě vytyčení a zhodnocení Andersona stále jako nezávislého tvůrce najít podstatu v jeho tvorbě. Jedná se o zmiňované vymezení mainstreamu za specificky vlastního použití principu zeslabené kontinuity. Jako debutující autor s využitím tohoto modelu přišel v roce 1994 a stejného zadání se ve svých filmech přes veškeré technologické i osobní změny drží dodnes.

⁷⁵ Animovaný film se dá spíše chápat jako druh filmu, nikoliv žánr, toto označení však pro nastínění situace postačí.

6. SUMMARY

This work is focused on captioning independent filmmaker Wes Anderson and his work in the current independent American cinema. The main goal is to determine whether Anderson is, or is not continuing in the same line of work, as in the 90's. Ever since independent film directors became popular and famous, most of them got caught in the studio system, where they changed their characteristic film style. With analyzing Anderson's last film *Moonrise Kingdom* (2013) I discovered him as one of the few directors still capable of holding his highly set standard from the beginning of his work in the 90's, in creating *mise-en-scene*, artistic aspects of film (such as using costume, properties and decorations) and connecting them with other stylistic matters (such as sound department, music direction, camera work, lens, frames etc.)

I was able to determine few changes that happened in the last film, such as change in the camera work, narration and film genre. While camera work reflects Anderson's past work in two different ways (long, static takes and dynamic close-ups) using of a narrator is completely new. Anderson uses diegetic narrator as well as letters and photos to tell the story. Synthesis of all components and used approaches is film genre – film for children. Director subordinates everything to the children characters as well as viewers.

Through comparative analysis, with using theoretical base about intensified continuity by David Bordwell, I tried to separate *Moonrise Kingdom* from other contemporary independent films in Hollywood by analysing Anderson's visual part of his own stylistic principles and, of course, technical matters of the film. By using Bordwell's definition of stylistic function, which he divides to decorative, connotative, denotative, and expressive, I was able to prove Anderson's position as a current director and story teller.

I intended to raise *Moonrise Kingdom* as an example of current independent film, which uses film technique mentioned above to set the ground for other independent projects in current studio film making.

7. PRAMENY

7.1 ANALYZOVANÉ FILMY WESE ANDERSONA

AŽ VYJDE MĚSÍC (MOONRISE KINGDOM)

USA, 2012, 94 MIN.

režie: Wes Anderson

scénář: Wes Anderson, Roman Coppola

kamera: Robert D. Yeoman, ASC.

střih: Andrew Weisblum

hudba: Randall Poster, Alexander Desplat

hrají: Bruce Willis (Kapitán Sharp), Edward Norton (Skautský vedoucí Ward), Bill Murray (Walt Bishop), Francis McDormad (Laura Bishopová), Tilda Swinton (Sociální služby), Jason Schwartzman (bratranec Ben), Jared Gilman (Sam), Kara Hayward (Suzy), Bob Balaban (Vypravěč)

ocenění:

AFI Awards 2013: Nejlepší film roku

DARJEELING S RUČENÍM OMEZENÝM (DARJEELING LIMITED)

USA, Indie 2007, 91 min.

režie: Wes Anderson

scénář: Wes Anderson, Jason Schwartzman, Roman Coppola

kamera: Robert D. Yeoman, ASC.

střih: Andrew Weisblum

hudba: Randall Poster

hrají: Adrien Brody (Peter), Owen Wilson (Francis), Jason Schwartzman (Jack), Anjelica Huston (Patricia), Waris Ahluvaria (steward), Wallace Wolodarsky (Brendan), Amara Karan (Rita), Bill Murray (obchodník)

ocenění:

Filmový festival v Benátkách 2007: Malý Zlatý Lev – Wes Anderson

ŽIVOT POD VODOU (LIFE AQUATIC WITH STEVE ZISSOU)

USA/Itálie, 2004, 119 min.

režie: Wes Anderson

scénář: Wes Anderson, Noah Baumbach

kamera: Robert D. Yeoman, ASC.

střih: David Moritz

hudba: Mark Motherbaugh

hraji: Bill Murray (Steve Zissou), Owen Wilson (Ned Plimpton), Willem Dafoe (Klaus Daimler), Cate Blanchet (Jane Winslett-Richardson), Anjelica Huston (Eleanor Zissou), Jeff Goldblum (Alistair Hennessey), Michael Gambon (Oseary Drakoulis), Waris Ahluvalia (Vikram Ray)

ocenění:

