

# როგორ ყვებიან/წერენ ქალები ისტორიას?

თეო ხატიაშვილი

**საკვანძო სიტყვები:** ქალები კინოში, ისტორიული ფილმი, დემითოლოგიზაცია, პატრიარქალური კულტურა, ვირჯინია ვულფი, სოფია კობოლა, კელი რეიჰარდტი

რა არის ისტორიული ფილმი? ყველაზე გავრცელებული ტრადიციული გაგებით, ეს არის ისტორიული ფიგურის/რეალობის ან მნიშვნელოვანი ისტორიული მოვლენის ასახვა წარსულის რეკონსტრუქციითა და კოსტუმირებული ფორმით. კლასიკურ ისტორიულ ფილმში ეს მოვლენები - მითუმეტეს, თუ ამა თუ იმ ნაციონალური იდენტობის ჩამოყალიბებასთან არის მჭიდროდ დაკავშირებული - უმეტესად ჰეროიკული პათოსითა და მითებით არის დატვირთული. მეტ-ნაკლებად ყველა ქვეყნის და, შესაბამისად, კინემატოგრაფში არსებობს ერთი ან რამდენიმე გადაწყვეტილი მნიშვნელობის მოვლენის - როგორც წესი ომის/ბრძოლის - ან ეროვნული გმირი/მონარქის მითოლოგემა, რაც კოლექტიური იდენტობის შემაკავშირებელია. ამერიკულ კინოში ასეთია სამოქალაქო ომი და „ველური დასავლეთის ათვისების“ ეპოპეა, რაც საფუძველს დაუდებს ერთ-ერთ ყველაზე უფრო სპეციფიკურ ჟანრს, ვესტერნს. შემთხვევითი არ არის, რომ ეს უკანასკნელი ლამის საკრალურ ფორმად იქცევა, რადგან ის ყველა ამერიკის „კოსმოგენიას“ - ახალგაზრდა „უფესვო“ ქვეყნის დაბადების მითს, რომლის მოქალაქეებსაც არ ჰქონდათ საერთო კულტურულ-ისტორიული მახსოვრობა. როგორც კინოისტორიკოსი ზვიად დოლიძე აღნიშნავს, „ჰოლივუდმა მისგან [ვესტერნისგან] ისეთი შთამბეჭდავი მითოლოგია შექმნა, რომ მაყურებელს სწორედ მისგან ჩამოუყალიბდა შეხედულება ისტორიულ წარსულზე... ვესტერნი გახდა ეპოსი, ამერიკის ისტორიის ნოსტალგიური მითი, ამერიკანიზმის იდეალური მოდეელი“.<sup>1</sup>

ჩემი მოხსენების მიზანია, სწორედ ამ ორი მნიშვნე-

ლოვანი მოვლენის ამსახველი ფილმების - სოფია კობოლას „ცდუნებულისა“ (2017) და კელი რეიჰარდტის „პირველი ძროხის“ (2019) - მაგალითზე ვაჩვენო - რა შეიცვალა ისტორიის თხობისას - ან იცვლება თუ არა ის საერთოდ, როცა მას ქალი რეჟისორი ყვება?

ვირჯინია ვულფი „საკუთარი ოთახის“ წვეულების ეპიზოდის აღწერისას აღნიშნავს, რომ კაცი მწერლები, როგორც წესი, ამ სცენას სუფრასთან გამართულ დიალოგებზე აგებენ, რაც, უმეტესად, კაცების ჭკუისა და გონებადამახვილობის გამოვლენას ემსახურება: „მწერლებს ერთი უცნაური თვისება აქვთ - წვეულებებს ხშირად ისე აღწერენ, როგორც გონებადამახვილური დიალოგებითა და საინტერესო მოვლენებით სავსე ღირსშესანიშნავ მოვლენებს, მაგრამ თითქმის არასდროს ხარჯავენ სიტყვებს იმაზე, თუ რა კერძები იყო მირთმეული სადილები... ჩემს მონათხრობში ამ ჩვეულებას დავარღვევ და გიამბობთ, რომ ეს სადილი ღრმა თეფშებში ჩალაგებული თევზის მორთმევით დაიწყო“<sup>2</sup> - წერს ის და დეტალურად აღწერს კერძებსა თუ მათ სერვირებას. მოგვიანებით, ისევ აგრძელებს ამ თემაზე მსჯელობას: „პატრიარქალური ფასეულობები ყველგან დომინირებს. ფეხბურთი და, ზოგადად, სპორტი “მნიშვნელოვანია”, მოდის გაღმერთება და საყიდლებზე სიარული კი “ბანალური”... კრიტიკოსები თვლიან, რომ ესა თუ ის წიგნი მნიშვნელოვანია, თუ ომს ეხება, ხოლო წიგნი, რომელიც სასტუმრო ოთახში გამოკეტილი ქალის გრძნობებს ეხება, მნიშვნელობას მოკლებული. ბრძოლის ველის სცენა უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე სცენა მაღაზიაში...“<sup>3</sup> თუმცა, ზოგადად, თანამედროვე კინოენასა და ესთეტიკას აღარ ახასიათებს პათოსურობა, მაგრამ

