

LOS ANGELES NA FILMU

ZARADI BREZOBZIRNIH POSEGOV MODERNE ARHITEKTURE V ŽE TAKO KRATKO ZGODOVINO »MESTA ANGELOV« PRESTAVLJAJO FILMI, POSNETI V TEM VEČMILIJONSKEM URBANEM SREDIŠČU, PRAVE MUZEJE MESTNE PRETEKLOSTI, KI V LOKALNEM (IN SVETOVNEM) KOLEKTIVNEM SPOMINU S SVOJIM UČINKOM REGISTRIRANJA REALNOSTI NA TRAK NA TA NAČIN OŽIVLJAJO IZBRISANE, POZABI PODVRŽENE PROSTORE IN NJIHOVA OBLIČJA.

SIMON POPEK

Če sta avtomobil in Marilyn Monroe največkrat fotografirana objekta v zgodovini, potem je Los Angeles največkrat posneto mesto. Na filmu kakopak. Horizontalni megapolis kot konkurenca vertikalnemu New Yorku na vzhodni obali si zlahka zasluži primat od začetka dvajsetih let 20. stoletja naprej. Odkar gojenje pomaranč v Južni Kaliforniji ni več najbolj dobičkonosna dejavnost oziroma odkar so producenti z Vzhodne obale sprejeli pragmatično odločitev selitve v prijaznejše okolje Južne Kalifornije, drži Mesto angelov kot prestolnica filmske industrije nesporni primat. Ne govorimo le o fotografiranju/filmanju mesta v najbolj elementarni obliki, temveč o vlogi mesta v filmu na mnogih ravneh, geografski, estetski, simbolni, politični, zgodovinski. Ali, če citiramo Thoma Andersena, o »mestu kot ozadju«, »mestu kot liku« in »mestu kot subjektu«.

Los Angeles je imel v zgodovini filma resne konkurente, sploh pred koncem šestdesetih let, ko se je Los Angeles na filmu sploh začel zavedati samega sebe, svojih problemov, lastne zgodovine ter pomembnih lokalnih in civilnih mejnikov. Prvo veliko »filmsko mesto« je bil v dvajsetih letih verjetno Berlin, ne toliko zavoljo ekspresionizma, izrazito artifične, studijske poetike, temveč zaradi *kammerspiela* in še posebej »uličnega filma«, ki je v sredini desetletja nastopil kot odločna opozicija izumetničenemu ekspresionizmu, mestu, njegovim ulicam in skritim koticom pa je s snemanjem na lokacijah postavil prvi spomenik.

Status drugega filmskega mesta bi koncem petdesetih let utegnil za hip pobrati novovalovski Pariz, ki pa je vse prevečkrat nudil zgolj estetske užitke (»film

kot ozadje«), sredi šestdesetih morda še *swingin' sixties* London (še manj izrazit, v resnici potopljen v psihedelijo). Lep primer »vidnosti« mesta je koncem šestdesetih ponudil kar Michelangelo Antonioni, ki je v Londonu najprej posnel *Povečavo* (Blow-Up, 1966), v Los Angelesu in okolici pa *Koto Zabriske* (Zabriske Point, 1970), v vseh pogledih izrazitejši mestni film, kjer je Italijan kot tujec v mestu resda obveljal za režiserja z naivno turistično vizijo ter izpostavljal klišejske lokacije, zato pa toliko bolje ujel duha konca šestdesetih in »the dream is over« pesimizma.

