

სისურველია და რეკომენდაცია ამერიკულ მაკროეკონომიკურ პირობებში

საკვანძო სიტყვები: *კაპიტალიზმი, დომინანტური კინო, ნივთი-იმეჯი, ასამბლეა, ჯოზეფ კორნელი*

*ყველაფერი, რასაც ვხედავ, მერვენება.
ედვარ ალან პო**

კინოში ხმის მოსვლის შედეგად ჰოლივუდის გაძლიერება და სტუდიური სისტემის საბოლოო გამარჯვება დიდი დეპრესიის ეტაპობრივ დასრულებასაც უკავშირდება. კეინსიანისმი¹ წყალობით, ფრანკლინ რუზველტის (Franklin D. Roosevelt) „ახალი კონტრაქტის“² შედეგად, მოსახლეობას მეტი შემოსავალი უზრუნველდება, რასაც, მათ შორის, გართობის ინდუსტრიის ზრდაც მოჰყვება. ახმოვანება კინოში საბოლოოდ ამყარებს ინდუსტრიულ სტრუქტურას, ე. წ. კონვეიერის პრინციპს, რომელიც მრეწველობაში გავრცელდა და რომლის ერთ-ერთი თანამედროვე ფუძემდებელიც ჰენრი ფორდი იყო, რომლის, 1914 წელს შემუშავებულ, წარმოების მოდელსაც შემდგომში თანამედროვე კაპიტალიზმი დაეფუძნა.

როგორც აღვნიშნე, 1920-იან წლებში არსებობდა შიში, რომ სამყარო გადაივსებოდა ქარხნების წარმოებული პროდუქციით, ადამიანები დაიკაყოფილებდნენ მოთხოვნებს და წარმოება შენელებოდა, დაიწყებოდა კაპიტალიზმის კრიზისი. მოთხოვნის მუდმივ შესანარჩუნებლად ჩაება კულტურის ინდუსტრია, რომელიც, იმის გარდა, რომ თავადაა ინდუსტრია, დამოკიდებულია უფრო დიდ ინდუსტრიაზე, რის გამოც, როგორც პირდაპირ, გადატანითი მნიშვნელობითაც, იწყებს სასაქონლე ფეტიშიზაციას. რეკლამის ისტორია ცალკე შესწავლისა და მსჯელობის საგანია, რომელიც მანიპულაციის, იდეოლოგიური და კორპორატიული ძალადობის ერთ-ერთ მთავარ არეალს წარმოადგენს. თუმცა, უკვე 1930-იანი წლების ხმოვან კინოში ვხედავთ ფეტიშიზმის როგორც საქონლის, ასევე სამომხმარებლო და სექსუალური ლტოლვის ობიექტის მიმართ.

ამერიკული კინოც კი, 1920-იან წლებში, ძირითადად, თავისუფალ სტრუქტურაზე იყო დაფუძნებული. ჰეისის კოდექსიც ამ თავისუფლების გამო ჩნდება. იმხანად ინდუსტრიაში ფილმებს ნაკლებად იღებდნენ მფლობელი კომპანიებისა თუ ბანკების ინტერესებისთვის. ბევრ კინოსურათს გაქირავებაში ფინანსური წარმატება არ ჰქონდა, რადგან არ იცავდა სტრუქტურასა და წესებს, რასაც მასობრივი წარმოება იცნობს – ბაზრის კვლევას, მომხმარებლის შესწავლას, მაყურებლის ქცევის მართვასა და მისი ცნობიერების დაუფ-

* გასპარ ნოეს ფილმიდან „მორევი“ (Vortex, 2021).

1 ბრიტანელი ეკონომისტის, ჯონ მაინარდ კეინის (John Maynard Keynes) მაკროეკონომიკური მოდელი, რომელიც კაპიტალისტური ეკონომიკის სტიმულირებასა და რეგულირებას ვულისხმობდა.
2 New Deal – რუსულის გავლენით, ქართულ ლიტერატურაშიც ნათარგმნია, როგორც „ახალი კურსი“. თუმცა, საზოგადოებრივი კონტრაქტის თეორიიდან გამომდინარე და სიტყვა Deal-ის ქართული მნიშვნელობით, რომელიც შეთანხმებას, კონტრაქტს ნიშნავს, მიზანშეწონილად სწორედ შემოსვენებული ვერსია მიმაჩნია.

ლებას, რაც შესაბამისი სტრუქტურის (დრამატურების, სამსახიობო თამაშის მანერის, ფაბულისა და კოდების) არსებობით მიიღწეოდა. როგორც ფული იქცევა კაპიტალიზმში ფექტიმიზაციის ობიექტად, ანუ თავისთავად მიზნად, ასევე, კინოც გართობის, ახალი შთაბეჭდილებებისა და სოციალური გამოცდილების წყაროდან, ხმის მოსვლასთან ერთად, გარდაისახა სურვილის ობიექტად.

როგორც შემდგომ, მედიის არაერთი თეორეტიკოსი აღნიშნავს მედიისა და მედიუმის გაერთიანებას, სწორედ ამ წლებში იქცა კინო, როგორც მედიუმი, მედიად. მედია კი კინოს შემთხვევაში, მოგებაზე ორიენტირებული კულტურის ინდუსტრიაა, რომელიც შეუქნებლად აწარმოებს კულტუროლოგიურ ნივთ-იმიჯებს, რომელთა დაუფლებაც, ანუ ნახვაცა და შეგროვებაც მაყურებელს მუდმივად სურს.

„სისტემა ასეთად 1920-იანი წლების მიწურულს ყალიბდება, როდესაც, მაგალითად, „ფარამაუნის“ კინოთეატრების ქსელი „ფაბლიქსი“ უკვე მთლიანად ხმის სისტემით აღჭურვილი, მეტად სტანდარტიზებული და წარმოუდგენლად მომგებიანი იყო“.³

იმიჯი საბოლოოდ ხდება საქონელი. ამიტომ კინოინდუსტრიის შესწავლაც უბრალოდ მარქსისტულად ხდებოდა, რაც დღეს არც თუ ისე გავრცელებული პრაქტიკაა. კინოს ისტორია დღემდე რომანტიზმით შეისწავლება და მის ინდუსტრიულობას მხოლოდ გავრით, შედაბირულად თუ ეხებიან ხოლმე, კოდებისა და კლიშეების ნაწილში. მაგრამ ინდუსტრიის წარმოებულ ნივთ-იმიჯებს ბევრი დღემდე კრიტიკის გარეშე უდგება. ეს იგივეა, ეკონომიკის მკვლევარი „ბიგ სოდას“ ინდუსტრიის ისტორიას „კოკა-კოლის“ განდიდებით ყვებოდეს და ხანდახან, გავრით, შაქრის ჭარბ მოხმარებას, პლანეტის დაბინძურებასა თუ მშრომელთა მძიმე ყოფასაც ასენებდეს.

კულტურის ინდუსტრიის მიერ წარმოებული ხელოვნება ნამდვილად უბადლოდ აყალბებს ხელოვნებასა და მის ეფექტს, მაგრამ, როგორც ზემოთ არაერთხელ აღვნიშნე და ამაზე ქვემოთაც კიდევ ბევრჯერ ვისაუბრებ, კონვენციური, ინდუსტრიული ხელოვნება ხელოვნება არაა და მხოლოდ ხელოვნების იმიტაციას წარმოადგენს.

გამოსახულებაც, რომელიც კინოს ინდუსტრიაში წარმოების ძირითადი პროდუქტია, იმიტაციასთანაა დაკავშირებული.

ფრანგი პოსტსტრუქტურალისტი როლან ბარტი (Roland Barthes) იმიჯის ეტიმოლოგიით ამ სახელოვნებო თუ კულტუროლოგიური ფენომენის დეკონსტრუქციას გვთავაზობს. ევროპულ ენებში „გამოსახულება (image) დაკავშირებული უნდა იყოს imitari“-ის ფუძესთან... შეუძლია თუ არა ანალოგიურ რეპრეზენტაციას („ასლს“) წარმოქმნას ნიშნების ქვეშარიტი სისტემები და არა მხოლოდ სიმბოლოების მარტივი აგლუტინაციები,⁵ – წერს ბარტი. თუმცა არ სურს ფოტოგრაფიის, ვიზუალური ხელოვნების ლიგვისტურ კატეგორიად მოაზრება. პირიქით, ამ პასაჟში და სხვა ტექსტებშიც ტექნიკური გამოსახულების მწარმოებელი ფოტოგრაფიის უნიკალურ ენაზე საუბრობს. თუმცა უნდა კომუნიკაციის ამ ფორმის სემიოლოგიის გამოკვლევა, რაც კომუნიკაციურ არნებში, მრავალი დათქმითა და სპეციფიკურობით, მაინც, ძირითადად, ერთნაირია. ამავე დროს, ესეიმი „ფოტოგრაფიის რიტორიკა“ (Rhétorique de l'image, 1964) სვამს ვი-

3 Gomery D., Film and Business, 1984, p. 97.

4 Imitari (ლათ.) – მიბაძვა, ასლი. „იმიჯი“ აგრეთვე დაკავშირებულია მეორე სიტყვასთან imago (ქართ. გამოსახულება, ასლი).

5 აგლუტინაცია – ენის ნაწილაკების მექანიკური დაკავშირება. მაგალითად, აფიქსის სიტყვის ძირთან ან ფუძესთან დაკავშირება.

