

Otok psov, 2018



Bojana Bregar

## ***Psi so popolni, ljudje pa ne***

**Otok psov | Isle of Dogs**

leto **2018**

režija **Wes Anderson**

država **ZDA**

dolžina **101'**

V svetu, kjer je tradicionalno čez vse mere napihnen filmski *hype* potisnjen do skrajnosti umetnega, bo projekcija novega filma Wesa Andersona vedno veljala za tisto redko oazo, ki neutrudnim popotnikom po puščavi popkulturne otopelosti še zmore ponuditi obljubo in pričakovanje dobrodošlega vala osvežujoče iskrenega navdušenja. Tudi če niste ravno strastni verniki wesandersonovske cerkve pastelnih palet, brezhibno kadriranih simetrij in postmoderno nostalgичnega peterpanovskega hrepenenja – če ste vsaj cinefil, zaboga – vam mora srce vsaj malce odločneje poskočiti v prsih. Človek mora v nekaj verjeti, in kaj sploh še je v resnici na voljo, če ne naša obupana vera v veličino novega Wesa Andersona? Naj čakamo na novega Tarantina? Scorseseja? Morda drugega Andersona ... Spike Lee ima baje dober nov film ... Kdo še? (Woodyja Allena smo menda odpisali, torej na to opcijo raje pozabite.)

Filmi Wesa Andersona so namreč nekaj zelo redkega. Pomenijo konstanto, ki počiva na tisti paradoksnih točki, v kateri se stikata pričakovanje novega in pričakovanje poznanega,

in med njima je izjemno težko navigirati. Želja po umetniški integriteti in napredku na eni strani ter muhasta naklonjenost občinstva na drugi silita umetnike – vsaj tiste uspešne – v krmarjenje med pregovorno Scilo in Karibdo, in mnogi se zataknejo pri eni ali drugi pošasti in bodisi utonejo v obskurnosti ali pa večnost preživijo ob preigravanju kompilacije »največjih uspešnic«.

Kariera Wesa Andersona, tako se zdi, po večini pluje mirno od enega do naslednjega filma. Od časa drugega celovečerca **Rushmore** (1998), s katerim se je prebil med opazna imena mladih upov novega ameriškega filma, prek **Veličastnih Tenenbaumov** (The Royal Tenenbaums, 2001), do nedavnega **Grand Budapest Hotela** (2014) – niz filmov, ki so v povprečju zelo dobro sprejeti s strani kritikov in gledalcev, zaslužijo dovolj, da so producenti in distributerji srečni in si lahko čez nekaj let obetamo nov obisk kina, zaznamovan z Wes Anderson™ izkušnjo. Skozi kariero je zgradil prepoznaven slog, tako prepoznaven, da ga je zlahka mogoče posnemati ali parodirati. Kar pa ne pomeni, da filmi ostajajo isti. Vsak zase je nov univerzum, ki ga vsakič znova, z novimi liki in vedno večjo mero navdušenja (obsedenosti?) Wes zgradi od temeljev. Po lastnih besedah je ravno možnost nadzora nad vsakim posameznim elementom filma tisto, kar ga pri mediju navdušuje. In če je iz vidnega mogoče karkoli sklepati, je navdušenje še večje, ko se povečujejo tudi možnosti nadzora. Leta 2009 je posnel svoj prvi animirani celovečerec, prirejen po literarni predlogi zgodbe o čudovitem lisjaku britanskega pisatelja Roalda Dahla.

Če danes gledamo nazaj, se zdi ta njegova prva animacija nekako prelomna, ne le po formalni plati, temveč tudi po vsebinsko-tematski. Zdi se, da po **Čudovitem lisjaku** (Fantastic Mr. Fox, 2009) filmi Wesa Andersona postanejo drugačni. Medtem ko so formalno in tehnično vedno bolj zahtevni in praktično baročno detajlirani, postajajo v

vsebinskem smislu zaznamovani z nekakšno otroško navivnostjo. To ne pomeni, da so preprostejši. Pomeni pa, da začne emocionalni svet likov nekako bledeti v ozadje, ob bolj očitno jasnih motivacijah, ki so tudi elementarnejše. Opazimo pa še nekaj. Mračnost.

