

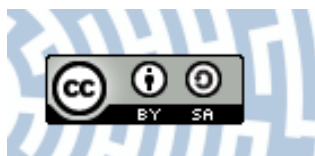


You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the **University of Silesia in Katowice**

Title: Alternatywne światy Wesa Andersona

Author: Piotr Aptacy

Citation style: Aptacy Piotr. (2020). Alternatywne światy Wesa Andersona. W: B. Kita, M. Kempna-Pieniążek (red.), "Filmowe pejzaże Ameryk" (S. 203-219). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH




Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Piotr Aptacy

0000-0003-3628-7202 

Alternatywne światy Wesa Andersona

Rozpocznę od truizmu: dzieciństwo, w naturalny i nieunikniony sposób, jest tym okresem życia, który decyduje o indywidualności, a często też o losach dorosłej jednostki. Dzieje się tak w przypadku wszystkich ludzi. Dla artystów, którzy w procesie twórczym nader często poddają się procesowi autoanalizy, łącząc swoje pasje, przekonania, doświadczenia i wspomnienia w całość, czasy młodości mają kluczowe znaczenie. Opisując ich dokonania, łatwo natknąć się na nawiązania do najwcześniejszych przeżyć, często przywoływanych w sposób bezpośredni, lecz także ukazujących się oczom analityka po dotarciu do najgłębszych struktur dzieła. W przypadku Wesa Andersona nie trzeba używać „szkła powiększającego”, nie mamy bowiem do czynienia z twórcą w sposób mniej lub bardziej zawołowany rozliczającym się ze swoim dzieciństwem. Zaryzykuję tezę, że jest to artysta dzieckiem wciąż pozostający (oczywiście bez posądzenia o infantylność), który pielęgnuje w sobie tę stronę osobowości, uznając ją za cenną i wartą ukazania. Historie reżysera wypełnione są postaciami reprezentującymi ten stan ducha – osobami młodymi, w naiwny sposób wyobrażającymi sobie dorosłość i do realizacji tej wizji dążącymi, a także jednostkami dojrzałymi (głównie mężczyznami) postrzegającymi co prawda rzeczywistość w sposób, zdaniem otoczenia, „zdziecinniały”, ale czyniącymi to naturalnie, rzecz można: bezczelnie, bez poczucia winy. Nie powoduje nimi chęć wyróżniania się w tłumie czy łamanie norm społecznych. W swoim odczuciu zachowują się najzupelniej logicznie. Anderson przyznaje się do inspiracji własnymi przeżyciami z dzieciństwa (zwłaszcza relacjami z ojcem), szczególnie w *Genialnym klanie* (*The Royal Tenenbaums*, 2001), nigdy jednak nie traktuje ich bezpośrednio, zastrzegając, że na kształt

stworzonych przez niego postaci z reguły składają się cechy wielu napotkanych wcześniej osób.

Pisząc o tych sprawach, dotykam jednego z najbardziej oczywistych i eksponowanych wyróżników filmowego stylu Andersona. Użycie słowa „eksponowany” wymaga wyjaśnienia, jest ono bowiem bardzo znaczące. Elementy składające się na zbiór cech dystynktywnych dorobku tego reżysera nie pojawiają się w sposób niezamierzony czy też instynktowny, by później stanowić materiał do analiz i interpretacji, pozwalających „odkryć” styl autora. Przeciwnie, są widoczne i świadomie akcentowane, co może prowadzić do mylnego przekonania o ich powierzchowności. Jak trafnie ujął to Kent Jones, Anderson zawsze daje widzowi „wystarczającą ilość środków do przetrwania, ale jeśli mrugniesz, możesz przeoczyć gest lub szereg szczegółów, które nadają decydujący aspekt emocjonalnemu życiu jego bohaterów, podstawowy dylemat, który ukrywają ze strachu przed zawstydzeniem przed światem”¹.

Nie trzeba zwracać szczególnej uwagi, angażować ładunku poznawczego, by dostrzec leitmotywy w fabułach, postaciach i obrazach filmowych reżysera. Oczywiście, pojawiają się też takie elementy, które twórca pozostawia przynajmniej częściowo ukryte przed okiem zwykłego widza. Pamięta on o swoich wielbicielach, pozostawiając fragmenty układanek, które mogą oni później poskładać ku własnej satysfakcji. Sam jednak stwierdza: „Nie chcę posiadać niewidzialnego stylu, ale też nie zależy mi na tworzeniu »znaków firmowych«. Moje pisarstwo, sposób inscenizacji oraz filmowania – dzięki nim widzowie mnie rozpoznają, ale to nie mój wybór. To się dzieje naturalnie. To moja osobowość jako reżysera”².

Jednak to, co w oczach kinowej widowni Andersona czyni **Andersonem**, jest tak oczywiste, że niektórzy recenzenci i krytycy filmowi, nietolerujący tego rodzaju „stylistycznego ekshibicjonizmu”, stawiają mu zarzut mocno przesadzonego manieryzmu. Tak nacechowane wypowiedzi znaleźć można w prasie filmowej. Na przykład Andrzej Zwaniecki, oceniając na łamach miesięcznika „Film” *Podwodne życie ze Stevem Zissou* (*The Life Aquatic with Steve Zissou*, 2004), pisze: „[...] wątków i kwiecistych motywów jest tu bez liku. Anderson nie tyle spleta je w spójną narrację, co wodzi za nimi kamerą, jak za rybkami w akwarium. Jego film jest bowiem nie tyle opowieścią, co czymś pomiędzy jarmarkiem cudów, galerią ironicznych żywych obrazów i *Żółtą łodzią podwodną* Beatlesów”³. Kompulsywna wręcz dbałość o szczegóły stała się z czasem

¹ K. JONES: *Physical Evidence: Selected Film Criticism*. Middletown 2007, s. 20.

² Wes Anderson: „We are usually doing it one way”. Wywiad z 22.04.2015. <http://the-talks.com/interview/wes-anderson/> (dostęp: 10.07.2018).

³ A. ZWANIECKI: *Podwodne życie ze Steve'em Zissou*. „Film” 2005, nr 3, s. 81.

elementem legendy reżysera. Michał Oleszczyk, recenzując jego pierwszą animację, *Fantastyczny Pan Lis* (*Fantastic Mr. Fox*, 2009), stwierdza: „Inscenizacja jest dla Wesa Andersona żywiołem, a precyzja fetyszem. Gdyby mógł, pewnie własnych aktorów trzymałby na sznurkach”⁴. Kontrola ta wykracza poza proces kreacji filmowej rzeczywistości. W trakcie realizacji *Grand Budapest Hotel* (2014) libańska projektantka i ilustratorka Juman Malouf (prywatnie partnerka reżysera) namalowała portrety aktorów grających główne postacie w ich kostiumach. Nie użyto ich w filmie. Rozwieszono je na ścianach hotelu, w którym mieszkała ekipa⁵.