6 Barthes R., Image, London, 1977, p. 32.

ზუალური ხელოვნებისთვის ალბათ ერთ-ერთ უმთავრეს კითხავს – რამდენად შეიძლება, იმიტაციური ხელოვნება რეალობის ამსახველი იყოს. სხვა სიტყვებით, რამდენად შეიძლება ვენდოთ დომინანტურ კულტურას, რომელმაც 1930-იან წლებში ავანგარდთან ომში, სტალინისა და ვორკის, მეორე მხრივ კი, ჰოლოკოსტის სახელით, რეალობის ასახვის პრეტენზია გამოთქვა (სოციალისტური რეალიზმი; ამერიკული რეალიზმი) და ირიბად თუ პირდაპირ, დაუპირისპირდა ავანგარდს, დადაიზმსა და სიურრეალიზმს.

1930-იან წლებში კინო მკვეთრად რეალისტური ხდება. წინა ათწლეულის ექსპერიმენტების დრო წარსულს ბარდება. კინოთეატრი სუპერმარკეტად თუ სავაჭრო ცენტრად იქცევა, სადაც მომხმარებელს სტანდარტიზებული პროდუქცია უნდა დახვდეს, რაც, აუცილებლად, პროდუქციის უვარვისობას არ გულისხმობს. ძალიან ბევრი ფილმი საამო სანახავია, როგორც სწრაფი კვების რესტორნის ბურგერი ან „ბალენსიაგას“ სათვალე. მაგრამ ეს პროდუქცია მაინც მალეფუჭებადია, ორგანიზმსა და ფსიქიკას ვნებს, ვრძელვადიან პერსპექტივაში სამომხმარებლო ამლილობის გარდაუვალი წყარო ხდება. ამრიგად, ინდუსტრიული კინოს მაყურებელი კაპიტალიზმის წრედის რიგით მომხმარებლად იქცევა.

გეორგ ლუკაჩის (György Lukács) დამკვიდრებული, რეიფიკაციის ცნება მარქსის სასაქონლე ფეტიშიზაციის ცნების გაფართოებული ვერსიაა, რომელიც არამხოლოდ ეკონომიკის რომელიმე სფეროს, არამედ ზოგად სოციალურ და კულტურულ ასპექტებს მოიცავს. მარქსის მიხედვით, როდესაც ჩვენ ვურთიერთობთ საქონელთან, ვიფიქვებთ ამ ნივთების შექმნის ისტორიასა და კონტექსტს. „მარქსიზმსა და კლასობრივ ცნობიერებაში“ (Geschichte und Klassenbewußtsein – Studien über marxistische Dialektik, 1923) ლუკაჩი ამბობს, რომ სოციალური ურთიერთობები იმავე წესს ექვემდებარებიან, რომელსაც ნივთები საბაზრო ეკონომიკაში.⁷

ნივთი არა მხოლოდ დროის სუვენირია, როგორც, კინოსთან მიმართებით, ანდრე ბაზენი (André Bazin) ამბობდა. ის წერდა, რომ აუცილებელია „შემოვიტანოთ რელიგვიისა და სუვენირის ფსიქოლოგიის ანალიზი, რომელიც ასევე მიმართავს მუმიის კომპლექსის მექანიზმს რეალობის (ნივთების. გ.რ.) გადატანის პროცესში“.⁸

ამგვარად, ნებისმიერი ნივთი და შესაბამისად ნივთი-იმიჯი საკუთარ თავში სოციალურ, ეკონომიკურ და პოლიტიკურ კონტექსტსაც ამუშიფიცირებს. ყოველი შექმნილი საგანი დალდასმულია შრომით, რომლითაც წარმოიქმნა და შინაარსით, რომელმაც მისი შექმნა განაპირობა.

„პრესის ფოტოსურათი მესიჯია“ – ამტკიცებს ბარტი და ხსნის, რომ ფოტოს გადაღების, ამორჩევის, დამუშავების, მისთვის ტექსტის მოფიქრებისა და სხვა საქმიანობის უკან მრავალი ადამიანი დგას, რომლებიც ერთ გამოსახულებას მრავალი შინაარსით ტვირთავენ.⁹ გამოსახულება და თავისთავად კინოც უნდა მივიჩნიოთ არა რეალობის, არამედ დომინანტი დისკურსებისა და იდეოლოგიებით კონსტრუირებული რეალობის ამსახველ მოვლენად. სწორედ ამ მანკიერების გაცნობიერებით წარმოიშვა ავანგარდული ირეალიზმი, რომელიც რეალობის შეკრების ყველაზე პატიოსანი ხერხი გახდა.

„უდავოდ, გამოსახულება არ არის რეალობა, მაგრამ მაინც მისი სრულყოფილი

7 Lukács G., *Class Consciousness*, Cambridge, 1972, p. 85.

8 Bazin A., *What Is Cinema?*, Los Angeles, 2004, p. 44.

9 Barthes R., *Image*, p. 15.

ანალოგონია¹⁰ და ზუსტად ეს ანალოგიური სრულყოფილება, საღი აზრის მიხედვით, განსაზღვრავს ფოტოგრაფიას. ამაში ვლინდება ფოტოსურათის განსაკუთრებული სტატუსი: შეტყობინება კოდის გარეშე; აქედან დაუყოვნებლივ უნდა გამოვიდეს მნიშვნელოვანი დასკვნა: ფოტოგრაფიული მესიჯი არის უწყვეტი მესიჯი¹¹ – წერს ბარტი, მნიშვნელოვან ესეიში „ფოტოგრაფიის მესიჯი“ (Le message photographique, 1961).

მესიჯი აქვს ყველა ნივთს, რომლებსაც პოლიტიკონომიკური სისტემები აწარმოებენ. ეს შინაარსები მით უფრო იზრდება, რაც იზრდება წარმოება და მოხმარება. ვიზუალური იმიჯები კოდის გარეშე ვულისხმობენ დენოტაციურ გამოსახულებას, როგორც შეიძლება იყოს დანის გამოსახულება. თუმცა დანის იმიჯს ხელოვანი თუ სუპერმარკეტების ქსელი საკუთარი მიზნებითა და ამოცანებით ამრავლებენ და სულ მცირე, სიმბოლურ და კონოტაციურ მესიჯებს მატებენ – ხელოვნება დანას აქცევს მკვლელობის იარაღად, კომერცია კი, სამზარეულოს უმნიშვნელოვანეს ატრიბუტად. თუმცა სწორედ ინდუსტრიული ხელოვნება და კაპიტალიზმი იქცევა ვერაგულად, როდესაც ერთიც და მეორეც ცალსახა სიმართლის გავრცელებაზე აპელირებენ.

ბარტი ამ თაღლითობას შემდეგნაირად ააშკარავებს: „არსებობენ კი, სხვა მესიჯები კოდის გარეშე? ერთი შეხედვით, დიან – სწორედ რეალობის ანალოგიური რეპროდუცირების მთელი სპექტრი – ნახატები, ტილოები, კინო, თეატრი. სინამდვილეში კი, ყველა ეს შეტყობინება, თავის მხრივ, ვარდა საკუთრივ ანალოგიური შინაარსისა (სცენა, ობიექტი, პეინაჟი), უშუალოდ და აშკარად ავითარებს დამატებით გზავნილს, რასაც, ჩვეულებრივ, რეპროდუქციის სტილს უწოდებენ... მოკლედ რომ ვთქვათ, ყველა „იმიტაციური“ ხელოვნება მოიცავს ორ მესიჯს: დენოტირებულ¹² გზავნილს, რომელიც თავად ანალოგონია და კონოტირებულ მესიჯს, რომლითაც საზოგადოება ერთგვარად საკუთარ აზრებს გადმოსცემს“.¹³

საგნები იდეოლოგიის განვითარებული სუბიექტებია. „იდეოლოგიას აქვს მატერიალური არსებობა“¹⁴ – ამტკიცებს, ასევე ფრანგი, პოსტსტრუქტურალისტი და მარქსისტი ფილოსოფოსი ლუი ალტუსერი (Louis Althusser) და ხსნის, რომ სისტემა საკუთარ არსებობას ნივთების/სუბიექტებისა და ფენომენების სტრუქტურაში დებს და მათი მოხმარებით ავლენს თავს. სხვა სიტყვებით, იდეოლოგია, რომელიც საგნებშია ვაყინული, საკუთარ მნიშვნელობას კვლავწარმოქმნის მაშინ, როდესაც ამ საგნებს მოიხმარენ. „იდეოლოგია ყოველთვის არსებობს სტრუქტურაში (აპარატში. გ.რ.) და მის პრაქტიკაში ან პრაქტიკებში. ეს არსებობა მატერიალურია“¹⁵ – ამბობს ალტუსერი და ვულისხმობს იდეოლოგიის მატერიალურ რეიფიკაციას ბურჟუაზიულ, მასობრივ წარმოების ეპოქაში.

საგნები პოლიტიკური ფეტიშიზაციის ობიექტებად იქცევიან („ცივი ომის“ დროს ეს განსაკუთრებით თვალშისაცემი იყო), რაც დღესაც გრძელდება და საგნების რეფეტიშიზაციის პროცესი, რომელიც ავანგარდში და შემდგომ ექსპერიმენტულ კინოში დაიწყო, კვლავ აქტუალურია. ალტუსერი განმარტავს, რომ საგანი არაა მხოლოდ

10 Analogon – ჟან-პოლ სარტრის (Jean-Paul Sartre) მიხედვით ანალოგონი აღქმის ეკვივალენტია (ნახატი, ვიზუალური მასალა ან გონებრივი გამოსახულება), რომელიც აუცილებელია წარმოსახვის პროცესის განსახორციელებლად.