1 დოლიძე, ვესტერნი: ისტორია და ფილმი. 2008, გვ. 8, 63.

2 ვულფი, საკუთარი ოთახი, 2007, გვ. 130.

3 იქვე, გვ. 199.

სწორედ ეს ყოფითობის „ბანალურობა“, უმნიშვნელო დეტალების „პიანისიმო“ და რუტინული რიტმი გამოარჩევს, უპირველეს ყოვლისა, ქალი ავტორების დიდ ნაწილს, მაშინაც კი, როცა ისინი „დიდ ისტორიაზე“ ყვებიან.

სოფია კოპოლას „ცდუნებულში“ (2017), რომელიც თომას ქულინენის იმავე სახელწოდების რომანის მიხედვით არის გადაღებული, სამოქალაქო ომი კადრს გარეთ არის გატანილი. რომანისა თუ 1971 წელს გადაღებული ორიგინალთან მაქსიმალურად მიახლოებული დონ სიგელისეული ეკრანიზაციისგან განსხვავებით, ფილმში ჩამოშორებულია თხრობის პარალელური ხაზები და მთლიანად კონცენტრირებულია ვირჯინიის შტატის ახალგაზრდა ქალთა ერთ-ერთ პანსიონში გამოკეტილ პერსონაჟებზე, რომლებიც შეიფარებენ კონფედერანტების მიერ დაჭრილი „მტრის“ ჯარისკაცს. ფილმის მოქმედება მათ ყოველდღიურ საქმიანობას მიჰყვება, რაც მეცადინეობის გარდა, საოჯახო საქმეებსა და მამულის მოვლასაც ითვალისწინებს. როგორც აღვნიშნე, ომი კადრში არ შემოდის, თუმცა მუდმივად იგულისხმება, იქნება ეს პერიოდულად გამოჩენილი ჯარისკაცებისა თუ საუბრების საშუალებით, რითაც ვიგებთ, რომ პანსიონის მოწაფეებს წასასვლელი არსად აქვთ, რადგან მათი ოჯახები ალყაში არიან მოქცეულნი ან ოჯახის წევრები დაკარგეს, რომ ყველა მონა გაიქცა და ამიტომ დარჩნენ ქალები მართო, დაუცველები, ფაქტობრივად, შუაგულ საომარ ველზე, რომ „იანკები“ საშიშები არიან და ქალებს აუბატიურებენ და ა.შ. ამ შიშით არის გაუღწეოთ პანსიონის ულამაზესი, თუმცა უკვე თითქმის უღრან ტყედ ქცეული გარემო, ხის ტოტებს შორის აქა-იქ შემოჭრილი მზის სხივების ჭარბი ნაკადით განათებული, თუმცა იდუმალებით სავსე, რომლის სიჩუმე - თუ არ ჩავთვლით ბუნების ხმებს - კიდევ უფრო ავისმომასწავებლად აღიქმება.

სოფია კოპოლა ირჩევს ამბის დრამატულობასთან სრულიად კონტრასტულ გამოსახულებას: თბილი განათება, კლასიკური მხატვრობისთვის დამახასიათებელი გაწონასწორებული კომპოზიციები, მშვიდი რიტმი, დახვეწილი და თავშეკავებული ჟესტები, დომინანტური თეთრი - იქნება ეს სამხრეთული, კო-

ლონიალური არქიტექტურის სახლი მაღალი თეთრი სვეტებითა თუ პანსიონის ბინადართა თეთრი კაბები, როგორც უმწიკვლობის, სისუფთავის ფერი. თუმცა როგორც ამ მშვიდი და ჰარმონიული გამოსახულების მიღმა იმალება დისჰარმონიულობა და სისასტიკე, ქალების უმწიკვლობაც და კეთილშობილებაც მოჩვენებითი და თვალთმაქცურია. ტრადიციული სამხრეთული მორალით აღზრდილი გოგოები თუ ორი ზრდასრული ქალი მათ სივრცეში კაცის მოულოდნელად შემოსვლისთანავე კარგავენ წონასწორობას, ჩაკლულ სექსუალობას და თუ თავიდან მხოლოდ მინიშნებით, გარეგნული იერის შეცვლით, სამკაულებითა თუ მოშიშვლებული მხრებით გამოხატავენ საპირისპირო სექსისადმი მიზიდულობას, ფილმის ბოლოსკენ მათი ვნება დაუფარავი ხდება.