Če so v *Rushmoru* in Veličastnih Tennenbaumih liki sicer melanholični, nezadovoljni, hrepeneči, te filme prekriva avra tiste nekakšne brezskrbne *deadpan* radoživosti, živahnosti in veselja do življenja, ki kuka na plano, ko tragedija preneha biti tragedija in postane komedija. Po *Čudovitem lisjaku* pa iz njih izgine tista brezskrbna lahkotnost, v kateri so lahko še živeli Tennenbaumi pa Whitmani in Zissou, lahkotnost, ki govori o tem, da je zanje, za te like, pojem posledice nekaj približno tako resnega, kot so prepadi in desetonske skale resna nevarnost za Wyla E. Coyoteja ali kot so ločitve in prevare resne v *screwball* komedijah. Wesov filmski svet naenkrat ni več svet eskapizma iz realnosti. Z elementom zornega kota glavnih likov, ki so večinoma še otroci, se vanje postopoma pritihotapi določena usodnost, resnobnost, znana samo tistim, ki so bili kdaj tarča peklenskega napada jeze šestletnika ali, kar je neizmerno huje, so prizadejali krivico oziroma bili kako drugače vzrok za žalost majhnega otroka. Mali otroci žalosti še ne čutijo kot odrasli, okrog sebe še niso zgradili obrambnega zidu brezbržnosti, zato je zanje vsaka žalost sveža in izjemna in vseobsegajoča. Noben od Andersenovih filmov ni boleč na tako izjemen način, kot so recimo Disneyjevi (*Bambi*, *Levji Kralj*), toda iz njih in iz ostalih pravljic za otroke so se elementi otroške resnobnosti počasi nakapljali v (ne) zavedno, kar je potem zakrivilo **Kraljestvo vzhajajoče lune** (*Moonrise Kingdom*, 2012) in *Grand Budapest Hotel*, ki je tudi pravljica, in to kakšna. Miniatura v miniaturo, skorajšnji **Izvor** (*Inception*, 2010, Christopher Nolan) za tiste ljudi, ki srečno vohajo stran za stranjo porumenelih

listov v predpotopnih izdajah del Stefana Zweiga in si izlet na Dunaj predstavljajo kot mešanico posedanja po muzejih in drezanja v sveže pečeno *sacherico*, ki ju ob straneh krasita kupčka brezhibno stepene »schlagobers«. Nostalgija tiste originalne sorte – ki jo je v *Grand Budapest Hotelu* Anderson ujel tako mojstrsko, da lahko dobesedno vidite, kako se v njem sprehajajo Fritz Lang in David Lean iz časa **Brief Encounter** (1954), Ernst Lubitsch s svojimi veselimi vdovami in kako izza vogala koraka dobri vojak Švejk. Za vedno zaklenjen v mračno melanholijo, ne glede na to, kako živahen, pisan in poln detajlov je filmski svet *Grand Budapest Hotel*. Morda tudi zato, ker je svet (in režiser) prvič odkril vojno – čeprav bi s kakšno umetelno analizo lahko dognali, da je že od *Rushmora* dalje vojna kot oddaljen privid, možnost, »najbolj naravno človeško stanje«, kot je temu rekel Nietzsche, že vedno prisotna. Tista, ki je najbolj zaznamovala ZDA in njeno kulturo in ki je hkrati tudi najbolj filmska – vietnamska.

In s to mislijo se najdemo pred vrati najnovejšega filma. Nekje v ne tako daljni distopični prihodnosti, v mestu, imenovanem Megasaki City, zlobni župan Kobayashi ukaže deportacijo celotne pasje populacije mesta, saj se med štirinožci razpase skrivnostna pasja gripa. Psi mesta Megasaki so tako do nadaljnega obsojeni na životarjenje na nedostopnem, zapuščenem Otoku smeti. Majhna skupina ljudi pod vodstvom karizmatičnega profesorja Watanabe izrazi nestrinjanje z ukrepom in predlaga iskanje zdravila za epidemijo, toda Kobayashi pripada šoli solidne avtoritarne vlade in vse kaže, da so psi vseh barv in oblik v Megasakiju po novem zgodovina. Tista, ki je morda celo ne bodo nikoli omenili v šolskih učbenikih. Med izgnanimi psi se znajde tudi Spots (Liev Schreiber), ki je imel pred velikim pasjim pogromom dolžnost varovati dečka po imenu Atari. Atari, za katerega po tragični smrti staršev skrbi njegov stric –



župan Kobayashi –, pobegne od doma in z improviziranim letalom pristane na Otoku smeti, da bi poiskal ljubljenega psa, toda namesto na Spotsa tam dobesedno naleti na trop drugih psov. Rex (Edward Norton), King (Bob Balaban), Boss (Bill Murray) in Duke (Jeff Goldblum) so člani krdela, ki jih Atarijeva navezanost na Spotsa gane, saj tudi sami pogrešajo svoje človeške lastnike, zato mu nemudoma ponudijo pomoč pri reševalni misiji. Zatakne se pri Chiefu (Brian Cranstone). Chief, ki je od rojstva potepuški pes, ne čuti nikakršne potrebe, kaj šele dolžnosti, da bi se podal na nevarno misijo, a ker v nasprotju z Megasakijem ta posebni trop psov verjame v demokracijo, je Chief preglasovan in potovanje se lahko začne. Medtem v mestu uporniška skupina študentov, med njimi tudi Američanka Tracy, počasi razpleta niti očitne teorije zarote, ki je botrovala prisilnemu eksodusu psov.