11 Barthes R., Image, p. 17.

12 Denote – აღნიშვნა. სიტყვისა თუ ფრაზის პირდაპირი მნიშვნელობა.

13 Barthes R., Image, London, 1977, p. 17.

14 Althusser L., Lenin, New York and London, 2001, p. 165.

15 იქვე, p. 166.

ნივთიერი, ის შეიძლება აზროვნების, იდეათა სამყაროს ნაწილიც იყოს – ფილოსოფიის, მეცნიერების. მათ შორის, იდეოლოგიაც შეიძლება იქცეს საგნად.¹⁶

გამოდის, რომ რეიფიკაცია სამყაროს ერთ-ერთი მთავარი მექანიზმია, რომელზე დაკვირვებაც და ექსპერიმენტებიც ავანგარდში იწყება, ყველაზე მეტად კი, დადაინჰმსა და სიურრეალიზმში.

რეიფიკაცია თანამედროვე ბურჟუაზიულ სამყაროში ადამიანებს, აზრებსა თუ ფენომენებს სარგებლიანობიდან გამომდინარე განიხილავს. ამაზე წერს კრიტიკული თეორიის თანამედროვე წარმომადგენელი აქსელ ჰონეტი (Axel Honneth), რომლის 2007 წელს გამოცემულ წიგნს „რეიფიკაცია“ ეწოდება. ჰონეტი ლუკაჩის „სოციალური რეიფიკაციაზე“¹⁷ საუბრისას და ზოგადად, მეორე მსოფლიო ომამდე არსებულ ინტელექტუალთა გამოცდილებაზე წერისას, ამბობს, რომ ბევრი საუბრობდა დემოკრატიის ნაკლებობაზე, ისე, რომ მხედველობიდან ეპარებოდათ სოციალური პათოლოგიები, როგორებიცაა განვითარება და კომერციალიზაცია.¹⁸

ლუკაჩი, რეიფიკაციის მოვლენის აღწერისას, ეყრდნობოდა მაქს ვებერის კონცეფციას „ობიექტური შესაძლებლობის“ შესახებ, რომელშიც ის გვთავაზობს „ანალიტიკურ მიდგომას სოციალური და ისტორიული კავშირების კვლევისთვის, რომელიც მოიცავს მოვლენების ქრონოლოგიის დეკონსტრუქციას და მათ ახლებურ და კრიტიკულ რეკონსტრუქციას“.¹⁹

ჰონეტი თანამედროვე სამყაროში რეიფიკაციის მექანიზმის მთავარ გამწევ ძალას მგრძობელობის დაქვეითებაში ხედავს. ამ მოცემულობის საწინააღმდეგოდ, ალტერნატიულ ხელოვნებაში ანტიუტილიტარული მოძრაობა გაჩნდა, რომელიც საგნებისადმი ახალი დამოკიდებულების ჩამოყალიბებას ცდილობს.

ასამბლაჟი და კაპიტალიზმისთვის თავგზის არევა

*არ ვიცი, ვარსებობდი თუ არა**

სამყარო ასამბლაჟურია. ეს აღმოჩენა კინოს გამოგონებასთან ერთად ვაკეთდა. 1920-იან წლებში კი, განსაკუთრებით, რუსულ ავანგარდში, ასამბლაჟურობით სამყაროს რეორგანიზაციის თეორემებს აყალიბებდნენ. კინოს გაუმართლა, რომ პირველივე დღიდან სამყაროს გარდაქმნის სურვილზე დაფუძნებული. თუმცა ეს გამართლება ტვირთადაც იქცა, განსაკუთრებით, სხვა მედიუმებსა და ძველი კულტურის მატარებელ ფენომენებთან მუდმივ კონფლიქტში ყოფნის თვალსაზრისით.

¹⁶ Althusser L., Lenin, New York and London, 2001, p. 223.

¹⁷ Jay M., Marxism, Berkeley and LA, 1984, p. 112.

¹⁸ Honneth A., Reification, Oxford, 2008, p. 17.

¹⁹ Aharon-Gutman M. and Ram M., Objective Possibility as Urban Possibility, Journal of Urban Design, 2017, p. 3. ლუკაჩთან ვებერის კონცეფციის გამოყენებაზე აგრეთვე იხ. Hearn F., The Dialectical, Theory and Society, 1975, p. 531-561.

* ფრაზა მარგარეტ ფონ ტროტას ფილმიდან „შიში და სიყვარული“ (Fürchten und Lieben/Paura e amore, 1988).

კინოში მონტაჟის შეტანა ენის სტრუქტურის გადმოღებასც იყო, რომლითაც ედვინ პორტერმა (Edwin S. Porter) თუ დევიდ უორკ გრიფითმა (David Wark Griffith) ფილმები რომანებს დაამსგავსეს.

ამავე დროს, კინოს ინტერმედიურობა გარდაუვალი იყო, რადგან ლუმიერების შემდეგ, უკვე ჟორჟ მელიესი (Georges Méliès) იყენებს პირველად მონტაჟს და თან ფილმებს ქმნის, როგორც სპექტაკლებს – რითაც კინოს სტრუქტურაში თეატრის სტრუქტურა შეაქვს. სხვათა შორის, მელიესის ხაზი ჰოლივუდისა და დომინანტური კულტურის ხაზადაც შეგვიძლია ჩავთვალოთ, რასაც ერთვის პორტერისა და გრიფიტის ფიგურებიც, რომლებმაც კინო სხვადასხვა ტექნიკით შეთხზული ისტორიის გადმოცემ მუდმივად აქციეს და არა იმ მინიმალისტურ ჯადოსნურ გარემოდ, რომელიც დამკვირვებლის პოზიციიდან ცნობრებას აღბეჭდავდა და პირველად, კაცობრიობის ისტორიაში, იდეოლოგიისგან ჩაურევლად, რეალობის აღბეჭდვის პრეცედენტებს ქმნიდა. ამავე დროს, უნდა გვახსოვდეს, რომ ჩაურევლობა არ გულისხმობს ავტორის სრულ სიკვდილს. საუბარია სისტემისა და ადამიანის შესაძლებლობებისგან დამოუკიდებლად ქმნადობის უნარზე. სწორედ ამიტომ, ლუმიერების ხაზი კინოში ობიექტურობის მიღწევის მცდელობად ითვლება, რასაც გრიფიტის კინოს საპასუხოდ, რობერტ ფლაჰერტი (Robert Flaherty) დისტანციურ და ობსერვაციულ ტექნიკაში წარმოადგენს. როგორც იტალიელი კინომცოდნე რობერტო კურტი (Roberto Curti) შენიშნავს, „რეჟისორი საკუთარი კამერის ინსტრუქტორია“.²⁰

კინოს ერთ-ერთი პირველი თეორეტიკოსი ლევ კულეშოვი (Lev Kuleshov) პრაქტიკულ ექსპერიმენტებს კომუნიზმის გარიჟრაჟზე, ანუ ახალ სამყაროს რეორგანიზაციის პროცესში ქმნის. ის, როგორც ნამდვილი ავანგარდისტი, იღებს სხვადასხვა სივრცეს, ამერიკასა და რუსეთს და ერთ კინოსივრცეში აერთიანებს (გეოგრაფიული ექსპერიმენტი, 1929).

ავანგარდი დომინანტური სტრუქტურებისა და წესრიგის წინააღმდეგ ნებისმიერი ტიპის ამბოხია, რაც ამ სისტემების უკან არსებული საანროვნო კოდების ნეგაციითაა განპირობებული. სწორედ ამიტომ, ხმის მოსვლისა და კინოს მასშტაბურ კომერციალიზაციისა თუ იდეოლოგიზაციის შემდეგ, ავანგარდისტები პარტინანჯულ ბრძოლაზე გადადიან. მუდმივი ხდება დაუძინებელ მტერთან – ენასთან ბრძოლა,²¹ მაგრამ 1930-იან წლებშივე, სხვა ფრონტებიც იხსნება. პირველი, რაც დომინანტურ კინოში იზღუდება, ფილმის გრამატიკაა – მონტაჟი. ამიტომ ასამბლაჟურობაც სხვა დონეებზე ინაცვლებს, მაგრამ ინარჩუნებს იმ ბავშვურ სილაღეს, რომელიც ავანგარდისთვის იყო დამახასიათებელი.

„ობიექტებს რეალობიდან, ცნობრივიდან უნდა ვეპყრობოდეთ არა, როგორც პროდუქტებს (გაიფივება სუპერმარკეტთან. გ.რ.), არამედ, როგორც სათამაშოებს... ობიექტებს უნდა ვუდგებოდეთ არა მათი სარგებლიანობიდან გამომდინარე, არამედ ისინი ჩვენი ფანტაზიების გამოხატულება უნდა იყონ და შეესაბამებოდნენ მოთხოვნილებებს. სწორედ ამ დროს ობიექტებს ეძლევათ ჩვენი (ავტორის) ხმა და არა წარმოსახვითი სხვისი“²² – წერს ავანგარდული კინოს მკვლევარი ჯონათან ოგენი.

20 Curti R., The Act of ‘Seeing’, offscreen, 2002. ელექტრონული ჟურნალი <https://offscreen.com/view/eyes>.

21 Ferreira P., Avant-garde, Wrocław, 2013, p. 11.

22 Owen J., Avant-garde, New York and Oxford, 2013, p. 210.

ობიექტი სამყაროში ისაა, რაზეც სუბიექტის, ანუ ადამიანის პრაქტიკა და სააზროვნო პროცესები მიიმართება. სუბიექტის პრედიკატები განსაზღვრავენ ობიექტს, ესე იგი, ობიექტის დეკონსტრუქციითა და ხელახალი ასამბლაჟით შესაძლებელი ხდება როგორც სუბიექტის განსაზღვრა, ასევე, პრედიკატებთან ბრძოლაც.

