

Christina Elisabeth Solem

«Just Listening to Some Records»

En studie av kompilert populærmusikk i tre filmer av Wes Anderson

Masteroppgave i Musikkvitenskap

Veileder: John Howland

Juni 2019

Christina Elisabeth Solem

«Just Listening to Some Records»

En studie av kompilert populærmusikk i tre filmer
av Wes Anderson

Masteroppgave i Musikkvitenskap
Veileder: John Howland
Juni 2019

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for musikk

Sammendrag

Denne oppgaven undersøker hvilke funksjoner kompilert populærmusikk har i tre filmer laget av den amerikanske filmskaperen Wes Anderson. Dette vil belyses gjennom oppgavens tre case-studier av henholdsvis *Rushmore* (1998), *The Royal Tenenbaums* (2001) og *The Life Aquatic with Steve Zissou* (2004). Wes Anderson har siden sin filmdebut på 1990-tallet, gjort seg bemerket for sin betydelige bruk av kompilert populærmusikk, hvor mesteparten av det kompilerte musikk materialet har opprinnelse på 1960- og 1970-tallet. Oppgavens tre case-studier vil rette et særlig fokus mot relasjonen mellom den kompilerte populærmusikken og Wes Andersons særegne filmatiske verdener.

Abstract

This thesis examines the use of compilation scores and popular music in three films made by the American filmmaker Wes Anderson. Since his film debut in the 1990s, Anderson has become known for his use of compilation scores containing pre-existing popular music that mostly has its origin in the period between the 1960s and the 1970s. This will be explored as a part of the thesis' main case studies, concentrating on the use of compiled popular music in *Rushmore* (1998), *The Royal Tenenbaums* (2001) and *The Life Aquatic with Steve Zissou* (2004) respectively. The case studies will especially focus on how the pre-existing popular music relates to Andersons idiosyncratic film worlds.

Forord

Etter fem års studier ved musikkvitenskap i Trondheim, er jeg nå kommet ved veis ende. Det har vært krevende å skrive masteroppgave, både faglig og personlig, men jeg ville ikke vært foruten de erfaringene jeg har gjort meg underveis. Følelsen jeg nå sitter igjen med kan best karakteriseres som en blanding av vemod og glede. Det har vært fem flotte år, og jeg vil savne det faglige- og sosiale miljøet som har gjort musikkvitenskap til et så fint sted å være.

Jeg ønsker rette en takk til de som har støttet i masteroppgavearbeidet.

Først og fremst vil jeg takke min veileder, John Howland, for gode samtaler og en genuin interesse for oppgavens tema. Din faglige innsikt, konstruktive tilbakemeldinger og tålmodighet underveis i prosessen har vært uvurderlig

Takk til mine medstudenter som gjort de lange dagene på lesesalen langt mer lystbetonte, med påfyll av kaffe, sporadiske pauser og samtaler.

Tusen takk til mamma, for all støtten underveis og for at du har bestandig vært tilgjengelig for en prat på både gode og dårlige dager. Takk til resten av familien min, som har vært gode å ha når det har stått på som verst.

Helt til slutt vil jeg rette en stor takk til Eirik. Du har aldri tvilt på at jeg skulle klare å levere, selv når jeg syntes det så ganske mørkt ut.

Trondheim, juni 2019.

Christina Elisabeth Solem

Figurer

Figur 1: Diverse stillbilder fra årbokmontasjen i *Rushmore* (s. 36)

Figur 2: Max gir signal om å bytte musikk i *Rushmore* (s. 42)

Figur 3: Den avsluttende scenen i *Rushmore* (s. 43)

Figur 4: Margot og Richie gjenforenes i *The Royal Tenenbaums* (s. 52)

Figur 5: Første del i montasjesekvensen over Margot Tenenbaums fortid i *The Royal Tenenbaums* (s. 58)

Figur 6: Richie Tenenbaum på en buss etter å ha flyktet fra sykehuset (s. 61)

Figur 7: En ung Margot sitter med høretelefoner på sengen med lytter til musikk på en platespiller (s. 64)

Figur 8: Margots Tenenbaums hånd plasserer nålen på platespilleren (s. 66)

Figur 9: Pelé dos Santos fremfører Bowie-låter under premiefesten i begynnelsen av *The Life Aquatic with Steve Zissou* (s. 76)

Figur 10: Steve Zissou og Ned Plimpton introduseres under premiefesten (s. 77)

Innholdsfortegnelse

Sammendrag	i
Abstract	ii
Forord	iii
Figurer	iv
Innledning	1
Oppgavens oppbygning	2
Om Wes Anderson	3
Wes Andersons bruk av musikk	7
Kompilasjon og populærmusikk – et historisk overblikk	9
Teoretiske perspektiver	13
Filmmusikkens «uhørighet» og musikkelskende autoreer	14
Filmmusikk og identifikasjoner	19
Kommersialitet, allusjoner og tekst i populærmusikk	23
Populærmusikk som nostalgiformidler i film	25
Kapittel I – <i>Rushmore</i> (1998)	29
Synopsis	30
Innhold av kompilert populærmusikk	31
Scener	34
Årbokmontasjen	35
Max Fischer tar kontroll over musikken	41
Avslutning	44
Kapittel II – <i>The Royal Tenenbaums</i> (2001)	45
Synopsis	45
Innhold av kompilert populærmusikk	47
Scener	50
Richie og Margot gjenforenes	51
Margots fortid avsløres	56
Richies flukt fra sykehuset og Margots bruk av platespilleren	61
Avslutning	68
Kapittel III – <i>The Life Aquatic with Steve Zissou</i> (2004)	69
Synopsis	70
Innhold av kompilert populærmusikk	71
Scener	75
Steve Zissou og Ned Plimpton introduseres under premiefesten	75
Steve Zissous avsluttende triumf	79
Avslutning	81
Oppsummering	83
Kilder	86
Litteratur	86
Filmer	88
Pressepakker	88

Innledning

Siden 1990-tallet har anvendelsen av kompilert populærmusikk i film vært en stadig mer dominerende tendens (Rodman, 2006). Videre har anvendelsen av populærmusikk blitt en markør for en særegen filmatisk stil hos en rekke filmskapere, hvor Wes Anderson er en av disse.¹ Helt siden spillefilmdebuten *Bottle Rocket* i 1996, har Anderson satt preg på sine filmer ved å fylle lydsporet i disse med kompilert populærmusikk, musikk som hovedsakelig har opphav på 1960- og 1970-tallet. Nylig publiserte musikkmagasinet *Pitchfork* en artikkel med tittelen «How Wes Anderson Perfected the Music-Nerd Soundtrack», hvor det blant annet blir trukket frem hvor sterkt det musikalske fokuset har stått gjennom Anderson filmkatalog, et musikalsk fokus som særlig baserer seg på filmskaperens betydelige bruk av populærmusikk (Berman, 2018). Det er derfor en del som tyder på at musikkbruken i filmer Anderson har laget i løpet av sine ni filmer over tjue år, er blitt lagt merke til.

Denne oppgaven vil se nærmere på relasjonen mellom Wes Andersons filmunivers og disse filmenes bruk av kompilert populærmusikk. For å illustrere dette, vil oppgaven trekke frem tre case-studier, hvilket inkluderer filmene *Rushmore* (1998), *The Royal Tenenbaums* (2001) og *The Life Aquatic with Steve Zissou* (2004). Beslutningen om å fokusere på den kompilerte populærmusikken i akkurat disse filmene, er resultatet av et behov for avgrensning i oppgavens omfang, og er nødvendig for å kunne gå dypere inn i det materialet som skal utforskes. Disse tre filmene er videre valgt på grunnlag av deres betydelige innhold av kompilert populærmusikk, og kan i så måte gi en større innsikt i hvordan kompilert populærmusikk benyttes i film.

Formålet med denne oppgaven er å bidra med innsikt i hvilke funksjoner kompilert populærmusikk har sammenlignet med nykomponert musikk, hvordan disse funksjonene kompilert populærmusikk påvirker samspillet mellom lyd og bilde i film og på hvilke måter bruk av kompilert populærmusikk påvirker filmpublikum gjennom å være et allerede eksisterende element filmen. En sentral kilde til inspirasjon i arbeidet med oppgaven har vært en masteroppgave levert ved Universitetet i Oslo i 2004 med tittelen *Lyden av cool: en studie*

¹ Denne listen inkluderer også Martin Scorsese, Quentin Tarantino, Coen-brødrene og Sofia Coppola, blant andre.

av popmusikk i filmen, hvilket omhandler bruk av populærmusikk i filmer på 1990-tallet (Jensen). Når det gjelder studiet av filmmusikk generelt sett, er det blitt publisert en del litteratur på området, også i Norge. Peter Larsens studie fra 2005 er blant de mest omfattende, en bok hvor Larsen tar for seg filmmusikkhistorien, med analyser og teoretiske perspektiver underveis. Denne oppgaven baserer seg i stor grad på litteratur om filmmusikk hvor fokuset spesielt er rettet mot filmmusikalske funksjoner i kontemporær film og bruk av allerede eksisterende musikk i film Jeff Smiths *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music* (1998) og Anahid Kassabians *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Film Music* (2001) er begge eksempler på hvordan diskursen omkring filmmusikk de siste tjue årene er blitt stadig mer rettet mot, kompilasjoner, populærmusikk og allerede eksisterende musikk i film, og er to studier som har vært essensielle i arbeidet med denne oppgavens teoretiske utforming.

Oppgavens oppbygning

Oppgaven delt inn i fire kapitler, hvor det innledende kapitlet har som hensikt å danne grunnlaget for den videre diskusjonen som finner sted i case-studiene. I løpet av innledningen forsøkes det å gi et større innblikk i Wes Andersons arbeid som filmskaper og presentere en generell oversikt over musikkbruken i filmene Anderson har laget per 2019. Andersons særegne filmatiske stil har gjort ham til en av nåtidens mest gjenkjennelige filmskaperne, hvor gjentakende idiosynkratiske elementer opptrer, særlig gjennom hans bruk av visuelle virkemidler som bruk bestemte fargepalletter, symmetriske bildekomposisjoner og fonten «Futura». For å plassere Andersons filmmusikkpraksis inn i en større historisk kontekst, skisserer dette kapitlet avslutningsvis filmmusikkens historiske utvikling, med hovedfokus på benyttelsen av musikalske kompilasjoner.

De etterfølgende kapitlene utgjør oppgavens tre case-studier, hvor *Rushmore*, *The Royal Tenenbaums* og *The Life Aquatic with Steve Zissou* vil bli gjennomgått i lys av teorien som er presentert i oppgavens første kapitell. Hvert av de tre kapitlene inneholder en synopsis av handlingen i filmene og en større oversikt over den kompilerte populærmusikken som fyller lydsporene i disse. Sentralt for disse tre case-studiene, er gjennomgangen av et utvalg scener fra filmene hvor kompilert populærmusikk opptrer som musikalsk materiale. Her er rettet diskusjonen seg inn mot hvilke funksjoner den kompilerte populærmusikken har i spesifikke

scener fra de utvalgte filmene. Den avsluttende oppsummeringen i denne oppgaven, vil trekke frem funnene som er gjort i samtlige tre case-studier, for dermed å kunne skape en helhet i oppgavens overordnede diskurs omkring funksjonen kompilert populærmusikk har i tre filmer av Wes Anderson.

Om Wes Anderson

Wesley Wales Anderson, bedre kjent som Wes Anderson, ble født i Houston, Texas i 1969. Anderson utviklet fra en tidlig alder en enorm interesse for film, særlig når det gjelder å lage dem, hvor han som barn lånte Andersons farens Super 8-kamera til å lage korte filmsnutter han selv regisserte (Seitz, 2013, s. 40). Som filosofistudent ved Universitetet i Austin, Texas, møtte han medstudent Owen Wilson, som delte Andersons store interesse for filmmediet. Anderson og Wilson samarbeidet deretter om å skrive manus til kortfilmen *Bottle Rocket*. *Bottle Rocket* mottok positive reaksjoner da den debuterte under filmfestivalen Sundance i 1993, og Anderson og Wilson mottok finansiering hvilket gjorde det mulig å lage en lengre, utvidet spillefilm basert på kortfilmen. Spillefilmen *Bottle Rocket* hadde premiere i 1996, men var ingen kommersiell suksess. Det definitive gjennombruddet kom imidlertid i 1998 med filmen *Rushmore*, hvor Anderson og Wilson nok en gang samarbeidet om filmmanuset og Anderson hadde regi. Per 2019 har Wes Anderson laget totalt ni spillefilmer.²

Filmene til Wes Anderson er fulle av særegenheter, som manifesterer seg gjennom Andersons arbeid i rollene som både regissør og manusforfatter i samtlige produksjoner. Disse særegenhetene har med tiden utviklet seg til å bli Andersons filmatiske signatur, og går igjen gjennom hele hans filmkatalog som et gjenkjennelig trekk ved filmene han lager. Denne Signaturen kan karakteriseres som en form for estetikk som gjennomsyrrer produksjonene Anderson står bak og er derfor avgjørende for Andersons distinktive stil som filmskaper. Erlend Loe har blant annet observert denne gjenkjenneligheten i Andersons filmstil i en kommentar i *Aftenposten*, hvor Loe skrev følgende: «Man behøver ikke se mange sekunder av en av filmene hans [Wes Andersons] for å vite at han må være opphavsmann» (2014). Loe sikter her til en samling med kjennetegn som går igjen i Andersons samtlige filmer. Disse

² Ifølge filmdatabasen *Internet Movie Database (IMDb)*, er Wes Anderson i ferd med å slutføre sin neste film *The French Dispatch*, med forventet premiere i 2020. Et annet filmprosjekt, *The Rosenthal Suite*, er under produksjon uten spesifisert utgivelsesår. <https://www.imdb.com/name/nm0027572/> (Hentet 04.06.2019).

kjennetegnene inkluderer blant annet en symmetrisk organisering av objekter i filmscener, implementeringen av bestemte palett for å skape filmenes fargemessige grunnlag, den gjentakende bruken av fonten «Futura» steder i filmene hvor tekst benyttes, i tillegg til den utbredte benyttelsen av litterære og dramatiske virkemidler ved at Anderson deler fortellingene i filmene inn i kapitler og scener. I *The Royal Tenenbaums*, for eksempel, er handlingen inndelt i kapitler lik det en bok ville hatt. *Rushmore* sin handling, er delt inn i ulike scener, hvor et sceneteippe markerer overgangene.

Gjentatte samarbeid med skuespillere er et annet kjennetegn som setter et særpreg på Wes Andersons filmer. Eksempelvis har skuespilleren Bill Murray hatt større og mindre roller i samtlige filmer Anderson har laget, helt siden Murray for første gang spilte karakteren Mr. Blume i *Rushmore* i 1998. Owen Wilson har samarbeidet med Anderson om å skrive manus til de første filmene Anderson hadde regi på. I tillegg, har Wilson hatt roller en rekke av filmene Anderson har laget, inkludert *The Royal Tenenbaums* og *The Life Aquatic with Steve Zissou*. Owens bror, Luke Wilson, har også vært en gjenganger i Andersons tidligere filmer med roller i *Bottle Rocket* (både i kortfilmen fra 1993 og spillefilmen fra 1996), *Rushmore* og *The Royal Tenenbaums*. Jason Schwartzman samarbeidet med Anderson for første gang da han fikk rollen som protagonist Max Fischer i *Rushmore*. I senere tid har Schwartzman samarbeidet med Anderson ved en rekke anledninger som skuespiller, men også som medmanusforfatter i filmene *The Darjeeling Limited* (2007) og *Isle of Dogs* (2018). Anderson har gjort de kontinuerlige samarbeidene med andre til en del av sin særegenhet. Anderson har aldri skrevet manus alene, men bestandig i samarbeid med minst én annen.

Verdenene Wes Anderson skaper filmene sine, balanserer på en linje mellom humor og melankoli, hvor disse videre preges av nostalgiske undertoner og kunstgrep. Fortellingene tar ofte for seg temaer relatert til oppvekst og familiedynamikk. Konflikt i nære relasjoner er regelmessig er en underliggende faktor og fremstilles i en rekke av filmene Anderson har laget. I *Rushmore* fremstår Max Fischer på overflaten som en svært vellykket person, men det blir etter hvert avdekket at Max i realiteten mistet moren sin som ung gutt og dette påvirker Max i større grad enn han selv innser. I tillegg forsøker Max å skjule at faren arbeider som frisør da han er flau over å ikke komme fra en rik, suksessfull familie, slik de andre elevene ved Rushmore gjør. De tre søsknene i *The Royal Tenenbaums* strever alle med sine forhold til foreldrene, relasjonene seg imellom. Samtidig har samtlige problemer med å bevege seg videre i livet, da de alle, på ulike måter, fremstår som fastlåst i fortiden. I *The Life Aquatic*,

møter en helt uforberedt Steve Zissou (Bill Murray) en voksen mann ved navn Ned Plimpton (Owen Wilson), som hevder at Steve er hans biologiske far. Filmens handling senterer seg rundt hvordan dette forholdet påvirker hvordan Steve Zissou forholder seg til verden rundt seg, hvor Zissou kommer med innrømmelser han har fortrenget i årevis.

Et annet karakteristisk trekk ved samtlige av Wes Andersons produksjoner gjennom en over tjue år lang karriere, er filmskaperens særskilt utpregede benyttelse av visuelle virkemidler. Anderson er en filmskaper med et omhyggelig øye for detaljer, hvor disse detaljene etter hvert har blitt en markant del av disse filmenes hyppige bruk av det som innenfor filmteori kalles for *mise-en-scène* (Dilley, 2017, s. 2). *Mise-en-scène* er hentet fra fransk og brukes for å betegne alt som befinner seg foran kameraet i filmer. Med andre ord handler *mise-en-scène* om *iscenesettelsen* i en film. I hvert et enkelt skudd, kan Andersons *mise-en-scène* være fylt av en overflod av objekter og detaljer, alle plassert der med hensikt for å tilføre til filmens virkelighet. Dette gjør at filmene hans ofte krever flere visninger for å få med seg alt inkludert i det visuelle: «All of Wes's movies require repeated viewings because the extent of the worldbuilding is too exhaustive to appreciate in a single sitting» (Kaufman, 2018, s. 57). For eksempel, er presentasjonen av barndomsværelsene til Chas, Richie og Margot Tenenbaum i *The Royal Tenenbaums* en reise i detaljer knyttet til disse tre karakterene. Her har Anderson benyttet seg av *mise-en-scène* for å tilføre elementer ved personlighetene og livene til disse karakterene, og gjør disse karakterene sterkt knyttet til de objektene som vises.

Wes Andersons idiosynkratiske filmstil er både forbundet med beundring, men også skepsis. Et aber som vanligvis dukker opp i kritikker som er blitt skrevet om Andersons filmer gjennom hele filmskaperens karriere, retter seg i stor grad mot hvordan filmene hans er estetiske når det gjelder filmenes visuelle elementer, men fattige med hensyn til narrativt innhold. En filmkritiker leverte følgende dom av *The Royal Tenenbaums* i *The New York Times* i forbindelse med filmens premiere i 2001: «For every moment that hits a delicate note of pathos and surprise [...] there is another that suffocates in cuteness» (Scott). Anderson har med årenes løp, ved flere anledninger blitt beskyldt for å i sine filmer presentere overpyntede, urealistiske fortellinger, hvor disse filmene har et altfor stort fokus rettet mot å oppnå perfeksjon og visuell eleganse heller enn narrativ substans og en hensikt i handlingen. Det er derimot ikke alle som anser Andersons sterke visuelle fokus som noe negativt og heller velger å trekke dette sammen med tendens knyttet til en større kulturell bevegelse som har fått tilnavnet «twee». «Twee» er et ord med engelsk opprinnelse som har negative undertoner

heftet ved seg og brukes for å beskrive noe «artificially attractive or too perfect».³ I tillegg til å være et adjektiv ofte brukt for å beskrive noe som fremstår kunstig, blir «twee» videre forbundet med en bevegelse hvilket har gjort seg gjeldende i populærkulturen i løpet av 2010-tallet (Spitz, 2014). Denne «twee-bevegelsen», blir kjennetegnet ved en sterk dragning mot det estetisk vakre, en skepsis mot å bli voksen og en stor tørst etter kunnskap om film, musikk og litteratur, blant annet (Spitz, 2014, s. 9–10). Wes Anderson blir nevnt som en frontfigur til «the Twee Movement», da Anderson personifiserer det som er «twee», ifølge Spitz (s. 112). Andersons utpregede idiosynkratiske stil er, kort oppsummert, omdiskutert.

Mark Browning har på sin side forsøkt å finne ut grunnen til hvorfor Anderson er å regne som en polariserende filmskaper, hvor Browning blant annet påpeker følgende tendens hos dom over filmene hans: «Anderson's critics often find the most unpalatable part of his films is an unrelenting focus on all that is whimsical and eccentric (2011, s. 150). Browning beskrivelse av hvordan kritikkene filmene er rettet mot hvordan handlingene fremstår som svært lunefulle, gjenspeiler seg i en artikkel hvor en lignende observasjon retter seg mot hvordan kritikerne forholder seg til Andersons filmproduksjoner: «Anderson's critics cite his work as style over substance, and see his collection of personal ties as a product of irony [...]» (Carew, 2015, s. 64). Erlend Loe har også forsøkt å illustrere det forholdet mange kritikere har til Andersons filmstil, gjennom følgende beskrivelse: «De som ikke liker filmene hans, ser ut til å mene at han [Wes Anderson] er en posør uten noe annet å komme med enn glitter og glassperler. Dette glassperlespillet er i så fall såpass intrikat, forseggjort og godmodig tiltrekkende at det er en kvalitet i seg selv» (2014). Det er ikke til å legge skjul på at Wes Anderson er en kontroversiell filmskaper, hvis filmer i mange tilfeller står i konflikt med hva en rekke filmkritikere regner som «god film». Anderson har, på tross av sin kontroversielle status, vokst seg til å bli en kultfigur med en trofast tilhengerskare bak seg. Andersons utpregede visuelle stil, er såpass kjent at det er blitt laget en rekke videoer på *YouTube*, hvor det er mulig å finne en rekke filmtrailere til spillefilmer laget av andre enn Wes Anderson selv, men som er blitt redigert slik at de fremstår som om Anderson skulle ha laget dem, influert av den særegne estetikken filmene hans blir forbundet med.

³ Denne definisjonen hentet fra ordboken Cambridge Dictionary sine nettsider: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/twee> (Hentet 04.06.2019).

Wes Andersons bruk av musikk

Det finnes ulike måter å benytte seg av musikk i film på. I Wes Andersons tilfelle, vil man karakterisere musikken i filmene han har laget, som en blanding av compilert populærmusikk, compilert klassisk musikk og nykomponert musikk. Når det gjelder filmenes innhold av compilert populærmusikk, har majoriteten av låtene som utgjør kompilasjonene, opprinnelse i perioden mellom 1960- og 1970-tallet. Selv om kompilasjonene består av musikalsk materiale med ulikt opphav, både med hensyn til årstall og band/artist, er det vanligvis en rød tråd som binder det kompilerte materialet sammen. I *Rushmore* baserer, for eksempel, den røde tråden i den kompilerte populærmusikken seg på «den britiske bølgen», et musikalsk fenomen som inntok USA ved midten av 1960-tallet. Fellestrekket i den kompilerte populærmusikken på lydsporet til *The Life Aquatic* er knyttet til det store innholdet av David Bowie-låter, som opptrer både i originale versjoner og portugisiske coverversjoner.

Et bredt utvalg av artister og band er representert i Wes Andersons filmer. Dette kan vises gjennom følgende eksempler det er å finne i lydsporene til filmene Anderson har laget til nå, som inkluderer blant annet the Kinks, Cat Stevens (Yusuf Islam), Nick Drake, Burl Ives, the Beach Boys, Vince Guaraldi Trio, Nico og the Velvet Underground. Felles for samtlige band og artister på denne listen, er at de var aktive på 1960- og 1970-tallet. I konsekvens bringer musikken deres med opphav i denne perioden, med seg en viss tidsånd i filmene. Denne tidsånden påvirker de verdenene Anderson presenterer i sine filmer.

Den kompilerte musikken i Wes Andersons filmkatalog, omfatter videre et betydelig utvalg av klassiske stykker av skrevet komponister som Benjamin Britten, Erik Satie, Claude Debussy og Maurice Ravel. Andresatsen av Ravels strykekvartett i F-dur, for eksempel, akkompagnerer tittelsekvensen i *The Royal Tenenbaums*, hvor filmens karaktergalleri blir introdusert. Anderson har selv beskrevet betydningen Ravels strykekvartett hadde tidlig i prosessen med å lage *The Royal Tenenbaums*, hvor filmskaperen beskriver sitt møte med Ravels musikk som inspirasjonen til en rekke idéer knyttet til konkrete scener hvilket ble realitet senere i den senere filmen (Seitz, 2013, s. 322).

Ved siden av den store andelen compilert, utgjør også nyskrevet originalmusikk en vesentlig av det musikalske materialet som fyller lydsporene. Samarbeidet med filmkomponist Mark Mothersbaugh begynte med debuten *Bottle Rocket* i 1996, og fortsatte frem til Andersons

fjerde film *The Life Aquatic with Steve Zissou* i 2004. Mothersbaugh er, ved siden av sitt arbeid som filmkomponist, kjent som medlem av new wave-bandet Devo. Devo opplevde sin største kommersielle suksess med låten «Whip It» i 1980.⁴ *The Life Aquatic*, hvor Mothersbaugh har skrevet filmmusikken, inkluderer i tillegg Devo-låten «Gut Feeling», opprinnelig utgitt i 1978. Alexandre Desplat tok over som Andersons faste filmkomponist i forbindelse med *Fantastic Mr. Fox* i 2009, og har forblitt i denne rollen frem til Andersons seneste spillefilm, *Isle of Dogs* (2018).

Samarbeidet med musikkonsulent Randall Poster har stått sentralt når det gjelder valg av musikk i filmene Wes Anderson har laget siden *Rushmore* i 1998. I rollen som musikkonsulent, har Poster blant annet ansvar for å forhandle frem rettighetene som gir Anderson lov til å bruke allerede eksisterende musikk i filmene sine. Poster beskrev hvordan det er å jobbe for Wes Anderson i et intervju fra 2012: «I just stand by and help him [Wes Anderson] put mortar on the bricks and come at him with musical ideas and listen to what he has to say and read the scripts as they evolve, and we sort of take it from there and keep going» (Gross, 2012). Musikkvalgene som tas i forbindelse med filmene Anderson lager, er ikke en isolert avgjørelse, men heller valg filmskaperen kommer frem til gjennom å samarbeide tett med Poster, et samarbeid som strekker seg over mange år og flere filmer.

For å skape sammenheng mellom Wes Andersons bruk av kompilert populærmusikk og denne musikkens rolle i filmene han har laget, er det nødvendig å sette denne praksisen inn i en bredere historisk kontekst. Bruk av kompilert musikk i film, er en praksis som kan spores tilbake helt til filmens tidligste fase. Kompilasjoner har i så måte hatt en betydelig funksjon med hensyn til hvordan filmmusikkpraksisen har foregått og endret seg med årene. Julie Hubbert er en av dem som understreker kompilasjonens historiske relevans, hvor hun skriver: «The history of the compilation soundtrack begins with the beginning of cinema itself» (2014, s. 291). Kompilert populærmusikk har vært en stadig mer tydelig del av filmer siden 1960-tallet og frem til i dag. Selv om musikken som er blitt kompilert har endret seg med årenes løp, er fremdeles det mest sentrale kjennetegnet ved musikalske kompilasjoner materialet allerede eksisterer før filmen blir laget, til forskjell fra nykomponert, instrumental filmmusikk.

⁴ «Whip It» debuterte på 85. plass på *Billboard* sin *Hot 100*-liste 30. august 1980. Høyeste plassering var 14. plass. <https://www.billboard.com/music/devo/chart-history/hot-100/song/37634> (Hentet 04.06.2019).