ჯორჯო აგამბენი ესიემი „შენიშვნები ჟესტზე“, ჟილ დელეზისგან განსხვავებით, რომელიც კინოს არსს განიხილავს დროითი თუ სივრცული კონცეპტის გარშემო მხატვრულად კონსტრუირებულ იმიჯში, კინოს განმსაზღვრელ ელემენტად მიიჩნევს ჟესტს. ჟესტიკულაციას კი ის განიხილავს, არა როგორც, უბრალოდ, მოძრაობას (როგორც შეიძლება იყოს, მაგალითად, ცეკვა, მოძრაობა თავისთვის, წმინდა ესთეტიკური აქტი დასასრულის - ანუ წარმოებული მნიშვნელობის - გარეშე), არამედ როგორც „ჩვენს არსებობას გარემოში“ (being-in-a-medium).<sup>4</sup>

სხვა საკითხია, რამდენად არსებითია განსხვავება აგამბენისეულ ჟესტსა და დელეზის იმიჯს შორის, რომელიც არ წარმოადგენს სტატიკურ, გახევებულ გამოსახულებას, არამედ დროის მსვლელობისა თუ მოქმედების შედეგად ფორმირებულ მხატვრულ სახეს, მაგრამ ამაზე მსჯელობას არ გავაგრძელებ და დავუბრუნდები სოფია კოპოლას ფილმს, რომელიც მთლიანად სწორედ ამ ჟესტიკულაციამე, როგორც გარემოში პერსონაჟების არსებობაზე, აიგება. მონოტონურ, ჩაკეტილ გარემოში კაპრალის მიერ შემოტანილი დისონანსი სწორედ ჟესტურად არტიკულირდება მისი განბანვის ხანგრძლივ ეპიზოდში. კადრში ჯარისკაცის სხეული და პანსიონის დირექტორის, ქალბატონ მარტას ხელებია ფოკუსირებული. ამ უკანასკნელის მოძრაობაში მხოლოდ ქრისტიანული გულმოწყა-

4 Agamben, Means without End, 2000, [https://monoskop.org/images/3/3c/Agamben\\_Giorgio\\_Means\\_without\\_end\\_notes\\_on\\_politics\\_2000.pdf](https://monoskop.org/images/3/3c/Agamben_Giorgio_Means_without_end_notes_on_politics_2000.pdf) (24/03/2022)

ლებით გამოწვეული მზრუნველობა არ აღიბეჭდება, მასში ფარული ვნება თუ უცხო კაცის სხეულთან შეხების გამო კეთილშობილი ქალის ერთგვარი შეშფოთებაც იკითხება. ხელი პერიოდულად ყოვნდება და ისევ აგრძელებს მოძრაობას, ხან მტკიცედ, ხან ნაზად. მაყურებელი თითქოს სიმბოლურ სექსუალურ აქტს და, ამავე დროს, ქალის შინაგან ბრძოლას ადევნებს თვალს.