ჭარბპროდუქტიულობის ეპოქაში ავანგარდული ხელოვნება ობიექტზე მანიპულაციებს იწყებს, რათა სამყაროს აღწერის, მისთვის შემოსაზღვრულ აკადემიურ საზღვრებს გასცდეს, დაანგრის აკრძალვები და ობიექტის გარდაქმნით, სამყაროს გარდაქმნას დაუდოს სათავე. აკადემიზმს, რომელსაც ერწყმის და ანაცვლებს კაპიტალიზმში უტილიტარიზმის მკაცრი ჩარჩოებით, ავანგარდული ხელოვნება სხვადასხვა სტრატეგიით უტევს. ყველაზე გავრცელებული, ისეთი ხედვის დამკვიდრებაა, რომელიც ყველა ადამიანს აქვს, სანამ სკოლა, უნივერსიტეტი, ეკლესია, ბაზარი და სხვა ინსტიტუციები არ შეცვლიან და გარკვეულ კატეგორიებს არ ჩამოუყალიბებენ.

თანამედროვე უტილიტარულ და სამომხმარებლო სამყაროში ბავშვის პერსპექტივის შეტანა, რომელიც თამაშთან მჭიდროდაა დაკავშირებული, დამანგრეველია სისტემისთვის, რადგან ნივთებს ამით საბაზრო ღირებულება ეკარგებათ, რის გამოც კონსუმერიზმის სისტემისთვის უსარგებლოდ იქცევიან. სწორედ დერეიფიკაცია, საბაზრო სამყაროდან ობიექტების ამოთრევა და მათთვის არამატერიალური ღირებულების მინიჭება გახდა ადრეული ავანგარდის მთავარი მიღწევა, რაც შემდგომ ეპოქებშიც გავრძელდა.

კაპიტალიზმისთვის ობიექტის გაუფასურება უცხო არაა. პირიქით, ის გამიზნულად აწესებს ციკლებს და ხშირად, ნაადრევად აძველებს პროდუქციას, წარმოების გასაზრდელად და ახალი ციკლების შესაქმნელად. კაპიტალიზმში ხარვეზი იწყება მაშინ, როდესაც მის სისტემაში ქაოსი, წინასწარ განუსაზღვრელობა და შემთხვევითობა ჩნდება. კაპიტალიზმს მხოლოდ ბავშვი დაანგრევს, – ამბობს ჩარლი ჩაპლინი ფილმში „ახალი დროება“ (Modern Times, 1936). მისი გმირი, „ფორდიზმის“ კონვეიერის მუშა, უნებლიეთ ანგრევს ქარხნის მექანიზმს. სისტემა მწყობრიდან გამოდის არა კომუნისტების რევოლუციური წინააღმდეგობით („დიდი ძმა“ ტელევიზორის ეკრანიდან ყველაფერს ხედავს და აკონტროლებს, მას ჰყავს პირადი დაცვა და მის სამსახურშია პოლიცია, რომლის მოვალეობაც ნებისმიერი საფრთხისა და წინააღმდეგობის განეიტრალებაა. დღევანდელი პერსპექტივიდან, აქ უნდა ვიგულისხმოთ ლიბერალური მედია, არასამთავრობო სექტორი და აკადემიის ნაწილი, რომლებიც კაპიტალისტური სისტემის ადვოკატებად არიან ქცეულნი), არამედ წესრიგისა და დისციპლინის დარღვევით.

ავანგარდი, ნივთებით სავსე სამყაროში, არ ცდილობს ნივთების უარყოფას. მათ სხვა დანიშნულებას უჩენს. ამ იდეით დაიწყო ხელოვნების ახალი საუკუნე დადაისტმა არტისტმა მარსელ დიუშანმა (Marcel Duchamp). გამოიგონა ანტირეიფიკაციის სახელოვნებო მეთოდი და შეგვიძლია ვთქვათ, ფილოსოფიური მიდგომა „რედიმედი“ (Readymade, found object. ფრანგ. objet trouvé). ნაპოვნი ობიექტი სიტყვასიტყვით, მეორადი გამოყენების მაღაზიებსა თუ ბაზრობებზე, ხანდახან, სანაგვეზე ნაპოვნ და შექმნილ ობიექტებს გულისხმობს. რომლებიც კაპიტალიზმს ერთხელ უკვე აწარმოვა და მოინელა. მაგრამ მეორედ, იდეოლოგიის ამ ნარჩენს უკვე ხელოვანი მიმართავს, ამჯერად, ხელოვნების კვლავწარმოებისთვის.

დადაინში ანტიხელოვნებას გულისხმობს. ესე იგი, ანტიხელოვნება ანტიხელოვნების ობიექტებით უნდა შეიქმნას. ბოთლების საშრობი ან უნიტაზი (პისუარი) ხელოვნებად მხოლოდ მაშინ გადაიქცევიან, თუ ავტორს მნახველიც აჰყვება თამაშში და მასობრივი

წარმოების საგანში უნიკალურს „დაინახავს“. ისე, როგორც ბავშვები ხედავენ ხის მორში კოსმოსურ ხომალდს ან ქონში – სახლს.

კაპიტალიზმი მარცხდება მაშინ, როდესაც მისი ტოტალიტა უწყინარი, მაგრამ ძლიერი აქციით უქმდება – ბოთლების საშრობი არათუ სარგებლიან ნივთად, არამედ უნიკალურ ობიექტად იქცევა. უნიკალურობა, მასობრივი წარმოების ეპოქაში, კაპიტალიზმის ლოგიკის წინააღმდეგ სვლაა – თუ კომერციულ კინოში ყველაფერი ნათელია, ავანგარდში ყველაფერი ბუნდოვანი იქნება. ბუნდოვანება ავტომატურად გამორიცხავს ხელოვნების ნიმუშის კომერციულ წარმატებას. მაგრამ ეს არ უნდა გავივოთ, როგორც სალონურობის გამოვლინება. ესაა, უპირველეს ყოვლისა, ბურჟუაზიული წესების წინააღმდეგ სვლა.

თუ მარქსი საზოგადოებრივი წესრიგის წინააღმდეგ აქტიური აჯანყების იდეით გამოდიოდა, XX საუკუნის დასაწყისში ფრანგი ფილოსოფოსი და სინდიაკალიზმის²³ ერთ-ერთი გამორჩეული წარმომადგენელი ჟორჟ სორელი (Georges Sorel), ფუნდამენტურ ნაშრომში „განახრებანი ძალადობაზე“ (Réflexions sur la violence, 1908) წერს, რომ გაფიცვა სისტემაზე უმოქმედობით ძალადობაა; რომ ახალი დროების დასაწყისში უმცირესობამ, ანუ ბურჟუაზიამ ძალადობით დაამკვიდრა არსებული სოციალური წყობა, ანლა კი დროა, პროლეტარიატმა უპასუხოს ძალადობითვე.²⁴ იგულისხმება „უსისხლო ძალადობა“, რომელსაც ვალტერ ბენიამინი, სორელის აზრებიდან გამომდინარე, განავრცობს და მას „ღვთაებრივ ძალადობას“ უწოდებს, რომელმაც (მითოლოგიური) წესრიგი უნდა გაანადგუროს.²⁵

კინოში წესრიგს ინდუსტრიული სისტემა ადგენს, რომელთანაც ბრძოლა ავანგარდისტებმა მხატვრული გაფიცვებით დაიწყეს – მასობრიობას მათ უნიკალურობის იდეა დაუპირისპირეს.

უნიკალურობას ხელოვნებაში სწორედ ბენიამინი წამოჭრის აურის თეორიაში. მარქს ერნსტი და პაბლო პიკასო (Pablo Picasso) კოლაჟურ ტილოებსა და შემდეგ სკულპტურებში ცდილობდნენ გადმოეცათ შეუთავსებლის შეთავსების სიამოვნება, რასაც მედიუმის დიქტატი უნდა გაერღვია და პოლიმედიურად, დემოკრატიულად შეექმნა ახალი ხელოვნება.

რადიკალური ხელოვნება თანდათან გზას უთმობს სიურრეალიზმს, რომელიც ცხად სამყაროსთან სინთეზისეულის ისეთივე შეთავსებას ცდილობს, როგორც ასამბლაჟურ ტილოზე მინის ნატენი მუყაოს ნაგლეჯთან.

სწორედ ამ ახალი ჰარმონიით მივდივართ სიურრეალისტურ ობიექტებამდე, მაგალითად – მერეტ ოპენჰეიმის (Méret Oppenheim) „საუზმე ბეწვეულით“ (Le Déjeuner en fourrure, 1936). ბეწვით დაფარული ჩაის ფინჯანი აერთიანებს რეალურსაც და ირეალურსაც, რომელიც ობიექტს – ფინჯანს – კი არ „აუქმებს“, არამედ მას ახალ კონოტაციას უძებნის და გაჰყავს ყოველდღიური სამომხმარებლო ურთიერთობებიდან.

მარქსისთვის ობიექტი, ისევე როგორც პროდუქტი (საქონელი), აღბეჭდილია ნიშნისმაგვარი ან რეპრეზენტაციული ძალით. ის პროდუქტს „სოციალურ იეროგლიფად“

23 პოლიტიკური მიმართულება, რომელიც სინდიაკატებს, იმავე პროფკავშირებს, მოიაზრებს საზოგადოებრივი ცვლილებების წყაროდ.

