

# ნონკონფორმიზმი, როგორც დროისა და სივრცის ანარეკლი, 1960-იანი წლების ამერიკულ კინოში

ქეთევან ლონლაძე

საკვანძო სიტყვები: ვიეტნამის ომი, ნონკონფორმიზმი, ახალი ჰოლივუდი, მეამბოხე.

1960-იანი წლების ამერიკულმა კინომ ეპოქის რთული სოციალურ-პოლიტიკური გარემო თვალსაჩინოდ ასახა ეკრანზე. ამ პერიოდში განვითარებულმა პროცესებმა ქვეყნის პოლიტიკური კურსის წარმართვაში საზოგადოების აქტიური ჩართულობა გამოიწვია, რამაც მკვეთრი ბარიერი წარმოშვა ქვეყნის მმართველ წრეებსა და ხალხს შორის. ამრთა შეუსაბამობა იმდენად დიდი იყო, რომ ნონკონფორმიზმის ძლიერი ტალღა ქაღალდებში, ქუჩებში არ ცხრებოდა, რამაც მალევე კინემატოგრაფშიც შეაღწია.

სოციალურ-პოლიტიკური საკითხები და კინო იმდენად გადაეჯაჭვა ერთმანეთს, რომ ამერიკულმა კინომ, წინა წლებთან შედარებით, აბსოლუტურად განსხვავებული ფორმები, თემები და სტილისტიკა წარმოშვა. ამან კი საფუძველი ჩაუყარა „ახალი ჰოლივუდის“ ჩამოყალიბებას.

ვიეტნამის ომი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი იყო ახალგაზრდებში - ამბოხების მუხტის უფრო გასამძაფრებლად და მასშტაბური ანტისაომარი, ძლიერი მოძრაობის ჩამოსაყალიბებლად.

ეგრეთ წოდებული „მშფოთვარე ახალგაზრდობა“ მოითხოვდა ცხოვრების წესისა და სახელმწიფო პოლიტიკის შეცვლას. 1960-იანი წლების ამერიკულ კინემატოგრაფში თავისუფლებისა და დაუმორჩილებლობისკენ სწრაფვა ყოველგვარი შეღამაზების გარეშე აისახა.

ანტისაომარი სლოგანი Make love, not war კონტრკულტურის მთავარ დევიზად იქცა. ჰიპების მოძრაობის, სტუდენტების საპროტესტო აქციებისა და ინტელიგენციის ოპოზიციურ განწყობილებამ დაკვირვებამ ამერიკული კინემატოგრაფი უფრო რეალისტური და ნონკონფორმისტული გახადა. რეჟისორების შემოქმედებაში აშკარად და ხმამაღლა დაფიქსირდა ნეგატიური დამოკიდებულება არსებული სისტემის მიმართ.

კინემატოგრაფი თავისი არსებობის განმავლობაში ცენზურასთან „საბრძოლველად“ ყოველთვის ეძებდა ახალ-ახალ ხერხს იმისთვის, რომ თემები, სოციალურ-პოლიტიკური საკითხები, რომლებიც საზოგადოებას ალელვებდა, ეკრანის საშუალებით მაყურებელამდე მიეტანა. ამერიკელი რეჟისორების უმეტესობა იღებდა ისეთ ფილმებს, რომლებიც მაყურებელს ცოტა ხნით ავიწყებდა პირად თუ საზოგადო პრობლემებს და რომლებსაც, ეკრანზე ლამაზი ქალების, მამაკაცებისა და ცხოვრების ჩვენებით, რომანტიკული თემებით

აღადმიანები „ზღაპრულ“ სამყაროში გადაჰყავდათ. „ჰოლივუდი“ ამას შესანიშნავად ახერხებდა, სანამ არ დადგა გარდამტეხი ეტაპი, როდესაც ცხოვრება ეკრანსა და მის მიღმა იმდენად იდენტური გახდა, რომ რეალობის რეფლექსიამ ახალი სტილისტური ფორმებისა და თემების ძიება განაპირობა.

აქტუალური საკითხებით დრო და კინოხელოვნება იმდენად შეერწყა ერთმანეთს, რომ ამერიკულმა კინომ, ეპოქის რეალობის რეპრეზენტირებით, მხატვრული ხერხები დოკუმენტალიზმის სტილისტიკას დაუახლოვა.

იმის მიუხედავად, რომ „ახალი ჰოლივუდი“ გადაღების ტექნიკით (დოკუმენტალისტური სტილი, ზოგჯერ ხელის კამერის გამოყენება, ბუნებრივი განათება) და, ასევე, რეალისტური თემატიკით, ახლოს იყო ფრანგულ „ახალ ტალღასთან“, 1960-იანი წლების ამერიკულმა კინომ თავისთავადი ინდივიდუალური, პროტესტის გამოხატველი სახე მიიღო, რაც პირდაპირ უკავშირდებოდა არსებული რეჟიმისადმი ნონკონფორმისტული საზოგადოების გააქტიურებას. რეალურ დროსა და სივრცეში წარმოქმნილი პრობლემებისა და საკითხების წამოწევამ ბიძგი მისცა ისეთი ფილმების არსებობის ტენდენციას, რომლებშიც გმირებმა ჯერ შეფარვით, ხოლო შემდეგ თამამად გამოხატეს დაუმორჩილებლობა, დამკვიდრებული სოციალური, კულტურული, პოლიტიკური თუ ესთეტიკური ნორმების მიმართ.

1960-იანი წლების ამერიკული კინემატოგრაფი ეპოქის რთული სოციალურ-პოლიტიკური გარემოსა და ერის შინაგანი კულტურის მამხილებლად იქცა. კინოში მიმდინარე განახლების პროცესმა ზუსტად და ობიექტურად ასახა ქვეყანაში მიმდინარე ცვლილებები და მნიშვნელოვანი საკითხები ახლებურად გააშუქა.

დიდხანს მიმდინარეობდა დაპირისპირება სისტემასა და პოლიტიკურ კურსთან, რამაც გამოიწვია მთელი რიგი რღვევები საზოგადოებასა და ქვეყნის მმართველ წრეებს შორის, ამ ყველაფერმა კი ნონკონფორმიზმის ძლიერი ტალღა წარმოშვა, როგორც სოციალურ ფენებში, ისე ხელოვნებაში.