Cena filmových kritiků Ohio 2005: COFCA Award – Cate Blanchet

Ceny kostýmních návrhářů 2005: CDG Award – Milena Canonero

TAKOVÁ ZVLÁŠTNÍ RODINKA (THE ROYAL TENENBAUMS)

USA, 2001, 110 min.

režie: Wes Anderson

scénář: Wes Anderson, Owen Wilson

kamera: Robert D. Yeoman, ASC.

střih: Dylan Tichenor

hudba: Mark Motherbaugh

hraji: Gene Hackman (Royal Tenenbaum), Anjelica Huston (Etheline Tenenbaum), Luke Wilson (Richie), Gwyneth Paltrow (Margot), Ben Stiller (Chaz), Owen Wilson (Eli Cash), Bill Murray (Raleigh St. Clair), Danny Glover (Henry Sherman), Seymour Cassel (Dusty), Alec Baldwin (vypravěč)

ocenění:

Zlaté glóby 2002: Zlatý glóbus - Gene Hackman

Národní výbor filmových kritiků 2002: NSFC Award – Gene Hackman

Ceny kostýmních návrhářů 2002: CDG Award – Karen Patch

Ceny americké filmové akademie: Nominace na Oskara za původní scénář – Owen Wilson, Wes Anderson

JAK JSEM BALIL UČITELKU (RUSHMORE)

USA, 1998, 93 min.

režie: Wes Anderson

scénář: Wes Anderson, Owen Wilson

kamera: Robert D. Yeoman, ASC.

střih: David Moritz

hudba: Mark Motherbaugh

hrají: Jason Schwartzman (Max Fisher), Bill Murray (Henry Blume), Seymour Cassel (Bert Fischer), Olivia Williams (Rosemary Cross), Brian Cox (dr. Nelson Guggenheim), Mason Gamble (Dirk Calloway)

ocenění:

American Comedy Awards 1999: AC Award – Bill Murray

Independent Spirit Awards 1999: IS Award – Wes Anderson (režie), Bill Murray

Lone Star Film and Television Awards 1999: LSFTA – Jason Schwartzman, Bill Murray, Wes Anderson (režie), Owen Wilson a Wes Anderson (scénář)

GRÁZLOVÉ (BOTTLE ROCKET)

USA, 1996, 91 min.

režie: Wes Anderson

scénář: Wes Anderson, Owen Wilson

kamera: Robert D. Yeoman

střih: David Moritz

hudba: Mark Motherbaugh

hraji: Owen Wilson (Dignan), Luke Wilson (Anthony), Bob Musgrave (Bob), Lumi Cavazos (Inez), James Caan (pan Henry),

ocenění:

Lone Star Film and Television Awards 1998: LSFTA Award – debut roku, Wes Anderson (režie), Luke Wilson, Owen Wilson

Ceny filmových kritiků Los Angeles 1996: New Generation Award – Wes Anderson

7.2 DALŠÍ CITOVANÉ FILMY (ABECEDNĚ)

Alenka v říši divů (Alice in Wonderland, Tim Burton, 2010)

Americká krása (American Beauty, Sam Mendez, 1999)

Apokalypsa (Apocalypse Now, Francis F. Coppola, 1979)

Armageddon (Michael Bay, 1998)

Avengers (Joss Whedon, 2012)

Benga v záloze (The Other Guys, Adam McKay, 2010)

Bottle Rocket (Wes Anderson, 1994)

Bokovka (Sideways, Alexander Payne, 2004)

Captain America: První Avenger (Captain America: The First Avenger (Joe Johnston, 2011)

Cotton Club (Francis F. Coppola, 1984)

CQ (Roman Coppola, 2001)

Dogma (Kevin Smith, 1999)

Dostaň ho tam (Get Him to The Greek, Nick Stoller, 2010)

El Mariachi (Robert Rodriguez, 1992)

Erin Brockovich (Steven Soderbergh, 2000)

Fantastický pan Lišák (Fantastic Mr. Fox, Wes Anderson, 2010)

Flákači (Mallrats, Kevin Smith, 1995)

Gauneři (Reservoir Dogs, Quentin Tarantino, 1992)

Hanebný Pancharti (Inglorious Basterds, Quentin Tarantino, 2010)

Hledám Amy (Seeking Amy, Kevin Smith, 1997)

Hra (The Game, David Fincher, 1997)

