

ისტორიის საწყისებთან, ისტორიის გარეთ

თეო ხატიაშვილი

საკვანძო სიტყვები: ალის გი-ბლაშე, ფემინიზმი, მეხსიერების პოლიტიკა, „გენერალური“ და „პერიფერიული“ კინოს ისტორია

ქალთა მიმართ მეხსიერების პოლიტიკა, მისი პერმანენტული დავიწყების საუკუნოვანი პრაქტიკა უნივერსალური – პატრიარქალური იდეოლოგიის თანმდევი ძალაუფლებრივი მექანიზმია, რომელიც მოდერნისტულ მე-20 საუკუნეშიც ჯერ კიდევ წარმატებით მუშაობდა. ამის მკაფიო მაგალითია ალის გი-ბლაშე, პირველი ქალი რეჟისორი, სცენარისტი და პროდიუსერი, რომელმაც გომონის სტუდიაში მუშაობისას შეიმუშავა სცენარის მწყობრი სტრუქტურა, გადაღებისას იყენებდა სპეციალურად შერჩეულ ადგილმდებარეობებსა და მსახიობებს, ორმაგ ექსპოზიციას, მსხვილ ხედს, ატარებდა ექსპერიმენტებს ხმოვან-მუსიკალური კინოსა და ტონირებული, შეფერილი გამოსახულების მისაღებად.

1919 წლიდან ის, ფაქტობრივად, იძულებით ჩამოშორდა კინოწარმოებას. გი-ბლაშეს ფილმების ნაწილი დაკარგული იყო ან დაკარგულად მიიჩნეოდა, ნაწილი კი სხვა ავტორებს მიეწერებოდა, ამიტომ დიდი ხნის განმავლობაში ის კინოს ისტორიაში არ მოიხსენიებოდა.

რამ განაპირობა ორი ათწლეულის მანძილზე კინოს სფეროში წარმატებული და პოპულარული ქალის დისპოზიცია? უპირველეს ყოვლისა, კინო „საეჭვო რეპუტაციის“ გასართობიდან (შესაბამისად, კაცებისთვის ნაკლებად საინტერესო ბიზნესი, რაც ქალებისთვის ათავისუფლებდა ადგილს) იქცა კინონდუსტრიად, რომელიც მამაკაცების კორპორაციებმა ჩაიგდო ხელში. საგულისხმოა, რომ სწორედ ამ პერიოდში ის იძენს სტრუქტურირებულ ენას, რის საშუალებითაც ყალიბდება ამბის თხრობის დომინანტური ფორმა, როგორც ფალოგოცენტრული სისტემის საფუძველი. გი-ბლაშესთვის ადგილი არც მარგინალურ ავანგარდულ მოძრაობაში მოიძებნება, რადგან მისი ენაც სრულიად განსხვავდებოდა კინოს პიონერის შემოქმედებისგან.

ფემინისტური მოძრაობის ტალღაზე 1970-იანი წლებიდან იწყება ალის გი-ბლაშეს დაკარგული შემოქმედების ძიება, შესწავლა და ისტორიის „ჩასწორება“. თუმცა, ის ჯერ კიდევ რჩება ერთგვარ სქოლიოდ კინოს გენერალურ ისტორიაში, რადგან ქალი რეჟისორების კინოს ისტორია ჯერ კიდევ „პერიფერიულ“ ისტორიად განიხილება.

ისტორიულ ცოდნაში ბევრი ნაპრალი, ხვრელი, გამოტოვებაა, რომელიც არა უბრალოდ თანდათან შევსებას, არამედ „დიდი ნარატივის“ გადახედვასაც საჭიროებს. მეხსიერების პოლიტიკა, როგორც კოლექტიური მახსოვრობის მუდმივი „კორექტირება“, ცოდნა აგებული იმაზე, თუ რა უნდა დავივიწყოთ და რა შევინახოთ, პოლიტიკური აგენტების, სხვადასხვა დომინანტური იდეოლოგიისა და გარკვეული ძალაუფლების მატარებელი ჯგუფების მიერ ხორციელდება, რაც, უმთავრესად, მიმართულია სახელმწიფოს ჩამოყალიბებასა და ეროვნული იდენტობის განსაზღვრისკენ და, შესაძლოა, სხვადასხვა დროს სხვადასხვაგვარი ძალაუფლების ვექტორზე აიგოს. ქალთა მიმართ მეხსიერების პოლი-

ტიკა გაცილებით სტაბილურ და საყოველთაო მიდგომას ინარჩუნებს, რადგან ქალის პერმანენტული დავიწყების, მისი ისტორიიდან ამოშლის საუკუნოვანი პრაქტიკა მყარი და უნივერსალური იდეოლოგიის – პატრიარქალური იდეოლოგიის თანმდევი ძალაუფლებრივი მექანიზმია, რომელიც მოდერნისტულ, ემანსიპირებულ მე-20 საუკუნეშიც ჯერ კიდევ წარმატებით მუშაობს. ამ მექანიზმს განვიხილავ ფრანგი რეჟისორის, სცენარისტისა და პროდიუსერი ქალის, ალის გი-ბლაშეს მაგალითზე, რომლის ბიოგრაფია, ერთი მხრივ, გასული საუკუნის გარიჟრაჟზე ქალთა ემანსიპაციის პროცესის კვალდაკვალ საჯარო სივრცეში ქალის თამამი შემოსვლის, მისი მრავალფეროვანი უნარების რეალიზების მკაფიო ნიმუშია, მეორე

მხრივ, კი წარმატების, პოპულარობისა და ამა თუ იმ სფეროში შეტანილი წვლილის მიუხედავად, მისი დავიწყების გლობალური პრაქტიკის განგრძობადობაზე მეტყველებს.