ნონკონფორმიზმის მნიშვნელობაზე საუბრისას შეუძლებელია, არ გავიხსენოთ, იტალიელი რეჟისორის, ბერნარდო ბერტოლუჩის ფილმი „კონფორმისტი“ (1970) და მისი მთავარი გმირი მარჩელო, რომლის ხვედრიც ამის (ნონკონფორმიზმის) სავალალო შედეგების თვალსაჩინო მაგალითია. ფილმი პირდაპირ პასუხობს პრეზიდენტ ჯონ კენედის სიტყვებს, რომ „კონფორმიზმი თავისუფლების გუშავია და აძლიერებს მტერს“.<sup>1</sup> კენედისთვის კონფორმიზმი წარმოადგენს თავისუფლების აღკვეთის მძლავრ იარაღს, რომელიც ადამიანს აკარგვინებს თავისუფალ ნებას, ამროვნების უნარს, რის შემდეგაც მისი ბოროტად გამოყენება უფრო მარტივი ხდება.

ამერიკელმა მშვიდობისმოყვარე, თუმცა ამბოხებულმა საზოგადოებამ არსებულ სისტემას დაუპირისპირა საკუთარი იდეოლოგია, გაცდა

ყველანაირ ესთეტიკურ თუ ეთიკურ ნორმებში „შეფუთულ“ ტრადიციებს და თავისუფლად, თამამი პასაჟებით გამოხატა პროტესტი როგორც როკ მუსიკის, ასევე კინოს საშუალებით.

ამერიკის აგრესიამ ვიეტნამში განსაკუთრებით გააღვივანა ახალგაზრდა თაობა (ზემოხსენებული „მშფოთვარე ახალგაზრდობა“), რომელიც აქტიურად გამოდიოდა ამ ომის წინააღმდეგ და მოითხოვდა არსებული ცხოვრების წესისა და პოლიტიკური კურსის ძირეულ შეცვლას.

ახალი თაობის, განსაკუთრებით კი სტუდენტების, პროგრესულმა ამროვნებამ, ტაბუირებული თემების მიმართ გამოხატულმა პროტესტმა, სექსუალურმა რევოლუციამ და ინდივიდუალური თავისუფლების პრიორიტეტულობამ, საზოგადოებას უბიძგა, ღიად გამოეხატა უკმაყოფილება არსებული სისტემის მიმართ, რაც ყოველგვარი შელამაზების გარეშე აისახა იმ პერიოდის ამერიკულ კინოში.

ვიეტნამის ომი გახდა ახალგაზრდების ქუჩაში გამოსვლის, ანტისაომარი დემონსტრაციებისა და „დაკავდი სიყვარულით, ნუ იომებ“ (Make love, not war - კონტრკულტურის ერთ-ერთ მთავარ დევიზი) ლოზუნგის მთავარი მაპროვოცირებელი მიზეზი.

ახალგაზრდების აქტიური გამოსვლები რადიკალურად გამოხატავდა ინტელიგენციის ოპოზიციურ განწყობილებასაც. ყოველივე ეს მრავალსმეტყველად აისახა ამერიკულ კინემატოგრაფში, რომელიც კონკრეტულ დროსა და სივრცეში ქვეყნის კულტურულ და სოციალურ-პოლიტიკურ პროცესებზე რეაგირების უმნიშვნელოვანეს ინსტრუმენტად იქცა.

დღევანდელი გადმოსახედიდან საინტერესოა 1960-იანი წლების ამერიკული კინემატოგრაფის ახლებურად გააზრება იმ თვალსაზრისით, თუ რამდენად მნიშვნელოვანია ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკურ პროცესებზე რეაგირება და ნონკონფორმისტული დამოკიდებულება ქვეყნის არასწორი კურსის მიმართ. რეჟისორების თამამი განაცხადები მიზნად ისახავდა ფსკერისკენ მიმავალი სისტემის გამოფხიზლებას და ახალი, ჯანსაღი ამრისთვის გზის გაკვალვას უკეთესი მომავლისკენ.

კინო მნიშვნელოვანი ხელოვნების დარგია, რომელიც ვერ იარსებებს, როგორც ხელოვნება, თუ არ იქცევა სისტემის კრიტიკის იარაღად და არ

1 NDEY, THE HOUSE, 2022, P. 127.

ექნება ისეთივე რეაგირება უსამართლო რეჟიმის მიმართ, როგორც ანტისაომარ მოძრაობაში ჩართულ მებრძოხე საზოგადოებას.

იმ ძირითადმა თემებმა, რომლებიც 1960-იანი წლების ამერიკულ კინოში მკაფიოდ გამოიკვეთა, ტრადიციულ ამერიკულ ჟანრებს ახლებური ელფერი შესძინა.

ახალგაზრდული პროტესტის გამოძახილი, ოპტიმისტური განწყობა და „ახალი სამყაროს“ ძიება შეფარვით გამოვლინდა ისეთი ტრადიციული ჟანრის განგსტერულ ფილმში, როგორიც არის არტურ პენის „ბონი და კლაიდი“ (1967). „ახალი ჰოლივუდის“ განხილვისას გვერდს ვერ ავუვლით იმ დიდ გავლენას, რომელსაც ფრანგული „ახალი ტალღა“ ჰქვია. უილერ უინსტონ დიქსონი და გვენდოლინ ოდრი ფოსტერი თავიანთ ნაშრომში აღნიშნავენ, რომ: „როდესაც ფილმ „ბონი და კლაიდის“ გადაღება პირველად დაიგეგმა, რეჟისორის პოსტზე სერიოზულად განიხილებოდნენ გოდარი და ტრიუფო. ტრიუფომ სცენარის ერთ-ერთ ვარიანტზე საკმაოდ ბევრი იმუშავა. როდესაც ფილმი, საბოლოოდ, ამერიკელ რეჟისორ არტურ პენს გადაეცა, მან ფილმის ვიზუალური მხარის შესაქმნელად „ახალი ტალღის“ არაერთი ტექნიკა და სტილი გამოიყენა, როგორებიცაა, მაგალითად, ნელი მოძრაობა, რომანტიკული სიღრმისეული ფოკუსირებული გადაღებები, მკვეთრი სამონტაჟო გადასვლები (რაც ბრწყინვალე მონტაჟის სპეციალისტის, დედე ალენის დამსახურებაა) და მასალისადმი ლირიკული მიდგომა, რაც ტრიუფოს ფილმის - „ჟიული და ჯიმი“ მხატვრული ხედვის აშკარა გავლენას წარმოადგენს“.<sup>2</sup>