24 Sorel G., Reflections, Cambridge, 1999, p. 165-6.

25 Benjamin W., Violence, Stanford, 2021, p. 57.

განხილავდა,²⁶ რომელიც დაშიფრულად და საიდუმლოდ გადმოსცემს წარმოების პროცესს, შრომას, ექსპლუატაციას, ნამატ ღირებულებას და რაც მთავარია, ფეტიშიზმს.

როგორც სორელი მოუწოდებდა არსებული სისტემის წინააღმდეგ უმოქმედობის ძალით დაპირისპირებისკენ, ასევე იცვლება ავანგარდში თბიქტი, მონტაჟი, თხრობა, ფიგურა და აბსოლუტურად ყველა დეტალი.

მაგალითად გავიხსენებ, 1920-იანი წლების ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვან ექსპერიმენტულ ფილმს, რენე კლერის „ანტრაქტი“ (Entr'acte, 1924), რომელშიც ყველაფერი არარაციონალურ ლოგიკას ექვემდებარება.

„თბიქტები ბავშვების სათამაშოებს ჰგვანან, რომელთა გადასხვაფერებაც ავტორებსა და აუდიტორიას შეუძლიათ. ესაა ავანგარდული ხელოვნების საბაზისო მოცემულობა“.²⁷

ამრიგად, სიურრეალიზმსა და დადაიზმთან დაკავშირებით, ზედმეტი სერიოზულობა არასწორი იქნება. ესაა ფენომენთან ფენომენითვე ბრძოლის ხელოვნება, რომელშიც ფენომენის იმანენტური არსი იცვლება – ფეტიშიზმი მარცხდება ფეტიშიზმით.

ფრანგი ავანგარდისტი მწერალი და სიურრეალიზმის მანიფესტის ავტორი ანდრე ბრეტონი (André Breton) ნაშრომში „შესავალი რეალობის სიმცირის დისკურსში“ (Introduction au discours sur le peu de réalité, 1927) – გვთავაზობს ისეთი თბიქტების დამზადებას, „რომლებთანაც მიახლოებას მხოლოდ სიზმრებში შევძლებდით და რომლებიც უფრო სასარგებლონი იქნებიან, ვიდრე სასიამოვნო“.²⁸

ვალტერ ბენიამინი ფოტო და შემდეგ კინოკამერას ადამიანის არაცნობიერის გამტარ აპარატად თვლის, რომელიც ამავე დროს, სუბიექტის სხეულის გარეთ მდებარეობს და ამის წყალობით, სიზუსტით ასახავს, რისი შემჩნევეც თვალისთვის შეუძლებელი იყო.²⁹ კამერაზე არ გრცელდება ფსიქიკისა თუ ბიოლოგიის შემზღვეველი საცენზურო წესები, ის ათავისუფლებს თბიქტურ არაცნობიერს, რომელიც ისევე მოდის ცნობიერთან წინააღმდეგობაში, როგორც ადამიანის ფსიქიკის ცნობიერი-არაცნობიერის დიალექტიკური თბიქცია.

„ფოტო თუ კინოკამერით იცვლება სამყაროს აღქმა, სურათი. ამ ტექნიკური ხელსაწყოების მეშვეობით, უმნიშვნელო საგნებიც კი, რომლებიც იქამდე თვალის ფოკუსში ვერ ხვდებოდნენ, ახლა ხილვადებიან. ამ „სხვა“ ელემენტების გაჩენა ცვლის თავად იმ საგნების სემანტიკას, რომლებსაც ცნობიერი თვალი იყო მიმართული. ცნობიერი და „არაცნობიერი“ ერთ სიბრტყეზე ლავდებიან, გვერდიგვერდ ჩნდებიან“³⁰ – წერს, ბენიამინის აღნიშნულ თეორიასთან დაკავშირებით, ფილოსოფოსი გიორგი მაისურაძე.

ამრიგად, ავანგარდულ კინოში არაცნობიერი იქცევა დომინანტური კინოს „ცნობიერის“ ბინარულ თბიქციად, რომელიც არაცნობიერს სწორედ მართვისა და გამდიდრებისთვის იყენებდა. ასე რომ, 1930-იანი წლებში, ინდუსტრიულ კინოსთან ბრძოლას სიურრეალიზმი იწყებს, რომელსაც სათავეში ამერიკელი ავანგარდისტი არტისტი და ექსპერიმენტული კინოს დამწყები ჯოზეფ კორნელი (Joseph Cornell) ჩაუდგა.

26 „სოციალური იეროგლიფი“ ქართულ თარგმანში დამკვიდრებულია როგორც „სახოგადოებრივი იეროგლიფი“. იხ. მარქსი კ., კაპიტალი, 1954, გვ. 98.

27 Owen J., Avant-garde, New York and Oxford, 2013, p. 209.

28 Breton A., Introduction to the Discourse, New York, 1978, p. 39.

29 Benjamin W., Selected Writings, Cambridge, 2005, p. 510-12.

30 მაისურაძე გ., თბიქტური არაცნობიერი, კინო, 2021, გვ. 71.

ჯონეფ კორნელი

*ჩვენი მოვლენები ტკივილისა და
ცეცხლზე, ყუთში უნდა მოვათავსოთ და ღრმა ზღვაში ჩავხიროთ**

ამერიკული სიურრეალიზმის ფუძემდებელი ჯონეფ კორნელი ნიუ-იორკთან ახლოს სოფელ ნაიაკში, 1903 წელს დაიბადა. (ნაიაკი ასევე სხვა დიდ ხელოვან ედუარდ ჰოპერის (Edward Hopper) მშობლიური სოფელი იყო). მთელი ცხოვრება ნიუ-იორკში გაატარა. იშვიათად ტოვებდა ამერიკის კულტურულ დედაქალაქს, რაც ევროპელ სიურრეალისტებთან მეგობრობაში ხელს არ უშლიდა. ის განიცდიდა მაქს ერნსტის (Max Ernst) გავლენას, განსაკუთრებით, მოცულობითი კოლაჟის, იმავე ასამბლაჟის კუთხით. ერნსტთან მეგობრობდა. ორივეს მსგავსი გატაცება ჰქონდა – კოლექციონერობა. კორნელის შემთხვევაში, ამას „შემგროვებლობაც“ შეიძლება ეწოდოს.

იმის მიუხედავად, რომ სახელოვნებო განათლება არ მიუღია (მამამისის მოულოდნელი გარდაცვალების გამო, ოჯახი ფინანსურ სირთულეებს განიცდიდა), კორნელი თვითნასწავლი ხელოვანი გახდა. ალბათ, სწორედ ესაა მიზეზი, რომ მთელ ცხოვრებას დედასა და ძმასთან ერთად, ერთ სახლში ატარებს. მის შემოქმედებაშიც ბავშვობაზე ნოსტალგია მუდმივად არსებობს. კორნელისთვის ბავშვობა ცხოვრების ყველაზე იდეალური დროა.

ავანგარდისტ მხატვრებთან დამეგობრების შემდეგ, მათთან ერთად გამოფენებში მონაწილეობს, თუმცა თავი არასოდეს მიუკუთვნებია რომელიმე გაერთიანებისა თუ მიმდინარეობისთვის. კორნელი ჩაკეტილ „ბავშვად“ რჩებოდა, რის გამოც, მაგალითად, სიურრეალიზმში არ მოსწონდა სექსუალობაზე გაკეთებული აქცენტი. თუმცა შემგროვებლობის, წარსულის შენახვის, ნოსტალგიის ხელოვნებად ქცევით მისი გატაცება მაინც სიურრეალიზმს უკავშირდება.

1930-იან წლებში სიურრეალისტები აქტიურად იფინებოდნენ ნიუ-იორკში. კორნელი ხშირად დადიოდა ქალაქის ცენტრში, როგორც „ფლი მარკეტებსა“ და მეორადი ნივთების სალონებში, ასევე, გალერეებსა და მუზეუმებში. ასე შეხვდა ჟულიენ ლევის (Julien Levy), ცნობილ გალერეაში, რომელიც ევროპელი ავანგარდისტებისა და კერძოდ, სიურრეალისტების ხელოვნების მთავარი ცენტრი იყო. მაქს ერნსტის გამოფენაც პირველად ამ გალერეაში მოეწყო.

კორნელმა პირველი ნამუშევრები მაქს ერნსტისა და ანდრე ბრეტონის კოლაჟური რომანის „100 უთავო ქალი“³¹ გავლენით შექმნა. წიგნში გამოთქმულია აზრი, რომ მხატვრობა ფერწერას ვასცდა და შეიძლება რეალური ობიექტებითაც იქმნებოდეს.

ნივთებთან კორნელის დამოკიდებულება გვამისამართებს მარსელ დიუშანის რედიმედიანაც. მისთვის სიურრეალიზმი შეუთავსებელი ნივთების შეთავსებით მიიღწეოდა. თუმცა ყველა სხვა არტისტისგან განსხვავებით, საკმაოდ პირად ხელოვნებას აკეთებდა, რომელიც ბავშვობის გამოცდილებას ეყრდნობოდა. ერთ-ერთი პირველი კოლაჟი „იალქიანი გემი“ (Untitled (Schooner), 1931) მისი ბავშვობის ვიქტორიანულ სახლში ეკიდა.