Kompilasjon og populærmusikk – et historisk overblikk

En kompilasjon er en samling av allerede eksisterende materiale, hvor dette materialet ikke nødvendigvis har forbindelse med hverandre. Således kan en kompilasjon variere i større eller mindre grad, avhengig av det materialet kompilasjonen består av. Når det er snakk om å kompilere musikk for bruk i film, betyr det å sette sammen allerede eksisterende musikkmateriale, hvor opphavet til den musikken som velges kan variere. Historisk sett, har compilert musikk vært en del av den filmmusikalske utviklingen helt siden stumfilmens dager. Peter Larsen beskriver den tidlige filmmusikken, da i form av kompilasjoner, som «en collage av musikk i mange forskjellige stilarter, og alt avhengig av kinoens størrelse og økonomi ble den fremført av alle mulige besetninger, fra den ensomme pianisten til det store orkesteret (2013, s. 97). Det mest vanlige under stumfilmperioden var at disse ble akkompagnert av allerede eksisterende musikk, ofte kjente, tradisjonelle melodier publikum hadde et forhold til. Årsaken til at det ble brukt så mye allerede eksisterende musikk under filmens tidligste fase, var at det rett og slett ikke fantes noen etablert filmkomposisjonspraksis å forholde seg til. I tillegg var det økonomiske grunner til hvorfor filmindustrien ikke hyret inn komponister til å skrive musikk, da var mer lønnsomt og enklere å benytte seg av allerede eksisterende musikk. Hva slags musikk som ble spilt under filmvisningene, var videre noe som kompliserte etableringen av en felles filmmusikkpraksis, da det var de ulike lokalene hvor filmene ble vist som bestemte hvilken musikk som skulle spilles. Musikken kunne derfor variere stort fra sted til sted, både med hensyn til hvilken musikk som ble spilt under filmvisningene, hvordan denne musikken ble fremført og hvem som fremførte den (Larsen, 2013, s. 27).

Bruk av allerede eksisterende musikk og kompilasjoner avtok imidlertid mot slutten av 1920-tallet, da innovasjoner innenfor lydteknologien var en utløsende årsak til denne utviklingen. Filmindustrien fikk stadig større kontroll over hva slags musikk som ble spilt i forbindelse med filmene som ble laget, og denne kontrollen ble enda større da det ble mulig å integrere lyden inn i filmen. Lyd, og dermed også musikk, ble ikke lenger ansett som et element plassert utenfor filmens rammer, men heller noe som var mulig å gjøre til en del av den: «Med de nye systemene ble det mulig å standardisere musikkakkompagnementet. Musikken opphørte å være en «ytre», stedsspesifikk del av én konkret forestilling. Den ble fra nå av en integrert del av én konkret film (Larsen, 2013, s. 84). Overgangen som fant sted fra stumfilm til lydfilm, var i tillegg en overgang fra en praksis hvor en forholdt seg til kompilasjoner av

allerede eksisterende musikk, over til en ny praksis hvor det ble et stadig større fokus rettet mot at musikk i film skulle være original og nykomponert. Lydfilmens entré, åpnet dørene for et nytt ideal for filmmusikk, som dyrket originalitet og kunstnerisk nytenkning, fremfor en resirkulering av allerede eksisterende musikalsk materiale. Det ble ansett som et kvalitetsstempel at filmer hadde nyskrevet, original musikk, da dette iblant annet indikerte at produksjonen var økonomisk solid, fordi den hadde råd til å hyre inn en komponist til å skrive musikken.

Ronald Rodman observerer det markante skillet som oppstod mellom bruk av musikalske kompilasjoner og den nye praksisen utover på 1930-tallet, hvor økonomiske faktorer var en viktig årsak til forskjellen mellom dem: «Much of the condescension had to do with the economics; big-budget films could afford a composer to compose original music, while low-budget B-movies had to rely either on 'library music' or on compilation scores of pre-existing music» (Rodman, 2006, s. 121). Det var i kjølvannet av lydfilmens inntog, at de første, store filmkomponistene dukket. Blant disse var Max Steiner (1888–1971) og Erich Korngold (1897–1957), begge ansett som sentrale skikkelser i det som etter hvert ble etableringen av en rekke filmmusikalske konvensjoner i perioden mellom 1930- og 1950-tallet. Kompilert musikk i film ble lenge ansett som avleggs, men i løpet av 1950-tallet, skulle kompilert musikk igjen bli en stadig viktigere del av musikk i film, katalysert av datidens mest aktuelle populærmusikk: rock'n'roll.

Ved inngangen til 1950-tallet, ble det tydelig at Hollywood og filmindustrien måtte gjennomgå en del endringer for å tilpasse seg endringer i samfunnet. 1950-tallet var tiåret da fjernsynet kom for fullt. Som underholdningsmedium ble fjernsynet etter hvert en favoritt blant en kulturtørst ungdomsgenerasjon, og utfordret dermed dominansen filmen hadde hatt gjennom flere tiår noe som viste seg i en stadig sviktende publikumsinteresse. For å vekke interesse hos ungdommene, så filmindustrien potensiale som lå i datidens populærmusikk, både som filmmusikk men også som markedsføringsstrategi. *Blackboard Jungle* fra 1955, hvor Bill Haley and his Comets fremførte og gjorde seg kjent med låten «Rock Around the Clock», var en av de første filmene som ble laget hvor fokuset rettet mot ungdommens interesse for populærmusikk lå til grunn for bruken av denne musikken. Allerede året etter kom musikkfilmen «Rock Around the Clock», oppkalt etter den samme låten og med en opptreden av Bill Haley and his Comets, etterfulgt av en hel rekke andre filmer som hadde et sterkt fokus på rock'n'roll-musikk, hvor flere av artistene bak musikk fikk roller i disse. Den

stadig økende forekomsten av populærmusikk i film gjenspeilet den stadig økende konsumpsjonen av populærkultur blant ungdommer i den vestlige delen av verden under etterkrigstiden, en tendens som fortsatte innover på 1960-tallet.

Filmer som *The Graduate* (1967) og *Easy Rider* (1969), blir ansett som milepæler innenfor bruken av kompilert populærmusikk i film, da omfanget av populærmusikk inkludert på lydsporene var betydelig sammenlignet med tidligere filmer. En annen film som hadde et lydspor bestående utelukkende av kompilert populærmusikk, var George Lucas' *American Graffiti* fra 1973 (Buhler, Neumeyer & Deemer, 2010, s. 362). I kapitlet «The Compilation Soundtrack from the 1960s to the Present», observerer Julie Hubbert hvordan den økte bruken av kompilert musikk i filmene som ble laget fra 1960-tallet og fremover, var et resultat av at filmindustrien innså hvordan kompilert musikk kunne bringe med seg assosiasjoner, på helt andre måter enn hva nykomponert musikk hadde evne til:

Apart from obvious advantages in production efficiency and cost, it's popularity as an aesthetic choice no doubt stems from the fact that it is quite separate and distinct from newly composed scores, which [...] might be flexible and precise but have limited referential range. Compiled soundtracks [...] with their use of preexisting musical selections that holds a host of extrafilmic associations, have broad allusive powers that can easily and instantly add to a film's narrative power. (2014, s. 291)

Allerede eksisterende musikk har ofte knyttet til seg mening gjennom kontinuerlig lytting, og ved å benytte seg av en allerede eksisterende låt i en film, kan denne filmen utnytte de referensielle forbindelsene som kan oppstå i møtet mellom musikk og film. Ved å benytte seg av kompilasjoner av allerede eksisterende musikk, er sjansen stor for at denne musikken bringer med seg konnotasjoner, hvor publikums tolkning av filmen baserer seg på konnotasjonene den allerede eksisterende musikken bringer med seg. Særlig når denne musikken er en del av populærkulturen, i form av å være populærmusikk. Med fremveksten av musikkvideoen på 1980-tallet, ble det etter hvert laget en rekke filmer hvor påvirkningen fra denne musikkvideoestetikken var tydelig tilstede, blant disse *Flashdance* (1983) og *Top Gun* (1986). Musikkvideoen, med TV-kanalen MTV som hovedplattform, hadde betydelig innflytelse på hvordan filmer under denne perioden ble laget, blant annet rettet mot graden av fokus datidens populærmusikk fikk i disse filmene. Markedsføring var en av flere grunner til

at populærmusikk fikk en såpass viktig rolle i filmer på 1980-tallet, og hvor filmene viste klare likhetstrekk med musikkvideoen som medium:

The style of the music video ... affected the film style. Given that the MTV audience was one of the most important market segments for film in the 1980s (MTV began broadcasting in 1981), it should hardly be surprising that filmmakers would turn to the music video for inspiration.

(Buhler et al., 2010, s. 386–387)

I tiden som fulgte ble det laget stadig flere filmer hvor kompilert musikk, spesielt populærmusikk, utgjorde en betydelig del av det musikalske materialet på lydsporene, ofte i en eklektisk blanding av sjangre og stilarter. En rekke regissører ble i løpet av 1990-tallet kjent for nettopp dette, blant annet Martin Scorsese med filmen *Godfellas* i 1990 og Quentin Tarantino med *Pulp Fiction* i 1994. I *Godfellas* lydsetter kompilert populærmusikk fortellingen om protagonisten, Henry Hill (Ray Liotta), hvor denne musikken er med på å tilføre autentisitet til de ulike tidsperiodene filmen finner sted i. I *Pulp Fiction* blir den kompilerte populærmusikken brukt som et forbindende element til de ulike karakterene gjennom filmen, i musikk av blant annet artister som Chuck Berry, Kool and the Gang og Dick Dale and his Deltones. Rodman (2006) skriver: «By the 1990s, film directors became aware of the semiotic and dramatic power that popular music possesses, and began to incorporate it in new ways in films in both the USA and the UK» (2006, s. 120–121). Når Rodman her sikter til nye måter å bruke populærmusikk i film på, handler det om hvordan filmskapere innså hvordan visse typer musikk hadde evnen til å forsterke narrative elementer ved filmene på helt andre måter enn hva er mulig å oppnå gjennom å ha nykomponert musikk med i filmene.

Wes Andersons karriere som filmskaper begynte på 1990-tallet. Anderson føyer seg inn i rekken av filmskapere som gjennom karrieren sin, har laget filmer med en betydelig andel kompilert populærmusikk på lydsporene. Svært ofte er den kompilerte populærmusikken i Andersons filmer, brukt i scener i filmene hvor det foregår viktige narrative endringer. Musikken får dermed en aktiv rolle steder i filmene hvor fokuset er rettet mot disse endringene. Den kompilerte populærmusikken fremstår som en svært relevant del av Andersons fortellerstil, hvor denne musikken i mange tilfeller opptrer som eneste lydkilde. Anderson har selv understreket i et intervju hvor nært tilknyttet han er til musikken under innspillingen av filmene sine, samt påpekt hvordan en del musikk har inspirert konkrete

scener i filmene: «There are a lot of scenes in my movies that are written with specific music in mind or the shooting of them was planned with specific music in mind» (McGuire, 2004). Det som bidrar til å gjøre Anderson til en musikalsk filmskaper, henger ikke alene sammen med at han ofte benytter seg av compilert populærmusikk, men på grunnlag av *hvordan* han benytter seg av denne musikken, samt fokuset den tilegnes i filmene han har laget. Musikken fremstår som en relevant del av Andersons filmer og de verdenene han skaper i dem.

Teoretiske perspektiver

Studiet av filmmusikk er svært tverrfaglig. Denne tverrfagligheten viser seg i litteraturen som eksisterer på området, for en ikke bare finner akademiske tekster med tilhørighet innenfor film- og musikkvitenskap, men også innenfor rekke andre fagfelt, som for eksempel språk-, litteratur og medievitenskap, blant andre.⁵ Den interdisiplinære tilnærmingen til studiet av filmmusikk, påvirker samtidig den akademiske diskursen, da det med flere fagfelt representert, leder til mangfoldighet knyttet til de ulike måtene å teoretisere studiet av filmmusikk på. Da film i seg selv er et sammensatt medium, bestående av bilder, lyd og tekst, vil det i konsekvens være naturlig at også studiet av film er preget av en tverrfaglighet.

De siste tjue årene har det innenfor den akademiske diskursen omkring filmmusikk, blitt rettet stadig mer oppmerksomhet mot bruken av compilert musikk i film. Før dette, var mesteparten av fokuset rettet mot studiet av instrumental, orkestral filmmusikk.⁶ Benyttelsen av kompilasjoner bestående av blant annet populærmusikk er blitt tema for en rekke studier publisert i nyere tid, som har vært sentrale bidrag til den stadige utvidelsen av diskursen om compilert musikk i film.⁷ Kompilasjoner bestående av allerede eksisterende musikk i film har hatt en viktig historisk relevans, på bakgrunn av at compilert musikk var den gjeldende filmmusikkpraksisen under filmens tidligste periode, og har således hatt en sentral rolle i den filmmusikalske utviklingen som en forløper til nykomponert filmmusikk (Rodman, 2006, s. 120). De siste femti årene, har forekomsten av filmer hvilket har benyttet seg av

⁵ Eksempelvis har Claudia Gorbman, kjent for sin banebrytende filmmusikkstudie fra 1987 *Unheard Melodies*, sin faglige bakgrunn fra språk- og litteraturvitenskap. Peter Larsen, forfatter av *Filmmusikk: historie, analyse og teori*, er professor i medievitenskap ved Universitetet i Bergen.

⁶ Hubbert (2014) observerer at «the lion's share of attention has generally been given to the study of newly composed orchestral scores» (s. 291).

⁷ Se for eksempel J. Smith (1998), Wojcik og Knight (2001), Inglis (2003).

kompilasjoner bestående av allerede eksisterende musikk, særlig populærmusikk, økt betraktelig. Fokuset rettet mot studiet av kompilert musikk innenfor academia, er blitt påvirket av at denne musikken ofte er koblet til større sammenhenger, blant annet historisk, sosialt og kulturelt. Den teoretiske tilnærmingen til studiet av kompilert musikk i film, baserer seg derfor i stor grad hvordan denne musikken eksisterer i en større sammenheng, ved at allerede eksisterende musikk har konnotative aspekter ved seg som gjør at publikum knytter assosiasjoner til musikken sammen med det som skjer i filmene.

Følgende teoriperspektiver vil fokusere på og belyse utviklingen studiet av filmmusikk har gjennomgått siden 1980-tallet. Teorien på feltet har kontinuerlig blitt påvirket av et stadig større fokus rettet mot benyttelsen av kompilert musikk, særlig rettet mot hvordan den kompilerte musikken har påvirket filmene som har benyttet seg av den gjennom årenes løp.

Filmmusikkens «uhørighet» og musikkelskende auteurer

For å skape en helhet i diskursen som har foregått innenfor filmmusikken de siste tjue årene, og illustrere den utviklingen som har funnet sted, er det derfor relevant å starte med det teoretiske fundamentet lagt frem av Claudia Gorbman i sin banebrytende studie av filmmusikk fra 1987, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Selv om Gorbmans studie ikke tar for seg bruk av kompilert musikk i film i detalj, er denne teksten uansett verdt å trekke frem, da den har vært en såpass tydelig del av filmmusikkstudier siden 1980-tallet. Gorbmans tekst har videre vært et sentralt utgangspunkt for flere etterfølgende studier, også de som tar for seg kompilert musikk i film. Helhetlig sett, er Gorbmans bok en studie av filmmusikk og dens funksjoner, hvor studien belyser dette ved å ta utgangspunkt i filmmusikk komponert av Max Steiner under hans storhetstid mellom 1930- og 1950-tallet. Steiners bidrag til den filmmusikalske utviklingen var betydelig, da han gjennom sitt virke som filmkomponist under Hollywoods gullalder bidro til etableringen av en rekke konvensjoner. Disse konvensjonene hadde mye å si for hvordan filmmusikk i ettertid har utviklet seg, og en finner spor av disse også i dagens filmmusikkpraksis. Steiner komponerte orkestral musikk, hvor musikkens evne til å understøtte den narrative utviklingen ble ansett som musikkens viktigste funksjon. Gorbmans fokus på Steiners musikk i studien, påvirker naturlig nok videre hvordan filmmusikkens funksjoner formidles, da studien baserer seg på en musikalsk modell etablert av Steiner og er derfor begrensende.

Sentralt i *Unheard Melodies*, er Gorbmans liste over sju prinsipper for musikk i film (1987, s. 70). Det andre prinsippet i listen, handler om det Gorbman betegner som filmmusikkens «uhørlighet» («Inaudibility») (Min oversettelse), s. 70). Ifølge Gorbman, er musikk i film, med dens volum, stemning og rytme, underordnet filmens dramatiske og emosjonelle retning. Filmmusikk er, med andre ord, avhengig av den aktuelle filmens narrative innhold, hvor handlingen sitter i høysetet og musikken er ment å ha en understøttende funksjon. Musikken ikke ment å bli lagt merke til, men skal derimot fungere som et forsterkende element i filmens overordnede handlingsforløp. Den «uhørligheten» som Gorbman sikter til i sin studie, er i all hovedsak rettet mot den hun observerer i lys av filmmusikk komponert av Steiner, som både var orkestral, instrumental og original for filmene Steiner skrev musikken for. Studien tar derimot ikke for seg hvordan compilert musikk, og videre compilert populærmusikk, forholder seg til prinsippet om musikkens «uhørlighet» i film. Et av punktene Gorbman trekker frem i sin beskrivelse av prinsippet, er hvordan filmmusikk bestandig skal være underordnet dialogen (1987, s. 77). Populærmusikk har i de fleste tilfeller en sangtekst, til forskjell fra den orkestrale og ofte instrumentale filmmusikken, og derfor vil skape helt andre premisser for bruk i film da dialog ofte kan komme i konflikt med den aktuelle sangteksten. Ifølge Gorbman selv, hevder i sin studie at all bruk av musikk med tekst komme i konflikt med oppmerksomheten publikum retter mot filmens narrative utvikling:

Song lyrics [...] threaten to offset the aesthetic balance between music and narrative cinematic representation. The common solution taken by the standard feature film is not to declare songs off limits – for they can bring pleasure of their own – but to defer significant action and dialogue during their performance. (1987, s. 20)

Gorbmans refleksjoner omkring bruk av musikk med tekst, er rettet mot at musikk av denne typen, kan skape en redusering i fokuset rettet mot filmhandlingen. Da tekst virker distraherende for et filmpublikum skal derfor musikk med tekst helst plasseres steder hvor viktige hendelser i handlingen finner sted. (s. 20) Dette har videre å gjøre med filmmusikkens «uhørlighet», da musikk er ment å være noe som ikke skal overskygge handlingen, men bidra med å understøtte og forsterke den. Populærmusikk, som mer enn ofte har tekst, vil derfor utfordre Gorbmans syn på filmmusikk som noe som ikke har noen videre funksjon enn å være et underlag for den narrative utviklingen. Å bruke Gorbmans studie fra 1987 som et fullstendig teoretisk grunnlag i en diskurs omkring compilert populærmusikk i film, vil derfor kompliseres av det faktum at denne typen musikk umiddelbart kommer i konflikt med den tye

filmmusikk som Gorbman tar utgangspunkt i. *Unheard Melodies* blir dessuten begrensende, ved at studien konsentrerer seg om instrumental, orkestral filmmusikk komponert i en tid da populærmusikk i film ikke var en etablert praksis, og hvor musikken var ment å være plassert i bakgrunnen av filmens handling, ikke i forgrunnen.

Gorbman (1987) er derimot ikke helt uten relevans i en teoretisk tilnærming til studiet av kompilert populærmusikk i film, noe som viser seg i den avsluttende refleksjonen som blir levert i bokens etterord. Denne avsluttende refleksjonen tar for seg den utviklingen filmmusikalske funksjonene gjennomgikk i den aktuelle perioden studien ble publisert, på slutten av 1980-tallet. Gorbman retter her fokuset mot det hun betegner som en stadig mer dominerende tendens innenfor bruk av musikk i film, en tendens som knytter seg til populærmusikkens stadig tydeligere posisjon som musikalsk materiale i film. Gorbman observerer blant annet følgende: «As any filmgoer notices who lingers to watch closing credits for music, the movies are using more and more recorded popular music» (1987, s. 162). 1980-tallet kjennetegnes ved at det var et tiår hvor fremveksten av musikkvideoen hadde stor betydning som populærkulturelt fenomen. I kraft av å være et todelt medium, hvor musikken og det visuelle ble ansett som like viktige elementer, påvirket musikkvideoen hvordan filmer tok i bruk musikk, spesielt med hensyn til hvordan disse filmene visualiserte musikken. Det endrede forholdet mellom musikk og film, blir trukket frem som en av de tydeligste konsekvensene av musikkvideoens fremvekst som medium på 1980-tallet, hvor Gorbman skriver at: «The changing status of music in films is [...] producing an altered system of relationship between music and image» (1987, s. 162). Gorbman påpeker hvordan filmindustrien ble påvirket av musikkvideoen, hvor populærmusikkens stadig mer sentrale rolle som en del av musikkvideoen, var en medvirkende årsak til denne utviklingen.

En studie publisert tjue år etter utfordrer en del av de filmmusikalske beskrivelsene Gorbman opprinnelig ga uttrykk for i *Unheard Melodies*. I «Auteur Music» fra 2007 retter Gorbman søkelys mot hvordan et utvalg filmskapere benytter seg av musikk som et uttrykk for deres personlige, kunstneriske visjon og estetiske stil. Gorbman knytter denne beskrivelsen sammen med det filmteoretiske begrepet *auteur*, et begrep normalt brukt for å beskrive filmskapere regnet som selve «forfatteren» av filmene de står bak. «Auteur Music» viser dessuten klare kontraster til en del av Gorbmans beskrivelser av filmmusikk i *Unheard Melodies* hvor teksten fra 2007 beveger seg bort fra en rekke av de prinsippene Gorbman i 1987 baserte sine funn på. Dette gjelder også prinsippet om filmmusikkens «uhørighet»:

Melodies are no longer unheard, song lyrics are perceived to add rather than detract from audio-viewing, and the sky's the limit with respect to the possible relations between music and image and story. The structure of the industry encourages the making of soundtrack CDs as revenue sources, giving filmmakers further incentive to bring music into their films. (Gorbman, 2007, s. 151)

I «Auteur Music», baserer Gorbman sine funn på filmmusikkens funksjoner på moderne film, hvor særlig den teknologiske utviklingen blir trukket frem som viktige årsaker til den filmmusikalske utviklingen som har funnet sted. De teknologiske fremskrittene gjør det enklere for filmskaperne å gjøre sine egen musikalske interesse til noe som er sentralt for de filmene som blir laget. Særlig sentralt i diskursen som finner sted i Gorbman (2007), er tanken om at filmskaperens måte å benytte seg av musikk på, fungerer som et uttrykk for den enkelte filmskapers særegne filmatiske stil, på lik linje med gjenkjennelige elementer knyttet til særegne visuelle- og narrative teknikker. Disse filmskaperne blir av Gorbman omtalt som «mélomane» (*musikkelskere*). Filmskaperens posisjon som auteur (*opphavsmann*) blir, ifølge Gorbman, påvirket av deres benyttelse av musikk i filmene de lager. I de tilfellene musikkbruken blir en svært utpreget del av en filmskapers stil, kan disse derfor, ifølge Gorbman, betegnes som «mélomane».⁸

Når det gjelder selve begrepet auteur, har det sin opprinnelse i miljøet rundt det franske filmtidsskriftet *Cahiers du cinéma* på 1950-tallet. Tidsskriftet blir forbundet med en stilretning innenfor fransk film kalt «den nye franske bølge»⁹, hvor en rekke av de regissørene koblet til denne stilretningen, bidro som filmkritikere og skribenter. Disse var blant annet Jean-Luc Godard og François Truffaut. Truffaut lanserte auteur-begrepet i teksten «En viss tendens i fransk film»¹⁰, publisert i 1954. Truffauts tekst blir i dag regnet som en milepæl innenfor kritisk filmteori, hvor han beskriver regissøren som filmens «forfatter», da filmen er et uttrykk regissørens unike, personlige smak, særlig i de tilfeller regissøren også er forfatter av eget manus (Grant, 2008, s. 2).

⁸ Boken *Popular Music and the New Auteur: Visionary Filmmakers after MTV* (Ashby, 2013b), bygger videre på en del av de momentene Gorbman trekker frem i «Auteur Music» fra 2007. I boken musikkvideoen blir trukket frem som en årsakene til den økende relevansen populærmusikk i film har hatt i film.

⁹ Den opprinnelige, franske betegnelsen på stilretningen er «la Nouvelle Vague».

¹⁰ Min oversettelse av «Une certaine tendance du cinéma français».

Gorbman (2007) foreslår på sin side, en modernisering av auteur-begrepet i lys av det hun anser som en stadig mer gjeldende tendens innenfor film, hvor musikk fungerer som et uttrykk for den kontemporære filmskaperens personlige stil og estetiske sans. Selv om Wes Anderson ikke nevnes i studien som en del av Gorbmans liste over «musikkelskende auteurs», er det allikevel mye som tyder på at Andersons bruk av musikk korrelerer med til det «Auteur Music» nevner som identifiserende trekk ved denne typen filmskaper. Om en videre tar i betraktning hvordan Gorbman beskriver disse musikkelskende filmskaperne, da med tanke på hvordan disse aktivt benytter seg av musikk og hvordan denne musikkbruken videre bidrar til å danne grunnlaget for deres særegne filmatiske stil, er det mulig å trekke linjer til Wes Andersons bruk av musikk i sine filmer og svære et argument som taler for at Anderson kan betegnes som en «musikkelskende auteur». Anderson er en filmskaper som gjennom sine til nå ni filmer, utøver en form for kunstnerisk autoritet i kraft av han blant annet benytter seg av en betydelig mengde musikk i disse. Gorbman understreker hvordan musikkbruk kan regnes som en måte for den enkelte filmregissør å befestе sin personlige kunstneriske signatur på filmene sine: «For many filmmakers music is a platform for the idiosyncratic expression of taste, and thus it conveys not only meaning in terms of plot and theme, but meaning as authorial signature itself» (2007, s. 151). Det er en del som taler for at Wes Anderson er en «musikkelskende auteur», hvis en ser det i lys av Gorbman (2007) sine tanker rettet mot et utvalg moderne filmskaper som brukere av en betydelig mengde musikalsk materiale i sine filmer, samt måten disse filmskaperne benytter seg av den valgte musikken på.

Wes Anderson er kjent for å både regissere og skrive manus til samtlige filmer han har laget. Han er også en regissør som er kjent for sin sterkt individuelle stil, som er lett å gjenkjenne om man så bare har sett én film. Andersons filmer er videre en kategori for seg selv, og forbindes med han og han alene. Gjenkjenneligheten som preger Andersons filmkatalog, er et resultat av en gjennomgående individualisering som har foregått over lengre tid. Som en individualist, er Anderson med på å skape et skille mellom hans selv og andre filmskaper. Whitney Crothers Dilley (2017) argumenterer blant annet for Anderson som en auteur, nettopp fordi hans filmatiske stil er idiosynkratisk og personlig at det er rett å kalle ham en auteur: «Anderson is [...] a classic example of a filmmaker that the *Cahiers du cinéma* critics would have labeled an auteur – an artist who imprints his personality and preoccupations on each work so strongly that he is considered the primary ‘author’ of the film» (s. 2). Wes

Anderson utøver stor kontroll over produksjonene sine, blant annet i form av musikken som brukes i filmene hans, selv om det må nevnes at dette er et kreativt uttrykk som bygger på samarbeidet med musikkonsulent Randall Poster.¹¹ Anderson har i tillegg uttalt han anser filmer fra «den nye franske bølge» som viktige inspirasjoner i sin egen filmproduksjon, helt siden Anderson oppdaget disse filmene under studietiden (Seitz, 2013, s. 41).