Hotel Chevalier (Wes Anderson, 2007)
Hříšné noci (Boogie Nights, Paul T. Anderson, 1997)
Iron Man (Jon Favreau, 2008)
Iron Man 2 (Jon Favreau, 2010)
Jackie Brown (Quentin Tarantino, 1997)
Jay a Mlčenlivý Bob vrací úder (Jay and Silent Bob Strikes Back, Kevin Smith, 2001)
Jeff, který žije s mámou (Jeff Who Lives At Home, bratři Duplassové, 2011)
Juno (Jason Reitman, 2007)
Kafe a cigára (Coffee and cigarettes, Jim Jarmusch, 2003)
Karlík a továrna na čokoládu (Charlie and the Chocolate Factory, Tim Burton, 2005)
Kamarád taky rád (Friends With Benefits, Will Gluck, 2011)
Kill Bill Vol. 1 (Quentin Tarantino, 2004)
Kill Bill Vol. 2 (Quentin Tarantino, 2006)
Kmotr (Godfather, Francis F. Coppola, 1972)
Kmotr III (Godfather: Part III, Francis F. Coppola, 1990)
Like Crazy (Drake Doremus, 2011)
Magnolia (Paul T. Anderson, 2000)
Malá Miss Sunshine (Little Miss Sunshine, Valerie Farris, Jonathan Dayton, 2006)
Mám rád Huckabees (I *Heart* Huckabees, David O. Russel, 2004)
Marie Antoinetta (Marie Antoinett, Sofia Coppola, 2007)
Matrix (sourozenci Wachowští, 1999)
Mizerové (Bad Boys, Michael Bay, 1995)
Mission: Impossible: Ghost Protocol (Brad Bird, 2011),
Mladí muži za pultem (Clerks, Kevin Smith, 1994)
Na hromnice o den více (Groundhog day, Harlod Ramis, 1993)
Nespoutaný Django (Django Unchained, Quentin Tarantion, 2013)
Neuvěřitelný Hulk (Incredible Hulk, Louis Leterrier, 2008)
O Schmidtovi (About Schmidt, Alexander Payne, 2002)
Oliheň a velryba (The Squid and the Whale, Noah Baumbach, 2005)
Opilí láskou (Punch Drunked Love, Paul T. Anderson, 2000)
Ospalá díra (Sleepy Hollow, Tim Burton, 1999)
Playtime (Jacques Tati, 1958)

Podivnější než ráj (Stranger than Paradise, Jim Jarmusch, 1984)
Poldové (Cop Out, Kevin Smith, 2010)
Procitnutí v Garden State (Garden State, Zach Braff, 2004)
Pulp Fiction: Historky z podsvětí (Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994)
Sedm (Seven, David Fincher, 1995)
Serpico (Sidney Lumet, 1973)
Sex, lži a video (Sex, Lies and Videotape, Steven Soderbergh, 1989)
Skála (The Rock, Michael Bay, 1996)
Skvělí Ambersonové (The Magnificent Ambersons, Orson Welles, 1942)
Smrtonosná past (Die Hard, 1989)
Smrtonosná Past 4.0 (Live Free or Die Hard, Len Wiseman, 2007)
Solaris (Steven Soderbergh, 2002)
Speed Racer (sourozenci Wachovští, 2008)
Synekdocha New York (Synecdoche New York, Charlie Kaufman, 2008)
Táta na plný úvazek (Jersey Girl, Kevin Smith, 2003)
Temné stíny (Dark Shadows, Tim Burton, 2012)
The Social Network (David Fincher, 2010)
Thor (Kenneth Branagh, 2011)
Truman Show (Peter Weir, 1998)
Tři králové (Three Kings, David O. Russel, 1999)
Vánoce (Charlie Brown Christmas, Bill Melendez, 1965)
Vetřelec³ (Alien³, David Fincher, 1992)
Vyfič! (Whip it!, Drew Barrymore, 2008)
Yes Man (Paul Reed, 2008)
Zakázané ovoce (Out of Sight, Steven Soderbergh, 1998)
Zelený sršeň (Green Hornett, Michel Gondry, 2011)
Zlomené květiny (Broken Flowers, Jim Jarmusch, 2006)
Ztraceno v překladu (Lost in Translation, Sofia Coppola, 2003)
Ženy sobě (Bridesmaids, Paul Figg, 2011)

7.3 REKLAMY

Dostupné na WWW. [cit. 17. 3. 2013].

AMERICAN EXPRESS

<<http://www.youtube.com/watch?v=spCknVcaSHg&feature=related>>.

STELLA ARTOIS

<<http://www.youtube.com/watch?v=ZNYceaXH87g>>.

IKEA

<http://www.youtube.com/watch?v=CcpzVs_94Z0&NR=1>.