* ფრანზ ალექსანდ კლუგეს ფილმიდან „არტისტები ცირკის გუმბათის ქვეშ: უმწეონი“ (Die Artisten in der Zirkuskuppel: Ratlos, 1968).

31 Ernst M., La femme 100 têtes, Paris, 1929.

მაღლევე, ლევის გაღერეა კორნელის თანამშრომლობას იწყებს და იგი ერნსტის, მან რეის, ჟან კოქტოს გვერდით იფინება. 1932 წლის, ამ მნიშვნელოვანი გამოფენის პოსტერის დამზადებას კორნელს ანდობენ. სწორედ ამ პერიოდიდან, კოლაჟიდან ასამბლაჟში ინაცვლებს და ნივთებთან ურთიერთობას იწყებს. ამ სტილის პირველი ნამუშევარია ხელის მტევანი, რომელზეც ვარდია ამოსული. ნამუშევარს არ აქვს სათაური, თუმცა კორნელის შემოქმედებაში ცენტრალურ ადგილს იკავებს, მინის კოლბების სერიასთან ერთად.

სიურრეალიზმის გარდა, კორნელს ხელოვნების ფილოსოფიური საწყისები ტრანსცენდენტალიზმშიც უნდა ვეძიოთ. ტრანსცენდენტალიზმი ამერიკაში 1820-1830 წლებში წარმოიშვა, როდესაც პურიტანებს (რეფორმაციის დროს წარმოშობილი პროტესტანტების მკაცრი მიმდინარეობა ინგლისში) განმანათლებლობის იდეებით გატაცებულ მოაზროვნეთა მცირერიცხოვანი ჯგუფი გამოეყო. წმინდა სამების უარყოფის გამო, შემდგომ მათ უნიტარები ეწოდათ. უნიტარები სათავეში ჩაუდგენენ ახალ მოძღვრებას, რომელმაც ასევე დასაბამი მისცა ამერიკულ ფილოსოფიას. ისინი მკაცრად უპირისპირდებოდნენ პურიტანების წარმოდგენას თანდაყოლილი ცოდვის შესახებ და შექმნეს საწინააღმდეგო მოძღვრება სამყაროსა და ადამიანების თანდაყოლილ სიკეთეზე. ასევე თვლიდნენ, რომ ღმერთის წინაშე ყველა თანასწორია. ამ იდეებით განმსჭვალული პურიტანები თანასწორუფლებიან საზოგადოებებს აყალიბებდნენ დაუღალავად იბრძოდნენ მონობის წინააღმდეგ. ტრანსცენდენტალისტები განიცდიდნენ კანტის, ჰეგელისა და ფინტეს მოძღვრებების, ზოგადად, გერმანული იდეალიზმის გავლენას.

„ტრანსცენდენტალიზმი განიშარტება, როგორც „ზემოცემული მოცემულობა“; ის, რაც ცდით მიუწვდომელია, არ არის დამყარებული ცდაზე, იმანენტურის საპირისპიროა. ამერიკული ტრანსცენდენტალიზმისათვის ახლოსაა ნეოპლატონიზმისა და არეოპაგელის იდეები, რომელნიც აღიარებს ღმერთის ტრანსცენდენტურობას ადამიანთან მიმართებით, მაგრამ იგი ასევე ითავისებს პლატონიზმსა და გერმანულ ტრანსცენდენტალიზმს. ამერიკული ტრანსცენდენტალიზმში განხორციელდა ადამიანის ბუნებისაგან (იგულისხმება მიწიერი) გადარჩენისა და ამით მისი სულიერი ბუნების გამყარების მცდელობა. ამიტომაც დაერქვა 1836 წელს გამოქვეყნებულ „ტრანსცენდენტალისტების კლუბის“ მანიფესტს „ბუნება“ (Nature)“³² – წერს ამერიკული ფილოსოფიის მკვლევარი ანასტასია ზაქაროძე.

„ბუნება“ რაღაც ვაღდო ემერსონს ეკუთვნის, რომელიც ამტკიცებს, რომ ღმერთისა და ბუნების (ბუნება „ღმერთის პლანტაციას“, ბუნება და სული კი, სამყაროს ორი კომპონენტი) შეცნობა უნდა ხდებოდეს არა ისტორიული ტექსტების, არამედ აღფრთოვანების (delight) გზით.³³ ემერსონმა ტრანსცენდენტალიზმის ასევე რიგით მეორე მნიშვნელოვანი ტექსტი „საკუთარი თავის ნდობა“ (Self-Reliance, 1841) შექმნა. ტრანსცენდენტალიზმის უმნიშვნელოვანესი წიგნი ეკუთვნის ემერსონის მეგობარ ჰენრი დევიდ თოროს, რომელმაც 1854 წელს დასტამბა განმარტოების პერიოდში დაწერილი ნაშრომი „უოლდენი“³⁴.

როგორც ბუნება წარმოადგენს ტრანსცენდენტის „პლანტაციას“, კორნელისთვის არსებული ნივთებია ზეგონის, ან მისი პირადი გონებისა და მხსნიერების „პლანტაცია“. თუმცა ეს სამყარო უნდა მოიძებნოს. ის დაკარგულია. მასზე ცრუ სამყაროა გადაფარებული, რომელიც ღმერთის ჩანაფიქრს აფუჭებს, ანგრევს, რყვნის.

³² ზაქაროძე ა., ამერიკული ფილოსოფია, თბილისი, 2018, გვ. 85.

³³ Emerson R., Nature, Boston, 1836, p. 11-14.

³⁴ თორო ჰ., უოლდენი, თბილისი, 2011.

კორნელის გვიანდელ ფილმში „ანგელოზი“ (Angel, 1957) პარკში განმარტოებით მდგომი ანგელოზის ქანდაკებისა და ბუნების კავშირია გადმოცემული, რომელიც იმდენად რთული აღსაქმელია, რომ კამერაც ვერ ახერხებს. დრო სჭირდება, რომ ბუნების ტრანსცენდენტურ გულისგულში შეაღწიოს. საგნების პირდაპირ შეცნობა მოკლებულია ონტოლოგიას, საჭიროა ობიექტური ონტოლოგია და ახალი მაგიური პრინციპის მოძებნა – წყლის ზედაპირის, რომელიც იდეოლოგიებითა თუ ცნებებით დამძიმებული რეალობის გამოსახულებას გარდატეხს და ზედაპირზე მხოლოდ ობიექტის მიმსგავსებას, მნიშვნელობას ტოვებს.

როგორც ვთქვი, კორნელს სამხატვრო განათლება არასდროს მიუღია. ბავშვობიდან ორი ძლიერი მოგონება გამოჰყვა: 13 წლის ასაკში, მამის გარდაცვალება და ასევე სიყრმეში, ნანახი ჰარი ჰუდინის (Harry Houdini) წარმოდგენა.³⁵ ჰუდინის, ისევე, როგორც საყვარელ ბალერინებზე (კორნელი გატაცებული იყო ბალეტით) და სხვა პირებსა თუ მოვლენებზე დოსიეებს ადგენს, რომლებსაც სახლის სარდაფში ინახავს და პერიოდულად უბრუნდება. მესხიერების ამ განივთებულ არქივში ადამიანებსა და მათ ცხოვრებასაც აგროვებდა. სწორედ ბალერინებს მიუძღვნა პირველი ყუთები, რომლებიც კორნელის შემოქმედების მთავარ ჟანრად იქცნენ.

ჰარი ჰუდინის XX საუკუნის ხელოვნებაში არაერთხელ იხსენებენ. ის იყო კიდევ ერთ სიურრეალისტ ბელგიელ მხატვარ რენე მაგრიტის (René Magritte) ფავორიტი პერსონაჟი. მართალია, მაგრიტს, მხატვრობის გარდა, სხვა მედიუმში არასდროს უმუშავია, სერიოზული კინომანი იყო, რისი საწყისიც, ასევე ილუზიონისტი და მოძრავი გამოსახულების ოსტატი ჟორჟ მელიესი იყო.

ილუზიონისტები ავანგარდულ კინოსა და პერფორმანსის ხელოვნებას აახლოებენ, ეს გადაკვეთები კიდევ არაერთხელ მოხდა ექსპერიმენტულ კინოში. ყველაზე ბოლო აქცია კი, ამერიკელ პოლიმედიურ არტისტ მეთიუ ბარნის (Matthew Barney) ეკუთვნის, რომელზეც ქვემოთ ვრცლად ვისაუბარებ. ბარნი მეგაპერფორმანსის ციკლის „კრემასტერი“ (The Cremaster Cycle, 1994-2002) მეორე ნაწილს ჰარი ჰუდინის უძღვნის და მას საკუთარ ერთ-ერთ ალტერ ეგოდ აქცევს.³⁶

კორნელი სიურრეალიზმის ერთ-ერთ მთავარ ამერიკელ ავტორადაა აღიარებული. ის კარგად იცნობდა ანდრე ბრეტონის მანიფესტს³⁷ და „სიზმრისეული ობიექტების“ თეორიას. სიზმრითა და წარსულით ერთდროულად გატაცებამ კინომდე მიიყვანა. ის ერთ-ერთი პირველია, რომელმაც „ნაპოვნი ფილმის“ (Found footage) ან, აკადემიურ წრეებში უფრო გავრცელებული ტერმინის – „კოლაჟური კინოს“ (Collage film) ტექნიკა დაამკვიდრა.