Gorbman (2007) inneholder dessuten en del momenter som gir grunn til å inkludere Anderson i listen over filmskapere som bruker musikk som en markør for en individuell stil, og hvor det personlige uttrykket tydelig manifesterer seg i hver film Anderson regisserer og skriver manus til: «The phenomenon of the auteur director involves a film-historical self-consciousness that encourages individuation and even excess, music choices being part and parcel of that individuation» (Gorbman, 2007, s. 151). Individualisering er en karakteristikk som faller inn under auteur-begrepet, og i de tilfellene Wes Anderson benytter seg av musikk i filmene sine, blir denne musikken videre tolket som et uttrykk for hans personlige musikksmak, om dette så skjer indirekte fra Andersons side.¹²

Filmmusikk og identifikasjoner

Fokuset rettet mot studiet av kompilert musikk i film har økt betraktelig, spesielt om en observerer utviklingen som har foregått på fagfeltet i den voksende andelen litteratur som har blitt publisert i løpet av de siste 20 årene. Anahid Kassabians bok *Hearing Film: Tracking identifications in Contemporary Hollywood Film Music* (2001), regnes som et av de viktigste bidragene innenfor studiet av filmmusikk og mer spesifikt studiet av kompilert musikk i film. Kassabian retter i studien blikket mot hvordan moderne film tar i bruk musikk, særlig med hensyn til hvordan publikum mottar og tolker denne filmmusikken ulikt ut ifra om den er kompilert eller nykomponert. De ulike filmmusikalske funksjonene deler hun inn i to hovedkategorier, *assimilerende identifikasjoner* og *affilierende identifikasjoner*. Disse to

¹¹ Orgeron (2007) tar utgangspunkt i hvordan Wes Anderson har benyttet seg av blant annet DVD-en som en måte å overføre sin kreative visjon, i publiseringen av ekstramateriale gjennom reutgivelsen av filmene som en del av *The Criterion Collection*, samt hvordan disse inneholder eksklusivt materiale bare tilgjengelig gjennom disse reutgivelsene (plakater, illustrasjoner, etc.).

¹² I Ashby (2013a), blir musikken fremhevet som et av flere elementer som gjør Anderson til en auteur. Blant annet fokuserer teksten på hvordan Wes Anderson benytter seg av aktivt av samspillet mellom musikk og bilde.

formene for identifikasjoner representerer de ulike måtene filmpublikummet tolker musikk i film på. I denne kategoriseringen er det spesielt forskjellen mellom de identifikasjonene som oppstår ved bruk av kompilert musikk versus nykomponert musikk som påvirker funksjonene musikk har i film.

Assimilerende identifikasjoner er tilknyttet nykomponert musikk, og innebærer en viss distanse til det som skjer musikalsk i en bestemt film. Disse identifikasjonene er rettet mot en mer homogen identifisering av musikken vi hører i film, noe som innebærer at publikum har en ensartet opplevelse av musikken da den er ny og ukjent for lytteren. Ved bruk av nykomponert musikk, er det lite som oppstår med hensyn til gjenkjennelighet utenfor selve filmen. Filmmusikken eksisterer ene og alene som en del av filmen, uten å bringe inn assosiasjoner fra utenforliggende elementer, slik bruk av en kompilasjon av allerede eksisterende musikk ville gjort. Kassabian kommer med følgende beskrivelse av assimilering identifikasjoner, hvor hun blant annet presiserer hvordan denne typen for identifikasjon kjennetegnes ved at den ikke fremmer noen form for forbindelse mellom publikum og musikken, men at assimilering identifikasjoner heller representerer et skille mellom musikken i filmen og mottakerne:

There is no necessary relationship between film perceivers and the identity positions they take on in an assimilating identification. Nor is there any relationship between their own histories and the positions. Scores that offer assimilating identifications [...] try to maintain fairly rigid control over such processes [...] (Kassabian, 2001, s. 2)

I motsetning til den nykomponerte musikkens assimilering identifikasjoner, er den kompilerte musikken knyttet til det Kassabian kaller affilierende identifikasjoner. Hvor den assimilering handlet om en homogen form for identifikasjon hos et filmpublikum, har derimot de affilierende identifikasjonene å gjøre med tilknytningene som oppstår i møte med allerede eksisterende, kompilert musikk og mottakeren(e) av denne musikken. Kompilert musikk skiller seg fra nykomponert musikk i at den potensielt kan bli gjenkjent av et filmpublikum, da den baserer seg på en sammensetning av allerede eksisterende musikk. I møte med musikk som er kjent, oppstår det samtidig identifikasjoner knyttet til filmpublikummets opplevelse av musikken i filmen, da denne musikken har eksistert før den brukes i en eventuell musikalsk kompilasjon. Affilierende identifikasjoner handler derfor om tilknytning mellom filmen og musikalske assosiasjoner, ved at det skapes en form for kobling

mellom musikken i filmen og utenforliggende elementer blant annet knyttet til den overordnede kulturen denne musikken eksisterer i. Kompilert musikk eksisterer, ifølge Kassabian, bestandig i en større sammenheng, ved at den bærer med seg referanser gjennom sitt opphav. De affilierende identifikasjonene kompilert musikk bringer med seg, står i klar kontrast til de assimilerende identifikasjonene forbundet med nykomponert musikk. Kassabian observerer:

More often, compiled scores offer [...] *affiliating identifications*, and they operate quite differently from composed scores. These ties depend on histories forged outside the film scene, and they allow for a fair bit of mobility within it. If offers of assimilating identifications try to narrow the psychic field, then offers of affiliating identifications open it wide. This difference is, to my mind, at the heart of filmgoers' relationship to contemporary film music. (2001, s. 3).

Et av premissene Kassabian legger til grunn for filmpublikummets identifikasjoner av musikken, er graden av *kompetanse* (2001, s. 20). Kompetanse handler om graden av tilknytning publikum har til musikken, særlig i de tilfeller musikken baserer seg på kompilasjoner av allerede eksisterende musikk. Forståelsen og tolkningen av møtet mellom musikk og bilde, er avhengig av hvor omfattende kompetansen er hos den enkelte mottaker av filmen. Kompetanse har derfor betydning for hvilke meninger publikum knytter når musikk brukes i film, og i hvilken grad disse meningene er de samme som den filmskaperen ønsker å fremme. Hvor omfattende kompetansen om et stykke musikk er, kan variere stort, og er i de fleste tilfeller knyttet til den enkelte mottakers sosiale og kulturelle bakgrunn, da kompetansen avhenger av hvor mye man kjenner til musikken fra før, noe Kassabian trekker frem: «Competence is a culturally acquired skill possessed to varying degrees in varying genres by all hearing people in a given culture» (2001, s. 20). Når en film benytter seg av kompilert musikk, vil den kunne dra nytte av kompetansen som er tilegnet som følge av en sosiokulturell tilhørighet, fordi denne musikken ofte er valgt fordi den har potensiale for å bli gjenkjent av publikum. Ved bruk av kompilert populærmusikk, vil det det eksistere et stor potensial for at denne musikken blir gjenkjent, og omfanget av gjenkjennelsen vil være avhengig av hvor omfattende kompetansen om musikken er. Populærmusikk er en bærer av affilierende identifikasjoner da den bærer med seg tilknytninger til elementer utenfor musikken selv, blant annet knyttet til tiden musikken har opphav i. Kassabian skriver: «Popular music soundtracks operate by crossing that boundary, evoking memories of emotions and subject positions, inviting perceivers to place themselves on their unconscious

terrains» (s. 88). Kassabian fremhever dermed posisjonen populærmusikken har som filmmusikk, ved at denne musikken er med på å bringe frem minner og følelser som bare eksisterer der fordi man har valgt *akkurat* den musikken.

Bruken av «Hey Jude» i åpningssekvensen til *The Royal Tenenbaums*, er bare et eksempel på hvordan et stykke musikk som allerede er såpass kjent, kan være med på å skape en følelse av tilknytning hos publikum, gjennom det Kassabian omtaler som den kompilerte musikkens evne til å bringe med seg affilierende identifikasjoner. The Beatles er et av vestlig musikkhistories mest kjente band, og valget om å inkludere akkurat denne låten, en av deres mest kjente, vil gjennom forbindelsen mellom musikk og bilde, føre til at et filmpublikum vil føle en tilknytning til den. Denne tilknytningen kan selvfølgelig variere fra person til person, men det the Beatles har uansett en såpass tydelig posisjon i vestlig kultur, at sjansen er stor for at publikum har et forhold til denne musikken fra før. Selv i Mark Mothersbaugh instrumentale coverversjon, laget da det var umulig å oppdrive rettighetene til låten, er det mulig konkludere med at «Hey Jude» sitter såpass dypt i det kollektive, kulturelle minnet i vesten, at et publikum umiddelbart vil gjenkjenne melodien, selv uten at den fremføres i sin originale versjon med tekst.

Benyttelsen av kompilert populærmusikk vil bringe med seg affilierende identifikasjoner fra publikum fordi det er musikk man har tilknytning til sosialt, kulturelt og/eller historisk. Uansett hvor kjent denne musikken er, vil den bestandig ha en forhistorie knyttet ved seg. I de tilfellene Wes Anderson benytter seg av musikk fra 1960- og 1970-tallet i filmene sine, har denne musikken allerede eksistert en god stund. Dette gjør det mulig for denne musikken å kunne formidle affilierende identifikasjoner. Dessuten er musikken en del av en mye større kulturell sammenheng, og vil kunne blir tolket ulikt ut ifra hvor filmen vises i verden. Wes Andersons filmer er, eksempelvis, tydelige formidlere av vestlig populærkultur. Wes Anderson er født i USA i 1969, og er oppvokst i en tid som så en oppblomstring av både vestlig kultur, men også en tydelig påvirkning fra Europa spesielt. Anderson har ikke lagt skjul på sin egen påvirkning av europeiske filmer, og har selv bosatt seg i Europa. Dessuten, er mange av hans filmer hyllester til giganter innenfor amerikansk kultur, og referansene til både film, litteratur, kunst og musikk tydelige om publikum har kompetansen som kreves for å dekode disse referansene.

Kommersialitet, allusjoner og tekst i populærmusikk

En studie som jevnlig trekkes frem i diskursen omkring film og populærmusikk, er Jeff Smiths *The Sounds of Commerce Marketing Popular Film Music* fra 1998. Studien fokuserer på den historiske synergieffekten mellom de kommersielle kreftene i Hollywood og populærmusikkens stadig fremtredende rolle i filmproduksjon siden 1950-tallet og frem til slutten av 1990-tallet. Smith retter særlig et søkelys mot hvilke måter kompilert populærmusikk fungerer annerledes enn nykomponert filmmusikk, og videre hvilken effekt bruken av kompilert populærmusikk har i film. Populærmusikk har en evne til å frembringe minner og assosiasjoner, knyttet til hver enkelt mottakers forhold til den når den dukker opp i en film. Smith påpeker videre at graden av mening som oppstår i møte med den kompilerte populærmusikken er «dependent upon the meaning of pop music in the larger spheres of society and culture» (1998, s. 155). Man vil i konsekvens av dette, ha forskjellige grader av gjenkjennelighet, avhengig av blant annet kulturell og sosial tilhørighet, hvilket igjen påvirker hvor stor plass populærmusikken har for den enkelte mottakeren av filmen.

Kompilert musikk er skiller seg fra fra nykomponert musikk på flere områder, da spesielt knyttet til mulighetene for at kompilert musikken bringer med seg referanser utenfra og inn i tolkningen av en films handling. Smith illustrerer denne forskjellen gjennom å trekke inn hvordan kompilert musikk i film har blitt brukt stadig mer av filmregissører siden 1950-tallet, nettopp fordi den innehar muligheten til å skape en forbindelse mellom musikalsk mening og det regissøren forsøker å fortelle gjennom det visuelle og dialog. Forskjellen mellom kompilert musikk og nykomponert musikk er ikke bare knyttet til paradigmene de to måtene å lydsette film representer, men videre en rekke andre faktorer som er minst like relevante. Disse faktorene har å gjøre med hvordan man som filmregissør ønsker å fremheve visse aspekter til fordel for andre, noe Smith utdyper i sin studie:

What ultimately separates the compilation score from the classical Hollywood score is not the paradigmatic range of narrational functions each performs, but rather the compilation score's tendency to emphasize certain functions over others. Because of its formal autonomy, the compilation score is much less likely to be used as an element of structural and rhythmic continuity. Instead, filmmakers frequently use songs as a way of establishing mood and setting, and as a commentary on the film's characters and action. Moreover, much of the compilations score's expressiveness derives less from its purely musical qualities than from the system of extramusical allusions and associations activated by the score's referentiality. (1998, s. 155)

Smiths beskrivelser av compilert populærmusikk som en kilde til referanser og betydningsassosiasjoner som er etablert før den brukes i en eventuell film, må observeres i sammenheng med hvordan denne musikken eksisterer som en del av en større kontekst, blant annet historisk og kulturelt sett (1998, s. 164). At populærmusikk bærer med seg betydninger adskilt fra filmens handling, er en av de mest markante differansene mellom benyttelsen av compilert populærmusikk og nykomponert musikk i film. Dette kan eksemplifiseres gjennom Wes Andersons bruk av populærmusikk med opphav i en bestemt tidsepoke, ofte i perioden mellom 1960- og 1970-tallet. Derfor vil bruken av musikk fra denne perioden, påvirke hvordan filmene tolkes av et publikum på bakgrunn av hvor stor betydning musikken har, blant annet knyttet til den spesifikke kulturen. Smiths argumenter baserer seg på at allerede eksisterende musikk, bestandig bærer med seg en eller annen form for referanse til noe utenfor filmens rammer. Dette handler om, ifølge Smith, populærmusikkens evne til å frembringe *allusjoner*, eller hentydninger, hos mottakeren:

On one level, an audience of uninformed viewers may interpret the song as background music pure and simple. As such, they may make judgements regarding the overall style and its appropriateness to considerations of settings, character, and mood. However, an audience of informed viewers will recognize the song's title, lyrics, or performer, and will apply this knowledge to the dramatic context depicted on screen. In such a way, musical allusion also serves as an expressive device to either comment on the action or suggest the director's attitude toward the characters, settings and themes of the film. (1998, s. 167–168)

Smith trekker frem publikums grad av kjennskap til musikken som en svært relevant faktor i de tilfellene allerede eksisterende musikk benyttes i film. Populærmusikk er på mange måter unik i denne sammenhengen, da populærmusikk i stor grad er definert og tolket ut ifra faktorer knyttet til utøver, sjangertilhørighet og tidsmessig opphav. Det er særlig et aspektet ved populærmusikken Smith trekker frem som særlig avgjørende for hvordan vi tolker bruk av populærmusikk i film, knyttet til det tekstlige aspektet ved populærmusikk (1998, s. 166). I de tilfeller musikk har innehar tekstlige elementer som tittel og sangtekst, blir det også mer krevende å velge den «riktige» musikken for at teksten ikke skal skape for store kontraster til det mellom det som foregår i filmens narrativ:

The titles and lyrics of popular music thus appear to pose many of the same scoring problems as using a well-known piece of music; the words of a song might not only be distracting but they could also create associations different from those intended by the filmmaker. (1998, s. 166)

Bruk av compilert populærmusikk kan, i lys av det Smith beskriver, ende opp med å komme i konflikt med filmskaperens intensjoner om hvordan filmen fremstilles og tolkes av de som ser den. Videre kan populærmusikkens tekstlige innhold være et distraherende element, men dette kan i noen tilfeller sies å være avhengig av mottakerens tilknytning til musikken som benyttes, og da spesielt den tilknytningen relatert til mottakerens forhold til det tekstlige innholdet i musikk som brukes i film. Smith observerer at:

Indeed, a spectator's attention is mostly directed towards the film's narrative and not towards the decipherment of often unintelligible rock lyrics. However, if the song is already well-known, then the matter of song lyrics becomes more a question of recognition rather than cognition. Instead of deciphering lyrics, viewers simply apply what they already know – a title or chorus – to the specific dramatic context that is depicted in the film. (1998, s. 166)

Smiths gjennomgang av compilert populærmusikkens form og funksjon, legger til grunn at populærmusikk som bestandig har referanser knyttet til seg, om det handler om denne musikkens plassering i kulturen og betydningen musikken har for enkeltindivider. Populærmusikken som referansebærer er samtidig grunnen til at mange filmskapere har benyttet seg av den, fordi den lettere kan bringe frem forbindelser mellom det musikalske og det filmatiske. Når disse forbindelsene fungerer best, kan populærmusikk i beste fall tilføre elementer til det narrative forløpet på helt andre måter enn det nykomponert musikk har mulighet til.

Populærmusikk som nostalgiformidler i film

Selv om en betydelig del av populærmusikken som kompiles for bruk i Wes Andersons filmer er for gammel for at alle medlemmene av et filmpublikum har et personlig forhold til den, er det allikevel muligheter for et yngre publikum å finne en egen type nostalgi i selve *forestillingen* om fortiden gjennom musikken. Shumway (1999) bruker blant annet filmen *American Graffiti* (1973) som et eksempel, hvor han påpeker hvordan musikk i film kan skape nostalgiske koblinger til fortiden, ved å bruke populærmusikk som har en tydelig historisk og kulturell tilknytning. Shumway skriver:

the songs need not literally bring the past to life for the viewer but give the impression of such an experience, creating a fictional set of memories that [...] may actually come to replace the audience's 'original' sense of the past. (1999, s. 40)

Shumways artikkel fokuserer primært på filmer hvor musikken enten er fremkaller nostalgi fordi den forteller noe om tiden filmen ble laget, som i *The Graduate* (1967) og *Easy Rider* (1969), eller at filmens handling finner sted i fortiden og populærmusikk er brukt for å bidra til å tegne et bilde av en spesifikk periode i historien, slik som i *American Graffiti* (1973). I Wes Andersons tilfelle, er den kompilerte populærmusikken inkludert på lydsporet i filmene han lager svært sjelden brukt for å plassere handlingen i en spesifikk tid, men brukes heller som en måte for Anderson å benytte seg av de nostalgiske forbindelsene musikken har potensiale for å bringe med seg inn i filmene sine. Eksempler på dette er hvordan benytter seg av musikk fra «den britiske bølgen» for å forsterke koblingen mellom protagonisten Max Fischers stil og det imaget som assosieres med de britiske artistene og bandene på 1960-tallet. I *The Royal Tenenbaums*, har karakteren Margot fellestrekk med artisten Nico da hun slapp albumet *Chelsea Girl* i 1967, med sitt blonde hår, tunge øyensminke og passive ansiktsuttrykk. I de tilfellene Wes Anderson benytter seg av kompilert populærmusikk, hvor mesteparten av det musikalske materialet mer enn ofte har opphav i perioden mellom 1960- og 1970-tallet, vil denne musikken bestandig ha en tilknytning til fortiden grunnet dens natur som et allerede eksisterende objekt. Ifølge Christine Sprengler, er musikk en kilde til hukommelsen vår, og dermed i konsekvens en kilde til nostalgi. Sprengler hevder at: «A song can function as a mnemonic prompt by calling to mind experiences from the time it was first heard or the time during which it was most often listened to» (2009, s. 76). Nostalgi har å gjøre med en lengsel etter noe som tilhører fortiden. Denne fortiden kan illustreres gjennom bruk av bestemt musikk, på grunnlag av dens evne til å skape koblinger til en bestemt tid som de fleste som lever nå, vil ha en eller annen form for kjennskap til.

Nostalgiformidlingen i Wes Andersons filmer, er ikke bare knyttet til selve musikken, men også konkrete objekter plassert i filmene knyttet til avspilling av musikk, f.eks. platespillere, radioer, kassettpillere etc. Andersons betraktelige fokus på objekter, er en medvirkende årsak til at hans filmer ofte kan karakteriseres som formidlere av nostalgiske undertoner. Blant annet er dette å observere i Andersons interesse for det analoge fremfor det moderne når han skal plasserer teknologiske objekter i filmene sine, noe som igjen bidrar til at disse filmene

videre er preget av anakronisme, en følelse av at disse objektene er plassert i en tidsperiode de egentlig ikke hører hjemme i. Denne anakronismen forsterkes også gjennom den store andelen kompilert populærmusikk på lydsporene til filmene han lager, hvor mesteparten av musikken er av eldre dato enn handlingens aktuelle tidsrom. Baschiera (2012) påpeker at: «Clothing, technology and artefacts all belong to a past that does not match the diegetic time of the film, contributing alongside a soundtrack to a nostalgic dislocation of the characters from contemporary time» (s. 129). Få av Andersons filmer foregår i fortiden, men flere av dem gir inntrykket av at de gjør det. En av hovedårsakene til dette, er Andersons gjentagende bruk av en rekke visuelle og musikalske virkemidler hvilket fremmer denne følelsen, og er viktig i hvordan disse filmene fremmer nostalgi.

Et av de tydeligste eksemplene på hvordan musikken bringer med seg nostalgiske forbindelser i filmene til Wes Anderson, kan observeres i valget av å inkludere musikk fra tegneseriefilmen *A Charlie Brown Christmas*, en julespesial som har blitt sendt hvert år på amerikansk TV siden 1965, i Andersons tre første spillefilmer: *Bottle Rocket*, *Rushmore* og *The Royal Tenenbaums*. Denne musikken, skrevet av Vince Guaraldi og fremført av ham og hans trio, er en viktig del av amerikansk juletradisjon og er i konsekvens blitt en del av den amerikanske befolkningens kollektive kulturelle hukommelse. Denne musikken er nært knyttet til de minnene den amerikanske befolkningen har til julen, og potensialet for at det amerikanske publikummet opplever nostalgi når de hører denne musikken i en av Andersons filmer, er stort, fordi denne musikken bringer med seg *paratekstuelle* forbindelser inn i tolkninger, det vil si elementer knyttet til musikken i form av å være en betydningsfull del av innenfor bestemt kultur, her gjennom å være en tegneseriefilm amerikanerne som har blitt sendt hver jul i USA siden 1965. Nostalgien musikken fra *A Charlie Brown Christmas*, blir blant annet observert av Boschi og McNelis:

These songs exemplify how paratextual meaning can bring nostalgic emotion from the cartoon's long life in popular culture into the film's narrative worlds. Without *A Charlie Brown Christmas*' well-established iconic status as a holiday tradition in the US, the songs included in Anderson's films would carry much less of their emotional content and connotations of childlike innocence. (2012, s. 42)

Kompilert populærmusikk i film gjør det mulig å formidle nostalgi ved at musikken som brukes har en såpass sterk tilknytning til minner hos filmpublikummet. Når Wes Anderson

benytter seg av musikk han selv er oppvokst med som amerikaner, vil han samtidig være klar over hvilken betydning denne musikken har for et amerikansk publikum når den brukes, blant annet i *Rushmore* og *The Royal Tenenbaums*. Jo større kjennskap musikken har blant publikum, jo større er mulighetene for at musikken bringer med seg nostalgi. I kombinasjon med andre elementer, er musikken med på å tilføre Wes Andersons filmunivers, merkbare, nostalgiske undertoner.

Kapittel I – *Rushmore* (1998)

Rushmore var Wes Andersons andre spillefilm og sementerte en rekke av de karakteristiske elementene som i dag blir forbundet med hans filmatiske stil, deriblant et lydspor fylt av compilert populærmusikk. «Writer-director Wes Anderson is the rare filmmaker who understands how crucial music is for setting a movie's tone, and *Rushmore*'s wonderfully strange ambience owes a great deal to this similarly eccentric soundtrack», observerte en anmelder fra magasinet *Entertainment Weekly* i 1999 (Brunner). Med unntak av de originale komposisjonene av Mark Mothersbaugh, har *Rushmore* en distinkt musikalsk forankring i britisk rock- og popmusikk med et stort omfang av låter fra 1960- og 1970-tallet. Musikken spiller en helt sentral rolle i å underbygge de anakronistiske undertonene knyttet til filmens estetiske stil. Selv om handlingen i *Rushmore* finner sted på 1990-tallet, tilfører den kompilerte populærmusikken med sitt opphav i fortiden en slags tidsmessig tvetydighet i handlingen, og setter videre preg på filmens helhetlige estetikk.

Følgende case-studie vil fokusere på to scener i *Rushmore* hvor compilert populærmusikk opptrer. Den ene scenen som skal gjennomgås, årbokmontasjen, finner sted i begynnelsen av *Rushmore*. Denne montasjen er svært sentral når det gjelder å introdusere filmens protagonist, Max Fischer. Årbokmontasjen er videre viktig for å eksemplifisere Wes Andersons benyttelse av compilert populærmusikk på et mer generelt nivå, da det er i forbindelse med Andersons montasjesekvenser at allerede eksisterende musikk ofte blir plassert, hvor denne musikken har funksjon som et sammenbindende element hvilket er tilstede for å kunne skape en sammenheng mellom de ulike delene av montasjen. Det musikalske materialet som benyttes under årbokmontasjen, er låten «Making Time», utgitt av det britiske bandet the Creation i 1967. Utover musikkens sammenbindende funksjon, vil gjennomgangen av scenen også trekke inn hvordan det tekstlige innholdet i låten, kan overføres til den visuelle fremstillingen av Max Fischer i montasjen. Sammenhengen mellom Andersons montasjebruk og forekomsten av compilert populærmusikk, vil også bli gjennomgått i oppgavens etterfølgende case-studie knyttet til *The Royal Tenenbaums*.

Den andre scenen det rettes et fokus mot i denne case-studien om *Rushmore*, er avslutningen. Under denne avslutningsscenen utøver den kompilerte populærmusikken helt andre funksjoner enn under den tidligere montasjesekvensen. Avslutningsscenen viser blant annet et

skifte i musikkens plassering i handlingen ved at Max Fischer aktivt tar kontroll over den, den eneste gangen dette skjer i filmen. Andersons bruk av sakte film enda et element i denne avsluttende scenen, som videre har konsekvenser for hvordan musikkens funksjoner kan tolkes. Sakte film er en teknikk Anderson har benyttet seg av jevnlig, særlig i forbindelse med avslutningen filmene hans. Steder hvor sakte film benyttes har videre forbindelser til den kompilerte populærmusikken i Andersons filmer, da denne musikken i mange tilfeller blir plassert nettopp der.

Synopsis

Rushmore forteller historien om den 15-år gamle Max Fischer (Jason Schwartzman), en elev ved privatskolen Rushmore Academy i Houston, Texas. Max er en opptatt ung mann med fokus på sine utallige fritidsaktiviteter til fordel for skolearbeidet han egentlig skulle konsentrert seg om. Max har fått beskjed av rektoren Dr. Guggenheim (Brian Cox) om at han er på «sudden death academic probation», hvilket betyr at Max befinner seg ett steg unna å bli utvist fra skolen om han ikke forbedrer karakterene sine. Max er på sin side forberedt på å gjøre det meste for å bli værende ved skolen. Når Max blir introdusert for Mr. Blume (Bill Murray) etter at Blume har holdt en tale for elevene ved Rushmore, blir det starten på et underlig vennskap som beveger seg i bølgedaler gjennom filmen.

Max er enebarn og bor sammen med faren i et middelklasse-nabolag. Moren til Max døde da han var syv år. Det viser seg at moren var pådriver for å få Max innrullert på Rushmore, etter at han som barn hadde skrevet «a little one-act about Watergate». Faren til Max, Bert (Seymour Cassel), arbeider som frisør i byen. Max' privatliv og det høyt ansette akademiske miljøet ved Rushmore, representerer to ulike verdener. noe som fører til at Max ved flere anledninger må ty til løgn for å skjule visse sider ved seg selv han ikke vil dele. Max unngår å fortelle andre at faren arbeider som frisør, og velger istedenfor å si at faren er en anerkjent hjernekirurg.

Etter hvert møter Max Ms. Rosemary Cross (Olivia Williams), en nyansatt lærer for de yngste elevene ved Rushmore. Max forsøker forgjeves å vinne hennes gunst. Med tiden blir også Mr. Blume forelsket i Ms. Cross. Max blir rasende når han får høre dette og gjennomfører deretter

en hevnaksjon mot Mr. Blume, hvor Max blant annet fyller hotellrommet til Blume med ildsinte bier. Blume tar igjen ved å kjøre bilen sin over sykkelen til Max.