იმის მიუხედავად, რომ „ბონი და კლაიდი“ ასახავს რეალური ამერიკელი მძარცველების, შეყვარებული წყვილის დანაშაულებრივ ცხოვრებას, რომლებმაც დიდი დეპრესიის პერიოდში სახელი გაითქვეს ძარცვით და კანონდამრღვევების სიმბოლოდ იქცნენ, ისინი ფილმის გამოსვლის შემდეგ უკვე სისტემის წინააღმდეგ აჯანყების სახედ ტრანსფორმირდნენ. ფინალში, მათი სიკვდილი სიბრაულულს იწვევს მაყურებელში, განცდას, რომ ისინი დამნაშავენი კი არა, უიღბლონი არიან, რომლებიც ეცადნენ სოციალური ნორმების რღვევით მოეპოვებინათ თავისუფალი, ლალი ცხოვრება, რასაც

შეეწირნენ კიდევ. სწორედ ამის გამო უჩნდება მაყურებელს თანაგრძნობა და სიბრალული. ამერიკელი ჟურნალისტი ტერი გროსი თავის სტატიაში ფინალურ ეპიოდზე წერდა: „პენი აღნიშნავს, რომ ამ სცენაზე გავლენა მოახდინა ვიეტნამის ომის ამსახველმა რეპორტაჟებმა და კადრებმა, რომლებიც ფილმის გადაღების პერიოდში ყოველდღიურად გადაიცემოდა ეთერში“.<sup>3</sup>

მაიკლ ნიკოლსის ფილმის „კურსდამთავრებული“ სიუჟეტი ეფუძნება ჩარლზ ვების რომანს. „ჩარლზ ვები, რომელიც მთელი ცხოვრება ნონკონფორმისტი იყო და რომლის სადებიუტო რომანი „კურსდამთავრებული“ მისი კოლეჯის განათლების და მდიდარი სოციალური ფენის სატირას წარმოადგენდა, ამავე სახელწოდების ფილმად გამოვიდა [...] 1967 წლის ფილმი გახდა საკვანძო ნამუშევარი იმ ათწლეულის ამბოხისათვის, მიუხედავად იმისა, რომ ვების ამბავი ვითარდებოდა ადრე პერიოდში და ფილმში არცერთხელ არ არის ნახსენები ვიეტნამის ომი ან სამოქალაქო უფლებები“.<sup>4</sup> ფილმის მთავარი გმირი ბენჯამინი მთელი ამბოხებული თაობაა, რომელიც უფროსების დამკვიდრებულ სისტემას ებრძვის. ის უპირისპირდება ლამაზად შეფუთულ, ფსევდო-ელიტარულ საზოგადოებას, რომელიც დახვეწილი მანერებით ცდილობს დაფაროს ის რეალური გარყვნილება და უმსგავსობა, რასაც სინამდვილეში თავად წარმოადგენს.

ფილმის სიუჟეტი, რომელიც ბენჯამინის ზრდასრულ ქალთან სექსუალურ კავშირსა და მისივე ქალიშვილისადმი სიყვარულს აღწერს, არღვევს მანამდე არსებულ ტრადიციულ ამერიკულ კინონარატივს. ფილმის ფინალი - როდესაც ბენჯამინი ჯვრისწერისას საქმროს ხელიდან გამოსტაცებს შეყვარებულს და ისინი ავტობუსით, უცნობი მიმართულებით მიემართებიან - შეიძლება აღვიქვათ არა ბანალურ „ბედნიერ დასასრულად“, არამედ გაქცევად იმ სამყაროდან, რომელიც უსამართლობით, სიყალბითა და გარყვნილებითაა სავსე. კრიტიკოსი ბევრელი გრეი კი ფილმის ფინალს ასეთ ახსნას უძებნის: „მიუხედავად იმისა, რომ არ ვიცით, საით მიემართება ახალშექმნილი წყვილი, თავად მათმა კონვენციონალიზმისგან თავის დაღწევამ, გზა გაუკაფა სხვა ახალგაზრდა დისიდენ-

2 DIXON, FOSTER. A Short History, 2018, p. 274.

3 GROSS, Arthur Penn, 2008.

4 The Associated Press, 2020.

ტებს, რათა წინააღმდეგობა გაეწიათ ვიეტნამის ომში ამერიკის მზარდი ინტერვენციისთვის“.<sup>5</sup>

ნონკონფორმიზმის განწყობით შთაგონებული იყო ჯონ შლეზინგერის დრამა „შუალამის კოვბოი“ (1969) და ჰასკელ ვექსლერის „ცივი მედიუმი“ (1969). „შუალამის კოვბოი“ ხშირად განიხილება ახალი ჰოლივუდური კინოს საწყისად. ფილმი არღვევს მაჩო მამაკაცი გმირის სტერეოტიპებს და ამხელს „ამერიკული ოცნების“ ბნელ, ურბანულ მხარეს, რითაც უპირისპირდება ძველი ამერიკული კინოს ფორმებს. კრიტიკოსთა შეფასებით „ტრადიციული ემიგრანტული ნარატივი შებრუნებულია ფილმში „შუალამის კოვბოი“, სადაც რატსო რიცო აცნობიერებს, რომ ნიუ-იორკი მისი კომპარების აკვანი უფროა, ვიდრე წარმატებების მიღწევის საოცნებო გზა“.<sup>6</sup>

ფილმი Medium Cool - მისი სიუჟეტიდან გამომდინარე - შეიძლება ითარგმნოს პირდაპირი მნიშვნელობით როგორც „ნეიტრალურად მშვიდი“, ვინაიდან ფილმი ეხება მედიის, ოპერატორის გულგრილობასა და რეალობის არასრულყოფილ ასახვას. თუმცა, მე-20 საუკუნის მედია თეორეტიკოსის მარშალ მაკლუენის თეორიას - „მედიუმი არის გზავნილი“ თუ განვიხილავთ, მაშინ ფილმის თარგმანს შეიძლება სიტყვების ასეთი კომბინაცია მოვარგოთ „ცივი მედიუმი“ ან „ცივი მედია“. რეჟისორი, სავარაუდოდ, მაკლუენის თეორიის პრინციპებიდან გამომდინარე, იყენებს ტერმინს „ცივი მედია“, რაზეც არაერთხელ აღინიშნა იმ პერიოდის პრესაში, რომელიც მაყურებელს საშუალებას აძლევს აქტიურად ჩაერთოს, შეავსოს ნაკლები ინფორმაციული დეტალი და ასევე კითხვა დასვას, თუ როგორი უნდა იყოს მედიის როლი საზოგადოებაში.