Anderson stawia się w opozycji do grupy autorów filmowych, którzy rezygnowali z pełnej kontroli nad procesem powstawania filmu, pozwalając na wkradanie się do niego przypadkowości. Sam umiejscawia w tym nurcie Wernera Herzoga czy Roberta Altmana, o tym drugim mówiąc, że „jego całościowe podejście, metoda filmowania zostały zaprojektowane tak, by chwycić spontaniczne momenty, które mógł później kształtować i organizować”⁶. Jednocześnie nawet tego typu twórcy niesłuchanie rzadko decydują się na całkowite uwolnienie rejestrowanej rzeczywistości spod kontroli, częściej traktując element losowy jako tworzywo, które odpowiednio wykorzystane i tak daje rezultat zgodny z ich wizją lub jej bliski: „Tak więc nie jest to kontrola, choć prowadzi to tego samego efektu”⁷.

Wesley Wales Anderson, urodzony w 1969 roku w Houston, wychowany został przez ojca pracującego w branży reklamy i public relations oraz matkę – archeolożkę realizującą się także w handlu nieruchomościami. Rodzice rozwiedli się, gdy przyszły reżyser miał osiem lat. Należał do pokolenia pierwszych fanów serii *Gwiezdne wojny*, jednak w grupie swoich wczesnych fascynacji sztuką kinematograficzną podaje recenzje publikowane w magazynie „The New Yorker” przez Pauline Kael⁸. Roger Ebert wyraził się o niej: „Pauline nie miała teorii, zasad, wytycznych, obiektywnych standardów. Nie można zastosować jej »podejścia« do filmu. U niej wszystko było osobiste”⁹. O respekcie, jakim młody reżyser

⁴ M. OLESZCZYK: *Fantastyczny Pan Lis*. „Kino” 2010, nr 4, s. 74.

⁵ Zob. T. LAMONT: *Wes Anderson: in a world of his own*. “The Guardian”, 23.02.2014. <https://www.theguardian.com/film/2014/feb/23/wes-anderson-grand-budapest-hotel-director> (dostęp: 20.08.2019).

⁶ *Wes Anderson: “We are usually doing it one way”...*

⁷ Tamże.

⁸ Urodzona w 1919 roku, zmarła w roku 2001, autorka współpracująca z „The New Yorker” w latach 1968–1991, zaliczana do najbardziej wpływowych krytyków filmowych.

⁹ R. EBERT: *Knocked up at the movies*. <https://www.rogerebert.com/rogers-journal/knocked-up-at-the-movies> (dostęp: 11.10.2019).

darzył Kael, świadczy fakt, że po zrealizowaniu *Rushmore* (1998) urządził dla niej specjalny pokaz swego filmu. W tym celu wynajął nawet salę kinową¹⁰.

Spośród licznych filmowych inspiracji reżysera (o których sam wspomina w wielu wywiadach) najczęściej wymienia się dzieła Johna Hustona, Orsona Wellesa, Roberta Bressona, François Truffauta, Martina Scorsese'ego, Stanleya Kubricka, a także Romana Polańskiego. Uzupełnia je proza Hermana Melville'a oraz J.D. Salinger (w przypadku tego ostatniego szczególnie dylogie opowiadań *Franny i Zoey* oraz *Wyżej podnieście strop, cieśle i Seymour – Introdukcja*). Od początku reżyserskiej drogi rozwijał umiejętność nasączania swoich filmów cytatami i aluzjami do dzieł, które wywarły wpływ na niego jako rozwijającego się artystę, lub też do takich, które uznał za pozostające w relacji z ukazywaną historią. Zdarza się, że tworzą one drugoplanowy „kolaż”, mogący rozproszyć uwagę widza. Filmy Andersona są wypełnione intertekstualnymi bibelotami jak pokój Jacka Whitmana w krótkometrażowym *Hotelu Chevalier* (2007). Zbłądzi jednak ten, kto ulegnie pokusie podjęcia się odczytania wszystkich znaczeń. Często przytaczana jest historia z okresu realizacji *Fantastycznego Pana Lisa*, kiedy to reżyser na potrzeby czterosekundowego ujęcia gazety trzymanej przy stole przez głównego bohatera osobiście napisał tekst felietonu, którego nikt z widzów nie miał szans przeczytać. Posiadacz filmu na dowolnym nośniku cyfrowym może to zrobić bez trudu (zob. fot. 20), okazuje się to jednak bezcelowe. Jest to „klasyczny”, refleksyjny artykuł, jaki mógłby napisać lis parający się dziennikarskim zawodem w obliczu zbliżającej się jesieni. Nie wnosi on nic z perspektywy odbiorcy filmu, ale jest ważny dla ekranowego bohatera.

Podobnie jest z figurkami, fotografiami i reprodukcjami rozmieszczonymi w hotelowym pokoju Whitmana – mają one znaczenie dla lokatora i na tym ich funkcja może się kończyć. Pomagają tworzyć wizerunek samotnika, dobrowolnego uciekiniera, który w odległym kraju, w obcej przestrzeni próbuje stworzyć dającą złudne poczucie bezpieczeństwa namiastkę swojskiej intymności. Jak to ujął Michał Oleszczyk: „Oczywisty ból postaci Andersona jest opatulony wieloma warstwami ironii: mimo to jego filmy nigdy nie wydają się okrutne ani wykalkulowane. Istnieje ogromna jakościowa różnica między precyzją a kalkulacją. Anderson, rozkończony w kinie francuskiej Nowej Fali, może i cytuje w *Lisie...* ilustrację muzyczną Georges'a Delerue do *Nocy amerykańskiej* Truffauta – ale nazywanie go z tego tytułu »zonglującym cytatami postmodernistą« świadczy o niezrozumieniu jego dzieła. Anderson nie zongluje poży-

¹⁰ Zob. K. KŁOPOTOWSKI: *Planują i knują*. „Film” 1999, nr 3, s. 19.



Fot. 20. „Zrywa się bryza i zmienia się pora roku. Po raz kolejny delektujemy się szarym, wypełnionym dymem powietrzem, najśrodszym w roku, po czym pędzimy dalej, choć przed nami już sen zimowy [...]”. Kadr z filmu *Fantastyczny Pan Lis*

czonymi piłkami, tylko buduje z nich misterną piramidę o kształcie całkowicie oryginalnym i własnym”¹¹.