არშემდგარი სექსუალური მიზიდულობა და ენერგია, რითიც გავრეხულია პანსიონის კლასტროფობული სივრცე, გადაიქცევა დესტრუქციულად, რაც, უპირველეს ყოვლისა, მიემართება ვნების ობიექტს, კაცს, როგორც ცენტრს, რომელიც ქმნის ამ რეპრესიულ სისტემას. მიუხედავად იმისა, რომ ქალებისთვის კაპრალი მტერია, ის ხდება ცენტრი, მის გარშემო იგება უკვე პანსიონის ახალი დღის წესრიგი. ქალების მზრუნველობა საოჯახო და სამეურნეო საქმიანობიდან მასზე გადაინაცვლებს და როგორი ერთსულოვნებითაც უვლიან კაპრალს, ისეთი ერთსულოვნებით შეიკვრებიან მის გასანადგურებლად. მასკულიზური ნორმის გარშემო კონსტრუირებული ტრადიციული კულტურისთვის, რომელსაც დაპყრობის, მისაკუთრების კანონები მართავს, კოლექტიური ქცევა მისი სიმტკიცის აუცილებელი წინაპირობაა. ამიტომაც არა იმდენად ფარული მეტოქეობის, რამდენადაც (დროებითი) სიძულვილის ობიექტი გახდება ახალგაზრდა მასწავლებელი ედვინაც, რომელსაც სიყვარული ამ სისტემიდან ამოაგდება. ჩაკეტილ სივრცეში, რომლის „უჭაერობას“/უსივრცობას ომი, მისგან გღვივებული შიში და სიძულვილი მატერიალიზებულიად აღსაქმელს ხდის, შეუძლებელია სიყვარული. ედვინა უნდა დაუბრუნდეს კოლექტივს, რომელიც აღადგენს პატრიარქალურ წესრიგს. კაპრალისთვის ფეხის მოკვეთა კასტრაციის სიმბოლურ აქტად აღიქმება, რაც, საბოლოოდ, მისი მკვლელობით, როგორც ამ წესრიგისა და წონასწორობისთვის სახიფათო უცხოს განადგურებით სრულდება.

პირიქით, სწორედ უცხო ხდება მტრულ გარემოში გადარჩენის იმედი კელი რეიპარდტის ვესტერნიში პირველი ძროხა (2019), ამ ტერმინის ყველაზე უფრო დაშორებული მნიშვნელობით. ეს არის უაღრესად ყოფითი ისტორია იმაზე, თუ როგორ ცდილობს დამკვიდრებას „ველურ დასავლეთში“ ბედის საძიებლად ჩასული, სრულიად შემთხვევით დამეგობრე-

ბული ორი ადამიანი, რომლებიც თაფლაკვერების ცხოვრებით ირჩენენ თავს. ვესტერნის ისტორიაში უკვე დიდი ხანია ამ საკრალური ჟანრის დემითოლოგიზაცია მოხდება, მაგრამ რეიპარდტი არა ჟანრული კოდების დეკონსტრუქციით, მათი ირონიული რეკომინაციებით იქცევს ყურადღებას, არამედ იმით, რომ ფილმს სრულიად აშორებს ჟანრის ფორმალურ ნიშნებს. აქაც, როგორც „ცდუნებულის“ შემთხვევაში, ვესტერნი კადრს გარეთ ან კადრის უკანა ხედვება გადატანით: „კაი ბიტებს“ შორის შერკინება, ჩხუბი, საქმის გარჩევა „ქუქის“ არსებობისა და მოქმედების სივრციდან არის გასული. მაყურებელი ამ ეპიზოდებს სილუეტურად ხედავს კარვის ფარდის ან კარის ჭრილში, რასაც ფონად შემოსული ხმები ავსებს. რეიპარდტი გვაჩვენებს ფრაგმენტს დასავლეთის ათვისების „დიადი ისტორიიდან“, თუმცა არა ამ „დიადი მითოლოგიისთვის“ დამახასიათებელი მასშტაბურობით, პათოსითა და ჰეროიკულობით, არა გაშლილი პრერიებით, არამედ ადამიანთან მიახლოებული ფოკუსით. თუმცა, ამის მიუხედავად, კადრი სავსეა ჰაერით, შემოდგომის თბილი ფერებით, განათებით, ატმოსფერული ფონითა და გარემოთი, რომელშიც ორგანულად არიან ჩაწერილი მთავარი პერსონაჟები. „ქუქისა“ და ქინგ ლუს ორეგონა ტყისა და მდინარის „შინაურული სივრცეა“, თაფლისფერსა და მწიფე ზეთისხილის ფერებში ჩაძირული, თითქოს პირველი ადამიანის „საცხოვრისი“, რომელიც იძლევა ყოველდღიურ საზრდოს, თუმცა არანაკლებ საფრთხის მომტანიც არის. მდინარის მშვიდ, მოლივლივე ნაკადში შემოდის გემი, როგორც ბუნების/დედისეულ წიაღში შემოჭრილი ფალიკური სიმბოლო, როგორც ბუნებაში ცივილიზაციის, ადგილობრივ ჰარმონიულ გარემოში კი - კაპიტალიზმის შეჭრის სიმბოლო. როგორც „ქუქი“ ამბობს: „აქ ჯერ ისტორია არ არის, ის ახლა იწყება“ და ამ ისტორიის შექმნის პროცესში მან და ქინგმაც უნდა სცადონ ბედი.