მაკლუენის აზრით, მედია, რომელიც ინფორმაციას გვაწვდის, თავადაა მესიჯი და არა უშუალოდ გადმოცემული ინფორმაცია. ტელევიზიას ის ცივ მედიუმად მოიხსენიებს, ანუ მედიუმად, რომელიც მაყურებელს სუბიექტურ ჩართულობისკენ უბიძგებს. ვინაიდან რეჟისორ ჰასკელ ვექსელს კინემატოგრაფის ისტორიაში მაკლუენის თეორიის პერიფრაზი შემოაქვს, ფილმის სათაურის მართებული ინტერპრეტაცია სწორედ ტერმინთა კომბინაცია - „ცივი მედიუმი“ა. ამით რეჟისორი ხაზს უსვამს მაკლუენისეულ ხედვას ტელევიზიის შესახებ: თუკი „მედიუმი თავად არის გზავნილი“

და ის მაყურებლისგან მაქსიმალურ ჩართულობას მოითხოვს, მაშინ ტელევიზია ვალდებულიცაა, საზოგადოებრივ ინტერესებზე ზრუნავდეს და მიმდინარე მოვლენებს სრული ობიექტურობით აშუქებდეს.

ფილმის გმირი, ტელეოპერატორი ჯონ კასელი-სი, აცნობიერებს, რომ ტელევიზიის არხები პრიორიტეტს კომერციულ რეკლამას, სენსაციასა და პოლიტიკოსების ინტერესების დაკმაყოფილებას ანიჭებენ, რის გამოც კონფლიქტში შედის ტელევიზიის ხელმძღვანელთან, რადგან მისი, როგორც ოპერატორის, ინტერესი რიგითი ადამიანების ცხოვრებისკენ არის მიმართული. კასელის განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს აფროამერიკული თემისა და სოციალურად მარგინალიზებული ჯგუფების პრობლემებს. მისი პოზიციით, ეს ადამიანებიც ტელევიზიის აუდიტორიის განუყოფელი ნაწილია, მათი ყოფის გაშუქება კი ისეთივე კრიტიკულად მნიშვნელოვანია, როგორც ვიეტნამის ომის ან დემოკრატიული პარტიის ეროვნული კონვენციის მსგავსი გლობალური პოლიტიკური მოვლენების ასახვა.

ფილმში არის მეტად მნიშვნელოვანი დიალოგი, რომელიც კარგად გადმოსცემს ჟურნალისტების, ოპერატორების დამოკიდებულებას მოვლენების მიმართ. ტელევიზიის ხმის ოპერატორი ერთ-ერთ პერსონაჟ ქალს ეუბნება, რომ საბეჭდო მანქანას არ აინტერესებს - რას ბეჭდავენ მასზე, ქალი კი პასუხობს, რომ საბეჭდო მანქანა მექანიზმია, შენ კი მექანიზმი არ ხარ. იმის მიუხედავად, რომ ოპერატორებისა და ჟურნალისტების მთავარი დანიშნულება მოვლენებისა და ფაქტების ცივი გონებით, მიუკერძოებლად გაშუქებაა, ავტორი მაინც ხაზს უსვამს, რომ ზოგჯერ ადამიანური მორალი მეტს მოითხოვს. კერძოდ, ავტოავარიის შედეგად გარდაცვლილი კამერით უნდა აღბეჭდო არა როგორც მწყობრიდან გამოსული ნივთი, რომელიც შევიძლია უბრალოდ ნაგავში მოისროლო, არამედ როგორც ადამიანი. რეჟისორი ოპერატორებს ახსენებს, რომ პირველ რიგში, ხარ ჰომო საპიენსი და შენი პირველადი, ყველა სამსახურებრივ მოვალეობაზე უზენაესი ვალდებულება - თანაგრძნობაა.

ფილმში „ცივი მედიუმი“ რეჟისორმა ჰასკელ ვექსლერმა გამოიყენა „cinema verite-ს“ სტილი. ის იმდენად ახლოს არის დოკუმენტური კინოს ესთეტიკასთან, რომ ხშირად გადის მხატვრული ფილ-

5 GRAY, Why „The Graduate“, 2017

6 LUCIA, GRUNDMANN, SIMON. American, 2015, p. 105.

მის ჩარჩოებიდან, მასში ასახული მოვლენები მეტად დამაჯერებელია. ბუნებრივი განათება, ხელის კამერის თავისუფალი მოძრაობა და მსახიობების ბუნებრივი თამაში, გადაღების ეს ორიგინალური სტილი ასევე გამოხატავს რეჟისორის გადაღების არატრადიციული მეთოდების უარყოფას და ნონკონფორმისტულ დამოკიდებულებას, ისეთს, როგორიც თავად მთავარ გმირს აქვს თავისი სამსახურის მიმართ. თავდაპირველად იგი იძულებულია მოექცეს ტელევიზიის დაწესებულ ნორმებში, ცივი გონებით გააშუქოს ქვეყანაში მიმდინარე აქტუალური პროცესები და მოერგოს კლიშეებს, რომლებსაც ტელევიზიის ხელმძღვანელობა სთავაზობს. მაგრამ მალევე უჩნდება პროტესტი მედიის მიმართ და იღვწის დაარღვიოს ის დოგმები, რომლებსაც მას მუდმივად სთავაზობენ.

ფილმის გმირი თავიდან გულგრილია იმ ობიექტების მიმართ, რომლებსაც კამერით იღებს: ავტოვარია, პოლიტიკური გამოსვლები, საპროტესტო აქციები და სხვა მნიშვნელოვანი მოვლენები, რაც ხდება მის ირგვლივ. მოულოდნელად ის გამოდის „დამკვირვებლის“ როლიდან, უფრო ემპათიური ხდება თანამოქალაქეთა მიმართ, ინტერესდება შავკანიანთა უფლებებით, რაც უფროსის გაღიზიანებას იწვევს. პროფესიის მიუხედავად, მალევე ხვდება, რომ ვერ იქნება ბოლომდე „ცივი მედიუმი“ და დროა გამოფხიზლდეს და დადგეს ხალხის გვერდით, ვისაც ნამდვილად სჭირდება თანადგომა.