Dr. Guggenheim utviser omsider Max fra Rushmore, etter å ha oppdaget at han har forsøkt å bygge et akvarium tilegnet Ms. Cross på skolens område. Som elev ved en offentlig skole, begynner Max å forsone seg med realitetene han har forsøkt å skjule. Max innser omsider at Ms. Cross er uoppnåelig, og blir venner igjen med Mr. Blume. *Rushmore* avsluttes med en oppsetning av et skuespill skrevet av Max, hvor den etterfølgende premiefesten viser filmens karakterer danse sammen i sakte film.

Innhold av kompilert populærmusikk

En betydelig del av den kompilerte musikken i lydsporet til *Rushmore* tilhører det som kalles «den britiske bølgen», en betegnelse brukt for å beskrive et musikalsk fenomen som feide over USA siste halvdel av 1960-tallet, hvor The Beatles' suksess i 1964 regnes for å være avgjørende for den økte interessen for britiske artister og band i USA i tiden som fulgte. I rekken av band hvis suksess kom som en del av «den britiske bølgen», er, blant andre, the Rolling Stones, the Who og the Kinks, hvor samtlige tre band er å finne på lydsporet til *Rushmore*.

I enhver diskusjon omkring musikken i Wes Andersons filmer, er det viktig å trekke frem at filmskaperen ikke arbeider alene om å velge denne musikken. Randall Posters kollorasjon med Wes Anderson som musikkonsulent startet under produksjonen av *Rushmore*. Videre har dette samarbeidet med Poster spilt en viktig rolle også i Andersons etterfølgende filmer, både når det gjelder den musikalske utformingen i disse filmene og forhandlingen av rettigheter til musikken som skal brukes. Posters egne betraktninger omkring musikkens rolle i *Rushmore*, ble blant inkludert i pressepakken til filmen, et dokument publisert i forbindelse med utgivelse av filmen som inneholder informasjon om produksjonen, som ble publisert ved filmens utgivelse i 1998. I pressepakken beskriver Poster blant annet hvordan valget av britisk musikk fra 1960- og 1970-tallet, var helt avgjørende for å skape og forsterke de anakronistiske undertonene som ellers formidles i *Rushmore*. Ved å blande populærmusikk fra fortiden med en handling plassert i nåtid, skapes en forbindelse til den anakronistiske estetikken Anderson ønsket å fremheve, gjennom å velge musikk av britiske band bestående av unge menn fra en

spesifikk periode i musikkhistorien. Poster beskriver sammenhengen han observerte i valget av musikk fra «den britiske bølgen» og handlingen i *Rushmore*:

Something I related to in the script corresponds with the England of the ‘Angry Young Man’ period. In a sense there is a certain stylistic parallel that were illuminating, though clearly the times and realities are very different. But I think the emotional charge of some of these songs really adhere to the film and will reverberate with the audience in terms of the energy and emotional content. I think Wes has a singular and refreshing view of the things. And I think the music will help stamp his identity on the brow of filmgoers throughout the world. (Pressepakke, *Rushmore*, s. 11)

Mye tyder på at også Wes Anderson tidlig hadde klare preferanser når det gjelder hvilken musikk han ønsket å inkludere på lydsporet til *Rushmore*, hvor musikken fra «den britiske bølgen» blir trukket frem som en substansiell del av den totale musikalske utformingen av filmens lydspor. Det britiske bandet the Kinks blir nevnt av Anderson som et sentralt musikalsk utgangspunkt for *Rushmore*, og dessuten en inspirasjon når det gjelder selve imaget the Kinks formidlet som band på 1960-tallet. Denne stilen samsvarte med det imaget Anderson ønsket å fremheve gjennom *Rushmore* sin protagonist, Max Fischer. Anderson har videre påpekt hvordan musikken ble brukt aktivt gjennom filmingen av scener i *Rushmore*, og at det var viktig for Anderson å ha en nærhet til denne musikken gjennom produksjonsfasen av filmen:

Well, originally it [*Rushmore*] was all going to be scored to the Kinks. They seemed like kind of a good model. They’re in blazers but they’re more like sort of lunatics, which is also our character [Max Fischer]. Eventually, it became more of a British Invasion idea. I had more or less all of the music before we shot it, so we were very close to the music during filming. We timed things to the music on the set and so on. (Seitz, 2013, s. 79)

Den kompilerte populærmusikken i *Rushmore* viser tegn på å være valgt fordi denne musikken tilfører et ekstra lag av mening til filmen narrativ, ved å dra inn referanser til britiske musikk på 1960-tallet. Funksjonen til og betydning av den allerede eksisterende musikken, blir påpekt av både Poster og Wes Anderson, slik det viser seg i deres uttalelser. Særlig viktig, er hvordan populærmusikken trekkes frem av Anderson og Poster som en svært relevant del av den verdenen som formidles i filmen, i form av låtene som er hentet fra 1960-

og 1970-tallet for det meste med opphav blant britiske band og artister utgitt i dette tidsrommet.

Fordi den tilfører elementer til filmens narrativ gjennom å hentyde til noe som eksisterer utenfor filmen, utøver den kompilerte populærmusikken en funksjon i Wes Anderson filmer hvor den knytter seg til betydningen denne typen musikk har hatt i vestlig kultur, helt siden 1950-tallet og utover. Smith (1998) påpeker hvordan populærmusikk bærer med seg allusjoner inn i de spesifikke filmene musikken kompileres for. Hvor sterke og virkningsfulle disse allusjonene er, er videre avhengig av mottakerens kjennskap til musikken i filmen (J. Smith, 1998, s. 167-168). Med utgangspunkt i Smiths bemerkning, er det mulig å se på Andersons bruk av populærmusikk fra «den britiske bølgen», som en form for musikalsk allusjon, da denne musikken i praksis hentyder til et spesifikt musikalsk fenomen i historien. Ved å bruke musikk fra et avgrenset tidsrom i musikkhistorien, knytter samtidig Wes Anderson inn assosiasjoner knyttet til den allerede eksisterende populærmusikken som blir benyttet. Om et filmpublikum kjenner igjen musikken, vil dette forholdet ha stor sannsynlighet for å påvirke tolkningene som gjøres av filmen.

Robb Wright beskriver, blant annet, hvordan populærmusikk, til forskjell fra helt nykomponert musikk, bringer med seg assosiasjoner og følelser når den brukes i film, som er akkumulert over lengre eller kortere perioder med lytting (2003, s. 13). Når Wes Anderson benytter seg av låter av band som eksempelvis the Rolling Stones, bandet en del av den bredere sammenhengen innenfor populærkulturen i vestlige områder, da bandet, som fremdeles har hatt en betydelig rolle gjennom musikkhistorien de siste femti årene. Noen vil muligens ha tettere forbindelser til denne musikken enn andre, noe som blant annet er avhengig av faktorer som alder, samt sosial og kulturell bakgrunn. Det vil derimot bestandig være et element av tilknytning i enhver benyttelse av populærmusikk, i kraft av at allerede eksisterende musikk har vært tilgjengelig i lengre eller kortere perioder før den kompileres for bruk i en bestemt film. Musikken har derfor hatt tid til å opparbeide seg en posisjon i den felles kulturelle hukommelsen. Wright observerer:

By appealing fundamentally to our taste, not just our notion of what is appropriate or current, it ensures a deep and lasting effect on us. Precisely what is in a piece of music that does that for each of us is a product of many factors, and much of the process is specific to the individual.

But the most successful music will engage us with its freshness and originality while simultaneously resonating with a timeless sense of authenticity. (2003, s. 20)

Wright trekker frem her, i likhet med Smith (1998), relevansen av publikums relasjon til den kompilerte musikken når den benyttes i film, og dette kan videre være avgjørende for hvor godt det audiovisuelle samspillet fungerer, og videre hvordan dette samspillet tolkes. Hvor kjent musikken er for filmpublikummet, har konsekvenser for hvor mye dette publikummet videre relaterer handlingen i filmen til musikken og vice versa. Lydsporet til *Rushmore*, med dens store omfang av kompilert populærmusikk, er derfor også avhengig av at publikum forstår sammenhengen mellom den allerede eksisterende musikken og handlingen. Med hensyn til hvordan Wes Anderson og Randall Poster har presisert relevansen den kompilerte populærmusikken har i *Rushmore*, vil det samtidig være av relevant å påpeke av denne musikken derfor er avhengig av allusjonene som oppstår i møte mellom musikk og handling. Musikken er knyttet til sentrale øyeblikk underveis i *Rushmore*, og da særlig til protagonisten Max Fischer. Denne musikken vil derfor ha muligheter til å skape sterkere koblinger til Max om denne musikken er kjent, i større eller mindre grad, fra før. Den kompilerte populærmusikken spiller derfor en svært viktig rolle gjennom *Rushmores* handlingsforløp, særlig når det gjelder å alludere til noe som eksisterer utenfor filmens vegger, og trekke disse elementene inn som en del av filmens tolkningsgrunnlag. Den kompilerte populærmusikken i *Rushmore* «saturates the film world with the sounds of a period in rock history with particular nostalgic connections» (Boschi & McNelis, 2012, s. 31). En åpenbar konsekvens av å inkludere allerede eksisterende musikk i en film, hvor musikken har en klar tilknytning til fortiden, slik tilfellet er i *Rushmore*, er at den har et potensial for å bringe frem assosiasjoner og følelser knyttet til musikken hos et filmpublikum og dermed påvirke de tolkningene som gjøres.

Scener

I *Rushmore* er den kompilerte populærmusikken i stor grad knyttet hendelser i det narrative forløpet knyttet til filmens protagonist, Max Fischer. Som tidligere nevnt, er *Rushmore* en film som sementerer Wes Andersons bruk kompilert populærmusikk og er den første som knyttes sammen med særlig to former for filmtekniske grep som blir fremhevet med hensyn til bruk av musikk: montasjesekvenser og bruk sakte film. De følgende to scenene fra *Rushmore*, har som hensikt å belyse hvilke funksjoner den kompilerte populærmusikken har i

sammenheng med Andersons bruk av montasjesekvensen som en måte å fremstille en adskilt del av handlingen på, samt hvordan bruk av sakte film kan være med å påvirke hvordan et filmpublikum tolker musikk i samspill med en endring i det visuelle. Det vil også bli rettet fokus mot hvilken rolle musikk med tekst har, når denne musikken er den eneste lyd-kilden i en filmscene.

Årbokmontasjen

Larsen (2013) beskriver montasjesekvenser som «narrative ‘oversikter’ hvor et lengre handlingsforløp sammenfattes, eller hvor det simpelthen markeres at tiden går» (s. 108). I *Rushmore* blir montasjesekvensen i så måte, en narrativ oversikt over situasjonen protagonisten Max Fischer befinner seg ved handlingens begynnelse, vist frem i en gjennomgang av Rushmores skoleårbok. Montasjesekvensen viser hvordan Max’ deltakelse i utallige fritidsaktiviteter, påvirker skoleinnsatsen hans negativt og er helt avgjørende for forståelse av karakteren Max. Den bidrar med å legge grunnlaget for den videre karakterutviklingen som finner sted videre i filmens narrative forløp. Forut for denne montasjesekvensen, som heretter vil omtales som årbokmontasjen da den er en gjennomgang av Rushmores skoleårbok, har Max Fischer (Jason Schwartzman) allerede blitt fremstilt som en 15-åring med høye ambisjoner og som tilsynelatende er en flittig elev ved skolen. Denne fremstillingen forsterkes av at åpningsscenen av filmen, hvor Max presenteres for første gang. I scenen dagdrømmer Max om å løse den mest kompliserte geometrirekken i verden foran hele klassen sin. Men det skal snart bli klart at ambisjonene Max har, ikke er rettet mot akademiske mål ved Rushmore, men heller mot de utallige fritidsaktivitetene han er involvert i, gjennom å være enten grunnlegger, medlem eller formann.

Årbokmontasjen begynner like etter at Mr. Herman Blume (Bill Murray) har holdt en tale for elevene ved Rushmore i skolens kapell. Max, som underveis har tatt notater av det Mr. Blume har sagt i talen, er den eneste som reiser seg og applauderer, da Blume leverer følgende visdomsord for Rushmores elever til slutt i talen sin: «Take dead aim on the rich boys. Get them in the cross-hairs and take them down». Talen appellerer til Max, fordi han er en av de elevene ved Rushmore hvis plass finansieres av et stipend, ikke av rike foreldre. Det litt underlige vennskapet som utvikler seg gjennom filmen mellom Max og Mr. Blume, har sitt utgangspunkt under denne scenen i begynnelsen av filmen.

Når elevene omsider forlater Rushmores kapell, introduserer Max seg for Mr. Blume. De to har en kort samtale, hvor Max skryter av Mr. Blumes tale, hvor Blume tydelig blir smigret. Umiddelbart etter at Max forlater samtalen med Blume, utveksles et par kommentarer mellom Blume og rektoren ved Rushmore, Dr. Guggenheim (Brian Cox). «Sharp little guy», sier Mr. Blume. «He's one of the worst student's we've got», svarer rektoren kontant. I samme øyeblikk replikken er levert, kuttet det over til et overblikk av årboken «The Rushmore Yankee» og de første riffene av låten «Making Time» (1967) av det britiske bandet the Creation, fyller årbokmontasjen vi får se utfolde seg.



Figur 1. Utvalg av stillbilder fra årbokmontasjen i *Rushmore*.

Den umiddelbare kontrasten mellom Max i skoleuniform avbildet på et titalls stillbilder av ham med en beskrivende skrift på hvert av disse stillbildene som forteller om aktivitetene Max er involvert i. Musikk vi hører står i kontrast til det opprinnelig inntrykket man har av Max Fischer og det konservative imaget han representerer ikledd uniformen sin som elev ved en høyt ansett institusjon. Det som følger er en gjennomgang av årboken, hvor Max' utallige fritidsaktiviteter blir fremstilt i en sekvens av bilder som alle har en tilhørende forklarende tekst som beskriver hver enkelt aktivitet Max er involvert i. Noen av aktivitetene viser at Max

deltar eller så står han plassert i nærheten, med blikket vendt rett inn i kameraet. Selv om det er bevegelse i bildene, er komposisjonen av scenene mer likt et fotografi, slik man ville fått det presentert i en årbok. Tekst i fonten «Futura», en font som senere er blitt en av kjennetegnene ved Andersons filmer, beskriver hva de enkelte aktivitetene går ut på og hvilken «stilling» Max har i hver av dem.

Om en ser nærmere på hvilke funksjoner den kompilerte populærmusikken musikken har i denne montasjesekvensen, er det mulig å observere visse sammenhenger mellom låtens tekstlige innhold og det årbokmontasjen fremstiller visuelt. Selv låttittelen «Making Time» er beskrivende med hensyn til Max' manglende evne til å «skaffe tid» til skolearbeidet ved Rushmore. I en nærmere lesning av låtens tekst, kan en samtidig se innholdet i denne teksten i sammenheng med det som skjer visuelt i montasjesekvensen. Et eksempel på en slik forbindelse mellom tekstlig innhold og visuell fremstilling, blir tydeliggjort i tre linjer i andre vers av låten: «Tellin' lies / Closing your eyes / Making more excuses». Disse tre linjene kan overføres direkte til problemet protagonisten Max har, og hvordan Max i store deler av filmen, forsøker å skjule visse sider ved seg selv gjennom blant annet å ty til løgn. Max forsøker å skape seg en alternativ virkelighet for seg selv, men mister samtidig kontakt med det som er ekte i livet sitt.

Smith (2001) påpeker betydningen av tekst når musikk brukes i film, hvor Smith argumenterer for at populærmusikk ikke bare kan være en måte å betegne en spesifikk historisk periode og knytte sammen den historiske tiden fremstilt i en film med den populærmusikken som er kompilert, men at populærmusikk videre kan være en måte å bringe frem ulike sider ved sentrale karakterer i filmer, i dette tilfellet Max Fischer, gjennom at teksten fungerer som et forsterkende element. Det faktum at årbokmontasjen finner sted ved et tidlig, handlingsetablerende punkt i *Rushmore*, bidrar samtidig til at denne musikken knyttes til Max fra tidlig av, og henger sammen hva Max representerer som karakter og hvordan publikum tolker Max' motivasjoner i filmen. Smith skriver:

Because of its close connection to its historical and social context, popular music is an especially effective means of denoting particular time periods or suggesting a particular sociocultural milieu. As such, it can serve as a kind of cultural shorthand for establishing or reinforcing the traits of a character. (2001, s. 415)

Samtidig er kontrastene er tydelige i en sammenligning av den visuelle fremstillingen av Max Fischer og musikken som spilles under årbokmontasjen. Tittelen på låten av the Creation «Making Time» er i seg selv beskrivende, fordi årbokmontasjen viser nettopp hvorfor Max ikke har tid til skolearbeid. Det tekstlige aspektet ved populærmusikk, er viktig når det gjelder hvor mye filmpublikummet legger av mening i tolkningen av filmens narrativ. Innholdet av en sangtekst gjør at populærmusikk skiller seg fra instrumental, nykomponert musikk, og utøver derfor andre funksjoner på grunnlag av denne markante forskjellen. Det tekstlige innholdet i et stykke populærmusikk er derfor relevant å ta inn i en diskurs omkring bruk av kompilert populærmusikk i film, da det tekstlige innholdet i låten potensielt er der for å knyttes sammen med det som foregår visuelt i en scene. Kathryn Kalinak observerer, blant annet, hvordan musikk med tekst påvirker filmen på helt andre måter enn instrumental filmmusikk:

Songs are different from instrumental music in several ways. Songs can draw [sic] an audience's conscious attention more directly than background music and thus establish meaning more quickly and efficiently; songs have access to language, specifically lyrics, which can be a very explicit means of transmitting meaning. (2010, s. 87)

Forskjellen mellom den røffe, enkle og direkte framtoningen the Creation representerer med sin låt og fremstillingen av Max Fischer i alle de forskjellige fritidsaktivitetene han er involvert i ved den snobbete eliteskolen Rushmore, kan karakteriseres som kontrastfylt og på grensen til det komiske. Det er mulig å se denne humoristiske sammensetningen i kontekst av en større tendens i kontemporær film, ved at filmer i større grad tar i bruk musikk for å skape ironiske tolkninger i møtet mellom musikk og bilde. Filmer har, ifølge Smith, etter hvert blitt preget «by a more general tendency to use pop songs as a resource for humorous allusions, one that comments on the situations depicted in a film either through its lyrical content or through an extramusical system of pop culture references» (2001, s. 408). Gjennom en den økende bruken av populærmusikk i filmer, har det tekstlige aspektet ved populærmusikk blitt en relevant del av hvordan musikk fungerer i film og hvilke tolkninger som oppstår når man plasserer musikk med tekst sammen med noe visuelt, særlig hvis en filmskaper ønsker å fremme humoristiske undertoner.

Smiths betraktninger omkring populærmusikk som en bærer av tekstuelle referanser, er ikke bare relevant fordi den gir populærmusikk et tolkningsgrunnlag som står i kontrast til tolkningsgrunnlaget nykomponert representerer, men fordi den kan være med på å fremheve,

nyansere og belyse sider ved handlingen som ellers ikke ville blitt det. Det er videre viktig å understreke relevansen av kontrastene som oppstår mellom tittel og tekst i The Creations låt «Making Time», og hvordan disse kontrastene først skapes når musikk møter bilde. Smith (2001) trekker linjer mellom bruk av populærmusikk for å få frem en motsetning mellom bilde og musikk, hvor teksten eller tittelen kan bidra til å gi en humoristisk fremtoning i en scene, og dermed fremheve «ironien» i filmen. Smith hevder at: «More often than not, the humor derived from the use of musical allusion comes from the ironic juxtaposition of the lyrics or title of a particular song and the situation depicted in the narrative» (2001, s. 415–416). Med utgangspunkt i Smiths betraktninger omkring resultatet av motsetninger mellom handlingen og musikk, er det derfor mulig å se årbokmontasjen i begynnelsen av *Rushmore*, i lys av en motsetning mellom det tekstlige aspektet ved låten, da ment i form av selve lyrikken i ordene som synges, men også det tekstlige aspektet i selve tittelen. For «Making Time» er akkurat det Max *ikke* gjør.

Rebelskheten i «Making Time», med den røffe, upolerte fremføringen av the Creation, skaper også motsetninger til det rene, privatskoleimaget vi får presentert i montasjen, hvor Max vises blant annet i sentrale posisjoner, hvor han er medlem av blant annet en fekteklubb, sitter i et «liksom-FN-råd» hvor han representerer Russland, er regissør for skuespillere i *Rushmores* dramaklubb, er med i birøker-klubben, i tillegg til en hel rekke andre aktiviteter. Også i møte med låten, skapes det kontraster i måten Max Fischer blir fremstilt og låten som er valgt for å akkompagnere sekvensen. Det er allikevel noe som skurrer, blant annet fordi at Max bortimot hele sekvensen fremstilles lite energisk og til dels passivt, enten stående i nærheten av aktiviteten med blikket vendt inn i kameraet, eller deltakende i aktiviteten. Motsetningen mellom musikken og fremstillingen av Max som privatskoleelev i uniform uten særlig rebelsk fremtoning, bidrar til at man kan tolke valget av musikken som en måte å gi montasjen et element av energi og driv, for i kontrast er Max Fischer relativt passiv hele årbokmontasjen. Goldmark (2008) er en av de som har tatt for seg årbokmontasjen i *Rushmore*, og påpeker blant annet hvordan «Making Time» bidrar til å skape en slags brodd, hvor det siktes til at det ligger et eller annet og ulmer under overflaten. Dette blir stadig mer klart løpet av *Rushmores* handling. Goldmark kommer blant med følgende betraktning i sin egen tolkning av musikkbruken i årbokmontasjen:

As with many garage-band songs of the late 1960s, The Creation sound gritty, edgy, almost unpolished, and full of emotion and energy (in the sense of something that's waiting to explode

rather than high-energy dance music or the like). Even the quality of the recording contributes to this feeling, as the voices and instruments are sometimes so loud as to distort sound, adding edginess to the music. Max, on the other hand, is shown going about his various activities with practically no feeling or engagement at all. (2008, s. 102–103)

Wes Anderson har selv uttalt seg omkring valget av musikk under årbokmontasjen, som en del av kommentarsporet på *Criterion*-utgaven av *Rushmore*. I dette kommentarsporet, er det mulig å høre Andersons egne betraktninger omkring hvordan han ville forme montasjen:

This montage, I liked the idea of showing all these different clubs that he's [Max] doing and telling this kind of fact about him which is that he does all these things in a way that doesn't have any dialogue. It's just music, and pictures, and then I also liked this idea of putting words on the screen (Kommentarspor, *Rushmore*)

Årbokmontasjen er en sammensatt fremstilling av Max' ulike fritidsaktiviteter, og har ikke noen bestemt kronologisk rekkefølge. Montasje betyr sammensetning, og det er sammensetningen av disse ulike delene som gjør det til en montasje. Disse delene tilhører gjerne hendelser og handling som foregår utenfor selve handlingens rammer. For å skape en helhet i sekvensen, har Wes Anderson benyttet seg av musikk, noe som er en vanlig praksis i filmer hvor montasjesekvenser blir brukt. Det å ta i bruk musikk som en måte å skape en helhet i en rekke separate deler, som oftest er i form av *ikke-diegetisk* musikk, musikk hvor lydkilden ikke er en del av fortellingen men heller noe som eksisterer utenfor: «Montage sequences often use nondiegetic music to bridge gaps of diegetic time» (Gorbman, 1987, s. 26). Hensikten med en montasjesekvens, at den skal fortelle noe som foregår utenfor diegesen, men allikevel er en like relevant del av diegesen. Gjennom å benytte seg av ikke-diegetisk musikk, som i Wes Andersons tilfelle, blir skapes en montasjesekvens satt sammen av «forklarende» bilder som skal gi en ekstra dimensjon til hovedkarakteren Max Fischer, i nært samspill med musikken som brukes for å skape en sammenheng mellom disse bildene: «The consistent beat, voice, and instrumentation, as well as the highly predictable designs and even lengths of popular songs make them excellent devices to structure a montage sequence» (Buhler et al., 2010, s. 190). Videre er bruken av populærmusikk, en måte å strukturere en montasjesekvens. Tar man utgangspunkt i en låt, da den er forutsigbar, kjent og dermed enklere å forholde seg til enn for eksempel nykomponert musikk. Dette er også fordi den ligger muligens nærmere. Goldmark påpeker hvordan musikken blir en måte for Anderson å forene de ulike bildene vi får presentert i montasjen: «The music chosen to accompany the

montage not only comments in Max's predilection for outside interests, but also unifies what would seem like a diverse sequence of images» (Goldmark, 2008, s. 102). Hvert bilde av montasjesekvensen, hvor Max Fischer vises, er også én side i årboken. Men istedenfor å bygge det opp som en bok, er hver side bygget opp som et levende bilde eller *tablå*. Hvert av bildene er selvstendige tablåer, som ved hjelp av Wes Andersons gjennomtenkte komposisjon, er med på å gjøre bildene levende. Her er også musikken essensiell, fordi den tilfører årbokmontasjen og hvert av tablåene som inngår i den, en enda større følelse av Max' utallige fritidsaktiviteter som noe Max *ikke* burde bruke all tiden sin på, men ennå gjør det. Musikken understreker rebelskheten i det som skjer under montasjen. Det er derfor vanskelig å skille karakteren fra musikken, musikken blir et slags talerør for karakteren og gir uttrykk for en underliggende rebelske elementer i bunn. En måte å se musikkbruken i *Rushmore* på, og «Making Time» sin funksjon i årboksmontasjen, er som en «integral element in bringing an authentic tone of teenage angst and rebellion to the story» (Dilley, 2017, s. 87). Gorbman (1987) har, blant annet, påpekt hvordan musikk har en unik evne til å være en forbinder og skape kontinuitet i filmer, noe som også kan sies om musikkens funksjon i årbokmontasjen i *Rushmore*: «One might continue to enumerate other types of continuity that music can promote: thematic, dramatic, rhythmic, structural, and so on. In each case music functions as connecting tissue, a nonrepresentational provider of relations, among all levels of the narration» (s. 26). Musikken fungerer, med andre ord, som et slags vev, noe som holder hele montasjesekvensen sammen. Montasjesekvenser er steder i filmene hvor Anderson har mulighet beskrive karakterene sine i større dybde enn ellers. Årbokmontasjen gir, i lys av dette, Anderson muligheten til rette fokus mot de små detaljene og bygge et mer mangefasettert bilde av protagonisten, Max Fischer, blant annet gjennom bruken av «Making Time» av the Creation.

Max Fischer tar kontroll over musikken

Rushmore avsluttes med en premiefest i anledning Max Fischers nyeste skuespill. Bortimot alle karakterene som har vært med gjennom filmen er samlet på festen, blant annet Ms. Cross, Mr. Blume, Dr. Guggenheim og faren til Max. Det spesielle med denne scenen, er at dette er første gang gjennom filmen at Max tar kontroll over musikken som spilles, selv om det ikke er han som fysisk endrer den. I begynnelsen av scenen har det allerede vært spilt av to låter, «Blinuet» med Zoot Sims og «Manoir de mes rêves» av Django Reinhardt, som DJ-en på festen, plassert i rommet scenen finner sted i, har satt på og styrer. Ms. Cross kommer gående

bort til Max og de to har en kort samtale. Deretter spør hun om Max vil danse med henne. Max takker ja, men gir uttrykk for at han ønsker å bytte musikken som spilles. Max roper deretter ut til DJ-en og signaliserer med hånda si at han ønsker å endre musikken som spilles. DJ-en viser en LP-plate, som han deretter fysisk flytter på platespilleren, tar nålen av plata hvor Django Reinhardt sin «Manoir de mes rêves» spilles av. Personene som er tilstede i rommet snur seg mot lyd-kilden idet lyden av nålen som løftes opp, lager en skrapelyd og brått stanser musikken. Deretter flytter DJ-en nålen på den neste platen Max signaliserer til. De innledende taktene til låten «Ooh La La», fra albumet med samme navn fra 1973 med det britiske bandet the Faces, fyller så scenen.