მათი მეგობრობა მთელი ფილმის ინტონაციის მსგავსად უაღრესად მშვიდად, უემოციოდ, მაგრამ საოცარი სიფაქიზით ვითარდება. „ქუქი“ არამასკულიზური ჟესტებით ხასიათდება. თავიდანვე ასე ვეცნობით სოკოს კრეფისას, ჯერ მის ხელებს ვხედავთ - არა მუშტად შეკრულს, რომელმაც ბეწვეულის უამრავ მაძიებელს შორის ძალით უნდა დაიმკვიდროს თავი, არამედ სუსტს, თუმცა მოქნილსა და მშრომელს. მთე-

ლი ფილმის განმავლობაში მას ამგვარ მოქმედებებში ვხედავთ – კრეფს სოკოს ან კენკრას, არჩევს თხილს და თესლებს, რეცხავს, წველის ძროხას და აცხობს, ასუფთავებს სახლს და პირველივე, რასაც შეიტანს თავისი მეგობარი ჩინელის ქოხში, მინდვრის ყვავილებია. დევიდ ლოურენსი „კლასიკური ამერიკული ლიტერატურის კვლევაში“ აღნიშნავს, რომ „ამერიკული სულის არსი არის მკაცრი, იზოლირებული, სტოიკური და მკვლელი“ (“The essential American soul is hard, isolate, stoic, and a killer”<sup>5</sup>), თუმცა რეინჰარდტი ამ სტოიკური იმიჯის მიღმა გვახედებს. ფორტში ჩასული „ქუქი“ ახალ ჩექმებში გამოეწყო, როგორც „ჭეშმარიტი კოვბოი“. თუ მის მოძრაობაში მანამდე ყოველთვის შეინიშნებოდა მორიდება, სიფრთხილე, მოირგებს რა კოვბოს ერთ-ერთ ყველაზე სიმბოლურ ატრიბუტს, ის (დროებით) თავდაჯერებულობასაც ირგებს და ამაყად გაივლის ფორტის მოედანზე. თუმცა მალევე შარვლის ტოტებით დაიფარავს ახალ ფეხსაცმელს – არ გამოვა მისგან ნამდვილი კოვბოი.

საგულისხმოა, რომ ამ ეპიზოდს წინ უძღვის „მთავარი“ მოვლენა დასახლებაში – უფროსი კომისიონერისთვის ძროხის ჩამოყვანა; როგორც იქაურები ხუმრობენ, „შეფმა“, როგორც ნამდვილმა ინგლისელმა, რძით რომ დალიოს ჩაი. თუ ძროხას ფერმერული ამერიკის სიმბოლურ აღმნიშვნელად განვიხილავთ, ის კონტინენტზე თეთრკანიანი რასის შემოსვლის ისტორიის არსებით დეტალად იქცევა,

რომელიც არა მხოლოდ სოციალურ უპირატესობას რეპრეზენტირებს („შეფი“ ერთადერთია, ვისაც ძროხა ჰყავს, როგორც სიმდიდრის, ფუფუნების ნიშანი), არამედ თეთრების ცხოვრების წესისა და კულტურის დამკვიდრებასაც (რძიანი ჩაის სმა ფრანგული მოდის სიახლეების შემოტანასთან ერთად).

რეინჰარდტი ყოფითი ისტორიის მცირე, მაგრამ ზუსტი დეტალებით საბოლოოდ მეტყველ, დიდ სურათს ქმნის – დაძაბულ, მტრული განწყობებითა და ბრიყვული მაჩოიზმით სავსე იერარქიულ გარემოს, სადაც რასობრივი თუ სოციალური უთანასწორობა თავისი წინააღმდეგობებით ვლინდება (ნახევრად ევროპულად გამოწყობილი ადგილობრივი ბელადის საპატიო სტუმრობა კომისიონერთან დასავლურ კოლონიალიზმთან გარიგების აღმნიშვნელია, მაშინ როდესაც თეთრკანიანი „ქუქის“ სოციალური სტატუსი ისეთივე განუსაზღვრელი და რისკების მატარებელია, როგორც ჩინელი ქინგისა).