კორნელი მეორადი ნივთების მაღაზიებში პოულობდა ფილმების ფირებს [რაც მაშინ გავრცელებული პრაქტიკა იყო. სწორედ ასე შეაგროვეს პირველი სინემათეკის კოლექცია პარიზში ლოტე აისნერმა (Lotte H. Eisner) და ანრი ლანგლოამ (Henri Langlois)]. ნაყიდ ფილმებს ძმას უჩვენებდა, რომელიც, ჯანმრთელობის მდგომარეობიდან გამომდინარე, სახლს არ ტოვებდა. რადგან ბევრი ფირი არ ჰქონდა, კორნელმა არსებული ფილმების „რემონტაჟს“ მოჰკიდა ხელი. ასე იწყება მისი სარეჟისორო კარიერა.

კორნელის ყველაზე ცნობილი ნამუშევარია, **B** კატეგორიის ფილმების ვარსკვლავ როუზ ჰობართისადმი (Rose Hobart) მიძღვნილი ფილმი-ფეტში „როუზ ჰობართი“

³⁵ Laing O., Joseph Cornell, Guardian, 2015. წყარო shorturl.at/psyVW.

³⁶ Paterson D., Escapism and masculinity, Edinburgh Review, 2006.

³⁷ Breton A., Surrealism, Oxford, 1992, pp. 87-88.

(Rose Hobart, 1936). კორნელმა ხელახლა დაამონტაჟა ჯორჯ მელფორდის (George Melford) „ბორნეოდან აღმოსავლეთით“ (East of Borneo, 1931) ისე, როგორც მარსელ დიუმანი აკეთებდა, რედიმედეზის შემთხვევაში. რედიმედი დიუმანის სიურრეალისტური/დადაისტური ტექნიკა იყო, რომელიც ნაპოვნი ნივთებისგან ობიექტების დამზადებას გულისხმობდა.

კორნელის ყუთებიც ერთგვარი რედიმედეზი იყო. თუ მათზე ერნსტის გავლენა შეიმჩნევა, პირველ ფილმებზე აშკარა დიუმანის გავლენაა.

როგორც კორნელის ბიოგრაფი დებორა სოლომონი (Deborah Solomon) აღნიშნავს, მისი გატაცება როუს ჰობართის პერსონით, შემთხვევითი არ იყო, რადგან „როუს სელავი“ (Rose Selavy) დიუმანის გამოგონილ პერსონაჟს, მის ქალურ ალტერ ეგოს ერქვა.³⁸

„როუს ჰობართი“ იმ დროისთვის უნიკალური ფილმია, რომლისგანაც უნდა დაიწყოს ნეოავანგარდის, ასევე, შეიძლება ითქვას, ამერიკული ავანგარდის ათვლა (იგულისხმება კინოავანგარდი). თუ ევროპულ ავანგარდში, განსაკუთრებით, დალისა და ბუნიუელის ერთობლივ ფილმებში და სხვაგან, სიუჟეტის ელემენტები მაინც ნარჩუნდება და დადაისმის მიღმა, მაგალითად, ჟერმენ დიულაკის (Germaine Dulac) ფილმებში, თხრობითი ნაწილი საკმაოდ დომინანტურ ადვილს იკავებს, კორნელი პირველია, რომელიც არსებული გამოცდილებებისგან აბსოლუტურად განსხვავებულ ნამუშევარს ქმნის. დროს უსწრებს და ევროპული მოდერნიზმიდან პოსტმოდერნიზმში აბიჯებს. მისთვის დრო აქტუალობას კარგავს, მომავალს წარსულში ხედავს, აწმყოს კი, ხსოვნაში პოულობს.

კორნელისთვის მნიშვნელოვანია არა ფორმა ან შინაარსი, არამედ მნიშვნელობა, გრძობა და შთაბეჭდილება. „როუს ჰობართში“ აღარ არსებობს სიუჟეტი, ფილმი სიურრეალისტურ სიზმრად იქცევა. უფრო სწორად, კინოობიექტად, რომელშიც არსებობს წარმოდგენა, ნატვრა, მსახიობის სურვილი.

კორნელის ყუთები ემოციებისა და მესხიერების მაგზოლუემებია. ეს განაპირობებს მის დაინტერესებას კინოთი, რადგან კინო, ზიფფრიდ კრაკაუერის მიხედვით, ინახავს და აღადგენს რეალობას.³⁹

როდესაც „როუს ჰობართი“ საღვადრო დალიმ ნახა, დარბაზიდან იმით აღმფოთებული გავარდა, რომ კორნელმა სიზმრები მოპარა.⁴⁰

„როუს ჰობართი“ მართლაც რეგოლუციური განაცხადი იყო იმ ეპოქაში, სადაც კინოს ინდუსტრია ჯერ ისევ ახალ ფენომენს წარმოადგენდა და რომელიც ბევრს „ბრმად“ აღაფრთოვანებდა. სიახლესა და სიუჟეტურ თხრობაზე დაფუძნებული „კლასიკური ჰოლივუდი“ კორნელმა რეასამბლაჟით გაანადგურა, როდესაც ფილმში ამბავი და დრო გააქრო. „როუს ჰობართში“ საწყისი ფილმიდან მხოლოდ ის სცენები იყო დარჩენილი, რომელშიც კორნელის ფეტიში მსახიობი ჩანდა. მსახიობ-ობიექტს ჰიპოტექსტიდან არ გადმოჰყვება არც ისტორია, არც დრამატურგია და არც პერსონაჟი – ის იყო ინდუსტრიული სტრუქტურისგან დაცლილი სუფთა კინოობიექტი.

1961 წელს, „მომაში“ საეტაპო გამოფენა „ასამბლაჟის ხელოვნება“ მოეწყო, რომლის ფარგლებშიც, ცალკე ოთახი ჯოზეფ კორნელს დაეთმო. მისი პერსონალური გამოფენა კი 1967 წელს, გუგენჰაიმის მუზეუმში გაიმართა. ამერიკული სიურრეალიზმის ფუძემდებელმა ცნობების ბოლოს, საყოველთაო აღიარება მოიპოვა, თუმცა, როგორც ნეოავანგარდის ფუძემდებელი, სათანადოდ გამოკვლეული ჯერ ისევ არაა.

38 Solomon D., Utopia Parkway, New York, 1997, p. 87.

39 Kracauer S., Theory of Film, New York, 1960.

40 Solomon D., Utopia Parkway, New York, 1997, p. 87.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ზაქარიძე ა., ამერიკული ფილოსოფია, თბილისი: უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2018.
2. თორო ჰ., უოლდენი ანუ ტყეში ცხოვრება, თბილისი: სიესტა, 2011.
3. მაისურაძე გ., ოპტიკური არაცნობიერი, კინო, #1, 2021.
4. მარქსი კ., კაპიტალი, ტ. I, წიგნი I, თბილისი: სახელგამი, 1954.
5. Aharon-Gutman M., and Ram M., Objective Possibility as Urban Possibility: Reading Max Weber in the City, Journal of Urban Design, 2017.
6. Althusser L., Lenin and Philosophy and Other Essays, New York and London: Monthly Review Press, 2001.
7. Barthes R., Image Music Text, London: Fontana Press, 1977.
8. Bazin A., What Is Cinema?, Vol. 1, Los Angeles: University of California Press, 2004.
9. Benjamin W., Selected Writings 1931-1934, Volume 2, Part 2, Cambridge: The Belknap Press, 2005.
10. Benjamin W., Toward the Critique of Violence, Stanford: Stanford University Press, 2021.
11. Breton A., Excerpt from the First Manifesto of Surrealism, in Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas, Oxford: Blackwell Publishers, 1992, pp. 87-88.
12. Breton A., Introduction to the Discourse on the Paucity of Reality, in What is Surrealism? New York: Pathfinder, 1978.
13. Curti R., The Act of 'Seeing' With One's Own Eyes, offscreen, Vol. 6, Issue #5, May 2002.
14. Emerson R., Nature, Boston: James Munroe and Company, 1836.
15. Ernst M., La femme 100 têtes, (avis au lecteur par André Breton), Paris: Éditions du Carrefour, 1929.
16. Ferreira P., Avant-garde and Experimental Cinema: From Film to Digital, Wrocław: The Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design, 2013.
17. Gomery D., Film and Business History: The Development of an American Mass Entertainment Industry, Journal of Contemporary History, Vol. 19, No. 1, 1984.
18. Hearn F., The Dialectical Use of Ideal Types, Theory and Society, Vol. 2, #4, Winter 1975.
19. Honneth A., Reification: A New Look at an Old Idea, Oxford: Oxford University Press, 2008.
20. Jay M., Marxism and Totality: The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas, Berkeley and LA: University of California Press, 1984.
21. Kracauer S., Theory of Film: The Redemption of Physical Reality, New York: Oxford University Press, 1960.
22. Laing O., Joseph Cornell: how the reclusive artist conquered the art world – from his mum's basement, Guardian, 25 July 2015. source: shorturl.at/psyVW.
23. Lukács G., History and Class Consciousness, Cambridge: The MIT Press, 1972.
24. Owen J., Avant-garde to new wave: Czechoslovak cinema, surrealism and the sixties, New York and Oxford: Berghahn, 2013.
25. Paterson D., Escapism and masculinity: Harry Houdini and Matthew Barney's Cremaster Cycle, Edinburgh Review, #116, 2006.
26. Solomon D., Utopia Parkway: The Life and Work of Joseph Cornell, New York: Other Press, 1997.
27. Sorel G., Reflections on Violence, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

SURREALISM AND REIFICATION IN AMERICAN EXPERIMENTAL FILM

Summary

In Marxist literature and film theory, one can often find critical discussions about capitalist production and the struggle of critical theorists, such as Theodor Adorno and Max Horkheimer from the Frankfurt School, who attempt to uncover the purpose of industrial cinema, particularly Hollywood, which experienced significant growth in the 1930s. After the emergence of American film companies, Hollywood's influence in cinema has continued to rise.