აღის გიმ ბავშვობა და ადრეული წლები ჩილესა და საფრანგეთს შორის გაატარა, სადაც მამის, სანტი-აგოში წიგნის მალაზიის მფლობელისა და გამომცემლის, ემილ გის გარდაცვალების შემდეგ, საბოლოოდ დასახლდა დედასთან ერთად. ის მუშაობას იწყებს სტენოგრაფისტად და მალევე მოხვდება ლეონ გომონის კომპანიაში, რომლის სტუდიის მენეჯერი და რეჟისორიც ხდება 1896 წლიდან. აღის გი, რომელიც სხარტ გონებასა და კრეატიულ აზროვნებასთან ერთად - რის გამოც გომონი მას ყოველთვის ენდობოდა ახალ-ახალი იდეების ექსპერიმენტირებაში - კომუნიკაბელურობითაც გამოირჩეოდა, გაიცნობს ფოტოგრაფიის სფეროში მომუშავე უამრავ ადამიანს, მათ შორის ლუი და ოგიუსტ ლუმიერებს, რომლებთანაც მეგობრობდა გომონი. ამ უკანასკნელთან ერთად აღის გიც ესწრება ლუმიერების სასწაულებრივი გამოგონების ერთ-ერთ პირველ ჩვენებას. მიუხედავად იმისა, რომ, როგორც კამერისა და ფირის მწარმოებლები, გომონი და ლუმიერები კონკურენტები იყვნენ, მათ აერთიანებდათ უფრო მნიშვნელოვანი იდეა/მიზანი - ტექნიკური შესაძლებლობების დახვეწა მოძრავი სურათის მისაღებად. იმაზე რომ, მათთვის ტექნოლოგიური პროგრესი უპირატესი იყო კინოზე, როგორც ხელოვნების ახალ ფორმაზე, მეტყველებს ის ფაქტიც, რომ „ფილმები ამ ეტაპზე უფრო მეტად იწარმოებოდა კამერის აღჭურვილობის გაყიდვის მიზნით; ფილმები აჩვენებდნენ, თუ რისი გაკეთება შეეძლო კამერას და ხანდახან მოწყვებოდა გაყიდულ კამერას ისევე, როგორც დღეს კომპიუტერებს აქვთ პროგრამული უზრუნველყოფა“.¹

როგორც სუზან ზონტაგი ფოტოგრაფიის ისტორიაში აღნიშნავს, სიმპტომატურია, რომ ფოტოგრაფია გაჩნდა მაშინ, როცა კაპიტალისტური სისტემისა და ურთიერთობების ჩამოყალიბებასთან ერთად, ტემპი დაჩქარდა, როცა ყველაფერი (ურბანული გარემო, ცხოვრების წესი, სოციალური სტრუქტურა

რა სოფლიდან ქალაქში მიგრაციის შედეგად და ასე შემდეგ) იცვლება, თანაც იცვლება სწრაფად, შესაბამისად ძველი იკარგება. ამიტომ ადრეული ფოტოგრაფია, რომელიც ძირითადად საოჯახო და/ან ტურისტულ გამოცდილებას უკავშირდება, ნოსტალგიურია და მახსოვრობის შენახვა უდევს საფუძვლად. „თითქოს ყველაფერი გადაიქცა იმისთვის, რომ ფოტოზე იყოს აღბეჭდილი“ - წერს ზონტაგი². იგივე შეიძლება ითქვას პირველ ფილმებზეც, რომლებშიც აღბეჭდილი იყო „აღლუმები, რკინიგზის სადგურები, მუშების პორტრეტები, რომელიც მოწოდებული იყო, როგორც საჩვენებელი ფილმი,³ მაგრამ იყო ხანმოკლე და განმეორებადი“ (აღის გი-ბლაშეს მოგონებებიდან).

პირველ კინოსეანსზე მოხვედრილ აღის გი-ბლაშეს, თითქმის მთელ მსოფლიოში უსწრაფესად გავრცელებული ამ სასწაულით მონუსხული მაყურებლისგან განსხვავებით, უჩნდება ამბიციაც, რომ ის რეალობის უბრალო დუბლიკაციას გადააქცევს თავშესაქცევ ისტორიად. „მოვიკრიბე გამბედაობა და გომონს შევთავაზებ, დამეწერა ერთი ან ორი პატარა სცენა, სადაც ჩემი რამდენიმე მეგობარი ითამაშებდა. იმ დროსთვის კინოს განვითარების განტვირთვა რომ ყოფილიყო შესაძლებელი, მის თანხმობას ვერასდროს მივიღებდი. ჩემი ახალგაზრდობა, ჩემი გამოუცდელობა, ჩემი სქესი - ყველაფერი ჩემს წინააღმდეგ მოქმედებდა“⁴ - იხსენებს ავტობიოგრაფიაში გი-ბლაშე, რომელსაც მხოლოდ იმ პირობით თანხმდება გომონი, რომ გადაღება მისი, როგორც მდივნის, მოვალეობების შესრულებას ხელს არ უშლიდა.

თუ ჟორჟ მელიესს შეიძლება ვუწოდოთ პირველი ავტორი-რეჟისორი, რომელმაც თავისი გამოკვეთილი სტილი შექმნა, აღის გი-ბლაშე არის არა მხოლოდ პირველი რეჟისორი ქალი, არამედ პირველი რეჟისორი იმ გაგებით, რომ ის გასცდა ფილმების სპონტანურად, ცხოვრებისეულ ფრაგმენტებად გადაღების პრაქტიკას და შეიმუშავა სცენარის მწყობრი სტრუქტურა. ეკრანზე გადასატანად იყენებდა სპეციალურად შერჩეულ ადგილმდებარე

1 McMahan, Lost, 2014.

2 ზონტაგი, ფოტოგრაფია, 2023, გვ. 39.

3 ტექნიკურად რაღაც ახლის, ყოველდღიურობის დემონსტრირების, რომელიც მოძრაობაშია დაჭერილი.