W tym kontekście rodzi się pytanie o intencje reżysera. Co Anderson chce uzyskać dzięki wspomnianemu „eksponowaniu” – rozumianemu w sensie dosłownym, takim jak to, które dotyczy umieszczania obrazów w przestrzeni muzealnej czy billboardów w środowisku miejskim, skupiających na sobie uwagę w sposób uniemożliwiający ich zignorowanie? Niewątpliwie ma to związek z pojmowaniem siebie jako autora, choć jeżeli zastosujemy klasyczną wizję autorskości, wywodzącą się z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, to możemy popaść w skrajność, jaką byłoby uznanie Andersona za pseudoartystycznego „bufona”, zainteresowanego wyłącznie kreowaniem siebie, swojego sztucznego reżyserskiego wizerunku, i medialnym promowaniem swoich „produktów”. Tak na szczęście nie jest, choć istnieją osoby skłaniające się do takiego poglądu. Można Andersona widzieć inaczej – jako osobowość, którą kinematografia pod koniec XX wieku musiała wydać. Kiedy nazwiska reżyserów stanowią chwyt marketingowy, reklamując produkcje instrumentalnie wykorzystujące zdobytą niegdyś przez nich pozycję artystyczną, pojawia się twórca, którego personaliów w zasadzie nie trzeba umieszczać w napisach początkowych, obeznani z jego dokonaniem

¹¹ M. OLESZCZYK: *Fantastyczny Pan Lis...*, s. 75.

widzowie rozpoznają go już bowiem po pierwszych ujęciach. Zachodzi tu specyficzne zjawisko, kiedy to dorobek filmowy jednej osoby zawiera cechy mikrogatunku. Jak twierdzi Mark Browning w wydanej w 2011 roku książce *Wes Anderson. Why His Movies Matter*: „Tylko filmy Wesa Andersona są podobne do jego innych filmów”¹². Gdyby rozpatrywać je pod kątem kategorii Altmanowskich, na pierwszy plan wysuwałaby się kumulatywność. Sprawia ona, że filmy Andersona zyskują, gdy widz jest świadomy całości jego wcześniejszego dorobku; żaden z nich nie stanowi samodzielnego arcydzieła, razem jednak tworzą nową jakość. Ich charakter trafnie definiuje Joshua Gooch, mówiąc, że są „pełne nadziei i nieco smutne, publiczność nigdy nie jest do końca pewna, czy śmiać się z postaci na ekranie, czy też wczuć się w nie, często wybierając śmiech właśnie w tych momentach, które później odczyta jako poważne”¹³. Uczestnicząc w projekcji kinowej *Grand Budapest Hotel*, z fascynacją dzieliłem uwagę między wydarzenia ekranowe a osoby obecne na widowni. Wyraźnie widoczny był podział na dwie grupy. „Andersonowcy” od początku poprawnie odczytywali specyficzne konwencje pastiszu i ironii, natomiast pozostali dopiero po kilkunastu minutach zaczęli rozumieć intencje reżysera.

Podwodne życie... otwiera sekwencja premierowego pokazu najnowszego filmu Steve’a Zissou. We wnętrzu stylowej sali kinowej, w otoczeniu śmietanki towarzyskiej, bohater, chcąc nie chcąc, zmuszony jest oglądać moment śmierci swojego przyjaciela. Później, w trakcie spotkania z widownią, odpowiada na pytanie o to, czy celowo nie ukazał rekina. Szczerze wyznaje, że upuścił kamerę. Wywołuje to śmiech widowni, zupełnie niezrozumiały dla bohatera. Wydarzenia ekranowe są dla niego autentyczną tragedią, budzącą bezrefleksyjną chęć zemsty na zwierzęciu, o której mówi wprost. Osoby zgromadzone na sali nie widzą jednak rzeczywistości, tylko filmowe konwencje. Dysonans ten zostaje przez Zissou wywołany nieświadomie; Anderson w swoich filmach to samo czyni z premedytacją: „Prawdziwa publiczność, podobnie jak ta ekranowa, zostaje oszukana w trakcie jednego z głównych emocjonalnych wydarzeń filmu. Niewiele jest rzeczy, których fan twórczości Andersona może być pewien, z wyjątkiem tego, że funkcjonuje w niej wrodzona świadomość związku między humorem i bólem”¹⁴.

W 1999 roku, wkrótce po premierze *Rushmore*, w artykule *If I Can Dream: The Everlasting Boyhoods of Wes Anderson* Mark Olsen wskazał

¹² Cyt. za: J. McDOWELL: *Wes Anderson, tone and the quirky sensibility*. “New Review of Film and Television Studies” 2012, vol. 10, no. 1, s. 6.

¹³ J. GOOCH: *Making A Go of It: Paternity and Prohibition in the Films of Wes Anderson*. “Cinema Journal” 2007, vol. 47, no. 1, s. 29.

¹⁴ Tamże.

młodego filmowca jako inicjatora ruchu, który nazwał „nową szczerością”. Choć określenie to nie upowszechniło się i nie przyjęło jako etykieta nowego zjawiska w kinie, bywało używane przez krytyków po to, by określić wyjątkowość takich realizacji, jak *Między słowami* (*Lost in Translation*, reż. Sofia Coppola, 2003), *Zakochany bez pamięci* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, reż. Michel Gondry, 2004) czy *Powrót do Garden State* (*Garden State*, reż. Zach Braff, 2004), w których uwaga twórców skupiała się na fundamentalnych i uniwersalnych uczuciach, obrazując je w niedorzecznych okolicznościach, przy równoczesnym zachowaniu szacunku i podziwu dla bohaterów¹⁵. W podobnym tonie o Andersonie wyraził się Wojtek Kałużyński, pisząc: „jego wysublimowane poczucie humoru dość dalekie jest od tradycyjnego. Jego filmy to raczej tragikomedie, w których komizm działa na poziomie podprogowym i jest odmianą komedii charakterów – dziwacznych i niemal surrealistycznych, ale stawianych w jak najbardziej realistycznych sytuacjach”¹⁶.