SONY XPERIA

<<http://www.youtube.com/watch?v=KnIA3J-D1II>>.

8. LITERATURA

BORDWELL, David. *Figures Traced in Light*. University of California Press, 2005. s. 314. ISBN 978-0-520-24197-8.

BORDWELL, David. *On the History of Film Style*. Harvard University Press, 1997. s. 322. ISBN 0-674-63429-2.

BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. Routledge, 2007. s. 512. ISBN 978-0-415-97779-1.

BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Dějiny filmu*. Vydavatelství AMU a Nakladatelství lidové noviny, 2007. s. 827. ISBN 978-80-7331-091-2 (AMU), 978-80-7106-898-3 (NLN).

GIBBS, John. *Mise-en-scène. Film Style and Interpretation*. Columbia University Press, 2002. s. 128. ISBN 978-1-903364-06-2.

MOTTRAM, James. *The Sundance Kids: How the Mavericks Took Back Hollywood*. Faber & Faber, 2006. s. 480. ISBN 978-0-86547-967-8.

PRIBRAM, E. Deidre. *Cinema & Culture: Independent Film in the United States 1980 – 2001*, Peter Lang Publishing, 2002. s. 305. ISBN 9780820452173

ORGERON, Devin. La Camera-Crayola: Authorship Comes of Age in the Cinema of Wes Anderson. *Cinema Journal*, 2007, č. 2, s. 40 – 65. ISSN 0009-7101.

KING, Geoff. *American Independent Cinema*, Indiana University Press, 2005. s. 304. ISBN 978-0-25321-826-1.

BERRA, John. *Directory of World Cinema: American Independent*, Intellect Ltd., 2010. s. 327. ISBN 978-1841503684

KING, Geoff. *Indiewood, USA: Where Hollywood meets Independent Cinema*, I. B. Tauris, 2009. s. 256. ISBN 978-1845118259

BERRA, John. *Selective Exhibition: The Sundance Film Festival and its Significance to the Independent Sector*. In BERRA, John (ed.). *Declaration of Independence: American Cinema and the Partiality of Independent Production*, Intellect Ltd., 2008. s. 224. ISBN 978-1841501857

DAVIES, Sam. Moonrise Kingdom. *Sight&Sound*, 2012, č. 7, s. 68 – 69.

McCARTHY, Todd. Moonrise Kingdom. [online]. *Hollywood Reporter*, 2012, č. 18, [cit. 15. 3. 2013].

Dostupný na WWW:

<<http://www.hollywoodreporter.com/movie/moonrise-kingdom/review/325507>>

CORLISS, Richard. Over the Moon, *Time*, 2012, č. 22. ISSN 0040-781.

SCONCE, Jeffrey. *Smart Cinema*, In. WILLIAMS, Linda, HAMMOND, Michael. *Contemporary American Cinema*, Open University Press, 2006. s. 429 – 447. ISBN 0-335-21831-8.

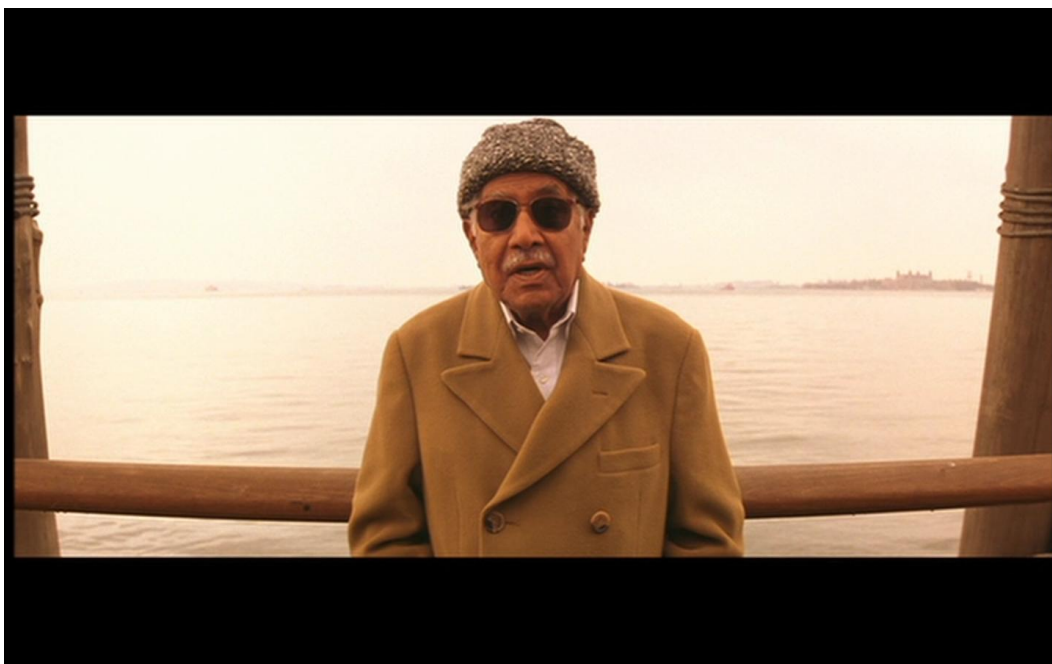
9. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



