

# O drugih svetovih in ideoloških glavobolih

NACE ZAVRL

»Cinema 16 si prizadeva služiti dvojnemu namenu. S prikazovanjem izvrstnih in avantgardnih filmov bo pripomogel k vse večjemu prepoznavanju filma kot ene najmočnejših umetnosti. S prikazovanjem dokumentarnih, znanstvenih in izobraževalnih podob pa bo občinstvu prinesel zrelejše razumevanje narave tega sveta ter njegovih najrazličnejših problemov.«

— Amos Vogel, 1948<sup>1</sup>

Jeseni leta '48 je v newyorškem avditoriju Provincetown Playhouse (nekdanji konjušnici, nato vinarni, kasneje predelanem gledališču) svoj projektor zagnal filmski klub Cinema 16, prva resnejša in najbrž najpomembnejša članska organizacija za prikazovanje filma v Združenih državah. Na platnu so se tisti večer odvrtele kurioziteti tipa Martha Graham, Sidney Peterson, Philip Stapp, Julian Huxley in Douglass Crockwell, dvestoglavo občinstvo pa je želelo še in še. Naslednjih nekaj tednov se je v istem teatru zvrstilo še 16 identičnih predvajanj, vsa s 16-milimetrskega traku. Jasna sta bila skratka koncept in ime: Cinema 16 bo vsako sezono sestavil 16 drzno kuriranih 16-milimetrskih programov, ki bodo množični mestni publiki dostopni za 16 deset dolarjev letno. (Morda ni naključje, da so ekonomske zagate stvar pokopale natanko 16 let kasneje.) Ustanovitelj ter vizionar projekta Amos Vogel je popolnoma pravilno začutil, da povojni Manhattan enostavno ne premore prizorišč, kjer bi povprečen ameriški intelektualec lahko užival v najglobljih prebojih sodobnega svetovnega filma.

1 Amos Vogel, »Cinema 16: Statement of Purposes«, ponatisnjeno v *Cinema 16: Documents Toward a History of the Film Society*, ur. Scott MacDonald (Philadelphia: Temple University Press, 2002), str. 6.

Antonioni, Franju, Bresson, Ozu, Truffaut, Varda, Polanski, Ōshima, Conner, Brakhage, Anger, McLaren, Richardson, Lenica, Breer, Rivette in Cassavetes so impozantna imena; filmski kronist Scott MacDonald jih navaja kot tista, ki so ravno za zaprtimi vrati Cinema 16 doživela svoj severnoameriški preboj, gotovo pa moramo mednje prišteti še Makavejeva, Želimirja Žilnika in najverjetneje Vlada Kristla.<sup>2</sup> Kaj kmalu po začetku delovanja se je v vrstah Cinema 16 ekipe – poleg kustosa Vogla sta bila za tehnično ter denarno varnost zaslužna še žena Marcia in asistent Jack Goelman – vzpostavil tudi princip, kako se spoprijemati s potencialno nejevoljnimi gledalci. »A, ta film vam ni bil všeč? Prav, potem pa ga bomo pokazali še enkrat!« Tako v finem, intimnem dokumentarcu *Film as a Subversive Art* (2004, Paul Cronin) svoj odgovor obiskovalcem opiše Vogel, ki bi letos praznoval stoletnico rojstva.

Na nekem mestu je Vogel spregovoril tudi o glavobolih: »Všeč mi je, ko sem razdražen; eden od kriterijev, ki jih uporabljam pri izbiri filmov in izdelovanju zapiskov, je nepredvidljivost. To, da ne morem zaznati, kam me film pelje in kako bo do tam prišel, je ena največjih vrlin ... Vsakič smo dobili kakšno pritožbo, še posebej pri abstraktnih filmih. 'Od gledanja sem dobil glavobol.' To so rekli takrat, to govorijo še danes. Več kot očitno gre za *ideološki* glavobol.«<sup>3</sup> Društvo Cinema 16 je v svoji razmeroma kratki dobi delovanja doseglo marsikaj, predvsem pa je Voglu uspela (brezkompromisna, načrtna) izgradnja občinstva; občinstva, ki je v imigrantskem *downtown* New Yorku obstajalo,