Figur 2. Max Fischer gir et signal til DJ-en om å bytte musikk.

Max er en karakter som gjennom hele *Rushmore* har forsøkt iherdig å kontrollere omgivelsene for å kunne nå målene sine, blant annet gjennom å bygge et helt akvarium til ære for Ms. Cross, bare for å få henne til å legge merke til ham. Ved slutten av *Rushmore*, har Max funnet seg til rette med at han ikke kan kontrollere skjebnen, men at han allikevel kan påvirke den. Musikkbruken i *Rushmores* avsluttende scene fungerer derfor som en måte for Max å kontrollere omgivelsene sine, på lik linje med hvordan han utøver en form for kontroll som regissør for sine skuespill. Dette blir blant annet påpekt av Winters (2012): «Music, for Max Fischer, appears to be about setting the mood and creating the right sonic environment for his romantic fantasies, something to which he appears to attend with the same care that he lavishes on the sound design of his plays» (s. 48). Måten Max tar kontroll over musikken, kan derfor sees på som et uttrykk for hans behov for å påvirke omgivelsene han befinner seg i. Samtidig kan dette øyeblikket tolkes som et uttrykk for den musikalske kontrollen Wes

Anderson selv utøver som regissør. Ved å la Max Fischer, ta kontroll over musikken, fører det til at «these characters become composers of their own scores, concerned less with narrative explication and more with expressing their own aesthetic choices. In doing so, they reveal their indebtedness to, and their mirroring of, [Wes] Anderson's creative persona» (Winters, 2012, s. 46).



Figur 3. Avslutningsscenen i *Rushmore*.

Videre er Max Fischers kontroll over musikken, gjennom å signalisere et konkret bytte til låten «Ooh La La», viktig for hvordan vi tolker karakterens motivasjon ved slutten av filmen, da den «points to the importance of music in shaping both the characters' sense of self and their environments» (Winters, 2012, s. 51). Avslutningsscenen i *Rushmore* fungerer ikke bare som en markør for protagonisten Max Fischers evne til å utøve kontroll over musikken som spilles, men er videre et uttrykk for Andersons egen kontroll over den samme musikken som både regissør og manusforfatter. gi grunn til å kunne kalle Anderson det Gorbman (2007) beskriver som en *auteur mélomane*, en filmskaper hvis forhold til musikken som plasseres i filmene, samtidig fungerer som et uttrykk for filmskaperens egen interesse for denne musikken.

Det er derfor mulig å se bruken av musikk i *Rushmore* som et uttrykk for Max egen musikksmak og estetiske sans, men også videre et uttrykk for Wes Andersons forhold til den samme musikken. Hvordan han som regissør, bruker en del tid på å formidle forbindelsen mellom Max og musikken, han gjør selve prosessen av å bytte musikk om til en bytting av stemning i filmen. Bruken av denne musikken markerer samtidig slutten, hvor Max endelig

kan orkestrere et øyeblikk uten at det får noe videre negative konsekvenser. Allikevel har denne slutten et snev av drøm i seg, hvor alle gjestene danser i sakte film, mens kameraet distanserer seg fra scenen, et sceneteppes lukker seg og handlingen avsluttes.

Avslutning

Rushmore markerte Wes Andersons definitive gjennombrudd da den kom i 1998. Filmen etablerte en hel rekke av de filmatiske kjennetegnene som i dag blir forbundet med Wes Anderson, blant annet vist Andersons omfattende bruk av musikk med opphav i perioden mellom 1960- og 1970. Denne musikkbruken er videre knyttet sammen med visuelle teknikker i form av montasjesekvensen i begynnelsen av *Rushmore* og avslutningsscenens finaleøyeblikk skutt i sakte film. Sammen med det visuelle, utøver den kompilerte populærmusikken en rekke funksjoner som har konsekvenser for hvordan scenene tolkes. Spesielt er denne tolkningen knyttet til det faktum at populærmusikk i mange tilfeller har et tydelig tekstlig innhold, hvilket gjør at det tekstlige, spesielt om teksten er kjent blant filmpublikummet fra før, kan ha betydelige konsekvenser for hvilke meninger musikken skaper i møte mellom det visuelle og det handlingsorienterte.

Musikken viser seg å være en særdeles viktig del av hvordan Wes Anderson formidler fortellingene i filmene sine på. Den kompilerte populærmusikken har, slik det er blitt presisert gjennom uttalelser fra Anderson selv og musikkonsulenten Randall Poster, oppgaven å tilføre meningslag til handlingen. Dette er gjort gjennom å fylle lydsporet med musikk hentet fra «den britiske bølgen», en spesifikk periode i vestlig populærkultur som innehar et potensial for å skape forbindelser til filmens handling som et resultat av de estetiske konnotasjonene musikken bringer med seg.

Selv om innholdet i kompilasjonene er ulik fra film til film, er allikevel en rekke av de samme teknikkene knyttet til benyttelsen av den kompilerte musikken et gjenkjennelig element ved filmene Wes Anderson har laget gjennom tjue år. Oppgavens andre case-studie vil ta for seg Andersons tredje spillefilm *The Royal Tenenbaums*. Her eksisterer det en del fellestrekk til musikkbruken i *Rushmore* selv om det det kompilerte musikk materialet er ulikt.

Kapittel II – *The Royal Tenenbaums* (2001)

The Royal Tenenbaums har et langt mer eklektisk utvalg compilert populærmusikk på lydsporet sammenlignet med Andersons forrige film *Rushmore*, men en betydelig andel av musikken som er compilert i denne filmen, er i likhet med *Rushmore*, hentet fra 1960- og 1970-tallet. Handlingen er lagt til New York og forteller historien om familien Tenenbaum. Familien, som en gang var en samlet enhet, er blitt oppløst som følge av bitre konflikter med hverandre. Roten til konflikten ligger i den trøblete relasjonen de tre Tenenbaum-barna har til faren deres, patriarken Royal Tenenbaum, en konflikt de må bearbeide når handlingen finner sted, tjue år etter konfliktene oppstod.

Scenene som skal gjennomgås er knyttet til to av filmens sentrale karakterer, søsknene Richie og Margot Tenenbaum. Det romantiske forholdet mellom dem preger livene deres, hvor den musikken akkompagnerer flere av de mest sentrale, følelsesmessige øyeblikkene i handlingen. Den første scenen tar for seg hvordan «These Days» med Nico fungerer som en form for stille kommunikasjon mellom Richie og Margot, når de gjenforenes etter en lang stund fra hverandre. Her blir det videre rettet fokus mot hvordan sakte film brukes av Anderson som en måte å forsterke musikkens plass i scenen. Den andre scenen som skal gjennomgås er en montasjesekvens skjulte sider ved Margots blir avslørt samtidig som «Judy Is a Punk» med the Ramones spilles av. Den siste scenen finner sted etter Richies selvmordsforsøk, hvor han finner søsteren Margot sittende i det lille gule teltet hans etter at han har fluktet fra sykehuset. Her knyttes de musikalske funksjonene sammen med hvordan musikken endrer plass i handlingen, samt hvordan Margots bruk av platespilleren gir henne kontroll over musikken som spilles under scenen.

Synopsis

I prologen til *The Royal Tenenbaums*, vises opptakten til konflikten Tenenbaum-familien gjennomgår i tiden før handlingen i filmen finner sted, og presenterer filmens sentrale karaktergalleri. Patriarken Royal Tenenbaum (Gene Hackman), er en vellykket advokat gift med Etheline (Anjelica Huston). Sammen har Etheline og Royal tre barn. Disse tre, Chas, Richie og adoptivdatteren Margot, har utmerket seg på forskjellige områder i løpet av oppveksten. Chas Tenenbaum (Ben Stiller) var allerede i barndommen en svært habil

finansmann, som tjente store summer på bolig- og aksjemarkedet. Richie Tenenbaum (Luke Wilson), vant sitt første tennismesterskap da han gikk i tredje klasse, og ble en lyst en lovende karriere som profesjonell tennisspiller. I tillegg bruke han fritiden sin på å male portretter. Adoptivdatteren, Margot Tenenbaum (Gwyneth Paltrow), fikk tidlig stempel som en lovende dramatiker, og skrev i sin barndom en rekke suksessfulle teaterstykker. Samtlige blir erklært som vidunderbarn av moren Etheline i boken hennes med tittelen *Family of Geniuses*. Men selv om Tenenbaumene fremstår som en usedvanlig perfekt familie fra utsiden, er relasjonene innad blant familiemedlemmene på langt nær like vellykkede.

Etheline og Royal skiller seg omsider fra hverandre, en hendelse som bidrar til å forverre de riftene som allerede preger Tenenbaum-familien. Chas, Richie og Margot, begynner etter hvert å streve med talentene de er blitt kjent for, som følge av det stadig kjøligere klimaet i familien. Spesielt er forholdet mellom barna og Royal det som utvikler seg i en stadig mer negativ retning. Blant annet retter Chas et søksmål mot Royal, noe som fører til at faren mister advokatbevilgningen sin og blir arbeidsledig. Margot er også bitter, fordi at Royal bestandig har presisert at hun er adoptert. Prologen avsluttes, og handlingen spoles fremover tjue år senere.

En del har hendt i løpet av de årene som har gått. Chas, Margot og Richie er ikke lenger barn. Når vi møter Chas som voksen, er han enkemann og etterlatt med ansvaret for sine to sønner, Ari (Grant Rosenmeyer) og Uzi (Jonah Meyerson), samt beaglen Buckley. Margot utvikler etter hvert en kronisk skrivesperre og rømmer av gårde uten å si ifra hvor. Tjue år senere er Margot ulykkelig gift med nevrologen Raleigh St. Clair (Bill Murray), og bruker dagene sine i badekaret mens hun omgir seg med risikoen som utgjøres de elektriske apparatene hun har plassert i nærheten. Richies sammenbrudd under en direktesendt tenniskamp på TV, fører til at han plutselig seg for å legge karrieren på hylla og bestemmer seg for å reise til sjøs.

Royal, som de siste tjue årene har bodd på et hotell, annonserer en dag for sin ekskone og tre voksne barn at han er dødssyk, noe han egentlig *ikke* er. Nyheten om Royals angivelige dødelige diagnose, bringer familien sammen igjen etter tjue år. Det blir også svært tydelig at Tenenbaum-familien sitter på en rekke uløste konflikter som ligger og ulmer under overflaten. Blant annet er Ethelines forlovelse til sin revisor, Henry Sherman (Danny Glover), med på å gjøre Royal sjalu, og han forsøker alt han kan for å spolere forholdet mellom dem.

Chas er en svært overbeskyttende far for sine to sønner og ikke fornøyd når Royal gjør et forsøk på å bli kjent med barnebarna sine ved å ta dem med på en rekke aktiviteter som involverer, uskyldige, men allikevel ulovlige aktiviteter. Raleigh St. Clair forsøker å finne ut hva som er årsaken til Margots tilbaketrukkenhet, og hyrer en privatdetektiv for å komme til bunns i det. Konklusjonen av denne privatdetektivens funn blir presentert for både Raleigh og Richie. Det viser seg at Margot har levd et svært hemmelighetsfullt liv. Privatdetektiven har blant annet avdekket at Margot begynte å røyke sigaretter som 12-åring, at hun giftet seg som 19-åring med en jamaikansk reggae-artist og at hun har vært involvert i romantiske forhold med en rekke personer, blant dem Richies bestevenn, Eli Cash. Etter å ha fått vite sannheten om Margot, bestemmer Richie bestemmer seg for å begå selvmord, men han mislykkes. Richie og Margot har lenge hatt et hemmelig kjærlighetsforhold, som kompliseres av det faktum at de er søsken.

Etter Richies selvmordsforsøk, innser Royal at familien lykke er viktigere enn alt annet. En rekke sannheter med røtter mange år tilbake i tid blir luftet i de etterfølgende konfrontasjonene mellom familiemedlemmene. Royals forhold til familien sin bedres, og han forsoner seg med både Etheline og sine tre barn. Filmen avsluttes med at Royal dør som følge av et hjerteinfarkt. I sykebilen er sønnen Chas det eneste vitnet til sin fars død.

Innhold av kompilert populærmusikk

Ved en sammenligning av den kompilerte musikken i *The Royal Tenenbaums* og *Rushmore*, dukker det opp en del fellestrekk. I likhet med *Rushmore*, har også *The Royal Tenenbaums* et lydspor bestående av en betydelig mengde låter med opprinnelse på 1960- og 1970-tallet. Noen av de samme artistene som var med på lydsporet til *Rushmore*, er også med i *The Royal Tenenbaums*, blant andre John Lennon og the Rolling Stones. Hvor *Rushmore* hadde en rød tråd i musikken hentet fra «den britiske bølgen», har musikken i *The Royal Tenenbaums* en mer blandet sammensetning av sjangre uten en like tydelig forankring, med band som the Ramones, Nico, the Velvet Underground, Paul Simon, Nick Drake og Van Morrison representert på lydsporet.

En låt som skiller seg ut i samlingen, er Elliott Smiths «Needle in the Hay», fordi den var relativt ny da den ble brukt i filmen og opprinnelig utgitt på albumet *Elliot Smith* i 1995.

«Needle in the Hay» akkompagnerer scenen hvor Richie Tenenbaum forsøker å begå selvmord. Smith døde selv bare 34 år gammel under tragiske omstendigheter i 2003 som følge av en overdose, men dødsfallet har senere blitt regnet som et selvmord, da at Smith slet i mange år med misbruk og depresjoner før han døde. Nick Drakes «Fly» spilles under Richie Tenenbaums flukt fra sykehuset han er innlagt ved etter selvmordsforsøket sitt. Nick Drake døde i 1974, 26 år gammel. Drakes døde av en overdose, etter mange år med psykiske problemer. Allusjonene disse to artistenes tragiske skjebne fører med seg, gjør at karakteren Richie Tenenbaums utfordringer i *The Royal Tenenbaums*, får et ekstra lag med mening (Dilley, 2017, s. 116). At musikken tidlig var et viktig element av Wes Andersons tredje film, *The Royal Tenenbaums*, har blant annet blitt påpekt av Randall Poster, som hadde sitt andre samarbeid med Wes Anderson med filmen. Ifølge Poster, var musikken noe av det første som ble fastsatt, og at han og Anderson hadde valgt ut de fleste av låtene på lydsporet før filmingen startet:

Wes and I started working on [*The Royal Tenenbaums*] when the movie was a one-sentence idea. We basically went from *Rushmore* to the new movie. We just go back and forth with songs, listening to them, and discuss them back and forth with each other. It's a very organic process, and I would say we had seventy-five percent of the songs picked out and licensed before we even started shooting the movie. (Kubernik, 2006, s. 112–113)

Posters beskrivelse av bakgrunnen til valget av hvilken musikk som skulle inkluderes på lydsporet til *The Royal Tenenbaums*, har likhetstrekk med prosessen Anderson og Poster hadde i arbeidet med musikkutvelgelsen forut for innspillingen av *Rushmore*. I begge tilfellene, presiseres det hvor mye musikken betød for den endelige utformingen av filmene, og at musikken i noen tilfeller var inspirasjonen til spesifikke scener (Seitz, 2013, s. 322). Utformingen av de musikalske kompilasjonene er også beskrevet som et tett samarbeid mellom Wes Anderson og Poster, hvor Anderson blir beskrevet som svært involvert i avgjørelsene om hvilken musikk som skal velges. De kollektive avgjørelsene som tas av Poster og Anderson omkring musikk som skal med på lydsporet er viktig, fordi den viser Anderson som gjør valg av musikk til en møysommelig prosess hvor samarbeidet mellom musikkonsulent og filmskaper viser seg som et svært produktivt og kreativt forhold.

Samtidig, er det mye som tyder på at Wes Anderson er involvert i kompileringen av musikk, en kompilering som starter allerede når filmen er i manusfasen. Barry Mendel var en av

produsentene på *The Royal Tenenbaums*, og beskriver i pressepakken til filmen beskriver Mendel hvordan han som produsent oppfattet forholdet Anderson hadde til musikken som skulle ende opp på lydsporet til filmen:

Wes is very inspired in terms of how he uses music and he makes choices that are constantly surprising. It's very fun to have him very early in the first draft of the script play you a song and explain each moment of what's happening and then a year and a half later you see exactly what he described. (Pressepakke, *The Royal Tenenbaums*, s. 19)

Et eksempel på hvordan musikken har vært en inspirasjon for Wes Anderson, er det mulig å observere i bakgrunnen bak valget av låten «These Days» med Nico. Anderson har påpekt hvordan denne låten var utgangspunktet for scenen den etter hvert ble plassert i, og at det aldri var tvil om at «These Days» skulle inkluderes i *The Royal Tenenbaums*: «I was thinking of it in black and white and I knew there would be this Nico song in it, 'These Days'» (G. Smith & Jones, 2001, s. 28). Måten Wes Anderson beskriver sitt forhold til «These Days» har en parallell i den beskrivelsen Gorbman (2007) har av en rekke moderne filmregissører som «musikkelskere». Disse regissørene har et forhold til musikken de velger å inkludere i filmene, fordi de er klar over hvordan denne musikken kan utgjøre en sentral funksjon i filmen, og være med på å sette et preg som gjør filmen til noe særegent for filmskaperen. Andersons bruk av «These Days» er en måte for han å sette et særpreg på *The Royal Tenenbaums*, ved at denne musikken har hatt betydning for filmens utforming allerede ved et tidlig stadium, og at denne musikken i så måte har hatt betydning for Anderson selv gjennom en lengre periode.

Den kompilerte populærmusikken på lydsporet til *The Royal Tenenbaums*, er mer variert med hensyn til sjangertilhørighet. Det er også brukt compilert populærmusikk som har stort potensial for å bringe frem det Kassabian (2001) beskriver som affilierende identifikasjoner, musikk som fremmer en følelse av tilknytning hos mottakeren av filmen, fordi musikken har en fremtredende posisjon i kulturen. The Beatles' «Hey Jude» akkompagnerer åpningssekvensen i *The Royal Tenenbaums*, under presentasjonen av Tenenbaum-familien. Det er derimot ikke the Beatles' versjon som brukes, men en instrumental coverversjon fremført av ensemblet til filmens komponist Mark Mothersbaugh kalt the Mutato Muzika Orchestra. Mothersbaugh ble spurt om å lage en versjon av «Hey Jude» spesielt for åpningssekvensen. Opprinnelig ønsket Wes Anderson å benytte seg av originalversjonen, men

rettighetene var umulig å oppdrive, komplisert av dødsfallet til Beatles-medlem George Harrison i 2001 (Dilley, 2017, s. 119). Selv når «Hey Jude» dukker opp i en instrumental coverversjon, har låten mulighet for å bringe frem affilierende identifikasjoner, da den er en av the Beatles' mest kjente låter og vil derfor kunne bringe frem tolkninger med utgangspunkt i de ulike forholdene mottakerne av filmen har til denne musikken fra før.

Et annet tilfelle av musikk som har potensiale for bringe frem affilierende identifikasjoner hos publikum, er bruken av musikk fra tegneseriefilmen *A Charlie Brown Christmas* (1965), med karakterene fra tegneserien *Peanuts* skapt av Charles M. Schultz.¹³ *A Charlie Brown Christmas* blir sendt hvert år på amerikansk TV, og har gjennom over femti år fått en viktig posisjon i amerikansk kulturtradisjon. Musikken fra *A Charlie Brown Christmas*, skrevet og fremført av Vince Guaraldi og hans trio, har en særlig viktig posisjon i det kollektive minnet blant amerikanere, da denne musikken i svært mange tilfeller har vært en del av oppveksten deres (Dilley, 2017, s. 114–115). Wes Andersons bruk av «Christmas Time is Here» i *The Royal Tenenbaums*, kan føre til at det amerikanske publikummet mest sannsynlig vil ha nostalgiske forbindelser til denne musikken, gjennom minnene som oppstår når musikken spilles.¹⁴ Samtidig er musikken ikke tilknyttet jul på noen måte, men blir spilt under en scene hvor Margot og Royal snakker ut om det kompliserte forholdet dem imellom hvor han ber henne om tilgivelse for hvordan han behandlet henne i barndommen. Musikken får i dette tilfellet en melankolsk effekt, da forårsaket av blandingen av den gleden som formidles i sangen og den vanskelige samtalen som finner sted mellom far og datter, mens de sitter i en iskrembutikk omgitt av lykkelige barn.

Scener

De musikalske øyeblikkene i *The Royal Tenenbaums* er i stor grad knyttet til karakterene Richie og Margot Tenenbaum. Boschi (2008) skriver: «*The Royal Tenenbaums* contains several fascinating examples of how songs in films can generate a symphony of voices, colours, faces, sounds, and words, and take the viewer on a journey into the world of the

¹³ I Norge er denne tegneserien kjent som *Knøttene*.

¹⁴ Wes Andersons andre film, *Rushmore*, har også med musikk fra *A Charlie Brown Christmas Special*. Anderson har uttalt at karakteren Charlie Brown var med på å forme mange elementer ved *Rushmore*, blant annet klesstilen til protagonisten Max Fischer (Seitz, 2013, s. 98–99).

characters (s. 98). Følgende eksempler fra *The Royal Tenenbaums* vil fokusere på hvordan filmens innhold av compilert populærmusikk brukes i scener Margot og Richie figurerer. I likhet med *Rushmore*, er montasjesekvensen en måte den kompilerte populærmusikken blir brukt i *The Royal Tenenbaums*, hvor montasjesekvensen fungerer som en narrativ oversikt over Margots skjulte fortid. Et annet trekk *Rushmore* og *The Royal Tenenbaums* har felles, er hvordan Wes Anderson tar i bruk den kompilerte musikken i scener som foregår i sakte film. Bruken av avspillingsteknologi er også et sentralt aspekt ved hvordan den kompilerte musikken brukes, og knytter samtidig inn hvordan Margot og Richie bruker denne teknologien som en form for kommunikasjon mellom dem.

Richie og Margot gjenforenes

Det romantiske forholdet mellom Richie Tenenbaum og adoptivsøsteren Margot er en betydelig kilde til problematikk i *The Royal Tenenbaum*. Det viser seg at Margots forhold til andre menn et endelig punktum for Richies tenniskarriere, etter at han fikk et sammenbrudd under en tenniskamp hvor han observerte Margot sammen med Raleigh St. Clair. Margot har på sin side ikke klart å skrive et skuespill på sju år. Når Richie og Margot omsider blir gjenforent etter en tid fra hverandre, har de bak seg mange år hvor forholdet mellom dem har vært knyttet til kjærligheten som kilde til problematiske følger for dem begge.

Fortellerstemmen (Alec Baldwin) i *The Royal Tenenbaums*, leverer følgende replikk i øyeblikkene før gjenforeningen finner sted:

Fortellerstemme

He had made a request for his usual escort, the one from his days on the circuit, to meet him at the pier by way of the Green Line bus. As always, she was late.

En buss parkerer foran plassen hvor Richie sitter og venter etter å ha bestemt seg for å returnere til barndomshjemmet etter at Royal Tenenbaum har erklært seg dødssyk. Bussdøren åpner seg og noen passasjerer stiger ut, den siste av dem er Margot, kledd i sin pelskåpe, kort blondt hår, eyeliner-sminkede øyne og rosa hansker. Margot ser i retning av der Richie sitter. Tiden sakkess ned, lydene fra omgivelsene forsvinner, og de innledende tonene av den fingerplukkede elgitar-introen til Nicos coverversjon av Jackson Brownes «These Days» fra

albumet *Chelsea Girl* (1967) fyller scenen. Et nærbilde av ansiktet til Richie Tenenbaum viser at han ser i retning av Margot. Bak ham beveger menneskene seg i sakte film. Fokuset i scenen er gjenforeningsøyeblikket mellom Richie og Margot, hvor musikken er tydeliggjort gjennom fraværet av andre lyder fra omgivelsene.

Deretter begynner Nicos karakteristiske mørke stemme med hennes tyske aksent, akkompagnert av elgitar og strykere, å synge: «I've been out walking/I don't do too much talking these days/These days/These days I seem to think a lot about the things that I forgot to do/And all the times I had the chance to». Selve gjenforeningsøyeblikket varer gjennom låtens første vers. Andre vers skiller seg fra det første, i og med at lydene fra omgivelsene blir introdusert igjen, samt at det foregår en kort dialog mellom Margot og Richie mens låten fortsetter å spille. «These Days» beveger seg mer og mer i bakgrunnen, fortsetter over i filmens påfølgende scene, hvor Richie ankommer barndomshjemmet på 111 Archer Avenue. Låten fader så helt ut.



Figur 4. Gjenforeningsøyeblikket mellom Richie og Margot.

Det er særlig to elementer ved gjenforeningsøyeblikket mellom Richie og Margot som bidrar til å gjøre at man kan argumentere for musikkens sentrale funksjon som en del av scenen. Det ene elementet er hvordan scenen benytter seg av stillhet før musikken begynner, hvor alle atmosfæriske lyder forsvinner. Denne bruken av stillhet er noe som kan være med å skjerpe fokuset mot musikken i en film, fordi at ved å fjerne alle lydene i omgivelsene, blir også den eneste lydkilden musikken som brukes. Her er det «These Days» med Nico som får et slikt fokus rettet mot seg. Anderson har, som tidligere nevnt, beskrevet hvordan han allerede ved et tidlig stadium i utformingen av *The Royal Tenenabums* visste at han skulle bruke «These Days», det er derfor ikke overraskende at låten blir tilegnet en viss grad av oppmerksomhet og blir spilt av uforstyrret av atmosfæriske lyder.