Los Angelesu na filmskem platnu je dunajski Viennale v sodelovanju s Filmmuseumom meseca oktobra posvetil obsežno retrospektivo, ki je ne bi mogel zasnovati in kurirati nihče drug kot Thom Andersen, *Losangelino* vse od mladih nog, sicer pa občasni filmar, zgodovinar in predavatelj na kalifornijski univerzi CalArts, kjer sta z Jamesom Benningom izšolala nekatere vidnejše mlade cineaste novejših generacij (Travis Wilkerson, Mike Ott). Andersen se že desetletja ukvarja z razmerji med filmom in mestom Los Angeles, še posebej je kritičen do filmov, ki po njegovem mnenju uprizarjajo napačno sliko prostora, njegovo geografijo in fizično strukturo. Andersen je med drugim ustvaril *Los Angeles Plays Itself* (2003), ključni film za razumevanje odnosa realnost/film in enega najlucidnejših esejističnih dokumentarcev, s katerim preigrava razmerja med mestom in filmom (in se z njimi poigrava). »Filmi so vertikalni, vsaj takrat, ko jih projiciramo na platno; Los Angeles je horizontalen, razen tistega dela, ki mu rečemo downtown,« se glasi samo ena od zajedljivih Andersenovih opazk, s kakršnimi je prepojen njegov 169-minutni kolaž nešteti

filmskih insertov, s katerimi ilustrativno podpre svoja razmišljanja o mestu, ki ga ljubi. *Los Angeles Plays Itself* zavzema nekarakteristično pozicijo, po kateri bi film moral gojiti neposredno, natančno razmerje do realnosti, s čimer se Andersen naslanja tako na tradicijo Bazina kot Deleuza. *Podobo-gibanje* Andersen dojema kot Deleuzovo podaljšanje Bazinovih idej, sploh v primeru ključnega preloma, ki je v štiridesetih letih z neorealizmom ločil klasični in moderni film. *Los Angeles Plays Itself* potemtakem lahko beremo kot zagovor ideje realizma in tradicije neorealističnega gibanja, s čimer Andersen neposredno nagovarja sodobne filmarje, sploh ko je govora o civilnem gibanju in družbenem nasilju nad posamičnimi mestnimi četrtmi, o čemer pišem kasneje. Za Andersena je analiza vloge Los Angelesa na filmu tako politična kot estetska pozicija, sploh kadar strastno oponira kano- »uradnih« klasikov o Los Angelesu (nikoli L.A.-ju; Andersen pravi, da naziva mesta nikoli ne bi smeli krajšati).

Andersen se seveda zaveda, da filmi ne govorijo o prostoru, temveč o zgodbah. Če se nam zdi lokacija znana – bodisi v Los Angelesu bodisi v Ljubljani –, potem v resnici ne gledamo filma. Šteje tisto, kar je v sprednjem planu, junaki, razmerja, filmska diegeza. Filmi zabrišejo sledi lokacij, za nas »izbirajo« tisto, kar naj zbrano gledamo. Potem tečejo dalje; v nas nehotite zbujejo namerno pozornost, čeprav med ogledom skušamo potlačiti željo po iskanju (in prepoznavanju) lokacij. Naša »nenamerna pozornost« mora stopiti v ospredje. Toda kaj se zgodi, če gledamo film z namerno pozornostjo, namesto da bi filmu pustili, da nas vodi? »Če lahko občudujemo dokumentarce zaradi dramskih



The Exiles



Gone in 60 Seconds



Los Angeles Plays Itself

kvalitet, zakaj ne bi mogli občudovati igranih filmov zaradi dokumentarnih odkritij?» pravi Andersen, saj se zaveda, da so filmi, ki se dogajajo v Los Angelesu in okolici, svojevrstni muzeji mestne preteklosti. Številne pomembne zgradbe ali cele četrti so v zadnjih petdesetih letih zaradi ponesrečenih ali zlorabljenih urbanističnih posegov preprosto izginile. V mestu, kjer je le nekaj objektov starih več kot sto let in kjer so večino sledi mestne zgodovine preprosto zradirali, sta prostor ali objekt lahko spomenik že zato, ker sta nekoč služila kot prizorišče snemanja filma. Po Los Angelesu so raztresena številna obeležja, kjer so nekaj stali studii

V mestu, kjer je le nekaj objektov starih več kot sto let in kjer so večino sledi mestne zgodovine preprosto zradirali, sta prostor ali objekt lahko spomenik že zato, ker sta nekoč služila kot prizorišče snemanja filma.

ali so tam snemali filme, filmski zvezdniki imajo svoje ulice, avenije in parke.