ფილმი „ცივი მედიუმი“ წარმოადგენს იმდროინდელი მედიის კრიტიკას, რომელიც „გულგრილად“ აშუქებს ქვეყანაში მიმდინარე მოვლენებს. ამავდროულად, ფილმი ამხელს მედიასაშუალებებს, რომლებიც პოლიციასა და ფედერალურ საგამოძიებო ბიუროს საკუთარი ვიდეოჩანაწერების შესწავლის უფლებას აძლევენ. ფილმი ასევე ააშკარავებს სისტემის ძალმომრეობით ქმედებებს მომიტინგეების მიმართ, რაც გამოიხატება აქციების დარბევით, ცრემლსადენი გაზის გამოყენებით, მონაწილეებისადმი დაუნდობელი მოპყრობითა და მასობრივი დაპატიმრებებით.

ფილმი ეხმიანება 1968 წელს, ვიეტნამის ომის წინააღმდეგ გამართულ ფართომასშტაბიან საპროტესტო აქციებს ჩიკაგოში, რომელიც გადაიზარდა ძალადობრივ შეტაკებებში პოლიციასთან, რასაც შემდგომ „ჩიკაგოს შვიდეულის“ სასამართლო

პროცესი მოჰყვა. მარშალ მაკლუენი წერდა, რომ „ტელევიზიამ ომის სისასტიკე სახლის მყუდრო ოთახში შემოიტანა. ვიეტნამი ამერიკელებმა საკუთარ მისაღებ ოთახებში წააგეს – და არა ვიეტნამის ბრძოლის ველებზე“.<sup>7</sup>

კინოკრიტიკოსი როჯერ ებერტი რეჟისორ ჰასკელ ვექსლერის შესახებ აღნიშნავდა, რომ: „მან შექმნა ახალი კინოს ბრწყინვალე ნიმუში. ვინაიდან ჩვენ ვაცნობიერებთ, რომ ეს არის ფილმი, რომელიც უფრო აქტუალური და რეალური ჩანს, ვიდრე, მაგალითად, „შუალამის კოვბოის“ ერთფეროვანი და ზედაპირულად შეთხზული სიუჟეტი“.<sup>8</sup>

ჰასკელ ვექსლერის სარეჟისორო ხედვა მკაფიოდ რეალისტურია. ვინაიდან იგი თავად არის ფილმის ოპერატორი, ეს კი მას საშუალებას აძლევს, სრული კონტროლი იქონიოს ვიზუალურ დინამიკაზე და დოკუმენტური სიზუსტით გადმოსცეს გარემო.

„უდარდელი მხედარი“ (1969), ალბათ, ერთ-ერთი ყველაზე ნონკონფორმისტული ხასიათის – „როუდ მუვი“, ასახავს კოკაინის გაყიდვით ნაშოვნი ფულით, ორი მოტოციკლისტის მოგზაურობას ლოს-ანჯელესიდან ნიუ-ორლეანში, მარდი გრაზე. ეს გზა სიმბოლურად გამოხატავს პერსონაჟების სურვილს, იპოვონ ნამდვილი ამერიკული იდეალები და მიაღწიონ იმ თავისუფლებას, რომელიც მაშინდელი სოციალური გარემოსთვის ერთგვარ ილუზიად რჩებოდა.

რეჟისორი, ასევე, ასახავს ჰიპების ცხოვრებას, რომლებიც თავისუფლების, ინდვიდუალიზმისა და ყოველგვარი ტაბუირებულის პროტესტის სიმბოლოს წარმოადგენენ. ჰიპები, რომლებიც კატეგორიულად აკრიტიკებდნენ მშობლების ცხოვრების წესს და ეწინააღმდეგებოდნენ მათ შეხედულებებს ზნეობრივი და მორალური საკითხების მიმართ. მარიხუანის მოქმედების ქვეშ მყოფი პერსონაჟები ცდილობენ, დროებით დაივიწყონ არასასურველი რეალობა და საკუთარ ფსიქოდელიურ სამყაროში ჰპოვონ თავშესაფარი.

„უდარდელი მხედარი“ ხაზს უსვამს იმ შეუწყნარებლობასა და ძალადობას, რასაც ნონკონფორმისტები ხშირად აწყდებოდნენ. ფილმის ყურებისას შეიძლება გავგახსენდეს ამერიკელი მწერალი ჯეკ კერუაკის ნაწარმოები „გზა“, რომელმაც ბიძგი მისცა კონტრკულტურის მოძრაობას.

ამერიკული სისტემის კრიტიკისკენ არის მი-

7 RABE, Quote/unquote, 2016, p. 49.

8 EBERT, Roger Ebert's, 2008, p. 482.

მართული დონ ალან პენებეიკერის 1969 წელს გადაღებული ფილმ-კონცერტი „მონტერეი პოპი“ და ემილ დე ანტონიოს დოკუმენტური ფილმი „ლორის წელში“ (1968), რომელიც ვიეტნამის ომს ეძღვნება. მიუხედავად იმისა, რომ ეს ორივე ფილმი განსხვავებული სიუჟეტისაა, ისინი ერთნაირად გამოხატავენ პროტესტს ქვეყანაში არსებული რეჟიმის მიმართ.

ფილმში „ლორის წელში“ ემილ დე ანტონიო ქრონიკების, პოლიტიკოსებისა და ჟურნალისტების ინტერვიუების საშუალებით აღწერს ვიეტნამის ომის ფაქტებს, ავლენს მისი წარმოშობის მიზეზებსა და სასტიკ შედეგებს. ფილმი სვამს უამრავ კითხვას, თუ რამ განაპირობა კონფლიქტის მასშტაბური ესკალაცია და რატომ გადაიზარდა განსაკუთრებულ სისასტიკეში, რამაც, საბოლოოდ, მშვიდობისმოყვარე საზოგადოება მწვავე ამბოხებად მიიყვანა.

რეჟისორის პაციფისტური დამოკიდებულება, რომელიც ყოველ კადრში იგრძნობა, ადასტურებს მის კრიტიკულ განწყობას იმ სამხედრო აგრესიის მიმართ, რომელსაც ამერიკის შეერთებული შტატები ვიეტნამში აწარმოებდა.

ფილმმა გამოსვლისთანავე, კრიტიკოსების აღიარება დაიმსახურა, ხოლო შემარჯვენე პოლიტიკოსებმა მისი აკრძალვა მოითხოვეს. ემილ დე ანტონიო არის ნონკონფორმიზმის ნათელი მაგალითი, რომელმაც თამამად დააფიქსირა თავისი პოზიცია და ხმამაღლა დაგმო ომის სისასტიკე კინოხელოვნების მეშვეობით იმ დროსა და სივრცეში, როცა კვლავ მიმდინარეობდა ფართომასშტაბიანი ომი ინდოჩინეთში.