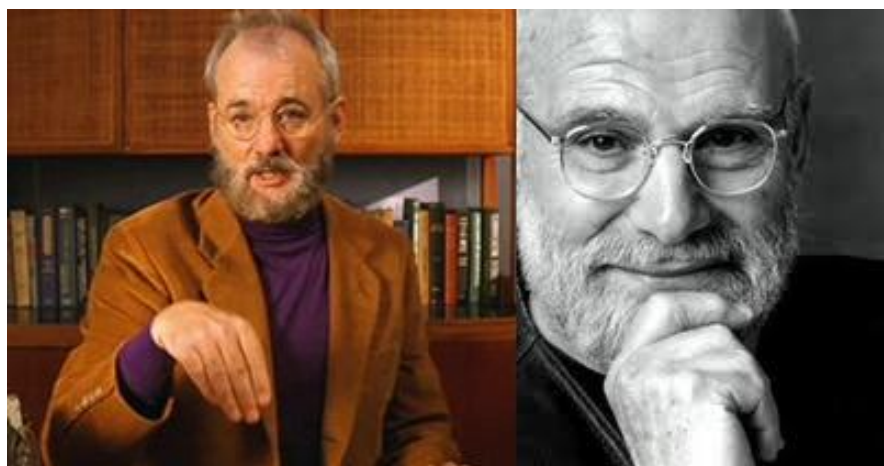
Obr. 1. Ukázka „dollhouse“ typu záběru z filmu Život pod vodou (Wes Anderson, 2004). Anderson tímto způsobem představí prostředí, kde se příběh odehrává a v jednom záběru zabere jednotlivé místnosti modelu, kde už herci předvádí nacvičené akce. Jedná se o model ve skutečné velikosti.

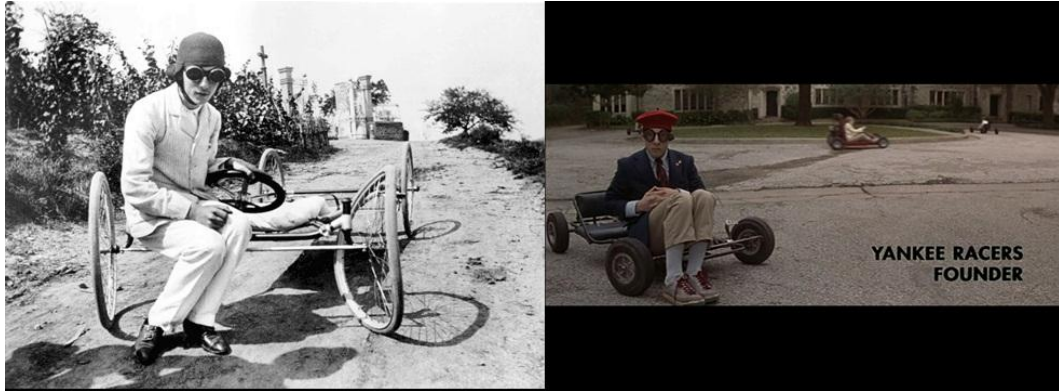


Obr. 2. Nové vizuální propojení jinak pestrobarevných Andersonových filmů dostal od roku 2004 na starost Mark Friedberg, příklad jedné ze změn v Andersonově tvorbě.



Obr. 3. Pagoda svým umístěním zastiňuje Sochu svobody a pomáhá tak tvořit dojem fiktivního města.





Obr. 4. Příklady Andersonova přímého odkazu na současnou kulturu.