Znameniti Bunker Hill, zgodovinsko središče latinskoameriške migracije, so mestne oblasti v seriji družbenega nasilja od konca petdesetih do začetka sedemdesetih let popolnoma zbrisale z obličja, prebivalce nagnale, spremenile namembnost zemljišč ter na istem mestu zgradile poslovne stolpnice in nakupovalna središča. Zdjaj o obstoju Bunker Hilla pričajo samo še časopisni članki, knjige, fotografije ... in seveda filmi, ne kakršni koli, temveč klasike tipa *The Unfaithful* (1947, Vincent Sherman), *Shockproof* (1949, Douglas Sirk) in *Poljub smrti* (Kiss me Deadly, 1955, Robert Aldrich) ter ponovno odkriti neodvisni biser Kenta MacKenzieja *The Exiles* (1961), ki je leta 1958 začu-

til propadanje Bunker Hilla, zato je v naslednjih treh letih z naturščiki posnel elegijo o v nepovratnost izginjajočem delu mesta, katerega uničenje danes enačijo z eno največjih kulturnih in civilnih tragedij Zahodne obale.

Los Angeles je verjetno največkrat posneto mesto, še zdaleč pa ni najbolj fotogenično. Ni Pariz ali New York ali Hongkong, katerega zapeljivo betonsko obzorje so zadnjih dvajset let fetišizirali lokalni režiserji tipa Wong Kar-wai. »V New Yorku je vse ostro, izrazito, kot bi mesto gledali skozi širokokotni objektiv,« pravi Andersen. V meglenih in onesnaženih mestih kot Los Angeles podoba v daljavi razpade; celo objekti blizu kamere se zdijo oddaljeni. New York ima rad filmsko kamero, spoznamo ga takoj, iz vsakega kota katerega koli dela mesta. »Z Los Angelesom je drugače, težko ga je dobro posneti, tudi zato, ker je tradicionalni javni prostor popolnoma zaseden s privatnim prostorom premikajočih se vozil,« znova Andersen, ki bi zlahka prikimal angleškemu urbanistu in predavatelju Reynerju Banhamu, zaljubljenec v kalifornijski megapolis, ki je v svojem srednjemetražnem filmu *Reyner Banham Loves Los Angeles* (1972) mesto poimenoval kar »Autopia«, s čimer je ilustriral svojo fascinacijo z neskončnim mestom, prepredenim z avtocestami kot simbolom svobodnega gibanja, in njegovo funkcionalno arhitekturo.

Andersen večkrat poudari, da stalni prebivalci v resnici ne marajo pretirano Los Angelesa, skupka vasi in predmestij, nekoč povezanih s tramvajem, danes pa z železnico in avtocestami. Po njegovem nimajo odnosa do zgodovinskega centra, sploh ljudje, ki delajo v zabavni industriji; živijo namreč v predmestjih ali po okoliških gričih. Morda filmarji zato nikoli ne rečejo, da prihajajo iz Los Angelesa, temveč iz Hollywooda. Absurdov, vezanih na zgodovino, je še precej več; nekoč južnokalifornijski studii denimo sploh niso stali v Hollywoodu, temveč v predmestju s še bolj idiličnim

imenom: Edendale. Danes Edendale tako kot Bunker Hill ne obstaja več, izgubil se je med Echo Parkom in Silverlakom. Filmarji in filmi (mimogrede, včasih so se odjavne špice vedno zaključevale z napisom »Made in Hollywood, U.S.A.«) skratka trdijo, da prihajajo iz Hollywooda, čeprav se večina studiev nahaja v Culver Cityju, majhni samoupravni občini v zahodnem delu mesta ...