დევიდ ლოურენსი უკვე ნახსენებ ტექსტში ამერიკული სულის გამოხატულებად უიტმენისეულ მოტივსაც განიხილავს, როგორც ქალსა და კაცს, როგორც მეგობრებს შორის სულის ამოცნობას და გაერთიანებას, როგორც ღია გზაზე მდგარ სულებს, რომლებმაც ერთმანეთი ამოიცნეს. კელი რეინჰარდტიც სწორედ ამ გზაზე მდგარ ორ ერთმანეთზე მზრუნველ ადამიანს გვაჩვენებს, რომლებმაც ხელი გაუწოდეს ერთმანეთს და ცივ, ყინვიან ღამეში ზურგი მიუშვირეს ერთმანეთს გასათბობად.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

- დოლიძე ზ., ვესტერნი: ისტორია და ფილმი. თბილისი, „მწიგნობარი“, 2008.
- ვულფი ვ., საკუთარი ოთახი. თბ., ფონდი „ტასო“, 2007.
- Agamben G. Means without End, University of Minnesota. 2000.
- [https://monoskop.org/images/3/3c/Agamben\\_Giorgio\\_Means\\_without\\_end\\_notes\\_on\\_politics\\_2000.pdf](https://monoskop.org/images/3/3c/Agamben_Giorgio_Means_without_end_notes_on_politics_2000.pdf) (20/04/2022).
- Lawrence D. H. Studies in Classic American Literature, Gutenberg Ebook, 2019 .
- <https://www.gutenberg.org/files/60547/60547-h/60547-h.htm> (20/04/2022)

5 Lawrence, Studies in Classic, 2019 <https://www.gutenberg.org/files/60547/60547-h/60547-h.htm>



კადრები ფილმიდან “ცდუნეებულები”, რეჟისორი: სოფია კოპპოლა. 2017  
THE BEGUILLED, SOFIA COPPOLA, 2017



კადრები ფილმიდან “პირველი ძროხა”, რეჟისორი: კელი რეიჩარტი. 2019  
FIRST COW, KELLY REICHARDT, 2019

# HOW DO WOMEN TELL/WRITE (HI)STORY?

Teo Khatiashvili

**Keywords:** *Woman's cinema, historical film, Demythologization, Patriarchal culture, Virginia Woolf, Sophia Coppola, Kelly Reichardt*

**Illustrations:** pp. 229–230

What is a historical film? In the most common traditional sense, it is a demonstration of a historical figure/reality or an important historical event through a reconstruction of the past and costumed form. In a classic historical film, these events—especially if they are closely connected with the formation of one national identity or another—are mostly loaded with heroic pathos and myths. More or less, in every country and, consequently, in its cinematography, there is a mythologem of one or more crucial events—usually a war/struggle—or a national hero/monarch that is a unifier of a collective identity. In American cinema, such is the Civil War and the epic of “Wild West Expansion,” which formed the basis of Western, one of the most specific genres. It is no coincidence that the latter became almost a sacral form, as it tells the American “cosmogonesis,” the myth of the birth of a young “rootless” country whose citizens had no common cultural-historical memory. As film historian Zviad Dolidze notes, “Hollywood created such an impressive mythology from it [Western] that it made the viewer form a view of the historical past... Western became an epic, a nostalgic myth of American history, an ideal model of Americanism.”<sup>1</sup> The purpose of my paper is to show on the example of Sophia Coppola’s *The Beguiled* (2017) and Kelly Reichardt’s *First Cow* (2019), depicting these two important events, what has changed in telling a story—or does it change at all when it is told by a female director?

Describing the party scene in *A Room of One’s Own*, Virginia Woolf notes that male writers usually build it on dialogues at the table, which mostly serve to reveal the intelligence and wit of men: “Writers have one strange feature—they often describe parties as events full of witty dialogues and interesting moments, though almost never spend words on what dishes were eaten at the dinner.... In

my story, I will break this habit and tell you that this dinner started with serving fish placed in the deep plates,”<sup>2</sup> she writes, describing the dishes or serving them in detail. Later, she continues to discuss this topic: “Patriarchal values dominate everywhere. Football and sports in general are ‘important,’ but fashion deification and shopping are ‘banal’... Critics think that this or that book is important if it is about war, and the book about feelings of a woman locked in a hotel room is meaningless. The battlefield scene is more important than the store scene...”<sup>3</sup>