En som trekker frem hvordan stillhet er et virkemiddel for å fremheve musikkens funksjon i en film er Kassabian (2001). Kassabian omtaler dette som «dramatic silence» (*dramatisk stillhet*), og beskriver hvordan stillhet brukes steder filmer hvor det er ment å ikke høre andre lyder enn musikken som spilles for at filmpublikummet skal ha mulighet til å rette et større fokus mot nettopp denne musikken. Kassabian trekker videre frem at «the absence of anything besides music on the soundtrack serves to focus attentions quite specifically onto the music» (s. 54). Man kan tolke bruken av stillhet rett før musikken spilles av, som en måte å forlenge øyeblikket hvor Margot og Richie ser hverandre igjen. Lydene fra omgivelsene forsvinner som inn i et vakuum, hvor Margot og Richie er de eneste menneskene som er i fokus i scenen. Samtidig foregår det meste av den visuelle delen scenen i sakte film, et annet element som også bidrar sterkt til å forlenge øyeblikket hvor de to ser hverandre igjen. Boschi og McNelis (2012) er blant dem som påpeker hvordan stillheten kan regnes for å være med på å forsterke fokuset rettet mot musikken mens scenen forløper, sammenlignet med hvordan musikkbruken i scenen ville fremstått om lydene fra omgivelsene hadde vært til stede under scenen. Boschi og McNelis skriver:

As the slow motion takes possession of the images, the source sound of traffic and people at the pier fades out and gives way to a brief dramatic silence followed by the songs intro. The synergy of dramatic silence and slow motion fading in at the same time creates an effect of suspension. (2012, s. 37)

Et annet vis å tolke bruken av dramatisk stillhet på, er som en måte for Wes Anderson å gjøre gjenforeningsøyeblikket til noe som foregår utenfor den narrative realiteten. Det vil si at

bruken av den dramatiske stillheten fremhever de drømmeaktige kvalitetene som forsterkes i det audiovisuelle samspeilet, hvor tiden sakknes ned i det visuelle og musikken tar over den auditive rollen uten å bli forstyrret av lyder fra omgivelsene Margot og Richie befinner seg i på. Boschi og McNelis observerer: «Here dramatic silence casts a spell on the narrative world, pausing reality for the length of the cue» (2012, s. 37). Stillheten før musikken begynner, markerer inngangen til den alternative realiteten gjenforeningen kan tolkes som, en stille kommunikasjon mellom Margot og Richie hvor de får være i fred fra det som foregår rundt dem, selv om dette bare varer en kort stund. Bruken av sakte film og musikken som spilles i gjenforeningsøyeblikket tilfører en drømmeaktig effekt, sansene hos publikum blir rettet mot de respektive karakterene og leser ut ifra det de får se og høre, hvilke følelser Margot og Richie opplever i gjenforeningsøyeblikket. Piechota observerer:

The dreamlike imagery that accompanies the song is in some ways subordinate to the music: as the scene is shot primarily in slow motion, it invites the viewer to slow down and listen. Further, the slowness is an indication of the gravity of both the song and the actions of the characters. (2006)

Da populærmusikk har et tekstlig aspekt som kan ha konsekvenser for hvordan bruk av musikk tolkes i film. Man må derfor ta hensyn i de tilfellene teksten er en klar del av den musikken som brukes i film. Hvor mye mening vi som mottakere av filmen tillegger teksten, avhenger av forholdet til denne musikken og hvorvidt musikkens tekst tolkes ut ifra konteksten i filmen den brukes i. Man kan argumentere for at teksten i «These Days» har likheter med det som skjer i scenen den brukes i, særlig knyttet til det trøblete kjærlighetsforholdet som eksisterer mellom søknene Richie og Margot. At teksten i «These Days», skrevet av Jackson Browne, inneholder verselinjer som antyder at låten handler om å miste noe og ikke få dette tilbake, kan overføres til hvordan Margot og Richie aldri vil kunne leve ut kjærligheten uten å måtte bli dømt for det. Dilley argumenterer at:

Browne's lyrics reflect the fear of missed opportunities, with an equally heavy fear of taking risks: taking a lover, dreaming of the future, or even simply sharing and connecting with someone else. Nico's voice perfectly captures Margot's self-isolation through its jaded, world-weary tone, and icy, mannered, lower-register vocals [...] This song contains lyrics about not wishing to be reminded of one's mistakes, which reflects Margot's desire to cleanse herself (represented by her long, depressive soaks in the bathtub) and free herself from the past. (2017, s. 115)

Gjenforeningsscenen mellom Richie og Margot er en av de få stedene i filmen hvor man får se en sårbarhet uttrykt hos karakterene. Ellers i filmen, skjer det lite som antyder sterke følelser mellom de to, utenom en scene mot slutten av filmen. Spesielt gjelder denne mangelen på følelser Margot, som sjelden uttrykker seg emosjonelt i filmen. I selve gjenforeningsscenen, sier Richie ingenting, men Margot bare sier noen ord. Det er ingen sterke følelser i denne utvekslingen, men heller en mer indirekte kommunikasjon som foregår mellom linjene mellom de to. Fokuset som rettes mot utvekslingen av blikkene til Margot og Richie når de ser hverandre igjen, forsterkes av musikken som spilles samtidig med dette. Følelsene trenger ikke å være så utpregede i møtet mellom de to, fordi «These Days» har som funksjon å illustrere den stille kommunikasjonen mellom Richie og Margot, hvilket Piechota hevder:

Richie and Margot [...] are permitted to reveal their pain and longing in rare but profound moments that prominently feature evocative pop songs. These instances are especially effective because the music works as both catalyst and translator of the siblings' emotions. (2006)

Om en tolker bruken av Nicos versjon av «These Days», i sammenheng med den problematiske kjærlighetsrelasjonen mellom Richie og Margot, kan man samtidig trekke linjer både mellom Margots emosjonelle reaksjon på gjenforeningen med Richie i sammenheng med låtens tekstlige innhold, da scenen i seg selv inneholder lite talt dialog. Låten får dermed en funksjon som talerør for Richie og Margot og et uttrykk for en stille, indre dialog som kommuniseres mellom de to. Ifølge Prendergast (1992) kan musikk fungere som en måte for å underbygge et psykologisk aspekt ved film, ved at den bedre beskriver indre kaos: «Frequently, music can imply a psychological element far better than dialogue can. This use of film music is perhaps most effective when it is planned well in advance—when the film is in the scripting stage» (s. 216). «These Days» har videre, slik det påpekes av Prendergast, lagt premisset for scenen i utgangspunktet. Anderson har selv uttalt at tanken om denne låten har eksistert lenge før scenen ble skutt. Derfor kan man også spekulere om Anderson hentet inspirasjon fra teksten i selve utformingen av scenen, og Margot som en ekvivalent til Nicos image, med sitt blonde hår, tunge sminke, mystiske, melankolske fremtoning og 60-talls inspirerte klesstil.

Piechota (2006) fremhever koblinger mellom karakteren Margot og låten fremført av «Nico», da «These Days» har en «metaphorical connectivity with Margot in both its instrumentation and lyrical content». En slik tolkning av relasjonen mellom musikken som spilles og Margot, blir også påpekt av Ashby (2013a): «On the soundtrack, we hear Nico singing Jackson Browne's 'These Days' in what seems to be a direct expression of Margot's mind [...]» (s. 196). «These Days» er, ifølge både Piechota og Ashby, en måte for Wes Anderson å knytte musikk til formidlingen av Margots indre tanker, og være et talerør for hvordan hun opplever å møte Richie igjen. Piechota skriver:

The tone of the song is melancholy and intimate: the guitar is recorded 'up front', lending a feeling of closeness and intimacy that both binds the message of the music to Margot and lends a voice to Margot's private thoughts. The sustained guitar chords require, and receive, resolution and produce a metaphor for the unresolved tension and ultimate resolution of the sibling's dilemma. The guitar is recorded cleanly, with the significant exception of a chorus effect. This works in two important ways: first, it intensifies the feeling of intimacy [...] second, it adds to the orchestral-like arrangement of the stringed instruments. The resulting orchestral sound provides an element of grace to Margot's self-conscious descent. (Piechota, 2006)

Funksjonene «These Days» har som compilert populærmusikk, er mangfoldige. De ulike innfallsvinklene knyttet til disse funksjonene kan føre til ulike tolkninger av hvordan låten fungerer i lys av den spesifikke scenen musikken opptre i. Samtidig er fremstår samspillet mellom gjenforeningsøyeblikket og musikken, som at Wes Anderson har forsøkt å fremheve ved å fjerne alle lydene fra omgivelsene og gi all plass til musikken. Fokuset blir derfor mer konsentrert og tolkningsgrunnlaget hos et filmpublikum i konsekvens betydelig større.

Margots fortid avsløres

Under en montasjesekvens omtrent halvveis i handlingen i *The Royal Tenenbaums*, blir skjulte sider ved Margot Tenenbaum brakt frem i lyset. Denne montasjesekvensen har visse fellestrekk ved årbokmontasjen i *Rushmore*, både med hensyn til hvordan de ulike bildene fremstår som fotografier av øyeblikk i Margots liv, samtidig som de forskjellige delene av montasjen har beskrivende tekst skrevet i fonten «Futura». Selve montasjesekvensen utspiller seg under en scene hvor Raleigh St. Clair, Raleighs forsøksobjekt Dudley og Richie Tenenbaum sitter på kontoret til en privatdetektiv, hyret inn av Raleigh St. Clair for å finne ut

av hva hans kone, Margot, skjuler for ham. Følgende utveksling finner sted mellom detektiven og Raleigh St. Clair forut for montasjen:

PRIVATDETEKTIV

How much do you already know, gentlemen?

RALEIGH ST. CLAIR

Very little, I assure you.

PRIVATDETEKTIV

Would you like to examine the report?

RALEIGH ST. CLAIR

We would rather. Yes.

Umiddelbart gir privatdetektiven Raleigh en dokumentmappe, som Raleigh deretter åpner. Richie, som sitter ved siden av, ser over skulderen til Raleigh og ned i dokumentet for å lese. I samme øyeblikk kuttes det over til en montasjesekvens som illustrerer innholdet i mappen detektiven har laget over Margots liv. Låten som spilles under montasjesekvensen, er the Ramones' «Judy Is a Punk», opprinnelig utgitt i 1976. I møte med den visuelle fremstillingen i det som følger, skapes det en rekke måter å tolke hvordan «Judy Is a Punk» fungerer som et akkompagnement til oversikten over Margots fortid.

En mulig innfallsvinkel når man skal se musikkens funksjon i denne montasjesekvensen, er som en måte å fremheve Margots rebelske side, gjennom å bruke en låt med røtter i punkbevegelsen, og dermed bringe frem et element av likhet i møte mellom sjangeren som brukes i form av musikken til the Ramones og de handlingene som blir vist frem under montasjen. Låten forsterker den anakronistiske stemningen som preger *The Royal Tenenbaums* generelt, i likhet med all annen musikk som har opphav i en tid lenge før filmens handling finner sted. Gorfinkel (2005) påpeker blant annet hvordan møtet mellom musikken og Margot i montasjesekvensen, både er en måte å forene de sammensatte visuelle delene, men samtidig bidrar med å skape kontraster forårsaket blant annet i konflikten mellom låtens historiske opphav og den tiden hvor montasjen finner sted:

Margot's presence operates as both anachronistic disjunction and sequential continuity. The Ramones' song, its own singular object, at first seems to stabilize the historical time in the 1970s; the song is further inscribed with a punk gesture as it gets narrationally matched with Margot's first act of rebellion – covert smoking. Yet each subsequent scene further creates a conflict between the historicity of the song, the references supplied by the visual image and the tones of sexual transgression. (2005, s. 164)

«Judy Is a Punk» underbygger de hittil skjulte rebelske siden ved Margot. Det er flere ting hun ønsker å skjule, blant dem røykingen hun har holdt på med siden hun var tolv år gammel. Montasjesekvensen er en reise i Margots liv, hvor visse hendelser blir fremhevet. Dette er alle hendelser som Margot aldri har fortalt noen før. Først og fremst har «Judy Is a Punk» en sammenbindende funksjon, da den skal gjøre de ulike delene av montasjen til en helhetlig fremstilling. Goldmark (2008) observerer blant annet hvordan musikk generelt sett spiller en helt sentral rolle når montasjesekvenser brukes i filmer, hvor hovedhensikten ved musikken er «convincing the viewer that the different images make logical sense together, and thus can tell a story that involves more than simply the passage of time» (s. 100). Den kompilerte populærmusikken, her i form av the Ramones' «Judy is a Punk» er først og fremst ment å skape kontinuitet i en montasjesekvens, hvor det som fremstilles i montasjesekvensen finner sted utenfor filmens diegetiske rammer, altså separert fra selve hovednarrativet i filmen.



Figur 5. Åpningen av montasjesekvensen over Margots fortid, hvor en 12-årig Margot kjøper en pakke sigaretter.

Prendergast (1992) observerer, blant annet, hvordan musikk er spiller en sentral rolle i de tilfeller hvor en film benytter seg av montasjesekvenser, og skriver: «Music can tie together a visual medium that is, by its very nature, continually in danger of falling apart» (s. 221).

Prendergast sikter her til det faktum at film som medium, er bygget opp av ulike deler som settes sammen. For å skape kontinuitet i handlingen, må man ha noe som binder handlingen sammen. Her er musikk en svært viktig bestanddel som kan skape en helhet, selv når filmen består av separate deler uten en innbyrdes tilknytning. Prendergast utdyper: «In a montage [...] music can serve an almost indispensable function: it can hold the montage together with some sort of unifying musical idea. Without music the montage can, in some instances, become merely chaotic» (1992, s. 222). Den musikalske idéen som holder montasjesequensen i dette tilfelle, er «Judy Is a Punk». Men siden Prendergast (1992) egentlig skriver om nykomponert musikk, er det derfor viktig å undersøke hvilke andre aspekter ved denne montasjesequensens bruk av kompilert populærmusikk kan ha konsekvenser for funksjonen denne musikken utøver.

Det er relevant å trekke inn hvordan det tekstlige innholdet i «Judy Is a Punk» påvirker tolkningen av montasjesequensen, og hvilken funksjon teksten har som en del av låten som brukes. Ifølge Ashby (2013a) er sangteksten et sentralt aspekt ved hvordan «Judy Is a Punk» fremstår i sammenheng med den visuelle fremstillingen i montasjesequensen, hvor det blant annet trekkes frem at låtens tekstlige innhold bidrar til å ødelegge illusjonen Margot har bygget opp gjennom sitt liv og avsløre henne for det hun egentlig er, nemlig det Ashby beskriver som en «promiscuous sociopath» (s. 195). Ut ifra hva *The Royal Tenenbaums* har vist av Margot forut for montasjesequensen, fremstår hun til en viss grad kald og distansert. Hun viser sjeldent følelser, heller ikke under montasjesequensen hvor hun blant annet giftet seg som 19-åring med det som fremstår som en mann av jamaikansk opprinnelse. Asbhys tolkning representerer bare én måte å tolke hvordan teksten i låten skal leses ut ifra det visuelle. En annen tolkning, tar for seg hvordan bruken av «Judy Is a Punk» er med på å skape en humoristisk forbindelse mellom montasjesequensens innhold. Den emosjonelle distansen Margot viser i ansiktet sitt gjennom hele montasjesequensen, står i kontrast til den energiske fremtoningen som ligger i «Judy Is a Punk». Boschi og McNelis påpeker mellom annet: «The Ramones' song creates humour in combination with Margot's series of seemingly random affairs, throughout which she retains a disinterested facial expression. Lyrically, 'Judy is a Punk' reflects Margot's rebellious activities depicted in the montage» (s. 34). Det humoristiske aspektet ved denne montasjesequensen kan regnes som et sentralt element. Dette innebærer hvordan musikken til the Ramones' og Wes Andersons visuelle stil sammen er med på å bringe frem en ironisk sammensetning, hvor både the Ramones og Wes Anderson

representerer hver sin form for stilmessig avgrensning, den ene musikalsk og den andre visuelt:

Anderson is a digressionist, but he, perhaps as a compensation for that uncontrolled-ness, tends to make highly «composed» use of the frame. This self-conscious cinematography resonates with the retro-stylism of the Ramones' bubblegum pop. Visuals and music are both constrained as a basic matter of their style, but newly composed music wouldn't have allowed the irony of these matched constraints. (Ashby, 2013a, s. 196)

«Judy Is a Punk» bidrar med å forme inntrykket vi får av Margot under montasjesekvensen. Siden låten er tilknyttet the Ramones' og de igjen er tilknyttet punk-bevegelsen på 1970-tallet, oppstår det konnotasjoner som underbygger tanken om at Margot oppførsel i montasjen, er rebelsk og ikke ment å bli avslørt. Hvordan mottakeren tolker bruken av denne musikken i scenen, vil kunne variere ut ifra kompetansen den enkelte sitter inne med om den valgte musikken. At populærmusikk kan ha ulike meningsbetydninger, ligger i dens natur som en type musikk som bærer med seg kulturelle og historiske referanser. Boschi (2008) påpker: «Songs are complex texts that offer meaning through different signifying layers, and their weaving in films' intricate textual structures influences the viewing experience enormously» (2008, s. 97). Inntrykket mottakeren av filmen får når hen hører musikken sammen med det visuelle, skapes det meninger som kan variere stort. Ved at Wes Anderson bruker musikk som knyttes til en spesifikk sjanger i denne montasjesekvensen, kan han dermed benytte seg av de referansene et filmpublikum måtte sitter inne med, og dermed muligens gjøre avsløringen av Margots fortid og hennes handlinger, til noe som preges av en følelse rastløshet, ulydighet og frihet, ved hjelp av the Ramones' «Judy Is a Punk». I samme øyeblikk Raleigh St. Clair lukker dokumentmappen, ender montasjesekvensen og musikken stanses like brått. En kort replikkutveksling finner sted helt til slutt:

RALEIGH ST. CLAIR

She smokes.

PRIVATDETEKTIV

Yes.

Richies flukt fra sykehuset og Margots bruk av platespilleren

Richie Tenenbaum ender opp på sykehus etter et mislykket selvmordsforsøk, en hendelse hvilket finner sted umiddelbart etter at han har fått høre avsløringene om Margot hos privatdetektiven. Etter kort tid, rømmer Richie fra sykehuset i en buss. I samme øyeblikk bussen forlater holdeplassen, høres introen til Nick Drakes låt «Fly», opprinnelig utgitt på albumet *Bryter Layter* i 1971. Bruken av Nick Drakes musikk under denne scenen, hvor vi ser en hvitkledd Richie plassert bak i bussen, kan sies å være av betydning om man knytter karakteren Richie til Nick Drake. Drake begikk selvmord i 1974, bare 26 år gammel. Når Nick Drakes låt spilles umiddelbart etter Richies selvmordsforsøk, er det potensiale for at parallellene som eksisterer mellom Drake og Richie, gjør at musikken er med på å forsterke elementer ved scenen som ellers ikke ville vært mulig om det hadde vært brukt nykomponert musikk (Dilley, 2017, s. 120). «Fly» bidrar til å fremheve sider ved karakteren Richie ved å fungere som et talerør for hans indre, emosjonelle opplevelse av situasjonen han nettopp har vært gjennom: «The ability of music to make a psychological point in the film is a subtle one, and perhaps its most valuable contribution» (Prendergast, 1992, s. 216). Richie fremstår som rolig og kontrollert under hele scenen, mens «Fly» spilles av. Konnotasjonene som oppstår gjennom å bruke denne låten av Nick Drake, bidrar til at koblingene mellom film og musikk blir svært sentrale for hvordan Richie tolkes av publikum, særlig da både Drake og Richie både begge blir forbundet med noe tragisk, i form av at den ene begikk selvmord og den andre forsøkte det.



Figur 6. Richie Tenenbaum sittende på bussen etter å ha forlatt sykehuset etter selvmordsforsøket.

Richies flukt fra sykehuset, fungerer som samtidig som en musikalsk innledning til en av de scenene i filmen, hvor bruken av musikk blir noe som aktivt blir en del av karakterene. Bussen stanser foran Tenenbaum-huset på 111 Archer Avenue. Richie tar seg inn gjennom huset ved å klatre inn et vindu via en jernport på utsiden. Samtidig med dette, spilles fremdeles «Fly», men det skjer en endring i musikkens plassering i handlingen. Så langt, har musikken vært ikke-diegetisk. Men idet Richie beveger seg inn i barndomshjemmet, blir musikken gradvis mer diegetisk. Blikket til Richie vender seg mot et gult telt plassert på stuegulvet, hvor musikkens lydkilde virker å stamme fra. Stemmen til Margot spør hvem som befinner seg i rommet. Richie svarer ikke. Han ser seg rundt i rommet, hvor veggene er fulle av portretter han selv har malt av søsteren. Han løfter opp et uferdig maleri fra staffeliet. Samme øyeblikk høres lyden av en platespiller som blir slått av og «Fly» med Nick Drake slutter å spille. Richie ser inn i teltet, hvor Margot sitter på en feltseng, omgitt av ulike objekter, blant annet en platespiller ved siden av Margot, sammen med et utvalg album.

RICHIE

What are you doing in my tent?

MARGOT

Just listening to some records

Richie setter seg deretter ned på feltsengen ved siden av Margot. Så langt, har musikkens funksjon gjennomgått en merkbar endring, fra ikke-diegetisk under Richies busstur fra sykehuset til diegetisk i det øyeblikket han beveger seg innenfor barndomshjemmets fire vegger, en diegetisk funksjon som blir enda mer forsterket idet Richie vender blikket mot det lille gule teltet, hvor Margot sitter og hører på plater. Musikken har således endret karakter, fra noe som eksisterer utenfor det diegetiske rommet, til å bli en del av den. Det faktum at Margot er den som benytter seg av lydkilden, og i konsekvens styrer det, gjør at hun er med på å endre og kontrollere den musikalske utformingen under denne sekvensen i *The Royal Tenenbaums*.

Margots bruk av platespilleren gjennom *The Royal Tenenbaums* kan relateres til det Pamela Robertsen Wocjik (2001) betegner som «the sad girl and the phonograph» (s. 444). Platespilleren er en teknologisk enhet hvilket fungerer, ifølge Wocjik, som et uttrykk for «a complex of meanings» (s. 448). De tolkninger som gjøres ut av Margots bruk av platespilleren

og musikken hun spiller på den, kan blant annet ha å gjøre med hvordan denne platespilleren fungerer som et objekt hun knytter til sitt forhold til Richie, og minnene hun har med hensyn til dette objektet. Platespilleren representerer derfor en form for nostalgi, plassert i det lille gule teltet de to søsknene sov i da de overnattet på et museum som barn. Platespilleren er som objekt en del av Margot i sin innviklede relasjon til broren Richie, da den er et objekt knyttet til minner hun har om ham. Når Richie befinner seg på sykehuset etter selvmordsforsøket, blir platespilleren og musikken hun spiller, en måte for Margot å følge brorens nærvær på, noe som observeres av Boschi og McNelis:

Margot's use of the phonograph might be interpreted as a sign of her desire to feel closer to Richie – she is playing his records on his phonograph in his tent. The phonograph symbolizes their special relationship, and the setting recreates their childhood and the space and time where it all began. (2012, s. 41)

Forbindelsen som etablertes mellom Margot og platespilleren, er relevant med hensyn til hvordan Wes Anderson benytter seg av compilert populærmusikk, fordi den compilerte populærmusikken i dette tilfellet blir en integrert del av handlingen i filmen og er med på å forme hvordan disse to karakterene, særlig Margot, knyttes til denne musikken. Særlig essensielt, observerer Wojcik (2001), er måten musikken og platespilleren knyttes sammen med en kvinnelig karakter, en tendens som har betydning for funksjonen musikken får og hva den er uttrykk for. Når Margot benytter seg av platespilleren og velger musikken, viser denne handlingen en form for musikalsk kompetanse hos karakteren og en kjennskap til denne musikken. Dette gjør til at forholdet mellom Margot og platespilleren er med å fremheve den musikalske opplevelsen av scenen: «The meaning exceeds the music here because the playback technology figures so prominently. The image of the woman using playback technology is as important as any cueing the music performs» (Wojcik, 2001, s. 448). Platespilleren blir tidlig knyttet til Margot, hvor hun allerede i åpningssekvensen kan observeres sittende på senga si, med øreklokker på og platespilleren plassert ved siden av. Albumet *Between the Buttons* (1967) med the Rolling Stones liggende plassert ved siden av Margot, mens hun stirrer ut i luften.



Figur 7. En ung Margot Tenenbaum vist under filmens åpningssekvens, hvor hun benytter seg av den samme platespilleren og lytter det samme albumet som under den hvor hun og Richie sitter i det gule teltet hans.

Når Margot og Richie befinner seg i det gule teltet i barndomshjemmet som voksne tjue år etter under denne scenen, er det *Between the Buttons* Margot setter på mens de to åpner opp om sine følelser for hverandre. Margots hånd blir vist mens hun plasserer nålen på platespilleren ned på albumet, et tegn på at Wes Anderson ønsket å fremheve musikkens rolle i scenen, hvor man både kan se og høre hvordan musikken skrur på. Samtidig kan man legge merke til hvordan Wes Anderson har plassert objektene slik at det skal være mulig å gjenkjenne dem, blant annet plateomslaget til albumet. Under samtalen mellom de to, spilles først låten «She Smiled Sweetly», etterfulgt av «Ruby Tuesday». Mot slutten av scenen, når «Ruby Tuesday» fortsetter på platespilleren, forteller Margot følgende til Richie, umiddelbart før hun forlater teltet:

MARGOT

I think we're just going to have to be secretly in love with each other and leave it at that, Richie.

Idet Margot forlater teltet, endres musikkens tilstedeværelse i scenen karater. Musikken endrer sin diegetiske posisjon idet Margot forlater teltet, og musikken blir igjen ikke-diegetisk, slik den var før Margot ble identifisert som kilden til musikken. Dette kan tolkes som en måte for Wes Anderson å knytte musikken til Margot, og når hun forsvinner fra scenen, blir samtidig musikken endret fra en integrert del av handlingen til en musikalsk kilde

plassert utenfor den diegetiske rammen som er blitt etablert. Margot tar kontroll over musikken så lenge hun er tilstede i teltet, og når hun forlater det, blir kontrollen over musikken overført tilbake til Anderson:

The music is source only when they're in the same room, as if Anderson had put the soundtrack in Margot's hands while she and Richie are close and resumed control on her exit. Margot enters and exits Richie's private world through the music she plays on the phonograph, and indeed articulates her presence in that special place through those songs. (Boschi & McNelis, 2012, s. 42)

Det er videre regne bruken av platespilleren og musikken som avspilles på den, som et uttrykk for og en kilde til, nostalgi i *The Royal Tenenbaums*. Anderson (2008) peker på en type filmer hvor bruken avspillingsteknologi og plater, kan være med på å kommentere på fortiden, og også hvordan en kan tolke en avhengighet av og bruken av plater som et symptom på at karakteren(e) er mentalt fastlåst i fortiden. Platene og musikken som fyller disse representerer fortiden, og kan være en kilde til nostalgi for disse karakterene. Nostalgien som skapes gjennom bruk av gammel avspillingsteknologi, er ikke bare knyttet til karakterenes bruk av den. Dette kan overføres over til filmpublikummet, som gjennom bruken av denne teknologien i filmen, selv kan føle en form for nostalgi da de mest sannsynlig har et eller annet forhold til den. Anderson (2008) skriver at: «these films configure the recording and listener into a specific cinematic trope that allows the audience to sense and experience the appeal of this configuration as a source of palpable nostalgia» (s. 53). The Rolling Stones' musikk, for eksempel, bringer med seg assosiasjoner som eksisterer utenom filmens narrative rammer. Utover den nostalgiske betydningen the Rolling Stones og musikken deres representerer i denne scenen, er også platespilleren er en teknologisk enhet knyttet til nostalgi og derfor i seg selv et uttrykk for de anakronistiske undertonene som ellers preger *The Royal Tenenbaums* i likhet med den anakronismen som kan observeres i en rekke andre av Wes Anderson filmer, noe Boschi og McNelis observerer: «The equipment shown often has a special nostalgic connotation for those who are present and sometimes for their objects of desire and loss, too» (2012, s. 40). Plasseringen og bruken av platespilleren, som en enhet for musikkavspilling, knyttes til Margot spesielt og hun blir, gjennom musikken, en formidler av nostalgi. Dette er en form for nostalgi som viser seg i forholdet mellom Margot og Richie,

men også den nostalgien publikum opplever med hensyn til bruken av gamle avspillingsenheter og musikken som spilles på disse.



Figur 8. Margots hånd plasserer nålen på platespilleren. Til høyre side ligger albumet *Between the Buttons* med the Rolling Stones fra 1967.

Karakteristisk for alle de tre Tenenbaum-barna, er at de fremstår nærmest helt uforandret etter tjue år. Utseende, klesstil og personlighet er bortimot helt lik den de hadde da de var barn. Margot, blant annet, fremstår mer som en voksen versjon av seg selv som barn i måten hun kler seg i de samme kjolene, med den samme hårfrisuren og den samme pelskåpen. Det samme gjelder til en viss grad Richie og Chas også, selv om de gjennomgår større endringer gjennom filmen enn sin søster. Det er derfor en del som tyder på at Tenenbaum-barna til en viss grad er fastlåst i fortiden.