Z kolei James McDowell lokuje twórczość Andersona w nurcie kina niezależnego określanym jako *quirky cinema* (co można przetłumaczyć jako „kino dziwaczne”). Sam przyznaje, że terminu tego nie należy traktować zbyt poważnie. Stał się on rodzajem „modnego powiedzonka” stosowanego przez recenzentów przy okazji omawiania niektórych dzieł Michela Gondry’ego, Charliego Kaufmana czy Spike’a Jonze’a. Autor postuluje jednak, by „postrzegać *quirky* jako kategorię porównywalną z pojęciem filmu *noir*, który krytycy przez długi okres postrzegali nie jako gatunek, ale raczej jako coś bliższego »wrażliwości, szczególnego sposobu patrzenia na świat«”¹⁷. Niewątpliwie jest Anderson twórcą, którego nie da się zasufladkować, wymagającym od odbiorcy zajęcia własnego stanowiska wobec tego, co widzi na ekranie. Podczas festiwalu w Telluride Peter Bogdanovich przedstawił go słowami: „Wes ma swój własny głos i wizję. Jego filmy przyjmują zabawny punkt widzenia na temat ludzkiej głupoty, a jednak są bardzo bezpośrednie”¹⁸.

Ci sami aktorzy często są w filmach Andersona obsadzani po wielokroć. Bill Murray, Anjelica Huston, Owen i Luke Wilsonowie, Adrien Brody, Jason Schwartzman oraz Tilda Swinton pojawili się w jego realizacjach co najmniej dwukrotnie. Dorastając w Teksasie, reżyser uczęszczał do szkoły razem z braćmi Wilson; to oni w pierwszym okresie jego twórczości byli także współautorami scenariuszy jego dzieł. Rzadko

¹⁵ Zob. B.M. HANCOCK: *A Community of Characters – the Narrative Self in the Films of Wes Anderson*. „Journal of Religion & Film” 2016, vol. 9, no. 2. <http://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol9/iss2/3> (dostęp: 11.11.2019).

¹⁶ W. KAŁUŻYŃSKI: *Co Ty wiesz o Wesie Andersonie?* „Film” 2005, nr 3, s. 30.

¹⁷ J. MCDOWELL: *Wes Anderson, tone and the quirky sensibility...*, s. 7.

¹⁸ K. KŁOPOTOWSKI: *Planują i knują...*, s. 18.

zdarza się, by współpraca Andersona z którymś artystą ograniczyła się do jednej produkcji. Tak było w przypadku Gene'a Hackmana, jednak i jemu reżyser nie szczędzi pochwał, określając go jako jednego z najlepszych, a jednocześnie najbardziej wymagających aktorów, z jakimi miał styczność: „Nie był on zrelaksowanym, nieskrępowanym członkiem mojej ekipy, jednak lubił skomplikowane ujęcia, wymagające tego, by aktor precyzyjnie musiał się przemieszczać, co stanowiło dla niego wyzwanie. Lubiał ideę tworzenia scen, w których pojawiaasz się w jednym miejscu, a następnie obiegasz z tyłu plan, by pojawić się gdzie indziej, jak w teatrze”¹⁹. To właśnie Hackmanowi przypadło wcielić się w postać Roya Tenenbauma, najbliższej związanej z osobistymi doświadczeniami reżysera, stanowiącą subiektywny obraz jego ojca.

Anderson wykorzystuje powracające wątki i związki intertekstualne. Jednym z nich jest struktura społeczna, a konkretnie: rodzina, ze szczególnym uwzględnieniem relacji między rodzicami a dziećmi²⁰. Analizując ten aspekt twórczości reżysera, Brannon M. Hancock pisze: „Filmy Andersona konsekwentnie koncentrują się nie wyłącznie na pojedynczym protagoniście walczącym z jednym antagonistą, ale raczej na grupie postaci, które znajdują identyfikację i sensy, których szukają, we wspólnocie z innymi. [...] Nie zamierzam sugerować, że ten zwrot w kierunku Jaźni jest swego rodzaju testem rzeczywistości korygującej ich wypaczoną wizję. Raczej: pod wpływem wydarzeń postacie Andersona kierują się do tożsamości, w której realizują swoje relacje z innymi postaciami – potrzebę wspólnoty – i odkrycie Jaźni w komunii z Innym”²¹. Począwszy od pełnometrażowego debiutu – *Czterech facetów z Teksasu* (*Bottle Rocket*, 1996) – w kolejnych filmach pojawia się konkretny typ bohatera funkcjonującego w samodzielnie wykreowanej rzeczywistości, która umożliwia mu ponowne odnalezienie się po odrzuceniu roli narzuconej przez społeczeństwo. To marzyciel, romantyk lub (jak powiedziałyby cytowany wcześniej Bogdanovich) głupiec. Niewątpliwym walorem twórczości Andersona jest jednak fakt, że „w przeciwieństwie do wielu scenarzystów-reżyserów swojego pokolenia, [...] nie patrzy na swoich bohaterów z odległego Olimpu ironii. Stoi obok nich – a raczej tuż za nimi – dopingując ich, gdy ścigają swoje miniaturowe interpretacje amerykańskiego snu [...]. Choć niektórzy mogą przyklejać jego postaciom etykiety nieudaczników, powoływać

¹⁹ Wes Anderson: „We are usually doing it one way”...

²⁰ Zob. A.V. VREELAND: *Color Theory and Social Structure in the Films of Wes Anderson*. „Elon Journal of Undergraduate Research in Communications” 2015, vol. 6, no. 2, s. 38.

²¹ B.M. HANCOCK: *A Community of Characters...*

się na »pokoleniowe przekleństwo«, ci próżniacy w rzeczywistości są ambitni”²².

Chris Robé wskazuje na wyjątkowość filmów Andersona, szczególnie widoczną w *Rushmore*, *Genialnym klanie* i *Podwodnym życiu...*, w których postaci ojców ukazane są w sposób niejednoznaczny, zwłaszcza w odniesieniu do ich tradycyjnego wizerunku, określanego przez autora jako „upełnomocniona męskość” (*entitled masculinity*)²³. Wymienione tytuły łączy specyficzne napięcie wynikające z faktu, że gloryfikując patriarchę, jednocześnie demaskują psychiczne traumy wynikające z potrzeby mężczyzn, by zasłużyć na tę pozycję lub – jeśli rolę patriarchy pełni dla nich ktoś inny – wejść z taką osobą w relacje postrzegane przez siebie jako właściwe. Tak więc „na pierwszym poziomie filmy reżysera ukazują emocjonalnie wyniszczające kryzysy wynikające z afektywnych wykluczeń wymuszonych przez upełnomocnioną męskość. Jeszcze na innym poziomie pozostają oczarowane przez postać patriarchy i potęgują jego moc, czyniąc z niego narratora, a jednocześnie marginalizując alternatywne punkty widzenia, które umniejszają jego centralną pozycję. W rezultacie Anderson dostarcza nam dopracowany materiał służący zbadaniu sprzecznych sposobów, w jakie upełnomocniona męskość działa we współczesnym kinie Hollywood”²⁴. Herman Blume, Royal Tennenbaum i Steve Zissou to „ojcowie”, którzy mierzą się ze swoim statusem i przegrywają, nie potrafią bowiem pogodzić go z koniecznością koegzystencji w przestrzeni kontrolowanej przez kobiety. Przyjmują postawę eskapistyczną, ignorując pierwotne relacje rodzinne na rzecz pracy zawodowej, wyprowadzając się do hotelu na dwadzieścia dwa lata lub angażując w kolejne morskie wyprawy. Ich szansą na odkupienie stają się synowie, prawdziwi lub przybrani jak Max Fischer (*Rushmore*) czy Ned Plimpton (*Podwodne życie...*). To oni jako protagoniści „przekształcają swoje straty w ponawiające się akty performatywne, rodzaj niekończącej się »gry«, w której nieświadomie szukają zemsty na tych, którzy ich porzucili. Zamiast żałoby, podświadomie włączają aspekty zmarłego do swojej istoty i działań”²⁵.