4 McMahan, Lost, 2014.

რეობებსა და მსახიობებს, ისეთ ტექნიკურ ხერხებს, როგორც არის ორმაგი ექსპოზიცია, უკუგადახვევის ეფექტი, ელისონ მაკმაჰანის მტკიცებით, მსხვილი ხედიც კი (ჯერ კიდევ გრიფიტამდე);⁵ მის პირველივე ფილმებში იგრძნობა მწყობრი კომპოზიცია და მიზანსცენები და მიუხედავად იმისა, რომ სტატიკური კამერა ერთი ადგილიდან აფიქსირებს ინტერიერისა („ჩამოცვენილი ფოთლები“, ო'ჰენრის „უკანასკნელი ფოთლის“ ვარიაცია, „პიანინოს დაუძლეველი ძალა“, „ფემინიზმის თანმდევი შედეგები“ და სხვა) თუ ქუჩის შემოსაზღვრულ გარემოს, კადრში სივრცული განზომილება და დინამიკა შემოდის („გმირი“, „ქორწინების შეზღუდული სიჩქარე“, „სულელი და მისი ფული“ და სხვა). ის ერთმანეთს უხამებს გათამაშებულ, სტუდიაში დადგმულ ეპიზოდებსა და ცხოვრების ნაკადს „შემოყოლილ“ ფრაგმენტებს (ქუჩა, სათამაშო მოედანი, რკინიგზის ხაზი და ასე შემდეგ). უკვე 1900-იანი წლების დასაწყისში გი-ბლაშე აკეთებს ხმოვან-მუსიკალურ კინოს („ჩაი 5 საათზე“), ატარებს ექსპერიმენტს ფირის ტონირებასა („ცეკვა-სერპანტინის“ ვარიაციები) და ამ გზით ფერადი გამოსახულების მიღებაზე.⁶

შესაბამისად, გი-ბლაშეს ფილმებმა გომონის სტუდიას დიდი წარმატება მოუტანა. კინონდუსტრიის გაფართოების მიზნით, გომონი მას ქმართან, ჰერბერტ ბლაშესთან ერთად, ამერიკის შეერთებულ შტატებში აგზავნის წარმომადგენლად, სადაც ისინი აარსებენ სტუდია „სოლაქსს“ (1912), ცოტა ხანში კი მისგან მიღებული მოგების ინვესტიციის სახით – ფორტ ლის სტუდიას. გი-ბლაშე ამ სტუდიაში სამუშაოდ იწვევს პირველ ამერიკელ რეჟისორ ქალ ლუი ვებერს, როგორც მანამდე გომონის სტუდიაში – ლუი ფეიადს, რომელიც ადრეული პერიოდის ფრანგული

კინოს ცნობილი რეჟისორი გახდება და გი-ბლაშეს ფილმების ნაწილის ავტორობასაც მიაწერენ.

ლიტერატურის მკვლევარი მერი კელი ისტორიაში უხილავად დარჩენის ერთ-ერთ გავრცელებულ ფორმად მიიჩნევს მწერლის ანონიმურობას ან სხვა სახელით წერის პრაქტიკას. გი-ბლაშეს ფილმების კაც რეჟისორზე მიწერაც მსგავს პრაქტიკად შეიძლება განვიხილოთ. ის თავადაც მოკრძალებით აფასებს თავის დამსახურებას ავტობიოგრაფიულ წიგნში, სადაც თავს მოიამრებს არა როგორც ახალი ხელოვნების ერთ-ერთ დამფუძნებლად, არამედ როგორც დაბადების მოწმედ. ეს დაბალი თვითშეფასება ალის გი-ბლაშეს მორიდებულობას არ უნდა მიეწეროს,⁷ არამედ საზოგადოებრივ-კულტურული ნორმით არის გამოწვეული. მე-19 საუკუნის ქალ ლიტერატორებზე წერისას მერი კელი აღნიშნავს: „კაცებისგან განსხვავებით, ქალს საზოგადოებრივი ყურადღებისგან დამცავი ფარი უნდა ჰქონოდა. არც მისი ეგო, არც მისი გონება არ იყო დამყარებული საზოგადოებრივ აღიარებაზე. მისი შესაფერისი სფერო ხომ სახლი იყო. ის უნდა მდგარიყო ფონზე, გვერდზე. მისი მორალური, სოციალური თუ პერსონალური გამოცდილების გამოვლინებაც კი უნდა ყოფილიყო არაპირდაპირი, რბილი და სიმბოლური. მისი ხმა უნდა ყოფილიყო ნაზი, დახშობილი და დაფარული. არსებითად, ის უხილავი უნდა დარჩენილიყო“.⁸

ზოგადად, ადრეული კინოს შესწავლის პრობლემა რიგ ობიექტურ ფაქტორთან არის დაკავშირებული: პირველი წლების კინოწარმოება არათუ არ არის სისტემატიზირებული, არამედ „სახელდარქმეულიც“. რადგან წლების განმავლობაში ის უფრო კომერციულ და ნაკლებად შემოქმედებით სანახაობად განიხილებოდა, არასტრუქტურირებულ სისტემაში,

5 McMahan, Lost, 2014.

6 ცალკე კვლევის საკითხია, თუ რას იღებს და რა იქცევა გი-ბლაშეს ინტერესის საგნად. ის ეხება სოციალურულ თემებს, ქალის სოციალურ მდგომარეობას, ქორწინებისა თუ განქორწინების საკითხს, ორსულობას და ა.შ. რომელთა წარმოჩენისას ირონიულად რეფლექსირებს კაცების შფოთვებზე. ავტობიოგრაფიაში ის ერთ მთლიან თავს უთმობს იმის აღწერას, თუ სად დადიოდა რეალობის ეკრანული დოკუმენტირებისთვის და შეისწავლიდა გარემოს, იქნება ეს ობოლთა თავშესაფარი, ფსიქიატრიული საავადმყოფო თუ განუკურნებელ დაავადებათა ჰოსპიტალი, ციხე და ა.შ. გი-ბლაშესთან ჩნდება რასობრივი საკითხიც, მან პირველად ათამაშა შავკანიანი მსახიობები („სულელი და მისი ფული“), რის გამოც ბევრმა თეთრმა მსახიობმა უარი თქვა შავკანიანთან ერთად გადაღებაზე.