Although modern cinema and aesthetics in general are no longer characterized by pathos, it is this “banality” of existence, the “pianissimo” of insignificant details and the routine rhythm, that distinguish, above all, a large number of female authors, even when they tell a “great history”. In Sophia Coppola’s *The Beguiled* (2017), based on the novel of the same name by Thomas Cullinan, the Civil War is taken out of frame. Unlike the novel or the screenplay of Don Siegel, which is as close to the original as it was in 1971, the film is removed of the parallel lines of the novel narrative and entirely concentrates on the characters locked up in one of young women’s boarding school in the state of Virginia where the Confederates’ wounded “enemy” is sheltered. The action of the film follows their daily activities, which, in addition to lessons, include household chores and estate maintenance too. As mentioned above, the war does not come into the shot, though it is constantly implied, be it through periodically shown soldiers or conversations, by which we learn that boarding school students have nowhere to go since their families are besieged or family members lost, all slaves have fled and therefore women are left alone, vulnerable, in fact, in the middle of a battlefield we learn that the Yankees are dangerous and they rape women, and so on. Immersed in

<sup>1</sup> დოლიძე, ისტორია და ვესტერნი. p. 8...p. 64.

<sup>2</sup> საკუთარი ოთახი, 2007, p. 130.

<sup>3</sup> *ibid.* P. 199.

this fear is the beautiful, yet almost dense, wooded setting of the boarding school, illuminated by the abundant stream of sunlight here and there between the tree branches, full of mystery, the silence of which—except for the sounds of nature—is perceived as even more sinister.

Sophia Coppola chooses a completely contrasting image with the drama of the story: warm lighting, balanced compositions characteristic of classical painting, calm rhythm, subtle and restrained gestures, dominant white—whether it is a southern house of colonial architecture with high white columns or white dresses of the boarding school residents as the color of innocence, cleanliness. Yet just as disharmony and cruelty are hidden behind this serene and harmonious image, so the innocence and generosity of women are both illusory and hypocritical. The girls and a couple of adult women, raised in traditional southern morality, lose their balance, suppressed sexuality as soon as a man enters their space, and if in the beginning they express attraction to the opposite sex with only hints, changes in appearance, jewelry or bare shoulders, towards the end of the film their passion becomes obvious.

In contrast to Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, in his essay “Notes on Gesture,” discusses the essence of cinema in an artistically constructed image around a temporal or spatial concept; he considers gesture to be the defining element of cinema. Gestures, on the other hand, he sees not as mere movement (as it may be, for example, dancing, movement for itself, a purely aesthetic act, or derivative meaning without an end), but as our “being-in-a-medium.”<sup>4</sup> Another question is how essential the difference between Agamben’s gesture and Deleuze’s image is, which represents not a static, distorted image, but an artistic image formed over time or action; but we will not discuss it and return to Sophia Coppola’s film, which will be built entirely on this gesture, as on the existence of characters in the environment. The dissonance introduced by the corporal in the monotonous, closed environment is precisely gesturally articulated in his long bathing scene. The shot focuses on the body of a soldier and the hands of the boarding school principle, Miss Martha. The movement of the latter does not only reflect the care caused by Christian mercy, but also the hidden passion or the concern of a noble woman for touching a stranger’s body.

The hand stops periodically and continues to move again, sometimes firmly, sometimes gently. The viewer seems to be watching a symbolic sexual act and a woman’s inner struggle simultaneously.

The failed sexual attraction and energy with which the claustrophobic space of the boarding school is saturated turns into destructive, which, first of all, heads for the object of passion, man, as the center that forms this repressive system. Although Corporal is an enemy of women, he becomes the center, with new agenda of the boarding school is already being formed around him. The care of women will shift from family and household chores to him, and no matter how unanimously they take care of the corporal, they will unite to destroy him. For a traditional culture constructed around the masculine norm, governed by the laws of conquest or appropriation, collective behavior is a necessary precondition for its firmness. That is why the (temporary) object of not so much of a hidden rivalry but of hatred will become the young teacher Edwina too, who is thrown out of this system by love. In a closed space, “airlessness” becomes materialistically perceivable by war, and by fear and hatred aroused from it, love is impossible. Edwina must return to the collective body that restores patriarchal order. For the corporal, the amputation of the leg is seen as a symbolic act of castration, which ultimately culminates in his murder as the destruction of an alien, who is dangerous to that order and balance.