²² M. OLSEN: *If I Can Dream: The Everlasting Boyhoods of Wes Anderson*. „Film Comment” 1999, vol. 35, no. 1. Cyt. za: B.M. HANCOCK: *A Community of Characters...*

²³ Termin ten Chris Robé precyzuje, stwierdzając, że jest to „forma męskości, która ucieleśnia mandat społecznego przywileju heteroseksualnego męskiego świata białej klasy wyższej”. Zob. C. ROBÉ: „Because I Hate Fathers, and I Never Wanted to Be One”. *Wes Anderson, Entitled Masculinity, and the “Crisis” of the Patriarch*. W: *Millennial Masculinity: Men in Contemporary American Cinema*. Ed. T. SHARY. Detroit 2013, s. 102.

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże, s. 106.

Niesłychanie istotnym elementem Andersonowskiej stylistyki jest operowanie kolorem. Na podstawowym poziomie dotyczy to dbałości o stosowanie konkretnych palet barwnych nadających unikalny charakter światom kreowanym na ekranie. Adam Stockhausen, asystujący reżyserowi przy realizacji trzech ostatnich filmów, twierdzi, że w trakcie pracy nad otrzymanymi scenariuszami rozbija je na części składowe i bada ich wizualny potencjał, który zamierza kojarzyć z poszczególnymi aspektami produkcji w kontekście palet kolorów Andersona: „Ta skrupulatna dbałość o kolor i szczegóły często pojawia się na ekranie jako przytłaczające użycie jednego lub kilku odcieni. Jego palety kolorów są przenoszone na »projekcyjny pierwszy plan« w umyśle widza, co czyni je dominującym czynnikiem w jego filmach”²⁶. Reżyser gra barwami na planie i w scenografii, aby stworzyć odrealniony świat, inny niż ten znany widzowi, przy czym: „Intensyfikacja niektórych barw sprawia, że Anderson tworzy ich bezpośrednie skojarzenia z filmami. Słyszac konkretny tytuł, możemy przywołać pewne kolory. Różowy, fioletowy i czerwony związane są na przykład z Hotelem Grand Budapest. Ta gra kontrastem i podobieństwem odcieni sprawia, że jego filmy są łatwo rozpoznawalne”²⁷.

Niektóre kolorystyczne konotacje przechodzą z jednego dzieła na drugie. Vaughn Vreeland w artykule *Color Theory and Social Structure in the Films of Wes Anderson* zwraca na przykład uwagę na powiązanie czerwonych elementów stroju z ojcostwem lub tęsknotą za ojcem. W taki sposób funkcjonują czerwone czapki noszone przez załogę w *Podwodnym życiu...*, automobil symbolizujący zmarłego ojca braci z *Pociągu do Darjeeling* (*The Darjeeling Limited*, 2007), kurtki noszone przez Chaza i jego synów w *Genialnym klanie* oraz charakterystyczny beret na głowie Maxa Fischera w *Rushmore*. Wytrzymały widz filmów Andersona znajdzie dużo więcej takich prawidłowości. Kostiumy i ich barwy stanowią przedłużenie cech postaci, symbolizują ich status. Czapka Zissou, noszona z konsekwentną determinacją, niezależnie od okoliczności, także w trakcie gali z okazji premiery jego kolejnego filmu, to nic innego jak insygnium oznaczające przynależność do grupy, wręczane tylko wybranym członkom załogi, takim jak usynowiony Ned.

Podobny stopień funkcjonalizacji dotyczy przestrzeni (w znaczeniu geograficznym) i realiów, w których umiejscowiona zostaje opowiadana historia. Akcja pierwszych dwóch filmów toczy się świecie i miejscach znanych reżyserowi. Uczelnię *Rushmore* „zagrała” prywatna szkoła, do której Anderson uczęszczał, zanim został wyrzucony za złe wyniki

²⁶ A.V. VREELAND: *Color Theory and Social Structure...*, s. 36.

²⁷ Tamże, s. 38.

w nauce. Akcja *Genialnego klanu* rozgrywa się już jednak w Nowym Jorku. Reżyser przyznaje: „było tyle nowojorskich filmów i powieści, które należały do moich ulubionych, a ja nie miałem dokładnego wyobrażenia na temat tego miasta. Chciałem więc stworzyć przesadną wersję wyimaginowanego Nowego Jorku”²⁸. Proces ten, polegający na swoistej rekonstrukcji przestrzeni miasta, skrupulatnie przeanalizował Brendan Kredell. Stwierdza on, że: „Nazywanie *Genialnego klanu* »listem miłosnym do wyobrazonego Manhattanu« odzwierciedla jedynie część pracy wykonanej przez film. [...] Przestrzeń miejska jest tworzona tak, aby pasowała do celów narracyjnych, bez względu na społecznie i kulturowo związane z nią historie. Jeśli proces gentryfikacji polega na ciągłym przeglądaniu historii społeczności miejskich, to *Genialny klan* stanowi swego rodzaju koniec tego procesu, punkt, w którym przestrzeń miasta zostaje zredukowana do obiektu estetycznego, wymazana z historii i wymyślona na nowo [...]. Jest to [...] ostateczne zwycięstwo kontroli i porządku nad chaosem miejskim, zapewnienie alternatywnego i ahistorycznego procesu tworzenia przestrzeni kosmicznej, który jest sprzeczny z naszym wcześniejszym rozumieniem kultur miast. Film Andersona może być rzeczywiście listem miłosnym, ale dotyczy wyimaginowanego miasta, które istnieje tylko w granicach jego umysłu”²⁹. Tak powstał następny rozpoznawalny element stylu reżysera. Kolejne fabuły toczą się „w wystylizowanej, odrealnionej przestrzeni, tylko z pozoru przypominającej konkretne rzeczywiste miejsca. W gruncie rzeczy Anderson tworzy w nich alternatywne światy, filmowane jednak w naturalnych plenerach. W ten sposób udaje mu się realizm i fantazję zmieścić w jednym wymiarze”³⁰. Strategia ta szczególnie widoczna jest w ostatnim póki co aktorskim filmie twórcy, którego akcja (według słów Kałużyńskiego) „dzieje się w Mitteleuropie, czyli nigdzie. Zwłaszcza że owo »nigdzie« to nie miejsce na mapie, a twór wyobraźni autora ukształtowanej nie tylko przez sztukę modernizmu, ale także (a nawet szczególnie) przez komiksową popkulturę. Trudno więc traktować *Grand Budapest Hotel* jako próbę rozrachunku z historią Europy Środkowej czy kostiumową rekonstrukcją czasu międzywojnia”³¹.