2 Scott MacDonald, »Cinema 16: An Interview with Amos Vogel«, *Film Quarterly* 37, št. 3 (1984): str. 19.

3 Ibid., str. 26. Poudarek dodan.





The Man from Onan (1971)



Zlata doba (1930)

toda zase ni dodobra vedelo; občinstva, ki za filmski modernizem še slišalo ni, poznalo pa je podvige ekspresionizma in vseh vrst eksperimentatorstva v slikarstvu. Dejstvo, da so se na Voglovih dogodkih znašli umetniški giganti kalibra Andy Warhol, Dylan Thomas, Allen Ginsberg, Maya Deren, Shirley Clarke, Anaïs Nin, Carmen D'Avino, Parker Tyler, Hans Richter, Siegfried Kracauer, Marcel Duchamp, Alfred Hitchcock (in še v nedogled bi lahko naštevati), ne priča le o prepletenosti povojnih ustvarjalnih scen, pač pa tudi o konstantno drznem spopadanju vizij, ki je zaznamovalo Cinema 16 od samega začetka. V precejšnji meri je Voglov cilj skratka ekvivalenten tistemu, ki si ga je od Duchampa dalje zastavljala velika večina modernizma: videti svet drugače, reprezentirati realnost na novo. »Mislím, da je natanko ideja *spremembe* v samem temelju Cinema 16. Že od nekdaj se intenzivno ukvarjam z idejo kreiranja sveta, ki bi bil drugačen od tega, v katerem trenutno živimo; s trenutnim svetom sem skrajno nezadovoljen.«<sup>4</sup>

Kuriranje kot kreiranje novega, drugačnega sveta, kot spreminjanje zavesti in odpiranje možnosti za nepredvidljivo ter (do zdaj) nezamisljivo? Točno na teh točkah se Voglovi revolucionarni zastavki – ki, kot avtor nenehno ponavlja in poudarja, niso razločljivi od politike radikalnega socializma – skladajo s koncepcijami Marka Fisherja, še enega pisca in angažiranega intelektualca, ki je bil mnogo več kot le to. »Emancipatorna politika mora vedno uničiti videz 'naravnega reda' ter razkriti tisto, kar se zdi nujno in neizbežno, kot zgolj naključje, enako kot mora tisto, kar

se je nekoč zdelo nemogoče, napraviti dosegljivo.«<sup>5</sup> (Fisher) »Umetnost ne more nikoli nadomestiti družbenega delovanja (njeno učinkovitost lahko uveljavljene strukture moči namreč hudo oškodujejo), toda njena naloga ostaja vselej enaka: spreminjati zavest.«<sup>6</sup> (Vogel) Lahko le upamo, da bo slovenski prevod Voglove epske enciklopedije *Film as a Subversive Art* (1974) dosegel podoben odmev kot njen ameriški ponatis – ali pa kot izdaja Fisherjevega *Kapitalističnega realizma*. V časih, ko filmsko prikazovanje rado ubira pot najmanjšega odpora (kuriranje kot ponovna ponudba varnega, že znanega) ter raznolikost krči na najnižji skupni imenovalc (kuriranje kot storitvena industrija), Voglov koncept nevarnega, oči odpirajočega sopostavljanja podob ne more biti relevantnejši. Tudi v porevolucionarnih časih, kot nenehno poudarja Vogel, umetnikova naloga spreverčanja in subverzije nikoli ni gotova: »Jasno je, da bo družba prihodnosti v sebi nosila nove zmožnosti korupcije, nove birokracije in nove institucije.« V trenutku, ko nam do te družbe še nekaj manjka (v trenutku vedno novih standardizacij, normalizacij, okostenelosti), je naloga in etična zaobljuba umetnika, kuratorja ter tudi filmskega delavca še toliko večja. ■

5 Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* (Winchester: Zero Books, 2009), str. 17. Fisherjeva kratka in neskončno berljiva knjiga je pred kratkim izšla tudi v slovenskem prevodu: *Kapitalistični realizem: ali ni alternativa?*, prev. Pika Golob in Nina Hlebec (Ljubljana: Maska, 2021), sicer pa je zgornji citat slaven tudi kot grafit na pročelju londonskega kolidža Goldsmiths, kjer je Fisher pred smrtjo poučeval.

6 Amos Vogel, *Film as a Subversive Art* (New York City: Film Desk Books, 2021), str. 323.

4 Ibid., str. 24.