7 1914 წელს The Moving Picture World-ში გამოქვეყნებულ წერილში ის ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ კინოფილმის დადგმაში და ამისთვის საჭირო ტექნიკური ხერხების დაუფლებაში არაფერია ისეთი, რასაც ქალი ისეთივე წარმატებით ვერ გააკეთებს, რასაც კაცი.

8 Hastie, The Memoirs, 2002.

სადაც არ არსებობდა კანონი (და არც კინოგრაფიკა), ხშირად ფილმის ავტორი ანონიმური იყო, დოკუმენტებში ერთმანეთის სინონიმად გამოიყენებოდა სიტყვები „წარმოებული“ და „გადაღებული“ (produced by, directed by), არ არსებობდა საავტორო უფლებები და ერთმანეთისგან იღებდნენ სიუჟეტებს, ამიტომ ძნელდება დადგენა, ვინ არის ავტორი და ვინ იმეორებს ამა თუ იმ მოტივს, რომ აღარაფერი ვთქვათ ტექნიკურ ფაქტორზე, რის გამოც სწრაფად აალებად და მალეფუჭებად ფირზე გადაღებული უამრავი ფილმი დაიკარგა და ასე შემდეგ.

თუმცა, ამ ობიექტური მიზეზების გათვალისწინებითაც, თავისთავად ის ფაქტი, რომ ისტორიამ შემოინახა მედიის, გომონი, პატე, ლუმიერები და ასე შემდეგ. მაგრამ დიდი ხნის განმავლობაში ალის გიბლამე „ამოწერილი“ იყო ამ ისტორიიდან, სიმბოლურია და ადასტურებს ქალის დავიწყების განგრძობად პროცესს. გი-ბლამეს დაკარგულ ან დაკარგულად მიჩნეულ ან სხვის ავტორობას მიწერილ ფილმებთან ერთად პირად ცხოვრებაში მომხდარი ცვლილებებიც გახდა, გარკვეულწილად, 1920-იანი წლებიდან მისი, როგორც კინოწარმოებიდან ჩამოშორების, ასევე კინოსტორიიდან ამოშლის მიზეზიც: ხანგრძლივი განშორებისა და გაფუჭებული ურთიერთობის შემდეგ გი-ბლამე 1922 წელს ქმართან ოფიციალურად განქორწინდა და დაბრუნდა საფრანგეთში. ეს უკვე ის პერიოდია, როდესაც ფრანგული კინოწარმოება, როგორც სისტემა, ჩამოყალიბებული, განვითარებული და „დაკომპლექტებული“ კაცებით. ამასთანავე, ეს არის ავანგარდის აღმავლობის ხანა, სადაც - როგორც არადომინანტურ, „პერიფერიულ“ პროცესში - დაშვებული არიან ქალები, მაგრამ, ამჯერად, უკვე ახალი ფორმაა გი-ბლამეს ნარატიულობისგან სრულიად განსხვავებული. ამიტომ მისთვის კინოში ადგილი აღარ მოიძებნება.

აღლბათ, გაჩნდება კითხვა - რა შეიცვალა ორი ათწლეულის განმავლობაში, რამაც შეცვალა ქალის დისპოზიცია კინოწარმოებაში? პირველი სე-

ანსიდან მოყოლებული, კინოს წლები დასჭირდა, რომ ქცეულიყო გიგანტურ ინდუსტრიად, რომელსაც მამაკაცების კორპორაციები ჩაიგდებდნენ ხელში. მას თავდაპირველად სკეფსისითაც უყურებდნენ, რამდენად მომგებიანი იქნებოდა ფინანსურად და რა შესაძლებლობები ჰქონდა მას, როგორც მასობრივი კულტურის მნიშვნელოვან დასაყრდენს თუ, მითუმეტეს, როგორც ხელოვნების ახალ, უპრეცედენტო ფორმას. ამიტომ ამ „საეჭვო რეპუტაციის“ სფეროში ჯერ კარი ღიაა ქალისთვის.⁹ თანამედროვე კინოს ისტორიოგრაფია, რომელშიც კინოს განვითარების პირველი ეტაპის კლასიფიკაციისთვის ტერმინ „უხმოს“ ნაცვლად „ადრეულის“ გამოყენებას ენიჭება უპირატესობა, ამ უკანასკნელს განიხილავს არა როგორც უბრალოდ ქრონოლოგიას, არამედ თვისობრივ კატეგორიას, ტრანზაქციის პერიოდს, როდესაც კინო ატრაქციონიდან გადაიქცევა ფორმაში მოქცეულ ნარატივად. ამ პერიოდში კინო ქაოსურად განვითარებული ფილმწარმოებიდან არა მხოლოდ მძლავრ ინდუსტრიად ყალიბდება, არამედ იძენს სტრუქტურირებულ ენას. ადრეულ კინოში ჯერ კიდევ „ექსპიზიციონიზმი დომინირებს ვუაიერიზმზე, სიურპრიზი - სასპენსზე, სანახაობა - ამბავზე“, კინო ჯერ კიდევ არ მოქცეულა „ტოტალურად კონტროლირებულ და გენდერული ნიშნით განსაზღვრული მხერის ქვეშ“.¹⁰ ამ ტრანზაქციის დასასრულს, 1910-იანი წლების მიწურულს, საბოლოოდ ყალიბდება ამბის თხრობის დომინანტური ფორმა, რომელიც „გზას უხსნის შეთხზული რეალობის დამკვიდრებას, როგორც თვითკმარს, რომელსაც შეუძლია მაყურებლის აღქმის მართვა დროისა და სივრცის მანიპულირების შედეგად და რომელიც გამოორიცხავს გარე/გვერდითი აღმნიშვნელი სისტემების ქაოსურ ჩარევას/შემოჭრას“.¹¹ ფაქტობრივად, ეს არის ფალოგოცენტრული სისტემის ჩამოყალიბება/დამკვიდრება, რომლის „კანონის მიღმა“ არსებობდა ადრეული პერიოდის კინო. კანონზომიერია - რამდენიმე წელში დაიწყება ავანგარდული მოძ-

9 ისტორიკოსი ნილ გებლერი წიგნში „საკუთარი იმპერია: როგორ გამოიგონეს ებრაელებმა ჰოლივუდი“ (An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood) სწორედ ჯეროვანი ყურადღების მიღმა დატოვებული თავისუფალი ნიშის ფაქტორს მიიჩნევს იმის მთავარ მიზეზად, რომ ჰოლივუდის მსხვილი კინოსტუდიების ფუძემდებლები ევროპიდან ემიგრირებული, ლარიბი - ანუ მარგინალური - ებრაელები არიან.