On the contrary, it is an alien who becomes the hope of survival in the hostile environment in Kelly Reichardt’s *Western First Cow* (2019), in the most distant sense of the term. This is a highly existential story about how two people, who came to the “Wild West” in search of fortune, become friends by chance and survive by baking honey biscuits. This sacral genre has long been demythologized in Western history, but Reichardt draws attention not by the deconstruction of genre codes, their ironic re-combinations, but by the fact that the film completely removes the formal marks of the genre. Here, as in the case of “*The Beguiled*,” Western is transferred out of the frame or in the rear view of the frame: fights, quarrels, arguments between the “good guys” are beyond the space of existence and action of “Cookie”. The viewer sees these episodes in silhouette through the tent curtain or the door, which

4 [https://monoskop.org/images/3/3c/Agamben\\_Giorgio\\_Means\\_without\\_End\\_Notes\\_on\\_Politics\\_2000.pdf](https://monoskop.org/images/3/3c/Agamben_Giorgio_Means_without_End_Notes_on_Politics_2000.pdf)



is complemented by background sounds. Reichardt shows a fragment from the “great history” of Western appropriation, though not with the scale, pathos and heroism characteristic of this “great mythology,” not with expansive prairies, but with a focus close to man. Nevertheless, the shot is full of air, warm autumn colors, lighting, atmospheric background and environment in which the main characters are organically included. Cookie and King Lu’s Oregon is the “home space” of the forest and the river, immersed in the colors of honey and ripe olives, as if it were the first “dwelling” of a person who provides daily nourishment, but is no less dangerous. The ship enters the calm, flowing stream of the river as a phallic symbol of nature/motherland, as a symbol of civilization in nature, and the invasion of capitalism in the local harmonious environment. As Cookie says, “There is no history here, it begins now” and in the process of creating this history, he and King must also try their luck. Their friendship, like the intonation of the whole film, develops extremely calmly, without emotion but with amazing simplicity. “Cookie” is characterized by non-muscular gestures. From the very beginning we get to know him while picking mushrooms, first we see his hands—not clenched fists, who must establish himself by force among many fur-seekers, but weak, though flexible and industrious hands. Throughout the film we can see him in such actions when he is picking mushrooms or berries, shelling nuts and seeds, washing, milking cows and baking, cleaning the house and the very first thing he takes into his Chinese friend’s hut are field flowers. In the *Studies in Classic American Literature*, David Lawrence notes that ““The essential American soul is hard, isolate, stoic, and a killer.””<sup>5</sup> although Reinhardt lets

us look beyond this stoic image. “Cookie” who arrives at Fort, will get dressed in new boots as a “true cowboy.” If his movement was always characterized with modesty, carefulness, as soon as he puts on one of the most symbolic attributes of a cowboy, he will also (temporarily) gain self-confidence and will proudly walk on Fort Square. However, he will soon cover his shoes with the pants—no real cowboy will he ever become.

It is noteworthy that this episode is preceded by a “major” event in the settlement—a cow is brought to a senior commissioner; as the locals joke, the “chef” should drink tea with milk like a real Englishman. If we look at the cow as a symbol of farming America, it becomes an essential detail of the history of the white race on the continent representing not only social superiority (the chef is the only one who has a cow as a sign of wealth, luxury) but also white culture (with the introduction of new French fashion of drinking milky tea).

Reichardt paints a vast picture of the small but precise details of his past history, a hierarchical environment full of tense, hostile attitudes and stupid Machoism, where racial or social inequality manifests itself in its contradictions. The social status of a white “Cookie” is as vague and risk-averse as that of Chinese King-Lu).

David Lawrence, in the text mentioned above, also considers the Whitmanian motif as an expression of the American spirit, as the recognition and union of souls between a woman and a man, friends, as souls standing on the open road, who recognize each other. Kelly Reichardt also shows two caring people standing on this road, holding hands and turning their backs on each other on a cold, frosty night to keep warm.

## REFERENCES:

- დოლიძე ზ., ვესტერნი: ისტორია და ფილმი. თბილისი, „მწიგნობარი“, 2008.
- ვულფი ვ., საკუთარი ოთახი. თბ., ფონდი „ტასო“, 2007.
- Agamben G. Means without End, University of Minnesota. 2000.
- [https://monoskop.org/images/3/3c/Agamben\\_Giorgio\\_Means\\_without\\_end\\_notes\\_on\\_politics\\_2000.pdf](https://monoskop.org/images/3/3c/Agamben_Giorgio_Means_without_end_notes_on_politics_2000.pdf) (20/04/2022).
- Lawrence D. H. *Studies in Classic American Literature*, Gutenberg Ebook, 2019 .
- <https://www.gutenberg.org/files/60547/60547-h/60547-h.htm> (20/04/2022)

<sup>5</sup> <https://www.gutenberg.org/files/60547/60547-h/60547-h.htm>