Under scenen hvor Margot og Richie befinner seg i teltet og hun er den som styrer musikken gjennom platespilleren, er selve benyttelsen av dette, et tegn på at hun som karakter sitter fastlåst i gamle minner og derfor har vanskelig for å bevege seg videre i livet. Margot bruker platespilleren som en måte å bringe fortiden inn i nåtiden. Teltet representerer en slags tidskapsel som representerer fortiden, hvor alle objektene som assosieres med den er plassert, blant annet musikken. Anderson (2008) påpeker blant annet hvordan benyttelsen av musikk i mange tilfeller kan være et uttrykk for hvordan karakterer låser seg inn i fortiden, gjennom å knytte disse minnene sammen med denne musikken. Denne formen for musikkbruk i film, signaliserer at karakteren er fastlåst i gamle mønstre, ved at den representerer noe svært viktig for hen. I Margots tilfelle, blir musikken en del av hennes manglende evne til å bevege seg videre i livet, og gi slipp på barndommen sin:

In these cases, important characters are often intoxicated by the promises of releasing a past that can temporarily nullify the present, a promise that we often project onto record. As a result experiential goods are thereby transformed into possibly malicious charms whose abuse makes them into deleterious mnemonic devices that seemingly labour to retard social development. (Anderson, 2008, s. 53)

Måten Wes Andersons filmer benytter seg av compilert populærmusikk, er i mange tilfeller forbundet med en form for nostalgi, enten om det er gjennom at den musikken som spilles kan bringe frem nostalgien hos mottakeren av filmen, eller at musikalske enheter knyttet til fortiden blir noe Anderson velger å fokusere på, eksempelvis under denne scenen hvor Margot og Richie befinner seg i teltet. Når det gjelder selve musikken, er Randall Posters rolle som musikkonsulent en svært viktig del av det å bringe inn i filmens lydspor, musikk som har potensialet for å bringe frem nostalgiske koblinger mellom mottaker og film, hvor Anderson (2008) påpeker at «the skilled and creative work of the music supervisor understands the connotative, reader-dependent powers that popular music records often contain» (s. 59). Det er derfor relevant å trekke frem hvordan Poster som musikkonsulent er relevant i hvordan den musikken som velges, brukes i filmen og dermed tolkes av et filmpublikum. En av oppgavene til musikkonsulenten, er å benytte seg av de mulighetene som ligger i populærmusikkens konnotative evner, ved å knytte sine musikalske valg sammen med de valgene Wes Anderson gjør gjennom sitt arbeid som regissør og manusforfatter. Populærmusikk fremkaller assosiasjoner, og det samme gjør visse objekter i form av eksempelvis gammel teknologi når det plasseres i en films *mise-en-scène*. Anderson skriver at:

as the record is employed within the *mise-en-scène* of these films, this nostalgic temptation is often deployed through clever music supervision wherein recordings are selected to deliver specific mnemonic charges to the listening audience in a manner that permeates listening space by superseding the diegetic space of the film. (2008, s. 53)

Funksjonen compilert populærmusikk har i *The Royal Tenenbaums*, blir påvirket av hvor stort fokus denne musikken får i filmen, blant annet ved å brukes en integrert del av scenene denne musikken er en del av. Compilert populærmusikk kan underbygge og forsterke trekk ved filmkarakterene som ellers ikke ville blitt det om musikken var nykomponert og ukjent for

publikum. Når Wes Anderson, i samarbeid med Poster, plasserer musikk i filmene hvor karakterene knyttes til den, er det et tegn på at musikken er en svært relevant del av hvordan filmen og handlingen blir fremstår.

Avslutning

Anderson har, i likhet med årbokmontasjen *Rushmore*, knyttet den kompilerte populærmusikken til en montasjesekvens i *The Royal Tenenbaums* hvor karakteren Margot Tenenbaum blir nyansert i langt større grad enn tidligere i filmen. «Judy Is a Punk» fungerer her som et sammenbindende musikalsk element som tilfører de ellers spredte delene av montasjen, en følelse av helhet. Samtidig underbygger det tekstlige innholdet i Ramones-låten, inntrykket av at rebelskheten i Margots handlinger. The Ramones er et band som bringer med seg konnotasjoner gjennom musikken sin, ved å ha forbindelse til fremveksten av punkbevegelsen i New York på 1970-tallet.

Videre blir den kompilerte populærmusikken en del hvordan Margots evner å kommunisere følelsene sine overfor Richie når de sitter i teltet etter at broren har rømt fra sykehuset, ved at hun tar over musikken i filmen gjennom platespilleren. I gjenforeningsøyeblikket mellom Margot og Richie, blir «These Days» med Nico plassert i forgrunnen, ved at Anderson har fjernet alle atmosfæriske lyder. Sammen med scenens bruk av sakte film, forsterkes inntrykket musikken gir og skaper inntrykket av at «These Days» har en svært relevant posisjon som en del av Andersons formidling av disse to karakterene og et uttrykk kommunikasjonen mellom dem.

«Fly» med Nick Drake har en unik funksjon som musikalsk materiale, både under scenen hvor Richie Tenenbaum forlater sykehuset etter selvmordsforsøket, og i den etterfølgende scenen hvor han finner Margot i teltet. Musikken beveger seg fra å være en ikke-diegetisk del av filmen mens Richie sitter på bussen, til å bli diegetisk idet Richie er plassert i barndomshjemmet, hvor Margot er den som *egentlig* hører på «Fly». Videre får platespilleren i teltet en sentral funksjon som teknologisk kilde. Når Margot velger å spille *Between the Buttons* med the Rolling Stones og de to låtene «She Smiled Sweetly» og «Ruby Tuesday», markerer det Margots kontroll over musikken i scenen. I samme øyeblikk Margot forlater Richie i teltet, blir musikken igjen ikke-diegetisk, fordi hun ikke lenger har kontroll over den.

Kapittel III – *The Life Aquatic with Steve Zissou* (2004)

I Wes Andersons fjerde spillefilm, *The Life Aquatic with Steve Zissou*, møter vi oseanograf og dokumentarskaper Steve Zissou (Bill Murray) i en periode hvor karrieren hans er på vei mot bunnen. Zissou var en gang en høyt ansett figur, hyllet for sine undervannsfilmene om livet på sjødyper sammen med mannskapet på forskningsbåten med navnet «Belafonte». Men ryktene går om at Zissou begynner å miste grepet. Etter å ha vært vitne til at bestevenn og mangeårige kompanjong, Esteban du Plantier (Seymour Cassell), bli spist av en «jaguar-hai» under innspillingen av hans siste dokumentarfilm, bestemmer Zissou seg for at han og «Team Zissou» skal dra ut med «Belafonte» og dokumentere jakten på denne «jaguar-haien». Musikalsk sett, er filmen forankret i den betydelige andelen David Bowie-låter det er å finne på lydsporet. Denne musikken opptrer både i Bowies originale versjoner, men også som en del av repertoaret til en av filmens karakterer, Pelé dos Santos, som blir spilt av den brasilianske skuespilleren og artisten, Seu Jorge.

Siden David Bowies musikk har en såpass sentral rolle i det kompilerte musikk materialet som fyller lydsporet i filmen, vil de to scenene som skal undersøkes være rettet mot scener hvor Bowies musikk figurerer, både i Seu Jorges versjoner og i Bowies originalversjoner. Bowies originalversjoner av låtene «Life on Mars» og «Queen Bitch», er plassert henholdsvis i begynnelsen av filmens handling og mot slutten. I begynnelsen av filmen knyttes «Life on Mars» til det første møtet mellom Steve Zissou og hans mulig biologiske sønn, Ned Plimpton. Denne scenen, som foregår under en premiefest ombord «Belafonte» er en etablerende periode i filmens handlingsforløp og markerer stedet hvor Bowies musikk blir introdusert for første gang, gjennom Jorges diegetiske fremføringer på portugisisk og den ikke-diegetiske bruken av «Life on Mars». Den andre gangen en originalversjon av Bowies musikk opptrer i sin originale versjon, er under den avsluttende scenen i filmen. Her opptrer «Queen Bitch» samtidig med at Steve Zissou vandrer triumferende i sakte film gjennom italienske brosteinsgater. Da denne slutten markerer en definitiv endring hos protagonisten Zissou, utøver «Queen Bitch» en funksjon med hensyn til å forsterke inntrykket av at Zissous reise er avsluttet. Samtidig benytter Anderson sakte film i denne avsluttende scenen, en teknikk som i tillegg brukes i avslutningsscenene i både *Rushmore* og *The Royal Tenenbaums*.

Synopsis

Handlingen begynner med at Zissous siste dokumentar vises som del av en filmfestival i Italia. Under denne visningen og den etterfølgende premiefesten, blir vi introdusert for mesteparten av filmens karaktergalleri. Blant disse er Eleanor (Anjelica Huston), Zissous kone og omtalt i som den egentlige hjernen bak «Team Zissou»; Alistair Hennesey (Jeff Goldblum), Zissous svorne erkerival og eksmannen til Eleanor; Oseary Drakoulis (Michael Gambon), Zissous filmprodusent og ansvarlig for finansieringen av Zissous dokumentarfilmprosjekter. Under premiefesten, møter Steve Zissou Ned Plimpton (Owen Wilson). Ned, en sørstatsmann og pilot som nylig har mistet moren sin, forteller at han mest sannsynlig er Zissous sønn. Ned innrømmer for Steve at han har vært medlem av fanklubben til Zissou siden han var barn, og bærer med seg ringen fra denne fanklubben på fingeren. Ned blir spurt han ønsker å bli med som mannskap på den planlagte ekspedisjonen. Ned takker omsider ja til tilbudet. En gravid journalist ved navn Jane Winslett-Richardson (Cate Blanchett) blir også med på turen. Jane er tilstede for å skrive en reportasje om Steve Zissou. Janes ankomst og tilstedeværelse på «Belafonte», blir en kilde til konflikt mellom Ned og Steve, da det viser seg at begge to er forelsket i Jane, men hun er bare forelsket i Ned.

Da Drakoulis ikke finner noen som er villig til å finansiere det nært forestående dokumentarfilmprosjektet til Zissou, tilbyr Ned Plimpton sine nylig arvede penger som filmens finansielle støtte. Med filmen finansiert, hyrer Drakoulis inn en perdon ansvarlig for finansene, ved navn Bill Udell (Bud Cort). Eleanor uttrykker skepsis til Steves Zissous jakt etter «jaguar-haien» og bestemmer seg for å forlate ham. Når Steve og «Team Zissou» omsider har kommet i gang med ekspedisjonen som skal lede dem til «jaguar-haien», møter de på uventede problemer. Underveis blir de nødt til å oppsøke sjølaben til erkerivalen Hennesey, da utstyret på «Belafonte» er for gammelt. En alarm går av under denne utflukten, og Hennesey blir mistenksom på Zissou. En annen hendelse setter ekspedisjonen i fare, da «Belafonte» blir angrepet av pirater. Først bestemmer piratene seg for å kidnappe Ned, men når de oppdager at dokumentarfilmens finansansvarlig, Bill, kan snakke språket deres, tar de med seg han istedenfor. Etter å ha vært bundet fast, klarer Steve Zissou å komme seg løs og få tak i en pistol, hvor en voldsom utveksling av skuddskuddutveksling følger. Steve ender med å drepe en av piratene idet de flykter fra «Belafonte».

Med et hardt preget «Team Zissou», vokser misnøyen seg større blant mannskapet. Mannskapets eneste kvinnelige medlem og manusforfatter på dokumentarfilmen, Anne-Marie Sakowitz (Robyn Cohen), forsøker å igangsette et mytteri ombord, noe hun ikke får til. Steve blir oppmerksom på Jane og Neds romantiske forhold. Den etterfølgende krangelen leder til at Ned får vite at hans angivelige far har visst om Neds eksistens mye lenger enn fortalt. Steve oppsøker Eleanor og ber om økonomisk støtte for å kunne redde Bill fra piratene, bestemmer hun seg for å til slutt bli med på ekspedisjonen igjen. Eleanor lokaliserer Bill, som hun mener befinner seg på en av «Ping-øyene». Når «Team Zissou» til slutt kommer dit, finner de Bill. Samtidig finner de også Hennessey, som i likhet med Bill har blitt kidnappet av piratene. En skuddutveksling følger redningsaksjonen. Etter redningsaksjonen og tilbake på «Belafonte», foreslår Ned for Steve at de skal ta seg en tur med helikopteret for å lete etter «jaguar-haien» på sjøen. Under helikopterturen observerer de tegn på at «jaguar-haien» er i nærheten, men turen blir avbrutt av at helikopteret slutter å fungere og krasjer i havet. Steve overlever ulykken, mens Ned dør av skadene. Etter begravelsen av Ned ombord på «Belafonte», oppdager Wolodarsky (Noah Taylor) at ekkoloddet på båten viser «jaguar-haiens» posisjon ikke langt unna. Steve tar med seg hele «Team Zissou» i miniubåten «Deep Search», for å lete etter haien på havets dyp. Når haien til slutt viser seg, bestemmer Steve seg for å ikke drepe den, slik han opprinnelig ønsket. *The Life Aquatic with Steve Zissou* avsluttes med at del to av dokumentarfilmen Steve har jobbet med, vises under den samme filmfestivalen som i begynnelsen av filmen. Reaksjonen er en helt annet, og Steve Zissou blir hyllet for sitt bidrag og forlater premieren triumferende.

Innhold av kompilert populærmusikk

David Bowies musikk dominerer lydsporet til Wes Andersons fjerde film, *The Life Aquatic with Steve Zissou* (2004), og inkluderer låter fra albumene *David Bowie* (1967), *Hunky Dory* (1971), *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972) og *Diamond Dogs* (1974). Filmen kombinerer et utvalg av Bowies originale versjoner med portugisiske coverversjoner, tolket og fremført av den brasilianske skuespilleren og musikeren, Seu Jorge. Jorges karakter, Pelé dos Santos, er en del av Steve Zissou besetning, «Team Zissou». Gjennom filmen handlingsforløp, får vi se en rekke diegetiske, musikalske opptredener av Seu Jorge, sittende med gitaren i fanget og ofte med en sigarett i halsen på gitaren.

Ved siden av det betydelige omfanget av kompilerte Bowie-låter i *The Life Aquatic*, inkluderer lydsporet i tillegg original musikk av Mark Mothersbaugh. «Gut Feeling» med new-wave bandet Devo, hvor Mothersbaugh selv er medlem, er også med i filmen. Annen musikk som er å finne i *The Life Aquatic*, er blant annet låtene «30 Century Man» av Scott Walker, Iggy and the Stooges med «Search and Destroy» og «Staralfúr» av det islandske bandet Sigur Rós.

Filmens fokus på musikk av én artist, hvor det meste av denne musikken fremføres diegetisk gjennom filmen, er helt unikt for Wes Andersons filmkatalog. Bowies musikk får en helt sentral posisjon i handlingens forløp, både i form av originale- og coverversjoner. Hrycaj (2014) understreker hvordan Bowies musikk, fremført av Seu Jorge, har en svært relevant funksjon gjennom hele filmen, da denne musikken er synlig både ved å ha funksjon som diegetisk og ikke-diegetisk musikk:

These performances by Jorge push the music to the forefront of *The Life Aquatic*, more so than in any of Anderson's other films. Most of Jorge's songs move in and out of the diegesis, starting or ending with the character of Pelé performing the song. (s. 140)

En annen sentral funksjon Seu Jorges fremføringer av Bowies musikk har gjennom *The Life Aquatic*, er som en kommentar til handlingen. Denne formen for musikalsk kommentar, har blant annet blitt beskrevet som en parallell til den funksjonen det greske koret hadde som kommentatorer i det antikke drama. Formålet med det greske koret, er å belyse sider ved dramaet som ellers er skjult. Hrycaj skriver at: «Classically, the Greek chorus was implemented in theater and later film as a way of commenting on the actions or revealing hidden character thoughts or motivations» (2014, s. 143). I *The Life Aquatic*, representer David Bowies låter ikke bare en kommentar til handlingen, men også en måte å beskrive protagonisten Steve Zissou og hans indre motivasjon. De er viktige for hvordan filmens narrativ utfolder seg, da Seu Jorges fremførelse av låtene underveis, finner sted i nærheten av Zissou ombord på «Belafonte». Selv når denne musikken fremføres på portugisisk, vil den allikevel ha et element av gjenkjennelse ved seg, som en del av Bowies musikalske arv, og derfor også kunne være en del av tolkningen som gjøres underveis, særlig med hensyn til forbindelsen mellom karakteren Steve Zissou og Bowies musikk: «The David Bowie songs, both the originals and Jorge's renditions, provide information about Steve's psychological and emotional states of mind» (Hrycaj, 2014, s. 140). Musikken er, i form av sin funksjon som

gresk kor og som et uttrykk for indre uttrykk hos karakterene, en svært viktig del av hvordan handlingen i *The Life Aquatic* forløper seg.

I en diskurs omkring funksjonene kompilert populærmusikk har i film, er det bestandig viktig å ta innover seg en spesifikk side ved kompilert musikk som gjør den vidt forskjellig fra nykomponert musikk, nemlig at den har eksistert før filmen. Det faktum at populærmusikken i de tilfeller den er kompilert for film, har eksistert i en lengre eller kortere periode før den brukes i film, fører samtidig med seg at den bringer med seg tilknytning til ulike elementer plassert utenfor filmens narrativ, som kan påvirke den annerledes enn hva original filmmusikk ville gjort. Den kompilerte populærmusikken i *The Life Aquatic*, kan påvirke hvordan handlingen tolkes ut ifra hvor kjent publikum er med musikken fra før, da med hensyn til den graden av kompetansen mottakeren(e) i et filmpublikum har til den spesifikke musikken som opptre i filmen. Hrycaj observerer:

Music in film, especially popular music, can provide multiple levels of meaning to a film, scene, or character. The Life Aquatic includes several different types of music that contribute to the overall narrative of the film, but the early 1970s-era David Bowie songs performed on screen by Brazilian musician and actor Seu Jorge, with its allusive qualities and ability to move freely throughout the film, may be the most unique. (2014, s. 142)

Noe av det mest karakteristiske ved Wes Anderson filmer, er hvordan handlingene i disse sjelden har en solid tidsmessig forankring, og skillet mellom nåtid og fortid blir derfor til tider diffust. «The aesthetic of Anderson's films is always retrospective. While they are undoubtedly set in the present, there is very little that would indicate a specific time or date» (Hadland, 2011, s. 135). En kan argumentere for at musikken er en del av estetikken som med på å forsterke de anakronistiske undertonene i Wes Andersons filmer, særlig ved at mesteparten av populærmusikken som kompileres, oftere har opprinnelse i fortiden enn i nåtiden. Konsekvensene av den utbredte bruken av musikk med opphav i fortiden, er at en sjelden kan tidfeste handlingen, noe Hadland (2011) påpeker: «In Anderson's films pop music successfully opens a site where [...] the past and present converge, and reality and truth take a back seat (s. 136). Populærmusikk er i sin natur noe som tilhører fortiden. Når en film fra 2004 benytter seg av kompilert populærmusikk fra 1960- og 1970-tallet, vil inntrykket av filmen blir påvirket av musikken som brukes og hvordan den relaterer seg til handlingen. De anakronistiske koblingene som skapes, forsterkes av at musikken har en forbindelse til

fortiden. Ved siden av å argumentere for musikkens rolle som en kilde til ironi og humor i *The Life Aquatic*, trekker Hadland (2011) samtidig inn hvordan musikken bidrar til at Andersons narrative virkeligheter ofte er preget av en anakronistisk estetikk:

Pop music often has an ironic presence in *The Life Aquatic*. It not only assists in the creation of humour or revealing character's hidden emotions, it also contributes to unifying the disjuncture of Anderson's reality, and is primarily responsible for the anachronistic aesthetic of his films. (s. 135)

At den betydelige mengden med musikk av David Bowie gjør at *The Life Aquatic* skaper en overordnet, musikalsk rød tråd i filmen, var en tanke som oppstod, ifølge Wes Anderson, allerede tidlig i produksjonen av filmen, mens han satt og skrev manuset til filmen sammen med Noah Baumbach. Anderson beskrivelse av sin egen involvering i den musikalske utformingen av filmen, i form av sitt valg av Bowies musikk, er et signal som underbygger hans rolle som det Gorbman (2007) omtaler som en *auteur mélomane*, en auteur som gjennom sine filmer viser en spesiell tilknytning til musikken som brukes, særlig når denne musikken er en viktig del av den ferdige filmen, spesielt med tanke på hvordan Anderson plasserte en karakter i filmen, Pelé dos Santos, som skulle fremføre denne musikken regelmessig i løpet av handlingen. Anderson beskriver valget av Bowie sin musikk slik i et intervju fra 2004:

In this movie [*The Life Aquatic with Steve Zissou*], I knew I was going to have one character sing songs from the deck of the ship. I was writing one scene with my co-writer Noah Baumbach, and I thought 'Space Oddity' would be good [...] Then I decided to throw in that direction throughout the script, so it became he [Seu Jorge] was playing Bowie songs continuously. (McGuire, 2004)

Wes Anderson viser i *The Life Aquatic*, en tydeligere kobling mellom musikk og handling enn i de tidligere filmene hans, en kobling som forsterker seg gjennom den utpregede bruken av Bowies musikk, hvor denne musikken har en såpass tydelig rolle både diegetisk og ikke-diegetisk, gjennom handlingen. Andersons musikalske signatur er i front i *The Life Aquatic*, da musikkens tilstedeværelse er sterk og handlingen utformes i stor grad gjennom den, særlig ved å gjøre David Bowie til et sentralt musikalsk underlag gjennom handlingen.

Scener

Den kompilerte populærmusikken på lydsporet til *The Life Aquatic* består i hovedsak av David Bowie-låter, utgitt første halvdel av 1970-tallet. Flertallet av disse låtene har i forbindelse med Wes Andersons film blitt oversatt til portugisisk av den brasilianske artisten og skuespilleren Seu Jorge. Jorge fremfører coverversjonene sine opptil flere ganger i løpet av filmen, som karakteren Pelé dos Santos, et medlem av besetningen ombord Steve Zissous båt. Originalversjoner av Bowies låter opptrer to ganger i *The Life Aquatic*, henholdsvis i begynnelsen og ved slutten av filmen. Bowies musikk benyttes vil være hovedfokus i de scenene hvor musikken vil gjennomgås, fordi denne musikken har en betydelig plass på filmens lydspor.

Steve Zissou og Ned Plimpton introduseres under premiefesten

David Bowies musikk opptrer tidlig i *The Life Aquatic*, mer bestemt i forbindelse med en scene hvor premiefesten for Zissous seneste dokumentar finner sted ombord på forskningsbåten, «Belafonte». Under denne scenen, blir Zissou introdusert for en av filmens sentrale karakterer, Ned Plimpton, en mann som mener Zissou er hans biologiske far. Møtet mellom de to, representerer én av to ganger i løpet av *The Life Aquatic* hvor Bowies-musikk brukes i sin originale versjon. Samtidig inneholder scenen Bowie-låter i form av coverversjonene fremført på portugisisk med klassisk gitar av karakteren Pelé dos Santos (Seu Jorge) ombord på båten. Andelen Bowie-låter som dukker opp i denne tidlige scenen i *The Life Aquatic* sin handling, forsterker inntrykket av at Bowies musikk har en viktig rolle i filmen, samt at den er med på å legge et musikalsk grunnlag for filmen generelt sett og den videre bruken av Bowies-låter i form av Seu Jorges versjoner. Scenen bringer samtidig Bowies musikk inn i handlingen, gjennom Seu Jorges karakter Pelé dos Santos.

Scenen finner sted rett etter premieren på Zissous seneste dokumentar under en filmfestival i Italia. Det første som vises, er forskningsbåten «Belafonte» liggende stille på vannet pyntet med lys i et ellers mørkt landskap, mens lyden av stemmer og musikk kan høres i det fjerne. Deretter zoomes det inn på karakteren Pelé dos Santos (Seu Jorge), iført smoking og den røde luen karakteristisk for besetningen til Steve Zissou, sittende på dekk på båten mens han fremfører sin versjon av «Ziggy Stardust» på portugisisk med kassegitar. Lydmannen ombord

på «Belafonte», Renzo Pietro (Pawel Wdowczak), sitter plassert ved siden av med en mikrofon og tar opp opptreden.



Figur 9. Pelé dos Santos (Seu Jorge) opptrer under premierefesten ombord på «Belafonte».

Etter kort tid, beveger kameraet seg bort fra Péle dos Santos, forbi alle de pent kledde gjestene tilstede på skipets dekk, og stopper til slutt i et rom ombord på skipet. Idet handlingen har forflyttet seg innenfor skipets vegger, stopper musikken. I dette rommet, får Steve Zissou beskjed av sin produsent, Drakoulis, at det er umulig å skaffe støtte til oppfølgingsdokumentaren Zissou ønsker å lage om jakten på «jaguar-haien» som drepte kameraten, Esteban. Opprørt over beskjeden fra Drakoulis, sier Steve før han forlater rommet:

STEVE ZISSOU

Now if you'll excuse me, I'm going to go on an overnight drunk,
and in ten days I'm going to set out to find the shark that ate
my friend and destroy it. Anyone who wants to tag along is more
than welcome.

Det neste som skjer i scenen, er at Steve går ut døren som fører han ut på båtens dekk. Pelé dos Santos kan høres et sted utenfor bildet hvor Steve befinner seg, mens han fremfører sin versjon av David Bowies' «Starman». Steve beveger seg i retning av gjestene og musikken, men blir stoppet av Ned Plimpton. Ned introduserer seg og forteller om sin nylig avdøde mor. Det viser seg av Steve Zissou hadde et forhold til Neds mor tretti år tidligere, og sjansene er store for at Ned Plimpton er Steve Zissous biologiske sønn.



Figur 10. Det første møtet mellom Steve Zissou (til venstre) og Ned Plimpton (til høyre) under premierefesten.

Samtidig med at samtalen mellom Steve og Ned beveger seg nærmere spørsmålet om hvorvidt Ned er Steves biologiske sønn, begynner de innledende tonene av «Life on Mars» i David Bowies originalversjon fra albumet *Hunky Dory* (1971) å spille. Låten er imidlertid tilpasset for scenen, da låtens vers og pre-refreng er uten Bowies-vokal og avspilles instrumentalt helt frem til refrenget starter. Årsaken til at låten opptrer instrumentalt frem til refrenget, kan ha sammenheng med at det foregår en dialog mellom Ned og Steve samtidig som låten spilles, og at Wes Anderson ønsket å fremheve det som blir sagt mellom disse to. Samtidig med denne dialogen, spilles «Life on Mars» instrumentalt for å ikke skape en dissonans mellom sangteksten og de replikkene som sies av karakterene. Når refrenget begynner, med Bowies vokal tilstede, er det samtidig med at samtalen akkurat er avsluttet. Steve forlater samtalen med Ned, samtidig som verselinjen «Sailor's fighting in the dance hall» synges av Bowies. *Life Aquatic*s sitt maritime fokus og Steve Zissous rolle som kaptein, gjør at denne verselinjen bærer preg av en sammenheng mellom tekstlig innhold og filmens handling. Verselinjen kommer videre i fokus, fordi den kommer inn etter en periode hvor låten har vært uten tekst i vers og pre-refreng. Tekstens inntreden senere enn forventet, kan føre til at inntrykket blir sterkere og tydeligere enn om tekst hadde vært inkludert i vers og pre-refreng, slik låten ville fremstått i sin opprinnelige versjon fra 1973. Utelatelsen av tekst har dermed betydning for hvordan Steves reaksjon på Neds avsløring, tolkes av publikum. Denne utelatelsen er ikke en del av den originale låten, noe som gir grunn til å tro av det er en hensikt bak det.