10 Bean, Toward a Feminist, 2022, p. 6.

11 Bean, Toward a Feminist, 2022, p. 6.

რაობაც, რომელიც, თუ ხელოვნების სხვა, ტრადიციულ დარგებში პრემოდერნისტული, კლასიციტური ფორმების მიმართ აჯანყებას გამოხატავდა, კინოში ახლად ჩამოყალიბებული კონვენციურ-კლასიციტური სისტემის მიმართ წინააღმდეგობას ნიშნავდა. ამ მოძრაობაში ავანგარდისტ კაცებთან ერთად, ქალებიც აქტიურად „არიან დაშვებული“ (თუმცა, ისტორიაში ისინიც ჩაიკარგებიან, მაგალითად, ჟერმენ დიულაკის „ნიჟარა და მღვდელი“, რომელიც „ანდალუსიურ ძაღლამდე“ ერთი წლით ადრეა გადაღებული, მაგრამ სწორედ ეს უკანასკნელი და მისი რეჟისორი ლუის ბუნიუელი, საღვადორ დალისთან თანავტორობით, მოიხსენიება სიურრეალისტური კინოს ფუძემდებლად).

საგულისხმოა იმის აღნიშვნაც, თუ ვინ წერს ისტორიას? - ვისაც აქვს სოციალური კაპიტალი, გავლენიანი და ავტორიტეტული კაცები. მათ შორის, უორჟ სადული, კინოს ისტორიის შესახებ ერთ-ერთი ყველაზე პირველი და ფუნდამენტური ტომების ავტორი, რომელთანაც გი-ბლაშე მოხსენებულები კი არ არის. 1975 წელს ერთ-ერთ ტელეგადაცემაში გომონის იმდროინდელ დირექტორსაც კი არაფერი სმენია მათივე სტუდიის პირველ რეჟისორ ქალზე, კინემატიკის დამფუძნებელი და კინომეხსიერების გადამრჩენელი ანრი ლანგლუაც დაეჭვებული კითხულობს, გი-ბლაშე იღებდა კიდეც თუ მხოლოდ პროდიუსერი იყო? ისტორიაში მნიშვნელოვანი კორექტივების შეტანა ისევ თავად გი-ბლაშეს წყალობით მოხდა, რომელმაც 1940 წელს დაწერა ავტობიოგრაფიული წიგნი, თუმცა, მისი დაბეჭდვა მხოლოდ 1976 წელს მოხერხდა და, რა თქმა უნდა, მის მიმართაც გაჩნდა გარკვეული ეჭვები და სკეფსისი - ჰყვებოდა თუ არა ის სიმართლეს? ემილი ჰასტის თქმით, ავტობიოგრაფია, ვალტერ ბენიამინის მოსაზრებას თუ გავიზიარებთ, უფრო ანტი-ავტობიოგრაფიაა, დაფუძნებული არა ფაქტების ქრონოლოგიურ უწყვეტობაზე, არამედ რემინისცენციებზე, სადაც ცალკეული მომენტები წყვეტილად არის გახსენებული. ის მიჩნეულია, როგორც სუბიექტური, შესაბამისად არასანდო და უპირისპირდება ისტორიის ოფიციალურ გაგებას, როგორც „ნამდვილს“, „ობიექტურს“. „მეხსიერება

არის მრავალჯერადი და ამასთანავე, სპეციფიკური; კოლექტიური, მრავლობითი და ამასთანავე ინდივიდუალური... ისტორია გვევლინება ფაქტის სტატუსით, მაშინ, როდესაც მეხსიერება - მისი სუბიექტური და, შესაბამისად, შეცდომებისკენ მიდრეკილი ბუნების გათვალისწინებით - გვეჩვენება პოტენციურად გამონაგონთან გათანაბრებულად.“¹² „ისტორია გამუდმებით ეჭვის თვალთ უყურებს მეხსიერებას და მისი ნამდვილი მისია ამ უკანასკნელის ჩახშობა და განადგურებაა“ - თუმცა, იდენტობის ძიების პროცესში მეხსიერების როლის მკვლევარი, ისტორიკოსი პიერ ნორა მიიჩნევს, რომ მეხსიერებიდან ისტორიაში გადასვლა საკუთარი ისტორიის გახსენებით ნებისმიერი სოციალური ჯგუფის იდენტიფიკაციის განსაზღვრას ახასიათებს და მეტად მნიშვნელოვანია, რადგან ისტორიული მარგინალები თავად წერენ თავის ისტორიას, თვითონ ხდებიან ისტორიკოსები.¹³ ამიტომ პერსონალური ნარატივი აკავშირებს ან პირიქით, აცალკევებს ისტორიასა და მეხსიერებას. ისტორია დიალექტიკური პროცესია მეხსიერების შენახვასა და დავიწყების პრაქტიკას შორის. დისკუსია (ისტორიულ) სიმართლეზე ყოველთვის არის პოლიტიკური, იდეოლოგიური და ისტორიული.

გი-ბლაშეს ავტობიოგრაფიის გამოქვეყნებისა და მძლავრი ფემინისტური მოძრაობის ტალღაზე 1970-იანი წლებიდან იწყება გი-ბლაშეს დაკარგული შემოქმედების ძიება, შესწავლა, იწერება სტატიები თუ წიგნები, გადაღებულია დოკუმენტური ფილმები, რაც განსაკუთრებით ინტენსიურ ხასიათს 21-ე საუკუნის დასაწყისიდან მიიღებს. ფემინისტი მკვლევარი ჯენიფერ ბინი ამ პერიოდს „ფემინისტურ არქეოლოგიურ პროექტადაც“ კი მოიხსენიებს, როდესაც ქალი ავტორების „აღმოჩენა“ მასობრივ ხასიათს იღებს.