Kako se je Los Angeles torej odražal na filmu? Mesto je filmu dolgo časa služilo zgolj kot ozadje, največkrat kot urbana razglednica. Postopno so se v

L.A. zaupno mesto še jemlje resno, medtem ko se zdi, da ga Brian De Palma zaničuje (oziroma se mu posmehuje), saj je svojo Črno dalijo, prav tako zasnovano na resničnih dogodkih, posnel v studiu v Bolgariji, vključno s številnimi eksterierji!

filmih začele pojavljati bolj ali manj znamenite zgradbe, pri čemer se je vredno vprašati, ali so zgradbe popularizirale filme ali so filmi popularizirali zgradbe. Leta 1893 zgrajena Bradbury Building je zaradi impresivnega interierja in strešnih oken, ki zagotavljajo nenehno spreminjajočo naravno svetlobo, resda slovela že prej, toda nesmrtnosti so jo zapisale predvsem noir klasike *Dvojno zavarovanje* (Double Indemnity, 1943, Billy Wilder), *D.O.A.* (1949, Rudolph Maté), *M* (1951, Joseph Losey) in še posebej *Iztrebljevalec* (Blade Runner, 1982, Ridley Scott). Kar ni presenečalo, igra svetlobe in senc je bila za žanr, ki je veliko stavil na *chiaroscuro*, prevelika skušnjava. Med najbolj prominentnimi arhitekturnimi spomeniki se pojavljata še



Interier slovite Bradbury Building



Kota Zabriskie



Mreže popoldneva

dva objekta, Ennis House Franka Lloyd Wrighta, ki so si jo sposodili npr. filmi *Hiša na zakletem griču* (The House on Haunted Hill, 1959, William Castle), *The Replacement Killers* (1998, Antoine Fuqua) ter znova dvakrat Ridley Scott, prvič v *Iztrebljevalcu* in naslednjič v *Črnem dežju* (Black Rain, 1989), pa tudi Union Station, znamenita losangeleška železniška postaja, ki je tekom let postala najbolj zmanipuliran filmski objekt, saj je na platnu le redko predstavljala to, kar v resnici je. V *Iztrebljevalcu* je denimo služila za interier policijske postaje!

Andersen se nemalokrat pritožuje, kako je Los Angeles znotraj studijskega sistema potreboval skoraj pol stoletja, da si je pridobil status predmeta pogovora oziroma tematskega središča. V vmesnem obdobju je mesto v filmih postalo lik, kar so npr. potrjevali že omenjeni filmi, posneti v Bunker Hillu, ali nekateri *noirji*, *Mildred Pierce* (1945, Michael Curtiz) in še posebej *Dvojno zavarovanje*, posnet po scenariju Raymonda Chandlerja in literarni predlogi Jamesa M. Caina, kratka po predlogah dveh *hard boiled* romannopiscev, ki sta Los Angeles najprej »okarakterizirala« v svojih romanih in takoj zatem še na filmu.

No, Los Angeles se je – po Andersenu – samega sebe zares začel zavedati šele koncem šestdesetih let, ko so mesto pretresali rasni nemiri v Wattsu (še eni ikonični multietnični sredini), sumljive urbanistične rešitve, oživiljena vojna za vodne vire, vse povezano s korupcijo in kapitalskimi interesi. Kvintesenčni film »Los Angelesa kot predmeta pogovora« je, karakteristično, postala *Kitajska četrt* (Chinatown, 1974, Roman Polanski), še en (post)*noir*, ki ga mimo žanrskih značilnosti lahko dojemamo skoraj kot dokumentarno dramo, fikcijski dokumentarec o nastanku Los Angelesa, saj (kljub Andersenovemu negodovanju, da potvarja mnoga dejstva) pripoveduje skrito in redko dokumentirano resnico o tem, kako nekdanje

središče gojenja pomaranč v začetku 20. stoletja skoraj ne bi postalo mesto, če ne bi zgradili akvadukta, kate-rega gradnja je bila povezana s številnimi zemljiškimi špekulacijami, kriminalnim podzemjem in lokalno politiko.