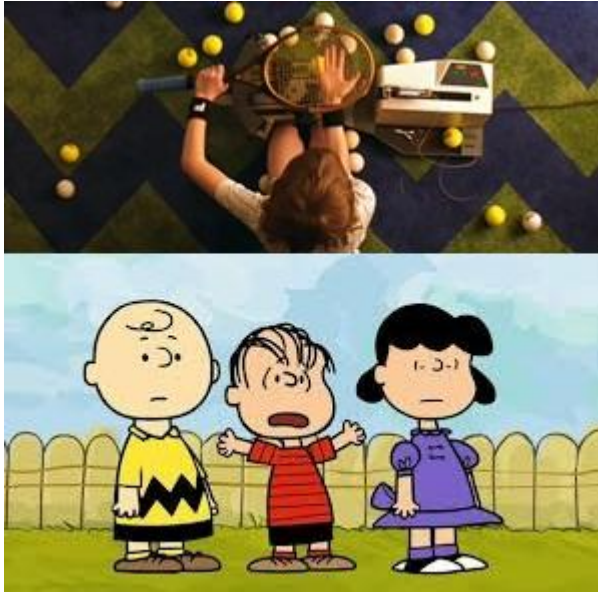
Obr. 5. Pohovkou v popředí záběru Anderson uzavírá vnitřní svět neurologa a zároveň vymezuje prostor divákovy soustředěnosti. Rekvizity svým počtem vypovídají o důkladné práci a svým charakterem o Andersonově nespécifickém zařazení příběhu filmu – film je závěrečnou scénou zasazen do roku 2001.



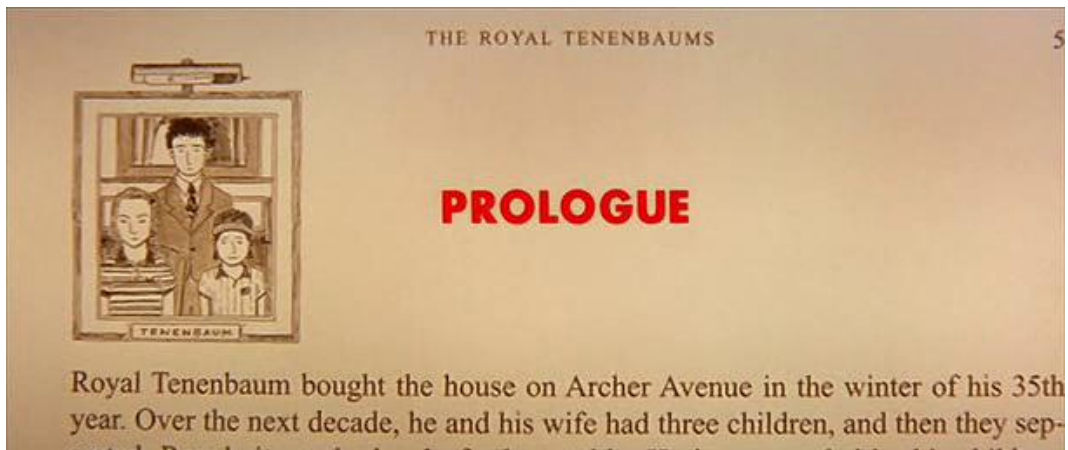
Obr. 6. Tyto záběry jsou jedněmi z mnoha podobných v díle Andersonových nástupců. Horní snímek z filmu *Taková zvláštní rodinka* (Wes Anderson, 2001), dole je záběr z filmu *Procitnutí v Garden State* (Zach Braff, 2004).



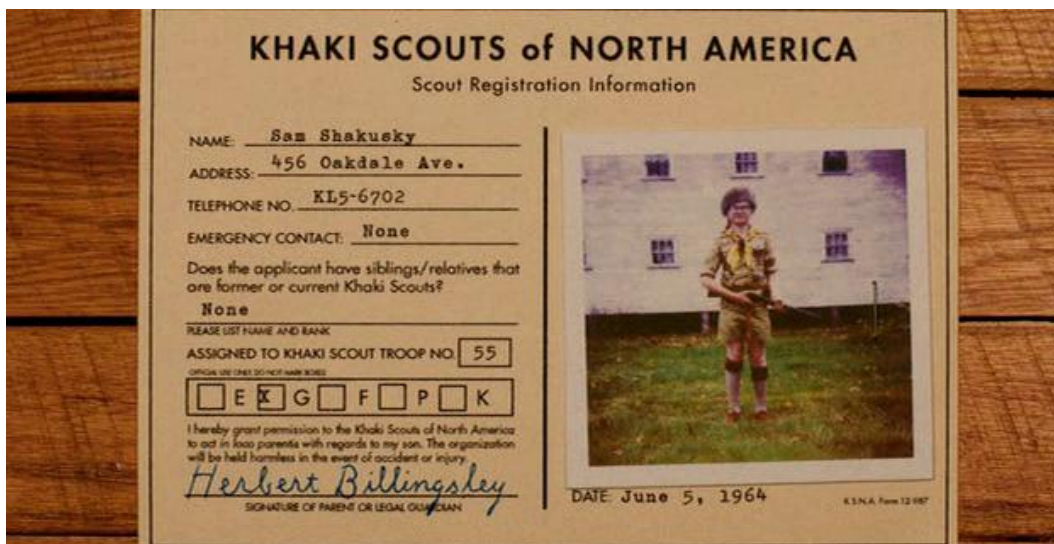
Obr. 7. V průběhu scény se bratři Whitmanové díky nastavené mizanscéně musí přibližovat a oddalovat od kamery, čímž nahrazují střih.