მიუხედავად ამისა, ალის გი-ბლაშე ჯერ მხოლოდ „ჩასწორების“ სახით შემოდის ისტორიაში ან, უფრო სწორად, ჯერ კიდევ რჩება მის მიღმა: ის არის არა კინოს „გენერალურ“, არამედ „პერიფერიულ“ - ქალი რეჟისორების ისტორიაში. როგორც რადა ვაცალი იყენებს შედარებას წერილში „სქოლიოს/შენიშვნების გადაფასება“, ადრეული პერიოდის ქალი ავტორების შემოქმედება და მათი ისტორიაში

12 Hastie, The Memoirs, 2002.

13 იქვე.

„მოთავსება“ ჰგავს სქოლიოს, რომელიც უაღრესად მნიშვნელოვანია აკადემიური თუ ნებისმიერი ცოდნის დაგროვებასა და მის კომპლექსური განხილვისას, მაგრამ არსებობს დამატების ან ჩასწორების სახით. „ადრეული კინოს აკადემიური წერის შემთხვევაში სქოლიო გვერდითი ტექსტია ან/და

მკვლევრის ნაშრომი, სადაც გადაყრილია წყაროები, ციტატები და თუ გაგვიმართლა, ძიების ისტორია მთელი თავისი წინააღმდეგობითა და ორაზროვნებით“.¹⁴ სქოლიო ის მნიშვნელოვანი ინფორმაციაა, რომელიც ტექსტის კუთხეებიდან ტექსტში უნდა გადმოვიტანოთ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ზონტაგი ს., ფოტოგრაფია, თბ., 2023.
- Bean J.M., A Feminist Reader in Early Cinema: Toward a Feminist Historiography of Early Cinema, North Carolina, 2002. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv111jjcz> 15.07.2024
- Gabler, N., An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood, New York, 1989.
- Hastie A., Circuits of Memory and History: The Memoirs of Alice Guy-Blaché, North Carolina, 2002.
- McMahan A., Alice Guy Blaché: lost visionary of the cinema, London, 2014. <https://www.aliceguyblache.com/lost-visionary/excerpts> 15.07.2024
- Vatsal R., A Feminist Reader in Early Cinema: Reevaluating Footnotes: Women Directors of the Silent Era, A Feminist Reader in Early Cinema, North Carolina, 2002. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv111jjcz> 15.07.2024

14 Vatsal, Reevaluating, 2002.

AT THE ORIGINS OF HISTORY, BEYOND HISTORY

Teo Khatashvili

Keywords: Alice Guy-Blaché, feminism, politics of memory, history of general and peripheral cinema

The politics of memory towards women, centuries-old practice of its permanent oblivion is a power mechanism accompanying the universal ideology, a patriarchal ideology still working successfully even in the modernist 20th century. A clear example of this is Alice Guy-Blaché, the first female director, screenwriter and producer; while working at Gaumont's studio, she developed an orderly structure of the script, while shooting she used specially selected locations and actors, double exposure, wide shots; she experimented to receive sound-musical cinema and toned, colored images. In 1919 she was, in fact, forced away from film production. Some of Guy Blaché's films were lost or considered lost, and some were attributed to other authors, so she was not mentioned in the history of cinema for a long time.

What caused the disposition of a successful and popular woman in the field of cinema for two decades? First of all, cinema went from being an entertainment of *dubious reputation* (therefore, a business of less interest to men, which made room for women) to a film industry that was taken over by male corporations. Significantly, it was during this period that it acquired a structured language, through which the dominant form of storytelling was formed as the basis of the phallogocentric system. There was no place for Guy-Blaché even in the marginal avant-garde movement because her language was completely different from the work of the cinema pioneer.

On the wave of the feminist movement, in the 1970s, the search, study and *correction* of Alice Guy-Blaché's lost work began. However, it still remains a kind of footnote in the general history of cinema, as female directors' history of cinema is still considered *peripheral* history.

There are many gaps, holes, omissions in historical knowledge, which need not only to be gradually filled, but also to revise the grand narrative. The politics of memory, as a constant correction of collective memory, the knowledge constructed about what to forget and what to keep, is carried out by political agents, various dominant ideologies and certain power-bearing groups, it is mainly aimed at the formation of the state and the determination of the national identity, and may, at different times, take on a different power vector. The politics of memory towards women maintains a much more stable and universal approach, because centuries-old practice of permanently forgetting a woman, erasing her from history, is a power mechanism accompanying a solid and universal ideology, a patriarchal ideology still working successfully even in the modernist, emancipated 20th century. I will discuss this mechanism on the example of the French director, screenwriter and producer Alice Guy-Blaché, whose biography, on the one hand, is a clear example of women's bold entry into the public space at the dawn of the last century, in the wake of the process of women's emancipation, the realization of her diverse

skills, and on the other hand, it speaks to the continuity of the global practice of forgetting her despite her success, popularity and contributions in one or another field.