Kaj mesto Los Angeles kot tematska iztočnica ponuja danes? Bore malo, znova je bolj ali manj zreducirano na vlogo kulise, razen če se holivud ne odloči posneti filma, ki temelji na arhivskih dokumentih in faktih, npr. *L.A. zaupno* (L.A. Confidential, 1997, Curtis Hanson). Hansonov film mesto še jemlje resno, medtem ko se zdi, da ga Brian De Palma zaničuje (oziroma se mu posmehuje), saj je svojo *Črno dalijo* (The Black Dahlia, 2006), prav tako zasnovano na resničnih dogodkih, posnel v studiu v Bolgariji, vključno s številnimi eksterierji! Če je soditi po slednjem, bi mesto utegnilo izgubiti celo status (realističnega) ozadja. K sreči je tu filmska zgodovina; ponuja nepregledno množico filmov, ki so Los Angeles skušali predstaviti več kot kuliso. Viennale je predstavil izbor skoraj devetdesetih celovečernih, srednjemetražnih in kratkih filmov, od holivudskega *mainstreama* (*Jackie Brown*, 1997, Quentin Tarantino), hipijevskih klasik (*Divji angeli* [Wild Angels, 1967, Roger Corman]) in akcijskih ekstravaganc (*Gone in 60 Seconds*, 1974, H.B. Halicki), do gejevskega undergrounda (*L.A. Plays Itself*, 1972, Fred Halsted), ameriške avantgarde (*Mreže popoldneva* [Meshes of the Afternoon, 1943, Maya Deren]) in seveda obsežne tradicije filma *noir*, ki je Los Angeles vedno jemal najbolj resno.

Še dva spiska: prvi je »neuradno-uradni« in predstavlja najpogosteje omenjene »najboljše filme«, v katerih je mesto več kot zgolj kulisa. Drugi je alternativni, neformalni in izrazito subjektivni izbor podpisane-ga, ki mesto na filmu dojemata kot »turist« ... kar pa po Thomu Andersenu v resnici predstavlja prednost; tako za režiserje, ki v Los Angelesu snemajo filme, kot za gledalce, ki te filme gledajo.

10 »NEURADNO - URADNIH«

- Dvojno zavarovanje* (Double Indemnity, 1944, Billy Wilder)
- Bulvar somraka* (Sunset Blvd., 1950, Billy Wilder)
- Kitajska četrt* (Chinatown, 1974, Roman Polanski)
- Iztrebljevalec* (Blade Runner, 1982, Ridley Scott)
- Vročica* (Heat, 1995, Michael Mann)
- Kratke zgodbe* (Short Cuts, 1993, Robert Altman)
- L.A. zaupno* (L.A. Confidential, 1997, Curtis Hanson)
- Jackie Brown* (1997, Quentin Tarantino)
- Mulholland Drive* (Mulholland Dr., 2001, David Lynch)
- Stranski učinki* (Collateral, 2004, Michael Mann)

10 ALTERNATIVNIH:

- Lizzies of the Field* (1924, Del Lord)
- Življenje in smrt hollywoodskega statista 9413* (The Life and Death of 9413, a Hollywood Extra, 1928, Robert Florey & Slavko Vorkapich)
- Dvojno zavarovanje* (Double Indemnity, 1944, Billy Wilder)
- Detour* (1945, Edgar G. Ulmer)
- Poljub smrti* (Kiss Me Deadly, 1955, Robert Aldrich)
- City of Fear* (1959, Irving Lerner)
- Privatni detektiv* (The Long Goodbye, 1973, Robert Altman)
- Kitajska četrt* (Chinatown, 1974, Roman Polanski)
- Gone in 60 Seconds* (1974, H. B. Halicki)
- Živeti in umreti v Los Angelesu* (To Live and Die in L.A., 1985, William Friedkin)