მწერლებისა და მუსიკოსების, უპირველესად როკ ჯგუფების, პროტესტი თამამი პასაჟებით ვლინდებოდა მათივე შემოქმედებაში, რომელიც კინემატოგრაფთან შერწყმით დაგვირგვინდა. როკ მუსიკაში აჟღერებული აკორდები და სიმღერიდან წარმოთქმული ფრაზები აშკარად და პირდაპირ გამოხატავდნენ იმ ამბოხებულ სულისკვეთებასა და თავისუფლებისკენ სწრაფვას, რომელიც ამ ეპოქას ახასიათებდა.

1960-იანი წლების ჰოლივუდში, როკ მუსიკა და კინო უფრო მეტად გადაეჯაჭვა ერთმანეთს, როდესაც 1964 წელს, რიჩარდ ლესტერმა გადაიღო ფილმი „მძიმე დღის ღამე“ „The Beatles“-ის შესახებ, როგორც ახალგაზრდობის მნიშვნელობის, ძალაუფლების შესახებ. ეს ფილმი მისაბამ მაგა-

ლითად იქცა ათწლეულების განმავლობაში შექმნილი ნამუშევრებისთვის, ხოლო ფილმ-კონცერტები მალევე მუსიკალური კინოს მნიშვნელოვან მიმდინარეობად ჩამოყალიბდა.

დონ ალან პენებეიკერის ფილმ-კონცერტი „მონტერეი პოპი“ ასახავს 1967 წლის მონტერეის პოპ ფესტივალს კალიფორნიაში, რომელშიც მონაწილეობდნენ ჯენის ჯოპლინი, ჯიმი ჰენდრიქსი, ოტის რედინგი, ჯგუფები The Who, Jefferson Airplane და სხვები.

ეს ფილმი გახდა ჰიპებისა და მუსიკალური რევოლუციის სიმბოლო. ჯიმი ჰენდრიქსის სასწაულად შოკისმომგვრელი შესრულება და პერფორმანსი, როდესაც ის გიტარას ცეცხლს უკიდებს, იყო აშკარა პროტესტი ქვეყანაში მიმდინარე მოვლენების მიმართ. მუსიკოსმა მსგავსი საპროტესტო დამოკიდებულება შემდგომში „ვუდსტოკის ფესტივალზე“ გამოხატა, როდესაც აბსოლუტურად განსხვავებულად, „დამახინჯებულად“ შეასრულა ამერიკის ჰიმნი.

„მონტერეი პოპში“ თამამად იყო დაფიქსირებული, როგორც შემსრულებლების, ასევე რეჟისორის ნონკონფორმიტული განწყობა.

ჟურნალისტი ჯონ ბასეტ მაკლერი აღნიშნავს, რომ: „მონტერეის საერთაშორისო პოპ ფესტივალი არ იყო მხოლოდ მუსიკალური ღონისძიება. არ იყო მხოლოდ საბაბი ახალგაზრდობისთვის, რომ ერთად შეკრებილიყვნენ უაზრო საქმეების გასაკეთებლად. ეს იყო ახალი ტიპის შეკრების დასაწყისი. ეს იყო მუსიკის ახალი ფორმის დასაწყისი. ეს იყო პოლიტიკური და სულიერი მოძრაობის დასაწყისი“.<sup>9</sup>

არსებობდნენ კინორეჟისორები, რომლებიც ცდილობდნენ, პოზიცია ქვეყნის სისტემის წინააღმდეგ, ეკრანზე როკ მუსიკის აჟღერებით დაეფიქსირებინათ. მათ უკან კი იდგნენ ლეგენდარული კონცერტების პროდიუსერები, რომლებმაც როკ კონცერტებს კულტურული და სოციალური მოვლენის სახე მისცეს.

ამ კულტურული ტრანსფორმაციის მნიშვნელობას ზუსტად აფასებს ამერიკელი ისტორიკოსი და კულტურის მკვლევარი მაიკლ შაიბახი. თავის ნაშრომში ის აღნიშნავს, რომ: „ლეგენდარულმა მუსიკალურმა პროდიუსერმა და კორეის ომის ვეტერანმა ბილ გრეჰემმა კონტრკულტურის ფსიქოდელოური ჟღერადობა პოპულარული კულტურის ნაწილად აქცია, ხოლო ჯგუფ The Doors-ის წევრი

9 BROWNELI, American, 2010, p. 47.

ჯიმ მორისონი და Jefferson Airplane-ის წევრი ზისი. გრეის სლიკი ახალი ანდეგრაუნდის მუსიკის პირველ მეფედ და დედოფლად მიიჩნეოდნენ<sup>10</sup>.

ამრიგად, 1960-იან წლებში, ნონკონფორმიზმი ეკრანზე ისევე მძლავრად აისახა, როგორც ქალაქის ქუჩებსა თუ სცენაზე. ვიეტნამის ომის ფონზე საზოგადოებაში გაზრდილმა პაციფისტურმა განწყობამ ყურადღება სხვა მწვავე და მოუგვარებელ სოციალურ პრობლემებზე გადაიტანა, როგორებიცაა რასიზმი, ქალთა უფლებები და დიდ ქალაქებში არსებული სოციალურ-ეკონომიკური კრი-

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

- LUCIA, Cynthia, GRUNDMANN, Roy and Art SIMON. American Film History: Selected Readings, 1960 to the Present. Wiley, 2015.
- BROWNELL, Richard. American Counterculture of the 1960s. Lucent Books, 2010.
- DIXON, Wheeler Winston and Gwendolyn Audrey Foster. A Short History of Film. Rutgers University Press, 2018.
- EBERT, Roger. Roger Ebert's Four Star Reviews 1967-2007. Andrews McMeel Publishing, 2008.
- GRAY, Beverly. Why „The Graduate“ is a Vietnam Movie| Vietnam 67, The New York Times, Dec. 21, 2017. (წვდომის თარიღი: 2026 წლის 30 აპრილი). <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/2017/12/21/opinion/graduate-vietnam-movie.html>
- GROSS, Terry. Arthur Penn, Realistic Violence in “Bonnie and Clyde”, March 28, 2008. (წვდომის თარიღი: 2026 წლის 30 აპრილი). <https://www.npr.org/2008/03/28/89164831/arthur-penn-realistic-violence-in-bonnie-and-clyde>
- PANDEY, Abhishek. The House of Wisdom, Startup Ly, 2022.
- RABE, Lizette. Quote/unquote: Quotations on Freedom of Speech, Journalism, the News Media and a World or Words. African Sun Media, 2016.
- SCHEIBACH, Michael. Atomic Narratives and American Youth: Coming of Age with the Atom, 1945-1955. McFarland, 2015.
- The Associated Press, June 27, 2020. (წვდომის თარიღი: 2026 წლის 30 აპრილი). <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/charles-webb-dead-graduate-author-was-81-1300794/>

<sup>10</sup> SCHEIBACH, Atomic, 2015, p. 21

# NONCONFORMISM AS A REFLECTION OF TIME AND SPACE IN THE 1960S AMERICAN CINEMA

Ketevan Ghonghadze

*Keywords: Vietnam War, Nonconformism, New Hollywood, Rebel.*

American cinema of the 1960s vividly reflected on the screen the complex socio-political situation of that era. The processes that developed during this period led to the active involvement of society in the political course of the country, which created a sharp barrier between the ruling circles and the people of the country. The difference of opinion was so great that in the cities, on the streets, a strong wave of nonconformism did not subside, which soon penetrated into the cinema.