Osiągnięcie specyficznego stanu porozumienia z widzem, opartego w moim przekonaniu na intymnej więzi z twórcą, wymaga, by ten, przy-

²⁸ Tamże.

²⁹ B. KREDELL: *Wes Anderson and the city spaces of indie cinema*. “New Review of Film and Television Studies” 2012, vol. 10, no. 1. https://www.researchgate.net/publication/233276981_Wes_Anderson_and_the_city_spaces_of_indie_cinema (dostęp: 4.11.2019).

³⁰ W. KAŁUŻYŃSKI: *Co Ty wiesz o Wesie Andersonie?...*, s. 30.

³¹ B. ŻURAWIECKI: *Grand Budapest Hotel*. „Kino” 2014, nr 3, s. 69.

najmniej w ograniczonym stopniu, wyszedł z cienia aparatu filmowego, w którym większość reżyserów woli się chować. Teatralizacja to z jednej strony wprowadzenie pewnej umowności, czasem odbieranej jako „sztuczność”, choć polegającej na stosowaniu się do określonych konwencji, kodu porozumienia. Jednak teatralizacja to także wzajemne poczucie obecności widzów i aktorów, włącznie z ukrytym (przynajmniej w przenośni) kreatorem przedstawienia, zza kulis obserwującym reakcje publiczności.

Wprowadzenie do *Genialnego klanu* stanowi chyba najbardziej wyrazisty przykład nawiązania do teatralnych konwencji. Po introdukcji, ukazującej losy rodzeństwa od momentu opuszczenia rodziny przez ojca, przedstawiona zostaje obsada akcji toczącej się dwadzieścia dwa lata później. Informuje o tym plansza przypominająca stronę programów rozdawanych przed spektaklami. W kolejnych ujęciach każda postać przedstawiona zostaje frontalnie. Wszystkie znajdują się w trakcie wykonywania czynności stanowiących odpowiednik przygotowań przed wejściem na scenę: zabiegów kosmetycznych, nakładania makijażu, golenia, farbowania włosów, przymierzania elementów ubioru itd. Aktorzy patrzą prosto w kamerę, lecz okoliczności, w jakich się znajdują, sugerują, że lustrują oni swoje odbicia, co podtrzymuje kinematograficzną barierę oddzielającą ich od widza. W ostatnim ujęciu stojący w okrętowej kajucie Richie najpierw poprawia klapy marynarki, następnie patrzy przez wizjer małego aparatu fotograficznego i opuściwszy go, wykonuje zdjęcie (zob. fot. 21). Czy jest to autoportret? Kiedy bohater odchodzi, okazuje się, że lustro znajdowało się za nim, na ścianie po prawej stronie. Cały czas było ono zresztą widoczne, jednak dopiero teraz, gdy pomieszczenie jest już puste, jego obecność staje się oczywista. Umieszczenie dwóch



Fot. 21. Autoportret czy portret kinowej publiczności? Kadr z filmu: *Genialny klan*

luster w niewielkiej kajucie jest mało prawdopodobne, choć możliwe. Jedno z nich – to widoczne – odbija obraz otwartego okna w taki sposób, że tworzy lubianą przez Andersona symetrię kompozycyjną. Mogło się ono tam znaleźć właśnie w tym celu. Coś powoduje jednak, że sytuacja nie jest oczywista: być może w ten sposób działa nastrój sceny lub niemal niezauważalne mrugnięcie Luke'a Wilsona przed opuszczeniem kadru. Można odnieść wrażenie, że na ostatnim, nieukazanym obrazie utrwalona została publiczność, symbolicznie stając się częścią filmowej rzeczywistości³².

Ciekawą kwestią jest recepcja twórczości Andersona na polskim gruncie. Przeglądając drukowane w polskiej prasie filmowej recenzje, można odnieść wrażenie, że charakterystyczny od samego początku styl artysty budził opór, szczególnie u krytyków starszego pokolenia. Krzysztof Kłopotowski pisał w miesięczniku „Film” o *Rushmore*: „Ostatni film Andersona jest celebracją hucpy w osobie głównego bohatera Maxa Fischera, mogącego uchodzić za metaforę szerszego zjawiska. To artysta, cwaniak i ma tupet, którym tuszuje pozycję biednego outsidera w elitarnej szkole. Ogromna ambicja zaprowadzi go daleko, choć na razie oglądamy tylko początki tego przedsięwzięcia. Taki punkt wyjścia widocznie uderza w czułą strunę ludzi garnących się zawodowo do filmu. Trudno inaczej wyjaśnić ciepłe przyjęcie *Rushmore* na festiwalu. [...] Jest to komedia śmieszna chwilami w dialogu, lecz poza tym drewniana. [...] Gdyby jednak nie Bill Murray w roli Hermana Blume, nie byłoby na czym tu zaczepić oka. [...] Postać Hermana Blume, choć jest zabawna, to jednak razi nieprawdopodobieństwem. Chciałoby się wręcz powiedzieć, że wygląda na element spóźnionego porachunku z niemiecką klasą przemysłową”³³. Trzy lata później Jan Olszewski na łamach „Kina” w podobnie nieprzyjazny sposób odnosi się do *Genialnego klanu*, już w pierwszym akapicie pisząc, że „jak na warunki amerykańskie, jest to zatem nieledwie film autorski”³⁴. W 2005 roku *Podwodne życie...* recenzował Andrzej Zwaniecki: „[...] kalejdoskopowa narracja nie musi być wadą, o ile filmowiec ma dużą wyobraźnię, stylistyczną biegłość i poczucie humoru. Anderson ma tego wszystkiego po trochu [...]. Ale talentu nie starcza, by stworzyć świat funkcjonujący na własnych prawach. Anderson nie potrafi też nadać relacjom bohaterów autentycznie emocjonalnej aury, a do realnych emocji najwyraźniej nie chce się odwołać, bo zburzyłyby to kruche podstawy jego wizji”³⁵. Dodajmy

³² Ten sam fragment filmu analizuje Gooch, jednak dochodzi do trochę innych wniosków. Zob. J. GOOCH: *Making a Go of It: Paternity and Prohibition...*, s. 30.