Forut for «Life on Mars», har det allerede vært fremført to Bowie-låter av Seu Jorge, henholdsvis «Ziggy Stardust» og «Starman» fra albumet *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* utgitt i 1972. Andelen Bowie-låter i begynnelsen av filmen, er med på å underbygge den totale musikalske utforming i lydsporet til *The Life Aquatic*, samt bidra til å legge grunnlaget for den videre bruken av Bowies musikk i filmen. En måte å tolke den utbredte bruken av Bowies musikk i denne scenen, er som et uttrykk for hvordan Steve Zissou forholder seg til verdenen rundt seg. Når «Life on Mars» begynner, er det én av to ganger i handlingen Bowies musikk brukes i sin originale versjon, hvor den andre gangen er ved slutten av filmen. Ned Plimptons plutselige inntreden i Steves liv, kan knyttes sammen med bruken av «Life on Mars» i forbindelse med samtalen de to har angående opphavet til Ned og forholdet Steve hadde til moren hans. Hycraj observerer en sammenheng mellom den indre konflikten som oppstår hos Steve Zissou i møte med sin angivelige sønn. Bruken av «Life on Mars» i dette øyeblikket, kan derfor sees på som en markør for Zissous opplevelse av situasjonen:

It might seem odd to hear a Bowie original nondiegetically so soon after Pelé's performance of several Bowie's songs; however, the song cues the audience to the world Steve lives in and how meeting Ned disturbs Steve's world. Their meeting triggers emotions in Steve that he cannot control, which makes the original 'Life on Mars?' play on the soundtrack. Anderson uses 'Life on Mars?' to depict visually and aurally Steve's uneasiness when he learns of the death of a former lover and that he may have a son. The song takes over the soundtrack as Steve walks through the party to the prow of the ship. (2014, s. 141)

En måte å tolke den store andelen Bowie-låter under denne scenen hvor premiefesten foregår og Steve introduseres for Ned for, en tolkning som også kan overføres til den ellers hyppige forekomsten av Bowies musikk gjennom *The Life Aquatic*, er som en form for populærmusikalsk ledemotiv. Rodman (2006) forslår en utvidelse av definisjonen av ledemotiv, på bakgrunn av en stadig økende bruk av populærmusikk i film og videre hvordan populærmusikk kan utøve de samme funksjonene et klassisk ledemotiv kan, men ut ifra andre kriterier Det populærmusikalske ledemotivet knyttes i større grad til de konnotasjonene publikum gjør seg, med hensyn til gjentakelser i form av sjangerbruk, artister og band, samt assosiasjoner knyttet til det tidsmessige opphavet til musikken som spilles (2006, s. 126). I *The Life Aquatic*, er bruken av David Bowie et slikt gjentakende element, som knyttes til

filmens protagonist Steve Zissou og den verdenen som eksisterer om bord på skipet «Belafonte». I begynnelsen av filmen, legges det til rette for den videre bruken av Bowies-musikk som et tilbakevendende musikalsk element i filmens narrativ. Resultatet av en slik gjennomgående bruk av samme artist, er at publikum knytter musikken til Zissou og hans besetning. I tillegg til å fungere som et populærmusikalsk ledemotiv i lydsporet til *The Life Aquatic*, går det videre an å tolke Bowies-musikk som en kommentar til handlingen, i form av coverversjonene fremført av Seu Jorge som karakteren Pelé dos Santos. Jorges versjoner av Bowies låter, dukker opp med jevne mellomrom gjennom filmen, ofte i forbindelse med endringer i den narrative utviklingen. Hrycaj påpeker hvordan Jorges versjoner av Bowie sin musikk, fungerer som et gresk kor. Det greske korets funksjon under antikken, var å kommentere det som hendte under fortellingene i dramaene. I *The Life Aquatic*, innehar og deler Jorges portugisiske versjoner av Bowie-låtene de samme funksjonene som et gresk kor, ved at den underveis har en kommenterende funksjon, kommentarer som da særlig er knyttet til situasjonene Steve Zissous befinner seg i. Hrycaj skriver at:

The music provides additional information about characters within the film, specifically the main character, Steve Zissou. Jorge's songs provide an otherworldliness and strangeness while serving as a Greek chorus to Steve; Jorge's lyrics highlight the film's themes of life, death, dreams, and change. The David Bowie songs, both the originals and Jorge's renditions, provide information about Steve's psychological and emotional states of mind. (2014, s. 140)

Denne scenen i begynnelsen av *The Life Aquatic* sin handling, gir ikke bare et innblikk i sentrale aspekter ved handlingen i form av forholdet mellom Ned og Steve, men presenterer musikken som et sentralt element ved handlingen. Dette vises både i form av Jorges diegetiske fremføringer av Bowie-låter på portugisisk som karakteren Pelé dos Santos og hvordan «Life on Mars» brukes som en måte å forsterke Steve Zissous reaksjon på nyheten om at han muligens har en sønn.

Steve Zissous avsluttende triumf

Avslutningsscenen i *The Life Aquatic*, bringer handlingen tilbake til den samme filmfestivalen i Italia hvor fortellingen begynte. Oppfølgeren til Zissous forrige dokumentar vises for festivalpublikummet, men denne gangen uten at Steve er tilstede i salen. Istedenfor sitter han plassert alene på en steintrapp på utsiden av bygningen hvor filmen vises, omringet av

journalister og tilskuere, mens han røyker en sigarett. Det er pyntet til premiere. Kameraet beveger seg over til en blå dør som åpnes. En gutt kommer gående ut, det er nevøen til besetningsmedlemmet Klaus, Werner. Werner setter seg ved siden av Steve. Steve gir Werner en ring som tidligere tilhørte Ned Plimpton. Idet ringen overrekkes, høres en massiv applaus komme fra innsiden av bygningen. Kameraet zoomer deretter inn mot Steves ansikt, hvor han til slutt leverer filmens siste replikk mens blikket er vendt fremover:

STEVE ZISSOU

This is an adventure.

Deretter åpner dørene til lokalet hvor filmen er blitt vist, og publikum begynner å strømme ut bak Steve og Werner. Steve løfter opp Werner på skuldrene sine og begynner deretter å gå nedover steintrappene med folkemengden bak seg. Samtidig høres de innledende tonene av David Bowies låt «Queen Bitch» fra albumet *Hunky Dory* (1971) og tiden sakkes ned idet gitarriffet starter. Denne avslutningsscenen bringer med seg assosiasjoner til Wes Andersons foregående filmer og bruken av sakte film, hvor både *Rushmore* og *The Royal Tenenbaums* begge slutter med bruk av kompilert musikken sammen med en visuell nedbremsing av tiden i filmen. Dette blir blant annet trukket frem av Hrycaj (2014), hvor bruken av sakte film beskrives som en del av Wes Andersons musikalske signatur. Denne musikalske signaturen baserer seg på at de tilfellene hvor Anderson benytter seg av sakte film, er også tilfeller hvor musikk blir brukt. Eksempler på en sammenheng mellom Andersons bruk av sakte film, er å finne i samtlige tre filmer hittil *The Life Aquatic* underbygger derfor en oppfatning om at Andersons bruk av musikk steder hvor tiden sakkes ned, er et kjennetegn hvilket er en del av filmskaperens unike, musikalske signatur, noe Hrycaj utdyper:

The slow motion sequences featuring David Bowie songs, at the end of the film in particular, contribute to Anderson's musical signature of featuring slow motion sequences in all of his films, typically set to pop songs. The lyrics of these songs comment on and contribute to Steve's character and his world. While Anderson's use of David Bowie songs firmly reinforces Anderson's authorial signature in his films, the use of Seu Jorge's renditions of Bowie songs challenge and expand on Anderson's signature, as well as contribute to the world of Steve Zissou. (Hrycaj, 2014, s. 142)

Videre er bruken av sakte film i den her scenen, i likhet med de to foregående filmene av Anderson, ledsaget av et stort fokus på låten som spilles, ved at de atmosfæriske lydene fra omgivelsene forsvinner, og musikken tar over det lydmessige hovedfokuset. Denne bruken av stillhet i form av at alt annet musikken får rolle som lyd, og at selve scenen er skutt i sakte film, tyder på at Anderson har hatt et ønske om å fremheve noe ved musikken i scenen, hvilket blir observert av Hadland (2011):

The return of Bowie on the soundtrack (the song 'Queen Bitch' in its original form) suggests the end of a journey and, more importantly, reinforces a return to reality, providing closure for the characters and the audience. The cast, who reassemble one by one as the final credits play, return to the Belafonte where they presumably sail into another sunset in legendary style. The decision to use an original Bowie song here is thus extremely significant, and reinforces the importance of music in the creation of Anderson's cinematic world. (s. 138)

Plasseringen av David Bowies originalversjon av «Queen Bitch» under avslutningsscenen, kan tolkes som et sentralt element for selve handlingsoppbygningen i filmen, hvor denne låten har funksjon som en markør for handlingens slutt. Slik Nick Hadland observerer, er det selve bruken av musikken som et fortellende element av filmen, som gjør bruken av den nødvendig. *The Life Aquatic* nok et eksempel på hvordan Wes Anderson benytter seg av kompilert populærmusikk i deler av filmen knyttet til viktige narrative øyeblikk, i dette tilfelle signaliserer Bowies låt hvordan Steve Zissou har endret seg gjennom filmen forløp, og ledsager hans triumferende, avsluttende ferd. Wes Andersons egen beskrivelse av hvor sentral Bowie sin musikk var allerede da han og Noah Baumbach samarbeidet om å skrive filmens manus, underbygger tanken om at denne musikken kan ha påvirket utformingen av visse scener i den grad at Anderson selv knyttet Bowies musikk til Steve Zissous historie. Måten både Bowies originale versjoner av låtene sine, samt hvordan Seu Jorges coverversjoner representerer flertallet av det musikalske materialet i filmen, antyder at Anderson har gjort Bowies musikk til en integrert del av handlingen.

Avslutning

Fokuset som tilegnes David Bowies musikk i *The Life Aquatic*, er unikt sammenlignet med den kompilerte populærmusikken det er å finne i de to forrige case-studiene av *Rushmore* og *The Royal Tenenbaums*, ved at musikken av én artist har såpass stor plass på lydsporet.

Videre er den kompilerte populærmusikken musikkens av stor betydning i filmen, ved at den har spiller aktiv rolle i selve handlingen gjennom Seu Jorges portugisiske cover-versjoner. Jorges diegetiske fremføringer av disse coverversjonene er plassert før eller etter viktige begivenheter i handlingen, noe som gir dem en kommenterende funksjon likt et gresk kor. Helhetlig sett, inneholder *The Life Aquatic* to låter i Bowies originale versjoner, i begynnelsen og slutten av handlingen. Disse to stedene i filmen er knyttet til de forandringene Steve Zissou gjennomgår i løpet av handlingen. Siden «Life on Mars» i Bowies originale versjon kommer helt i begynnelsen av Zissous karakterutvikling, fungerer «Queen Bitch» som et signal på denne utviklingen er avsluttet og filmen er ferdig.

I likhet med *Rushmore* og *The Royal Tenenbaums*, er det også i *The Life Aquatic* slik at den kompilerte populærmusikken opptrer steder i filmens hvor Anderson samtidig benytter seg visuelle teknikker, blant annet i form av sakte film. Fordi sakte film er blitt såpass tydelig forbundet med Andersons benyttelse av musikk, er dette i seg selv utviklet seg til å bli en del av Andersons musikalske signatur som filmskaper og blitt et gjenkjennelig trekk ved hans filmproduksjoner. I likhet med de to andre case-studiene, viser *The Life Aquatic* videre, at Anderson benyttelse av kompilerte populærmusikk tilfører ekstra lag med mening inn i fortellingene. Da populærmusikk er noe som bringer med seg forbindelser til elementer utenfor filmens rammer, vil disse elementene kunne påvirke tolkningene som gjøres av et filmpublikum.

Oppsummering

Hensikten med denne oppgaven har vært å belyse hvilke funksjoner populærmusikk har når den kompiles for bruk i film. Utgangspunktet har vært filmene *Rushmore*, *The Royal Tenenbaums* og *The Life Aquatic with Steve Zissou* av Wes Anderson. Bakgrunnen for valget av nettopp disse, var at de alle hadde lydspor hvor kompilert populærmusikk stod for mesteparten av innholdet i dem, og derfor ville mengden med materiale tilgjengelig gjøre det mulig å gå dypere inn i filmene og musikkbruken. I denne oppgaven, er det blitt påpekt Andersons øye for detaljer, og hvordan hver detalj har en baktanke. Selv om dette i stor grad gjelder hvordan Anderson utformer sin *misé-en-scène*, er det mulig å trekke linjer videre inn i hvordan Anderson benytter seg av kompilert populærmusikk i de tre filmene som er gjennomgått. Filmene viser et samspill mellom det visuelle og det auditive, eksempelvis i årbokmontasjen i *Rushmore* og gjenforeningsscenen i *The Royal Tenenbaums*. Anderson har også benyttet seg av musikkrelatert teknologi i filmene, hvor denne teknologien knyttes til spesifikke karakterer, blant annet Margot Tenenbaum. I samtlige avslutningsscener i de tre filmene, benytter Anderson seg av sakte film hvor han plasserer kompilert populærmusikk. Bruken av musikk hvor det visuelle i filmen foregår i sakte film, har av Hrycaj (2014) blitt beskrevet som et kjennetegn Wes Andersons musikalske signatur i hans arbeid som filmskaper.

Det disse tre filmene viser, er blant annet hvordan Wes Andersons kontinuerlige samarbeid med musikkonsulent Randall Poster, har hatt mye å si for utformingen av musikken som velges for å inkluderes i kompilasjonene. Måten Anderson benytter seg av musikk på, sammenfaller i stor grad med den typen filmskaperen Claudia Gorbman beskriver i teksten «Auteur Music» fra 2007. Allikevel må denne beskrivelsen modifiseres en del, da Anderson heller er en musikkelskende auteur som samarbeider tett med musikkonsulenten sin under utformingen av det musikalske materialet som skal fylle lydsporene i filmene han lager. Selv om Anderson ikke nevnes i Gorbmans liste over «musikkelskende autorer», er det allikevel flere elementer ved Andersons involvering musikalsk både før og under produksjonen av filmene sine, som underbygger argumentene for at Anderson burde inkluderes i en slik liste. Anderson har ellers blir omtalt som en auteur på andre grunnlag enn de musikalske aspektene ved filmene hans, men Anderson kan sies å også være en auteur da samtlige av hans filmer inneholder en betydelig mengde musikk, både kompilert og nykomponert. I flere tilfeller viser

det seg at denne musikken ofte er valgt av Anderson selv, hvor den videre musikalske utformingen av lydsporene har foregått i nært samarbeid med Randall Poster. I filmene har den kompilerte populærmusikken hatt betydning for hvordan den estetiske utformingen av filmene skulle se ut. Det mest åpenbare eksempelet finnes i *Rushmore*, og hvordan the Kinks og musikken deres inspirerte Anderson med å finne den rette stilen til protagonisten Max Fischer, samt i å påvirke den musikalske utformingen av lydsporet til å rette seg inn mot musikk fra «den britiske bølgen» på 1960-tallet. Det mest konkrete eksemplet på hvordan allerede eksisterende musikk har inspirert Wes Anderson i stor grad, finnes i bruken av Nicos versjon av «These Days» under gjenforeningsscenen i *The Royal Tenenbaums*. Samtidig er det ikke til å se bort ifra relevansen David Bowie allerede da *The Life Aquatic* var et manus under utarbeidelse, hvor Bowies musikk senere ble et sentralt musikalsk utgangspunkt i filmen gjennom bruk av Bowies originale versjoner, samt Seu Jorges portugisiske coverversjoner.

Wes Andersons filmer bærer mer enn ofte et preg av anakronisme med seg, som både viser seg gjennom filmens visuelle og narrative innhold, men også gjennom Andersons bruk av musikk. Det faktum at Anderson har benyttet seg av musikk som i stor grad har opphav i fortiden, oftest i tiårene 1960- og 1970-tallet, påvirker filmenes uttrykk såpass mye at filmene preges av utpregede, anakronistiske undertoner, selv når handlingene foregår i nåtid. Den kompilerte populærmusikken har en sentral rolle sånn sett, ved at denne musikken bringer med seg en tidsmessig tvetydighet som forsterkes sammen med andre anakronistiske elementer i filmene. Denne tvetydigheten vises gjennom at musikken representerer et element med konkret tilhørighet i fortiden, selv når handlingen foregår i nåtiden.

Selve måten Anderson benytter seg av kompilert populærmusikk i filmene sine på, har gradvis endret seg med tiden, særlig om en sammenligner de tre filmene i denne oppgaven med Andersons senere filmer. Denne utviklingen har foregått helt siden Alexandres Desplat tok over som Andersons faste filmkomponist etter Mark Mothersbaugh i 2009, da Desplat komponerte musikken til *Fantastic Mr. Fox*. I *Fantastic Mr. Fox* finnes det fremdeles en god del kompilerte populærmusikk på lydsporet, men det eksisterer et helt annet fokus rettet mot den nykomponerte musikken av Desplat, enn har vært tilfellet i tidligere filmer Anderson har laget. Også i de etterfølgende filmene er det rettet større fokus mot nykomponert musikk, noe som derfor kan karakteriseres som en økende tendens i Andersons filmer siden 2009. Det finnes en rekke eksempler på dette. *Moonrise Kingdom* (2012) hadde et lydspor hvor populærmusikk nærmest var fraværende, hvor filmen heller benyttet seg av

kompilert musikk fra en rekke klassiske verk sammen med de originale komposisjonene av Desplat. *The Grand Budapest Hotel* (2014) er muligens den mest utbredte når det gjelder bruk av nykomponert musikk. Andersons seneste film, *Isle of Dogs* (2018), hadde én låt som kan kategoriseres som faller inn under vestlig populærmusikk, nærmere «I Won't Hurt You» av syrebandet the West Coast Pop Art Experimental Band. Denne låten dukker opp ved to tilfeller, i en montasjesekvens i filmen og i selve traileren. Ellers i filmen, var det kompilert populærmusikk ved opprinnelse i Japan, hvor handlingen finner sted.

Ved å benytte seg av kompilert populærmusikk, har Wes Anderson enten direkte eller indirekte, brakt inn i filmverdenene sine en hel del referanser som lar publikum assosiere det som skjer i filmene med utenforstående elementer, som kan tilføre noe til hvordan publikum tolker det som skjer i filmene. Disse tolkningene blir selvfølgelig videre påvirket av den nykomponerte musikken også, men en slik omfattende diskurs ville krevd en hel del større plass til å foreta en slik studie, noe denne oppgaven er begrenset av. Dette medfører at det simpelthen blir nødvendig å vie større tid om man skulle tatt med seg en rekke flere momenter som har vært tiltrengte, på grunnlag av musikken, til å lage en refleksjon/diskurs om hvilken funksjon musikken, både den kompilerte og nykomponerte, har i filmene til Wes Anderson. Det er uansett et helt sentralt poeng at kompilert musikk i film, gir et helt annet tolkningsgrunnlag enn hva nykomponert musikk gjør, og påvirker diskursen omkring bruken av denne musikken.

Det er først og fremst nødvendig å forske mer på forholdet mellom musikk og film, særlig forholdet mellom kompilert musikk og film, da dette ennå er et relativt ungt studium, som baserer seg på en tanke om at to disipliner bruker sine evner for å belyse det som skjer gjennom kritisk tenkning. Det er særlig viktig å bringe inn bruken av kompilert musikk, fordi det i dag er dagligdags å høre både eldre og nyere musikk i filmer som lages, enten om publikum opplever disse på kino eller en filmstrømmetjeneste.

Wes Andersons betydelige bruk av kompilert populærmusikk i filmene, er en av særegenhetene ved han som regissør og manusforfatter. Denne musikalske tilstedeværelsen er med på å forme filmene hans på en måte som ikke ville la seg gjøre om denne musikken ikke var der. Funksjonene den kompilerte populærmusikken har i filmene til Anderson er derfor svært relevant, både med hensyn til hvorfor den er valgt og hva den er ment å tilføre, noe som har vært formålet å sette søkelys på i denne oppgavens tre case-studier.

Kilder

Litteratur

- Anderson, T. J. (2008). As If History Was Merely a Record: The Pathology of Nostalgia and the Figure of the Recording in Contemporary Popular Cinema. *Music, Sound, and the Moving Image*, 2(1), 51-76. Hentet fra <https://search.proquest.com/docview/756588553?accountid=12870>.
- Ashby, A. (2013a). Wes Anderson, Ironist and Auteur. I A. Ashby (Red.), *Popular Music and the New Auteur: Visionary Filmmakers after MTV* (s. 180-201). New York: Oxford University Press.
- Ashby, A. (Red.). (2013b). *Popular Music and the New Auteur: Visionary Filmmakers after MTV*. New York: Oxford University Press.
- Baschiera, S. (2012). Nostalgically Man Dwells on This Earth: Objects and Domestic Space in *The Royal Tenenbaums* and *The Darjeeling Ltd*. *New Review of Film and Television Studies*, 10(1), 118-131.
- Berman, J. (2018). How Wes Anderson Perfected the Music-Nerd Soundtrack. *Pitchfork*. (21.03). Hentet fra <https://pitchfork.com/features/article/how-wes-anderson-perfected-the-music-nerd-soundtrack/>
- Boschi, E. (2008). 'Please, Give Me Second Grace': A Study of Five Songs in Wes Anderson's *The Royal Tenenbaums*. I D. Cooper, C. Fox og I. Sapiro (Red.), *CineMusic? Constructing the Film Score* (s. 97-110). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Boschi, E. og T. McNelis (2012). 'Same Old Song': On Audio-Visual Style in the Films of Wes Anderson. *New Review of Film and Television Studies*, 10(1), 28-45. 10.1080/17400309.2012.631174
- Browning, M. (2011). *Wes Anderson: Why His Movies Matter*. Santa Barbara, CA: Praeger.
- Brunner, R. (1999). Rushmore. *Entertainment Weekly*. (05.03). Hentet fra <https://ew.com/article/1999/03/05/rushmore-2/>
- Buhler, J., Neumeyer, D. & Deemer, R. (2010). *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History*. New York: Oxford University Press.
- Carew, A. (2015). Wes Anderson. *Screen Education*, (79), 64-77.
- Dilley, W. C. (2017). *The Cinema of Wes Anderson: Bringing Nostalgia to Life*. New York: Columbia University Press.
- Goldmark, D. (2008). Making Time: The Soundtrack and Narrative Time. I S. Baur, R. Knapp & J. Warwick (Red.), *Musicological Identities: Essays in Honor of Susan McClary* (s. 95-105). Aldershor: Ashgate.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Indiana: Indiana University Press.
- Gorbman, C. (2007). Auteur Music. I D. Goldmark, L. Kramer & R. Leppert (Red.), *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema* (s. 149-162). Berkeley: University of California Press.
- Gorfinkel, E. (2005). The Future of Anachronism: Todd Haynes and the Magnificent Andersons. I M. de Valck & M. Hagener (Red.), *Cinephilia: Movies, Love and Memory* (Movies, Love and Memory, s. 153-168). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Grant, B. K. (2008). Introduction. I B. K. Grant (Red.), *Auteurs and Authorship: a Film Reader* (s. 1-6). Oxford: Blackwell.

- Gross, T. (2012). How Wes Anderson Soundtracks His Movies, *National Public Radio* (24.05). Hentet fra <https://www.npr.org/2012/05/24/153585829/how-wes-anderson-gets-his-soundtracks>.
- Hadland, N. (2011). A World Turned Upside Down: Music and Nostalgia in *The Life Aquatic with Steve Zissou*. *Screen Education*, (62), 133-138.
- Hrycaj, L. (2014). Life on Mars or Life on the Sea: Seu Jorge, David Bowie, and the Musical World in Wes Anderson's *The Life Aquatic with Steve Zissou*. I P. C. Kunze (Red.), *The Films of Wes Anderson: Critical Essays on an Indiewood Icon* (s. 139–150). New York: Palgrave Macmillan.
- Hubbert, J. (2014). The Compilation Soundtrack from the 1960s to the Present. I D. Neumeyer (Red.), *The Oxford Handbook of Film Music Studies* (s. 291-318). New York: Oxford University Press.
- Inglis, I. (Red.). (2003). *Popular Music and Film*. London: Wallflower Press.
- Jensen, K. A. (2004). *Lyden av cool: en studie av popmusikk i filmen* (Masteroppgave). Universitetet i Oslo, Oslo.
- Kalinak, K. (2010). *Film Music: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Kassabian, A. (2001). *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York: Routledge.
- Kaufman, S. M. (2018). *Wes Anderson*. London: William Collins.
- Kubernik, H. (2006). *Hollywood Shack Job: Rock Music in Film and on Your Screen*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Larsen, P. (2013). *Filmmusikk: historie, analyse, teori* (2 utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Loe, E. (2014, 19.03). Den store Wes Anderson, *Aftenposten*. Hentet fra <https://www.aftenposten.no/kultur/i/GxQQI/Den-store-Wes-Anderson>
- McGuire, M. (2004). Wes Anderson Rocks! *Chicago Tribune*. (05.11). Hentet fra <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:3x5TXf4NTGIJ:https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-2004-11-10-0411110105-story.html+&cd=2&hl=no&ct=clnk&gl=no&client=safari>.
- Piechota, C. L. (2006). Give me a Second Grace: Music as Absolution in *The Royal Tenenbaums*. *Senses of Cinema*, (38). Hentet fra http://sensesofcinema.com/2006/on-movies-musicians-and-soundtracks/music_tenenbaums/
- Prendergast, R. M. (1992). *Film Music: A Neglected Art: A Critical Study of Music in Films* (2 utg.). New York W.W. Norton.
- Rodman, R. (2006). The Popular Song as Leitmotif in 1990s Film. I P. Powrie & R. J. Stilwell (Red.), *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film* (s. 119-136). Aldershot: Ashgate.
- Scott, A. O. (2001, 05.10.). Brought Up to Be Prodigies, Three Siblings Share a Melancholy Oddness, *The New York Times*. Hentet fra <https://www.nytimes.com/2001/10/05/movies/film-festival-review-brought-up-be-prodigies-three-siblings-share-melancholy.html>
- Seitz, M. Z. (2013). *The Wes Anderson Collection*. New York: Abrams.
- Shumway, D. R. (1999). Rock 'n' Roll Sound Tracks and the Production of Nostalgia. *Cinema Journal*, 38(2), 36-51. Hentet fra <http://www.jstor.org/stable/1225623>
- Smith, G. & Jones, K. (2001). At Home with the Royal Family. *Film Comment*, 37(6), 28-29. Hentet fra <https://search.proquest.com/docview/210268750?accountid=12870>.
- Smith, J. (1998). *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music* (Film and culture). New York: Columbia University Press.
- Smith, J. (2001). Popular Song and Comic Allusion. I P. R. Wojcik & A. Knight (Red.), *Soundtrack Available* (s. 407-430). Durham, NC: Duke University Press.

- Spitz, M. (2014). *Twee: The Gentle Revolution in Music, Books, Television, Fashion, and Film*.
- Sprenghler, C. (2009). *Populuxe Props and Technicolor Aesthetics in Contemporary American Film*. New York: Berghahn.
- Winters, B. (2012). 'It's All Really Happening': Sonic Shaping in the Films of Wes Anderson. I J. E. Wierzbicki (Red.), *Music, Sound and Filmmakers: Sonic Style in Cinema* (s. 45-60). New York: Routledge.
- Wojcik, P. R. (2001). The Girl and the Phonograph; or the Vamp and the Machine Revisited. I P. R. Wojcik & A. Knight (Red.), *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music* (s. 433-473). Durham: Duke University Press.
- Wojcik, P. R. & Knight, A. (Red.). (2001). *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*.
- Wright, R. (2003). Score vs. Song: Art, Commerce, and the H Factor in Film and Television Music. I I. Inglis (Red.), *Popular Music and Film* (s. 8-21). London: Wallflower Press.

Filmer

- Anderson, W. (1998). *Rushmore* [DVD]. USA: *The Criterion Collection*
- Anderson, W. (2001). *The Royal Tenenbaums* [DVD]. USA: *The Criterion Collection*
- Anderson, W. (2004). *The Life Aquatic with Steve Zissou*. [DVD]. USA: *The Criterion Collection*

Pressepakker

Pressepakke, *Rushmore* (1998). Hentet fra

http://rushmore.shootangle.com/academy/films/rushmore/library/rushmore_press_kit.pdf

Pressepakke, *The Royal Tenenbaums* (2001). Hentet fra

http://rushmore.shootangle.com/academy/films/tenenbaums/library/royal_tenenbaums_presskit.pdf

Pressepakke, *The Life Aquatic with Steve Zissou* (2004). Hentet fra

<http://rushmoreacademy.com/wp-content/uploads/2007/06/The.Life.Aquatic.press.kit.pdf>