Socio-political issues and cinema are so intertwined that American cinema, in comparison with previous years, has given rise to completely different forms, themes and stylistics. And this laid the foundation for the formation of the “new Hollywood”.

The Vietnam War became one of the important factors in strengthening the insurgency among young people and turning it into a large-scale anti-war, powerful movement.

The so-called “anxious youth” demanded a fundamental transformation of lifestyles and state policies. This pursuit of freedom and defiance was reflected—without any embellishment—in the American cinema of the 1960s.

The anti-war slogan “Make love, not war” became the main motto of the counterculture. Observations of the hippie movement, student protests, and opposition sentiments of the intelligentsia have made American filmmaking more realistic and nonconformist. The negative attitude towards the existing system was clearly and loudly evident in the work of the directors.

Throughout its history, cinema has consistently sought innovative methods to “battle” censorship, aiming to convey pressing socio-political issues and public concerns through the screen. For a significant period, the majority of American directors produced films that offered an escape from personal and social hardships. By presenting idealized characters, glamorous lifestyles, and romanticized narratives, Hollywood successfully transported audiences into a “fairytale” world. This paradigm persisted until a pivotal turning point, when the boundary between life on and off the screen became nearly indistinguishable, leading the reflection of reality to necessitate the exploration of new stylistic forms and thematic directions.

Time and the art of cinema became so deeply intertwined through these relevant issues that American film, by representing the realities of the era,

brought its artistic methods closer to the aesthetics of documentary realism.

Despite the fact that “New Hollywood” shared similarities with the French “New Wave” in its filming techniques — such as a documentary-style approach, the occasional use of handheld cameras, and natural lighting—as well as its realistic subject matter, 1960s American cinema developed a distinct and individual identity defined by protest. This transformation was directly linked to the rise of a nonconformist society challenging the existing regime. The emergence of real-world problems and spatial-temporal issues catalyzed a trend in filmmaking where protagonists began—initially subtly, and subsequently with greater audacity—to express defiance toward established social, cultural, political, and aesthetic norms.

American cinematography of the 1960s became

a witness and expositor of the era's complex socio-political environment and the nation's internal cultural dynamics. The process of cinematic renewal accurately and objectively reflected the shifts occurring within the country, shedding new light on significant issues.

A prolonged confrontation between the system and its political trajectory led to a series of fractures between society and the ruling establishment. Ultimately, this friction generated a powerful wave of nonconformism that resonated through both social strata and the world of art.

In discussing the significance of nonconformism, it is essential to reference Marcello, the protagonist of Italian director Bernardo Bertolucci's film *The Conformist* (1970), whose fate serves as a compelling example of its dire consequences. The film directly resonates with President John F. Kennedy's assertion that "conformity is the jailer of freedom and the enemy of growth".<sup>1</sup> For Kennedy, conformity represents a powerful instrument for the deprivation of liberty, stripping individuals of their free will and capacity for independent thought, thereby making them more susceptible to exploitation.

The peace-loving yet rebellious American public countered the established system with its own ideology, transcending traditions "wrapped" within aesthetic or ethical norms. This protest was expressed freely and through bold narratives in both rock music and cinema.

America's aggression in Vietnam particularly antagonized the younger generation (the so-called "anxious youth"), who actively demonstrated against the war and demanded fundamental changes to the existing way of life and political trajectory.

The progressive mindset of the new generation, particularly students, coupled with their protest against taboo subjects, the sexual revolution, and the prioritization of individual liberty, compelled society to openly voice its dissatisfaction with the established system. This shift was reflected, without any embellishment, in the American cinema of that period.

The Vietnam War became the primary catalyst for the youth to take to the streets, organizing anti-war demonstrations and loudly proclaiming the

slogan "Make love, not war," which became one of the central mottos of the counterculture.

The active demonstrations of the youth also radically manifested the oppositional sentiments of the intelligentsia. This convergence erupted within American cinematography in a profound manner, transforming cinema into a vital instrument for responding to the country's cultural and socio-political processes within a specific temporal and spatial context.

From today's perspective, it is compelling to reassess 1960s American cinematography through the lens of how crucial a response to socio-political processes and a nonconformist stance against a country's misguided trajectory can be. The bold assertions of directors aimed to awaken a system spiraling toward collapse and to pave the way for new, rational discourse toward a better future.

Cinema is a vital artistic discipline that cannot truly exist as art unless it functions as a tool for systemic critique and responds to unjust regimes with the same fervor as the rebellious movements engaged in anti-war activism.

The core themes that emerged so prominently in 1960s American cinema infused traditional American genres with a renewed perspective and character.

The echoes of youth protest, optimistic sentiments, and the quest for a "new world" subtly manifested in Arthur Penn's *Bonnie and Clyde*, a film belonging to the traditional gangster genre. In discussing "New Hollywood," it is impossible to overlook the profound influence exerted by the French "New Wave." Wheeler Winston Dixon and Gwendolyn Audrey Foster note in their work: "When *Bonnie and Clyde* was first proposed, both Godard and Truffaut were seriously considered as directors, and Truffaut did a good deal of work on at least one draft of the script. When the film was finally handed to American director Arthur Penn, he appropriated various New Wave visual techniques for the look of the film, such as slow motion, romantic deep-focus shots, abrupt editorial transitions (courtesy of the brilliant editor Dede Allen), and a lyrical approach to the material that seems deeply indebted to Truffaut's sensibility in *Jules and Jim*."<sup>2</sup>