³³ K. KŁOPOTOWSKI: *Planują i knują...*, s. 18–19.

³⁴ J. OLSZEWSKI: *Kamuflaż poprawny politycznie*. „Kino” 2002, nr 4, s. 46.

³⁵ A. ZWANIECKI: *Podwodne życie...*, s. 81.

jeszcze opinię Jerzego Płażewskiego, który narzeka na „nadmierne zwichrowanie dramaturgiczne i nadmiar dygresji”³⁶ oraz recenzję *Pociągu do Darjeeling* autorstwa Zbigniewa Banasia, stwierdzającego, że „mamy [...] do czynienia z przykładem momentami ciekawego, ale dużo częściej frustrującego kina drogi, którego najwyższym walorem okazują się egzotyczne plenery. [...] Filmowe postacie, zdominowane przez widoczną aż nadto reżyserską rękę, schodzą na dalszy plan. I tylko indyjskie plenery bronią się do końca siłą swojego naturalnego piękna”³⁷. Należy przyznać, że w obliczu tych wszystkich słów krytyki najtrudniej dziś bronić *Podwodnego życia...*, względem którego sam reżyser ma ambiwalentne uczucia. W wywiadzie dla serwisu „The Talks” przyznaje, że było ono „bardzo drogą i zbyt dużą produkcją. Już podczas realizacji myślałem »To nie pasuje do tego filmu, on nie zarobi wystarczająco dużo pieniędzy«. [...] Później starałem się już więcej nie stawiać siebie w podobnej sytuacji. To był trudny w realizacji film. Mieliśmy sto dni zdjęciowych i mnóstwo czasu przebywaliśmy na morzu. Kosztował 60 milionów dolarów. Tak duży budżet jest czymś nienaturalnym. To nie było kino gatunkowe. Jednak wtedy jeszcze nie rozumiałem tego wystarczająco”³⁸.

Ostatecznie można stwierdzić, że o ile w Stanach Zjednoczonych marka reżyserska Andersona ugruntowała się już po *Rushmore* i *Genialnym klanie*, o tyle w Polsce przyszło mu poczekać do premiery *Kochanków z księżycą* (*Moonrise Kingdom*, 2012), chwalonych za sprawne umieszczenie w groteskowych realiach wątku romantycznego, umiejętne wykorzystanie potencjału gwiazdorskiej obsady, a nawet stworzenie „subtelnej, poetyckiej metafory”³⁹. Zrealizowany dwa lata później *Grand Budapest Hotel* już tylko utwierdził ten stan rzeczy. Trudno stwierdzić, na ile było to wynikiem stopniowego oswojenia się widzów i krytyków ze stosowanymi przez reżysera autorskimi konwencjami, a na ile efektem umieszczania jego historii w realiach mniej lokalnych, a bardziej uniwersalnych. Bartosz Żurawiecki pisał: „»powierzchniowość« Andersona stanowi dla mnie nie wadę, a zaletę – szczególnie, że potrafi on w pewnym momencie przebić ją cienkim, dotkliwym ostrzem smutku i melancholii, młodzieńczego dramatu. Jego filmy to opowieści o inicjacji gołowąsów, którzy wciąż chcieliby postrzegać świat w kategoriach chłopięcej przygo-

³⁶ J. PŁAŻEWSKI: *Podwodne życie ze Stevem Zissou*. „Kino” 2005, nr 3, s. 57.

³⁷ Z. BANAS: *Trzech braci w Indiach*. „Film” 2008, nr 2, s. 79.

³⁸ *Wes Anderson: „We are usually doing it one way”...*

³⁹ Zob. J. WRÓBLEWSKI: *Aż poleją się łzy*. „Polityka”, 27.11.2012. <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/film/1532941,1,recenzja-filmu-kochankowie-z-ksiezycyca-rez-wes-anderson.read> (dostęp: 11.11.2019).

dy, choć nie jest to już dłużej możliwe. Anderson wskrzesza te smarkate fantazje, lecz ma świadomość, że życie boleśnie je zweryfikuje⁴⁰.

Oczywistym zaniedbaniem byłoby pominięcie w prezentowanych rozważaniach dwóch animowanych filmów reżysera – wspomnianego już *Fantastycznego Pana Lisa* oraz *Wyspy psów* (*Isle of Dogs*, 2018). Pierwszy z nich powstał na podstawie prozy Roalda Dahla (znanego autora powieści dla dzieci, takich jak *Matylda* czy *Charlie i fabryka czekolady*), drugi natomiast był wynikiem scenopisarskiej współpracy Wesa Andersona, Romana Coppoli, Jasona Schwartzmana oraz Kunichi Nomury. Oba dzieła stanowią świadectwo artystycznej konsekwencji ich twórcy. Oleszczyk zauważa, że „Pan Lis – mimo że poczęty w wyobraźni Dahla – jest bliskim krewniakiem mieszkańców gęsto zaludnionego uniwersum Wesa Andersona⁴¹. Podobnie rzecz się ma z resztą postaci, które „miewają także dylematy moralne i wahania egzystencjalne. Zastanawiają się nad swoją złożonością – owymi słabościami i naturalnymi predyspozycjami, które zazwyczaj są jednym i tym samym⁴². Są więc kolejnymi wcieleniami bohaterów znanych z wcześniejszych, aktorskich filmów twórcy. Symboliczna podróż reżysera, który z filmu na film coraz bardziej oddalał się od rodzinnego Teksasu, znalazła swój koniec po drugiej stronie świata. *Wyspa psów* jest romanssem z kulturą Japonii, choć ukazaną w sposób umowny, przetwarzający stereotypy. Jak pisze Janusz Wróblewski, nad filmem „unoszą się duch Akiry Kurosawy, nie tylko jako twórcy mrocznych opowieści o miejskiej dżungli [...], ale też samurajskich epepei z niezapomnianym Toshiro Mifune w roli przywódcy banitów. Sposób kadrowania przy samej ziemi nawiązuje do harmonijnych kompozycji Yasujirō Ozu. »Płaski« sposób prowadzenia narracji to ukłon w stronę tradycji teatru kabuki⁴³.