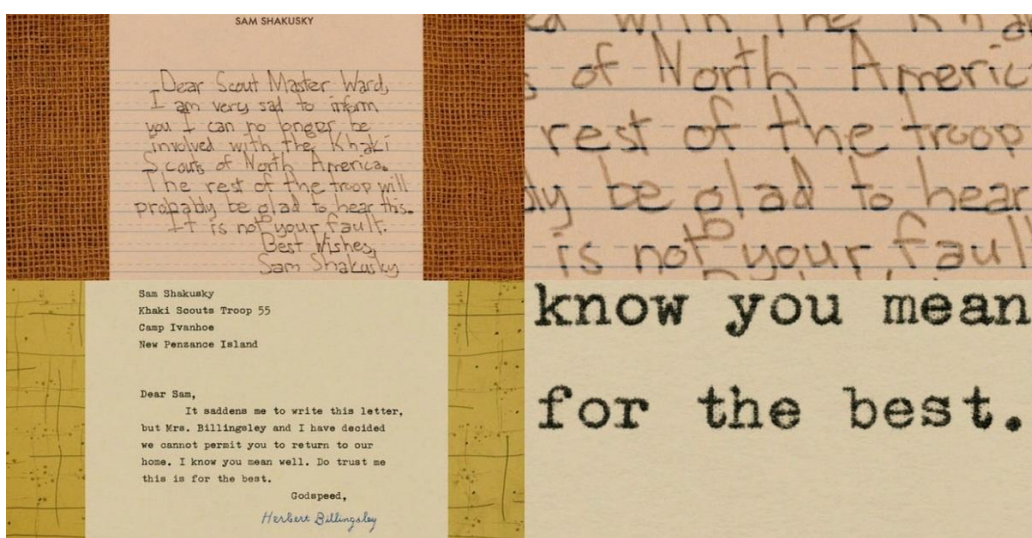
Obr. 8. Vzor na Richieho koberci odkazuje na charakteristický kostým animované postavičky Charlieho Browna z film Vánoce (Bill Melendez, 1965).



Obr. 9. Záběr z filmu *Taková zvláštní rodinka*, kde scéna začíná úvodem z knihy. Nejen, že postavy zobrazené na stránce knihy se podobají postavám, Vypravěč dokonce odříkává přesně stejný text, jak je napsán v zobrazeném úryvku.



Obr. 10. Anderson zveřejňuje divákovi zmiňovaný registr, ačkoliv postavy ve filmu o něm nemají tušení.



Obr. 11. Anderson nejprve představí dopis v celkovém záběru, což praktikoval i v minulosti, avšak nyní detailními záběry zvýrazňuje pasáže, které jsou nejdůležitější. Už není pouze na divákovi, aby se rozhodl.



Obr. 12. Skautský vedoucí skáče se zraněným velitelem přes rozvodněnou řeku z vybuchujícího stanu. Scéna působí neadekvátně pro Andersonovu typickou poetiku klidného tempa a pomalých záběrů, avšak dobrodružná atmosféra scény je shozena přexponovaným využitím počítačové techniky a scénu je možné interpretovat jakoby z dětského pohledu (zveličování). Mimo jiné i v takto vypjaté situaci je scéna zabírána staticky s precizním centrováním obrazu.



Obr. 13. Užití kostýmu pro zvýraznění důležité postavy. Vedle kostýmu je dominantna charakteru zvýrazněna také jeho centrálním umístěním v záběru.



Obr. 14. Sam je stylizován jako legenda Davy Crockett, hrdina bitvy o Alamo v tzv. Texaské revoluci. Tímto odlišením od uniformity skautů zvýrazňuje svou nezařaditelnost (stejně jako na obrázku výše). Návaznost na Davyho Crocketta je i v předchozím snímku, kdy Pan Lišák poslouchá píseň The Ballad of Davy Crockett.