Alice Guy spent her childhood and early years between Chile and France, where she eventually settled with her mother after the death of her father, Émile Guy, a bookstore owner and publisher in Santiago. She started working as a stenographer and soon found herself in Léon Gaumont's company, whose studio manager and director she became in 1896. Alice Guy, who, along with a quick mind and creative thinking—explaining why Gaumont always trusted her to experiment with new ideas—was known for sociability, met many people working in the field of photography, including Auguste and Louis Lumière, with whom Gaumont was friends. Along with the latter, Alice Guy also attended the first demonstration of Lumiere's miraculous invention. Although Gaumont and Lumiere were competitors as camera and film manufacturers, they shared a more important idea/goal—to improve the technical capabilities of the moving image. The fact that for them technological progress was superior to cinema as a new art form is also shown by the fact that

“films at this stage were produced more for the purpose of selling the camera equipment; the films showed off what the camera could do and were sometimes included with the sale of the camera, in the same way that computers are bundled with software today”.¹

As Susan Sontag notes in *On Photography*, it is symptomatic that photography emerged when along with the emerge of the capitalist system and relations, the pace was accelerated, when everything (urban environment, lifestyle, social structure as a result of migration from rural areas to urban ones, etc.), was changing, and changing rapidly, therefore the old one is lost. Therefore, early photography, which is mainly related to family and/or tourist experiences, is nostalgic and memory-based. “It’s as if everything has turned to be captured in a photograph”,² wrote Sontag. The same can be said about the first films, which captured “parades, railroad stations, portraits of the laboratory personnel, which served as demonstration films but were both brief and repetitious”.³

Attending the first movie screening, Alice Guy-Blaché had the ambition to turn a simple duplication of reality into a fascinating story unlike the spectators who were amazed by this miracle that spread almost all over the world. “Gathering my courage, I timidly proposed Gaumont that I might write one or two little scenes and have a few friends perform in them. If the future development of motion pictures had been foreseen at this time, I should never have obtained his consent. My youth, my inexperience, my sex, all conspired against me. I did receive permission, however, on this express condition that this would not interfere with my secretarial duties,” Guy-Blaché recalls in her autobiography.

If Georges Méliès can be called the first auteur-director to create his own distinctive style, Alice Guy-Blaché is not only the first female director, but also the first director in the sense that she went beyond the practice of making films spontaneously, in fragments of life and developed an orderly structure of the script, and for screening which she used specially selected locations and actors, such techniques as double exposure, the reverse effect,

as Alison McMahan stated, even the close-up (even before Griffith). In her very first films, orderly composition and mise-en-scène are felt, and although the static camera captures the interior from one place (*Falling Leaves*, a variation of O. Henry’s *The Last Leaf*, *The Irresistible Power of the Piano*, *The Consequences of Feminism* and others) or the enclosed environment of the street, the spatial dimension and dynamics enter the shot (*The Hero*, *The Cabbage Fairy*, *Matrimony’s Speed Limit*, *A Fool and His Money*; *A House Divided* and others). She matched acted out, studio-staged episodes with fragments flowing with life (a street, a playground, a railway line, etc.). Already in early 1900s, Guy-Blaché made sound-music cinema (*Five O’clock Tea*), experimented with film toning (Danse Serpentine variations) and in this way obtaining a color image.⁴

Consequently, Guy-Blaché’s films brought great success to Gaumont’s studio. In order to expand the film industry, Gaumont sent her to the United States with her husband, Herbert Blaché, as a representative, where they established one of the first studios, Solax (1912), and after a while, as an investment of the profits received from it, the Fort Lee Studio, which functioned as a center of American film production before the formation of Hollywood. Guy-Blaché invited the first American female director Lois Weber to work in this studio, as she invited before Louis Feuillade to Gaumont’s Studio, who became a famous director of early French cinema and is credited with the authorship of some of Guy-Blaché’s films.

Literary researcher Mary Kelly considers authorial anonymity, or the practice of writing under a different name, to be one of the most common forms of invisibility in history. Attributing Guy-Blaché’s films to a male director can be considered a similar practice. She herself modestly assesses her merits in an autobiographical book, where she considers herself not as one of the founders of the new art, but as a witness of its birth. This low self-esteem should not be attributed to the evasiveness of Alice Guy-Blaché,⁵ but is caused by the social-cultural norm. Writing about 19th-century women writers, Mary Kelly notes: “Un-

1 McMahan, *Lost Visionary*, 2003

2 ზონტაგი, *ფოტოგრაფია*, 2023, გვ. 39.

3 From Alice Guy-Blaché’s *Memories*.

4 It is a matter of separate research, what gets and what becomes the subject of interest of Guy-Blaché. It deals with socio-cultural topics, women’s social status, the issue of marriage or divorce, pregnancy, etc. which ironically reflects on the anxieties of men. In her autobiography, she devotes an entire chapter to describing where she went to document reality on screen and explore the environment, be it an orphanage, a mental hospital or a hospital for incurable diseases, a prison, etc. Racial issues also arise with Guy-Blaché, who cast black actors for the first time, which is why many white actors refused to act with a black man.

5 In a letter published in *The Moving Picture World* in 1914, she emphasized that there was nothing a woman could not do with

like a male, a female person was to be shielded from public scrutiny. Neither her ego nor her intellect was cultivated for future public vocation. After all, her proper sphere was the home. She was to stand in the background, out of the way. Even her exercise of moral, social, or personal influence was to be indirect, subtle, and symbolic. Her voice was to be soft, subdued, and soothing. In essence, hers was to remain an invisible presence”.⁶

In general, the problem of studying early cinema is related to a number of objective factors: the film production of the first years is neither systematized nor even named. Since it was considered a more commercial and less creative spectacle over the years, in an unstructured system where there was no law (and no film grammar), the author of the film was often anonymous, the documents used the words produced by and directed by interchangeably, there were no copyrights, and stories were taken from each other, so it is difficult to determine who the author is and who repeats this or that motif, not to mention the technical factor, due to which a lot of films shot on fast-burning and perishable tapes were lost, etc.

However, considering these objective reasons, even the fact that history has preserved Méliès, Gaumont, Pate, Lumiere, etc. but for a long time Alice Guy-Blaché was “written out” of this history, is symbolic and confirming the ongoing process of forgetting women. Along with Guy-Blaché’s films that are lost or considered lost or attributed to someone else’s authorship, the changes in her personal life became to some extent the reason for her withdrawal from film production and her removal from film history from the 1920s: after a long separation and a broken relationship, Guy-Blaché officially divorced her husband in 1922 and returned to France. This is already the period when French film production as a system was formed, developed and staffed by men. At the same time, this is the age of the rise of the avant-garde, where—as in a non-dominant, “peripheral” process—women are admitted, but this time in a new form completely different from Guy-Blaché’s narrative. Therefore, there will be no place for her in cinema.