The semantics and structure of cinema have changed significantly. Cinema has separated itself further from the language and culture of the dominant literary works and even from the cultural norms that had been shaping codes and content for centuries, essentially reformatting and legitimizing political and economic forms.

Modernist cinema may be seen as the result of a struggle, not only against parliament but against ideology itself, in the most significant cultural field. Avant-garde movements were involved in political activities, and their escapism found a parallel in the form of dominant social norms. Political participation, however, was not exclusive to the avant-garde; for instance, Filippo Marinetti, the leader of the Futurists, founded a political party. Yet, he, along with André Breton, the leader of the Surrealists, eventually drifted apart from their respective political ventures.

Capitalism dominated the 20th century's ideology, even though it continued to be a vague presence in the early days, striving to establish the first forms of capital accumulation in the realms that are now rapidly growing. This kind of struggle is exactly what was witnessed in cinema when sound emerged—the system that conveyed the logic of commercial production. The recognition of capitalistic systems in cinema continued in the 1930s, particularly during the emergence of sound and its important influence on content and narrative.

Georg Lukács' concept of the reification of Marxism is not a mere reiteration of Marxist economic principles but rather encompasses social and cultural aspects. According to Marx, when we enter into relations with commodities, we enter into social and cultural relationships. "Marxism and Class Consciousness" by Lukács argues that social relationships embody the same logic in the realms of economic and cultural relationships, forming a unified structure. Therefore, every created object and commodity represents this unity.

According to Roland Barthes, "A press photograph is a message." He insists that beyond the act of taking a photograph, the selection, the organization, the text, the retouching, and various human activities must be performed to deliver it. Each creation is engaged in multiple people and contexts. The message of press photography is not reality but the dominant discourses of ideologies and concepts. By recognizing this relationship between

creation and cultural context, we can avoid focusing on reality but rather on the dominant discourse of realism with respect to its reiteration.

Joseph Cornell, an early proponent of reification, understood André Breton's manifesto and reification theory very well. He was among the first to translate the concept of "found footage" into the more academically distributed term "collage film" technique, thus establishing the practice. Cornell also marketed films in second-hand shops, a practice that was distributed at the time.

Joseph Cornell's college film marketing practices played a crucial role in establishing the first cinema collections in Paris. This is how the initial cinema collection was distributed, which was widespread practice at the time. This method allowed the first cinema collection in Paris to be distributed and practised widely.

Cornell's most famous work is the film "Rose Hobart" (1936), which falls into the category of avant-garde films. In this film, Cornell took inspiration from Rose Hobart, an actress, to create a film that can be seen as a landmark in American avant-garde cinema. This film presents a unique combination of elements that could be considered a part of the Neo-avant-garde and is seen as a significant contribution to American avant-garde cinema. It even has parallels with European avant-garde films and elements found in the collaborative works of artists like Marcel Duchamp and Man Ray. The surrealist and abstract technique of re-editing, which was prominent in the work of Cornell, involved creating new objects from found materials.

"Rose Hobart" is a film that doesn't rely on a traditional plot. Instead, it offers a surrealist representation of objects, associations, and the desires of the actress Rose Hobart. It's a film where the emphasis is on the expression of these elements, rather than a concrete storyline.

In "Rose Hobart," Cornell recontextualizes found footage to create a new narrative. It's a unique and influential film that showcases Cornell's ability to transform existing materials into a completely distinctive surrealist object.

In "Rose Hobart," Cornell recontextualizes found footage to create a new narrative. It's a unique and influential film that showcases Cornell's ability to transform existing materials into a completely distinctive surrealist object. His focus on meaning, depth, and suggestion, rather than form or content, is what makes Cornell's work so significant. This film, in particular, marks the point where Cornell departs from Marcel Duchamp and charts his own creative path.

Cornell's work is essential in the avant-garde movement, and his ability to blend different elements from various cinematic traditions is noteworthy. His work is timeless and continues to inspire admiration and retrospection for both past and future generations.

SURREALISMUS UND REIFIKATION IM AMERIKANISCHEN EXPERIMENTELLEN FILM

Zusammenfassung

In der marxistischen Literatur und in der Filmtheorie findet man häufig kritische Diskussionen über die kapitalistische Produktion und den Kampf kritischer Theoretiker wie Theodor W. Adorno und Max Horkheimer von der Frankfurter Schule, die versuchen, den Zweck des industriellen Kinos, insbesondere Hollywoods, das in den 1930er Jahren einen bedeutenden Aufschwung erlebte, aufzudecken. Nach dem Aufkommen amerikanischer Filmgesellschaften hat der Einfluss Hollywoods auf das Kino weiter zugenommen.

Die Semantik und die Struktur des Kinos haben sich erheblich verändert. Das Kino hat sich immer weiter von der Sprache und Kultur der vorherrschenden literarischen Werke und sogar von den kulturellen Normen, die seit Jahrhunderten Codes und Inhalte prägen, entfernt und im Wesentlichen politische und wirtschaftliche Formen neu formatiert und legitimiert.

Das Kino der Moderne kann als das Ergebnis eines Kampfes nicht nur gegen das Parlament, sondern gegen die Ideologie selbst auf dem wichtigsten kulturellen Gebiet betrachtet werden. Die Avantgardebewegungen waren an politischen Aktivitäten beteiligt, und ihr Eskapismus fand eine Parallele in Form der herrschenden gesellschaftlichen Normen. Politische Partizipation war jedoch nicht nur der Avantgarde vorbehalten; so gründete beispielsweise Filippo Marinetti, der Anführer der Futuristen, eine politische Partei. Doch er und André Breton, der Anführer der Surrealisten, trennten sich schließlich von ihren jeweiligen politischen Unternehmungen.

Der Kapitalismus beherrscht die Ideologie des 20. Jahrhunderts, auch wenn er in den Anfängen noch eine vage Präsenz hat, die danach strebt, die ersten Formen der Kapitalakkumulation in den Bereichen zu etablieren, die jetzt schnell wachsen. Diese Art von Kampf ist genau das, was man im Kino beobachten konnte, als der Ton aufkam - das System, das die Logik der kommerziellen Produktion vermittelte. Die Anerkennung kapitalistischer Systeme im Kino setzte sich in den 1930er Jahren fort, insbesondere mit dem Aufkommen des Tons und seinem bedeutenden Einfluss auf Inhalt und Erzählung.

Georg Lukács' Konzept der Verdinglichung des Marxismus ist keine bloße Wiederholung der marxistischen Wirtschaftsprinzipien, sondern umfasst soziale und kulturelle Aspekte. Nach Marx treten wir in soziale und kulturelle Beziehungen ein, wenn wir mit Waren in Beziehung treten. In "Marxismus und Klassenbewusstsein" von Lukács wird argumentiert, dass die sozialen Beziehungen im Bereich der wirtschaftlichen und kulturellen Beziehungen dieselbe Logik verkörpern und eine einheitliche Struktur bilden. Daher repräsentiert jedes geschaffene Objekt und jede Ware diese Einheit.

Roland Barthes zufolge ist "ein Pressefoto eine Botschaft". Er betont, dass über den Akt des Fotografierens hinaus die Auswahl, die Organisation, der Text, die Retusche und verschiedene menschliche Tätigkeiten ausgeführt werden müssen, um die Botschaft zu

übermitteln. Jede Kreation ist mit mehreren Menschen und Kontexten verbunden. Die Botschaft der Pressefotografie ist nicht die Realität, sondern die vorherrschenden Diskurse von Ideologien und Konzepten. Indem wir diese Beziehung zwischen Schöpfung und kulturellem Kontext anerkennen, können wir vermeiden, uns auf die Realität zu konzentrieren, sondern vielmehr auf den vorherrschenden Diskurs des Realismus im Hinblick auf seine Wiederholung.

Joseph Cornell, ein früher Verfechter der Verdinglichung, verstand André Bretons Manifest und die Theorie der Verdinglichung sehr gut. Er war einer der ersten, der das Konzept des "Found Footage" in den akademisch verbreiteten Begriff der "Collagefilm"-Technik übersetzte und damit die Praxis etablierte. Cornell vermarktete auch Filme in Second-Hand-Läden, eine Praxis, die zu dieser Zeit weit verbreitet war.

Joseph Cornells Praxis der Vermarktung von College-Filmen spielte eine entscheidende Rolle bei der Gründung der ersten Kinosammlungen in Paris. Auf diese Weise wurde die erste Kinokollektion vertrieben, was zu dieser Zeit weit verbreitet war. Auf diese Weise konnte die erste Kinokollektion in Paris weit verbreitet und praktiziert werden.

Cornells berühmtestes Werk ist der Film "Rose Hobart" (1936), der in die Kategorie der Avantgardefilme fällt. In diesem Film ließ sich Cornell von der Schauspielerin Rose Hobart inspirieren, um einen Film zu schaffen, der als Meilenstein des amerikanischen Avantgarde-Kinos angesehen werden kann. Dieser Film weist eine einzigartige Kombination von Elementen auf, die der Neo-Avantgarde zugerechnet werden können, und gilt als bedeutender Beitrag zum amerikanischen Avantgarde-Kino. Er weist sogar Parallelen zu europäischen Avantgardefilmen und Elementen auf, die in den gemeinsamen Werken von Künstlern wie Marcel Duchamp und Man Ray zu finden sind.