Obr. 15. Atypická rekvizita v přírodním prostředí.



Obr. 16. Humorná podstata neprakticky umístěné dekorace. Záběr v sobě nese dětskou naivitu a vnímání světa, které je patrné z celého filmu.



Obr. 17. působ, jakým lze využitím rekvizit dosáhnout ojedinělého výrazu postavy.



obr. 18. Diagonální rozmístění postav zleva doprava přes ostrou hloubku pole.



Obr. 19. Statický záběr pracující s ostrou hloubkou pole navazuje na způsob snímání rané éry v tvorbě režiséra. Zároveň si lze všimnout práce s dekoracemi, kde pohovka odděluje přední lán se Stevem Zissouem v dialogu, pozici kamery vycentrované mezi dvěma a využití kostýmu, kdy u formální příležitosti jsou jasně zvýrazněni členové týmu Zissou.



Obr. 20. Využití vnitřního rámu pro zvýraznění atmosféry v domě a jeho postav.



Obr. 21. Vnitřním rámem dveří je naše pozornost vedena do jeho středu, na malé chlapce. Hereckou akcí a umístěním se do centra záběru však pozornost strhává nová postava, přičemž stejný postup opakují, a bez jediného stříhu tak mění divákovu pozornost a soustředění.



Obr. 22. Nový způsob simultánního znázornění děje je absolutně zbytečným pro posun příběhu. Jeho přítomnost ve filmu slouží pro zvýraznění nových Andersonových postupů. Na pravé scéně z obrázku si lze všimnout zmiňované spolupráce kostýmů s dekoracemi ve smyslu definování výchozího místa postav.



Obr. 23. I když by se zdálo, že na horním obrázku je pohled podřízen dominanci ozbrojené postavy, malý chlapec stojící za ní nám prozrazuje, že se pouze jedná o dětské point of view. Dokazuje to i druhý obrázek, kdy interakce mezi dospělými a dětmi je zabírána z dětské výšky.



Obr. 24. Postavy zajdou za závěs, který se až po chvíli odhrne a vyjeví nám nový obraz. Anderson tak za použití dekorací nahradil postprodukční stříh.



Obr. 25. Dvě vyústění podobné scény. Rozdíl mezi začátkem a koncem filmu, kdy děti utečou z tábora. Ponurost a temné barvy druhého obrazu vyjadřují mimo jiné jak vypadá svět dospělých bez dětí.



Obr. 26. Další příklad Andersonova vedení divákova soustředění za pomoci detailních záběrů.

10. ANOTACE

Autor: Jakub Janča

Katedra: Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Fakulta: Filozofická

Název diplomové práce: Moonrise Kingdom: Audiovizuální styl amerického nezávislého filmu.

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Počet znaků: 197 561

Klíčová slova: Wes Anderson, inscenování, kontinuita, *Až vyjde měsíc*, nezávislý film

Práce se zabývá inscenačním stylem filmu *Až vyjde měsíc* amerického režiséra Wese Andersona. Jejím cílem je na základě analýzy výstavby scénického prostoru: místa, pohybu a hereckého projevu figur v závislosti na výpravě, kostýmech, líčení a svícení, vymezit Andersonův poslední film v současné nezávislé produkci americké kinematografie. Tyto prostředky budou zároveň vztaženy k širšímu stylistickému systému filmu - práci kamery, střihu a zvuku - a vyloženy v jejich jednotlivých funkcích (denotativní, expresivní, ornamentální, potažmo symbolické). Andersonova režijní poetika bude vymezena vůči převládající normě současné kinematografie, jíž je tzv. zesílená kontinuita a vůči současným normám amerického nezávislého filmu. Analýzy budou rozšířeny o produkční a kulturní kontext vzniku filmů.

10. 1. ANNOTATION

Author: Jakub Janča

Department: Department of Theatre, Film and Media Studies

Faculty: Philosophical

Title of the thesis: Moonrise Kingdom: Audiovisual Style in American Independent Film

Supervisor of the thesis: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Number of characters: 197 561

Key words: Wes Anderson, staging, continuity, Moonrise Kingdom, independent film

This study is focused on staging style in Wes Anderson's latest film Moonrise Kingdom. Its goal is analyze and determine Moonrise Kingdom in current american independent cinematography and point out its changes. By analyzing stylistic matters of the film (such as camera work, editing, music and aspects of mise-en-scene) and using Bordwell's concept of "intensified continuity" Anderson's specific work in the case of Moonrise Kingdom will be determined against conception in contemporary american cinema as well as current independent cinematography.