Perhaps the question will arise, what changed in two decades, that caused a change in a woman’s disposition

in film industry too? From the first screening, it took years for cinema to become a giant industry taken over by male corporations. It was initially viewed with skepticism as to how profitable it would be financially and what possibilities it had as an important pillar of mass culture, or even more so as a new, unprecedented art form. Thus, the door is open for women in this area of dubious reputation.⁷ Modern historiography of cinema, giving preference to the use of the term early instead of silent for the classification of the first stage of cinema development, considers the latter not simply as a chronology, but as a qualitative category, a period of transition, when cinema turns from an attraction into a shaped narrative. In this period, cinema not only becomes a powerful industry from chaotically developed film production, but also acquires a structured language. In early cinema still “exhibitionism dominates voyeurism, surprise-over suspense, spectacle over -story,” cinema had not yet come under the “totally controlled and gendered gaze.”⁸ At the end of this transition, in the late 1910s, a dominant form of storytelling was finally established, “paving the way for the establishment of a fabricated reality, as self-sufficient, capable of managing the viewer’s perception through the manipulation of time and space, and which excludes the chaotic interference/intrusion of external/lateral signifying systems.”⁹ In fact, it is the formation/establishment of a phallogocentric system, beyond the law of which existed early cinema. Naturally, the avant-garde movement would also begin in a few years, which, if expressed a rebellion against pre-modernist, classicist forms in other, traditional branches of art, we can see resistance to the newly established conventional-classicist system in cinema. Along with avant-garde men, women were actively allowed in this movement (although they would also be lost in history, for example, Germaine Dulac’s *La Coquille et le Clergyman* filmed a year before *Un Chien Andalou* but it is the latter and its director Luis Buñuel who are mentioned as the founder of surrealist cinema with co-authors Salvador Dalí).

Is it also worth mentioning who is writing history? Those who have social capital and who are influential and authoritative men. Among them, Georges Sadoul,

the same success as a man in directing a motion picture and mastering the techniques required for it.

6 Hastie, *The Memoirs of Alice Guy-Blaché*, 2002.

7 Historian Neal Gabler in his book, *An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood*, considers the factor of a free niche that has been left out of the spotlight as the main reason that the founders of the major Hollywood film studios were immigrants from Europe, poor—that is, they are marginal—Jews.

8 Bean, *Toward a Feminist Historiography of Early Cinema*, 2022, p.6.

9 Ibid.

the author of one of the first and fundamental volumes on the history of cinema, with whom Guy- Blaché is not even mentioned. In one of the TV programs in 1975, even the director of Gaumont had not heard anything about the first woman director of their own studio, the founder of Cinematic and the savior of film memory, Henri Langlois, suspiciously asked if Guy- Blaché shot or was only a producer. Important corrections in history were again made thanks to Guy Blaché herself, who wrote an autobiographical book in 1940, although it was printed only in 1976, and of course some doubts and skepticism arose about her—was she telling the truth? According to Amelie Hastie, an autobiography, if we share the opinion of Walter Benjamin, is more anti-autobiography, based not on chronological continuity of facts, but on reminiscences, where individual moments are remembered intermittently. It is seen as subjective, relatively unreliable and opposed to the official understanding of history as true, objective.¹⁰ Memory is by nature multiple and yet specific; collective, plural and yet individual. History thus appears to have the status of fact, whereas memory—owing to its subjective and hence fallible nature—appears potentially aligned with fiction. History is perpetually suspicious of memory and its true mission is to suppress and destroy it. However, historian Pierre Nora, a researcher of the role of memory in the search for identity, believes that the transition from memory to history by recalling one's history characterizes the determination of the identity of any social group and is very important, because the historical marginalized write their own history, become historians themselves.¹¹The passage from memory to history has

required every social group to redefine its identity. This is why personal narrative connects or reconnects history and memory. History is a dialectical process between the preservation of memory and the practice of forgetting. The discussion about (historical) truth is always political, ideological and historical.

Following the publication of Guy- Blaché's autobiography and the strong feminist movement in the 1970s, starts the search and study of Guy- Blaché's lost work; articles and books are written, documentaries are made, which became especially intense from the beginning of the 21st century. Feminist researcher Jennifer Bean (Jennifer M. Bean. 2022) even refers to this period as a "feminist archaeological project," when the discovery of female authors takes on a massive character.

Nevertheless, Alice Guy- Blaché enters the history only as a correction or rather, remains outside it: she is not in the general but in the peripheral, history of cinema of female directors. As Radha Vatsal uses the comparison in *Revaluing Footnotes/Notes*, the work of early female authors and their placement in history is like a footnote, which is extremely important in the accumulation and complex discussion of academic or any knowledge, but it exists as an addition or correction. "In the case of academic writing on early cinema, a footnote is a side text and/or a researcher's paper, where sources, quotations and, if we are lucky, the history of the search in all its contradictions and ambiguities are thrown away."¹²A footnote is the important information that should be transferred from the corners of the text to the text itself.

REFERENCES:

- ზონტაგი ს., ფოტოგრაფია, თბ., 2023.
- Bean J.M., *A Feminist Reader in Early Cinema: Toward a Feminist Historiography of Early Cinema*, North Carolina, 2002. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv111jicz> 15.07.2024
- Gabler, N., *An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood*, New York, 1989.
- Hastie A., *Circuits of Memory and History: The Memoirs of Alice Guy-Blaché*, North Carolina, 2002.
- McMahan A., *Alice Guy Blaché: lost visionary of the cinema*, London, 2014. <https://www.aliceguyblache.com/lost-visionary/excerpts> 15.07.2024
- Vatsal R., *A Feminist Reader in Early Cinema: Reevaluating Footnotes: Women Directors of the Silent Era*, A Feminist Reader in Early Cinema, North Carolina, 2002. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv111jicz> 15.07.2024

¹⁰ Hastie, *The Memoirs of Alice Guy-Blaché*, 2002.

¹¹ Ibid.

¹² Vatsal, *Reevaluating Footnotes*, 2002.