**Otok psov** (Isle of Dogs, 2018) je v prvi vrsti, pričakovano, paša za oči. Skoraj vsak kader bi lahko sam zase deloval tudi kot slikanica, ali primerneje, prizor iz stripa. Opustite vsako upanje, da boste uspeli že prvič ujeti in zaobjeti celoto bogatih detajlov. Pravzaprav, opustite upanje, da vam bo to uspelo tudi drugič. Narativna linija strumno in odločno vijuga skozi neštete kulturne reference in bogato mizansceno elementov, ki bi jih morda manj kot v dejanski Japonski našli znotraj zamišljene kulturne sestavljanke, ki naj bi Japonsko reprezentirala.

Da se je režiser tokrat po navdih ozrl k Japonski, ne preseneča. Morda je še najbolj presenetljivo, da se ni že prej. Japonska bi bila namreč zlahka njegova »spirit animal«, saj se njena filmska kultura ponaša s podobno tendenco k barviti, precizni, a živahni estetiki. Anderson je v povezavi z *Otokom psov* pogosto omenjal dva zelo znana avtorja (Akira Kurosawa ter seveda Hayao Miyazaki), medtem ko je grafične elemente filma zaznamovala japonska umetnost, od tiskanih simbolov »hanko«, prek tradicionalne pisave, do gledališča, arhitekture ...

Film so v kritičkih krogih, še bolj pa na družbenih omrežjih, obtoževali »kulturne apropiacije«, čemur je sledil val tistih, ki so se filmu in njegovi obravnavi japonske kulture

postavili v bran. S tem je *Otok psov* vstopil v široko in kompleksno družbeno bitko, katere izid morda nikoli ne bo povsem jasen, vsaj glede umetnosti in njenih (ne)samoumevnih dolžnosti, da se podreja trenutnemu pogledu identitetne politike. Anderson je vsaj do neke mere ta odziv moral anticipirati, čeprav je na prvi pogled vidno, da za reprezentacijo Japoncev in Japonske v filmu ne tiči prav nič drugega kot fascinacija in spoštovanje neke kulture, avtorju tuje le po nujnosti njegovega izvora, ki ni japonski.

Vprašati se velja: ali bi bilo res bolj avtentično, če bi to dejstvo skušal maskirati – da kot Američan ne more biti na nobenem drugem kulturno-simbolnem mestu kot tem, ki mu po dejstvu izvora pripada? Bi se moral izogniti reprezentaciji vseh kultur, razen lastne? Bi se moral torej kot umetnik samocenzurirati?

*Otok psov* zaznamuje opazna politična nota, ne le zaradi že omenjenega, temveč ker se po zadnjem filmu ponovno vrača k temam, ki presegajo raven individuuma in njegovega družbenega mikrokozmosa. Župan, ki z avtoritativnim pristopom kroji usode nemočnih, je sicer karikatura, zarote in spletke in rivalstvo med dvema ideološkima stranema (psi proti mačkam) se odvijajo na preprosti ravni, ki je lahko razumljiva tudi otrokom. In zagotovo to je film za otroke, pa tudi za tiste, ki se zlahka vrnejo k temu občutku nedolžnosti. Za druge gledalce pa bo užitek »world-buildinga« premalo, da bi upravičil bežnost, s katero se spoznamo z res številnimi liki. Teh je preveč, da bi v odmerjenem času lahko bili kaj več kot zanimivo zastavljene silhuete, na katere se emotivno praktično ne moremo navezati. Prav tako jim ni v pomoč razdrobljenost dogajanja, ki energično poganja dinamiko filma dalje, čeravno za ceno substance. Kar je bilo deloma problematično že v *Grand Budapest Hotelu*, je v *Otoku psov* že veliko bolj vpeto v samo strukturo filma.

Morda je to točka razcepa za ljubitelje Wesovih del. Tisti, ki smo cenili, kako nas njegovi filmi kličejo k emocionalni investiciji v like, v svoji ranljivosti in nepopolnosti tako zelo preveč človeške, se bomo vedno in vedno znova vračali v njegove stare filme – po doživetje tega stika, te bližine, ki nam neznosno manjka povsod drugje. V kotičkih naših trpečih duš bodo ždeli mali Maxi Fisherji, Tennenbaumi, Whitmani in Zissouji, si prižigali tople male ogenjčke in nas tolažili v težkih in temnih trenutkih, ko bomo stopali dalje skozi sence realnega sveta in se izgubljali med množicami, išoč lepoto. Drugi – in ti bodo morda zato srečnejši – pa so lepoto že našli, v *Otoku psov*. **E**