Próba całościowego ujęcia dorobku Andersona wymusza pewne uproszczenia. Nie sposób każdego wątku ująć w sposób wyczerpujący, każdy bowiem zasługuje na poświęcenie mu uwagi. Tak czynią autorzy publikacji przywołanych w niniejszym artykule. Jednocześnie filmy twórcy z Houston są jak wnętrze rzemieślniczo wykonanego zegarka, do którego widz może zajrzeć i zachwycić się maestrią wykonania, nie wiedząc, jaka jest zasada jego działania.

⁴⁰ B. ŻURAWIECKI: *Grand Budapest Hotel...*, s. 69.

⁴¹ M. OLESZCZYK: *Fantastyczny Pan Lis...*, s. 74.

⁴² D. SMELA: *Drapieżnik wraca do łowieckich zwyczajów*. „Film” 2010, nr 4, s. 72.

⁴³ J. WRÓBLEWSKI: *I love dogs. Recenzja filmu: „Wyspa psów (Isle of Dogs)”*. <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/film/1745276,1,recenzja-filmu-wyspa-psow-isle-of-dogs-rez-wes-anderson.read> (dostęp: 16.08.2019).

Bibliografia

- BANAŚ Z.: *Trzech braci w Indiach*. „Film” 2008, nr 2.
- EBERT R.: *Knocked up at the movies*. <https://www.rogerebert.com/rogers-journal/knocked-up-at-the-movies> (dostęp: 11.10.2019).
- GOOCH J.: *Making a Go of It: Paternity and Prohibition in the Films of Wes Anderson*. „Cinema Journal” 2007, vol. 47, no. 1.
- HANCOCK B.M.: *A Community of Characters – the Narrative Self in the Films of Wes Anderson*. „Journal of Religion & Film” 2016, vol. 9, no. 2. <http://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol9/iss2/3> (dostęp: 11.11.2019).
- JONES K.: *Physical Evidence: Selected Film Criticism*. Middletown 2007.
- KAŁUŻYŃSKI W.: *Co Ty wiesz o Wesie Andersonie?* „Film” 2005, nr 3.
- KŁOPOTOWSKI K.: *Planują i knują*. „Film” 1999, nr 3.
- KREDELL B.: *Wes Anderson and the city spaces of indie cinema*. „New Review of Film and Television Studies” 2012, vol. 10, no. 1. https://www.researchgate.net/publication/233276981_Wes_Anderson_and_the_city_spaces_of_indie_cinema (dostęp: 4.11.2019).
- LAMONT T.: *Wes Anderson: in a world of his own*. „The Guardian”, 23.02.2014. <https://www.theguardian.com/film/2014/feb/23/wes-anderson-grand-budapest-hotel-director> (dostęp: 20.08.2019).
- MCDOWELL J.: *Wes Anderson, tone and the quirky sensibility*. „New Review of Film and Television Studies” 2012, vol. 10, no. 1.
- OLESZCZYK M.: *Fantastyczny Pan Lis*. „Kino” 2010, nr 4.
- OLSEN M.: *If I Can Dream: The Everlasting Boyhoods of Wes Anderson*. „Film Comment” 1999, vol. 35, no. 1.
- OLSZEWSKI J.: *Kamuflaż poprawny politycznie*. „Kino” 2002, nr 4.
- PŁAŻEWSKI J.: *Podwodne życie ze Stevem Zissou*. „Kino” 2005, nr 3.
- ROBÉ C.: *“Because I Hate Fathers, and I Never Wanted to Be One”*. *Wes Anderson, Entitled Masculinity, and the „Crisis” of the Patriarch*. W: *Millennial Masculinity: Men in Contemporary American Cinema*. Ed. T. SHARY. Detroit 2013.
- SMELA D.: *Drapieżnik wraca do łowieckich zwyczajów*. „Film” 2010, nr 4.
- VREELAND A.V.: *Color Theory and Social Structure in the Films of Wes Anderson*. „Elon Journal of Undergraduate Research in Communications” 2015, vol. 6, no. 2.
- Wes Anderson: “We are usually doing it one way”*. Wywiad z 22.04.2015. <http://the-talks.com/interview/wes-anderson/> (dostęp: 10.07.2018).
- WRÓBLEWSKI J.: *Aż poleją się łzy*. „Polityka”, 27.11.2012. <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/film/1532941,1,recenzja-filmu-kochankowie-z-ksiezycyca-rez-wes-anderson.read> (dostęp: 11.11.2019).
- WRÓBLEWSKI J.: *I love dogs. Recenzja filmu: „Wyspa psów (Isle of Dogs)”*. <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/film/1745276,1,recenzja-filmu-wyspa-psow-isle-of-dogs-rez-wes-anderson.read> (dostęp: 16.08.2019).
- ZWANIECKI A.: *Podwodne życie ze Steve’em Zissou*. „Film” 2005, nr 3.
- ŻURAWIECKI B.: *Grand Budapest Hotel*. „Kino” 2014, nr 3.

Piotr Aptacy

Wes Anderson's Alternate Worlds

Summary

The article aims at characterising the style of one of the American independent cinema's most prominent representatives, that is, Wes Anderson – the forerunner of New Sincerity in film. While carrying out a systematic overview of Anderson's hitherto completed works, the author points to both, key leitmotifs (e.g. childhood, family relations) and the formal measures devised by him (e.g. his use of colour). What proves to be especially important in this context is the manner in which cinematic space is utilised by the director, whose use thereof follows the principles of theatrical exposition.

Keywords: Wes Anderson, American independent cinema, New Sincerity in film

Piotr Aptacy

Univers alternatifs de Wes Anderson

Résumé

L'objectif de l'article est de caractériser le style de l'un des plus importants représentants du cinéma indépendant, à savoir Wes Anderson – précurseur du courant cinématographique de la nouvelle sincérité. En passant en revue synthétique la totalité des films du cinéaste qui ont été réalisés jusqu'à présent, l'auteur du texte prend en considération aussi bien les leitmotifs clés (entre autres : enfance, relations familiales) que les démarches formelles caractéristiques (p. ex. méthode de se servir de la couleur). Dans ce contexte, une importance particulière prend la façon dont on fonctionnalise l'espace cinématographique, qui dans les œuvres d'Anderson est souvent soumise aux principes de l'exposition théâtrale.

Mots-clés: Wes Anderson, cinéma indépendant américain, cinéma de la nouvelle sincérité