Although *Bonnie and Clyde* depicts the criminal

1 PANDEY, *The House*, 2022, p. 127.

2 DIXON, FOSTER. *A Short History*, 2018, p. 274.

lives of real American outlaws — a couple whose robberies during the Great Depression made them notorious symbols of crime — the film's release transformed them into icons of rebellion against the system. Their death in the finale evokes a sense of pity in the audience, creating the impression that they are not merely criminals but tragic, ill-fated figures. They are seen as individuals who sacrificed their lives in an attempt to achieve a free and spirited existence by breaking social norms, which ultimately earns them the viewer's sympathy. Regarding the final episode, American journalist Terry Gross noted in her article: "Penn says that the scene was influenced by media reports and images of the Vietnam War, which were broadcasts daily during the filming of the movie".<sup>3</sup>

The plot of Mike Nichols' film *The Graduate* is based on the novel by Charles Webb. "Charles Webb, a lifelong non-conformist whose debut novel *The Graduate* was a deadpan satire of his college education and wealthy background adapted into the classic film of the same name [...] The 1967 movie became a touchstone for the decade's rebellion even though Webb's story was set in an earlier era — never referring to Vietnam or civil rights".<sup>4</sup> In the film's protagonist, Benjamin, we can perceive an entire rebellious generation struggling against the system established by their elders. He confronts a "neatly packaged," pseudo-elite society that uses refined manners to mask the inherent depravity and vulgarity of its true nature.

The film's plot, which depicts Benjamin's sexual involvement with an older woman and his subsequent love for her daughter, subverts the pre-existing traditional American cinematic narrative. The film's finale—where Benjamin snatches his beloved from her groom during the wedding ceremony and they depart by bus toward an unknown destination—can be perceived not as a banal "happy ending," but as an escape from a world saturated with injustice, hypocrisy, and depravity. Critic Beverly Gray offers the following interpretation of the film's conclusion: "Although we don't know where the newly minted couple are headed, their very escape from conven-

tionality paved the way for other youthful dissenters to take a stand against the deepening American involvement in Vietnam."<sup>5</sup>

The spirit of nonconformism also inspired John Schlesinger's drama *Midnight Cowboy* (1969) and Haskell Wexler's *Medium Cool* (1969). *Midnight Cowboy* is often regarded as a seminal work of New Hollywood cinema. The film deconstructs the stereotype of the "macho" male protagonist and exposes the dark, urban underbelly of the "American Dream," thereby challenging the conventions of classical American cinema. According to critics, "The traditional immigrant narrative also is reversed in *Midnight Cowboy*, with Ratso Rizzo realizing that New York is the cradle of his nightmares rather than his dreams of upward mobility".<sup>6</sup>

The film *Medium Cool*, given its plot, could be rendered literally as *Neutrally Calm*, as it addresses media indifference, the detachment of the cameraman, and the imperfect reflection of reality. However, if we consider the theory of the 20th-century media theorist Marshall McLuhan — "the medium is the message" — the title can also be interpreted through the combination of words "cool medium" or "cool media." The director likely employs the term "cool media" based on McLuhan's principles, as frequently noted in the press of that era. This concept allows the audience to engage actively, filling in missing informational details, while simultaneously questioning the role of media in society.

According to McLuhan, the medium that conveys information is itself the message, rather than the information it transmits. He refers to television as a "cool medium"—that is, a medium that compels the viewer toward subjective participation. Since director Haskell Wexler introduces a paraphrase of McLuhan's theory into cinematic history, the correct interpretation of the film's title is the combination of terms — "Medium Cool." In doing so, the director emphasizes McLuhan's vision of television: if "the medium is the message" and it demands maximum involvement from the viewer, then television is obligated to serve public interests and cover current events with total objectivity.

3 GROSS, Arthur Penn, 2008.

4 The Associated Press, 2020.

5 GRAY, Why „*The Graduate*“, 2017.

6 LUCIA, GRUNDMANN, SIMON. *American*, 2015, p. 105.

The film's protagonist, television cameraman John Cassellis, realizes that TV networks prioritize commercial advertising, sensationalism, and the interests of politicians. This realization leads him into conflict with the station management, as his professional focus is directed toward the lives of ordinary people. Cassellis pays particular attention to the struggles of the African American community and socially marginalized groups. From his perspective, these individuals are an integral part of the television audience, and covering their reality is just as critically important as documenting global political events like the Vietnam War or the Democratic National Convention.

The film features a pivotal dialogue that profoundly captures the attitude of journalists and cameramen toward the events they cover. A television sound technician tells a female character that a typewriter does not care what is being typed on it, to which she responds that a typewriter is a mechanism, but he is not. Despite the fact that the primary duty of cameramen and journalists is to cover events and facts with a 'cool head' and impartiality, the author emphasizes that human morality sometimes demands more. Specifically, a person killed in a car accident should be captured by the camera not as a broken object to be discarded like trash but as a human being. The director reminds the practitioners that they are, first and foremost, *Homo sapiens*, and their primary obligation—transcending all professional duties—is empathy.

In the film *Medium Cool*, director Haskell Wexler employed the *cinéma vérité* style. This approach is so closely aligned with the aesthetics of documentary filmmaking that it often transcends the boundaries of fiction, lending the events depicted a heightened sense of authenticity. The use of natural lighting, the free movement of the handheld camera, and the naturalistic performances of the actors all reflect the director's rejection of traditional methods. This nonconformist attitude mirrors the protagonist's own stance toward his profession. Initially, he is forced to operate within the norms established by the television network, covering the country's current events with a "cool head" while adhering to the clichés imposed by station management. How-

ever, he soon develops a sense of protest against the media and strives to break the dogmas that are constantly presented to him.

Initially, the protagonist remains indifferent to the subjects he captures through his lens: car accidents, political speeches, protest rallies, and other significant events unfolding around him. However, he unexpectedly moves beyond the role of a mere "observer," becoming more empathetic toward his fellow citizens and developing an interest in Black civil rights—a shift that triggers resentment from his superiors. Despite his profession, he soon realizes that he cannot remain a completely "cool medium;" instead, he understands it is time to awaken and stand alongside the people who truly need support.

The film *Medium Cool* serves as a critique of the media of that era, which "indifferently" covered the events unfolding within the country. Simultaneously, the film exposes media outlets that permitted the police and the Federal Bureau of Investigation (FBI) to examine their video footage.

The film also exposes the systemic violence directed toward protesters, manifested through the dispersal of rallies, the use of tear gas, the ruthless treatment of participants, and mass arrests.

The film resonates with the large-scale 1968 anti-Vietnam War protests in Chicago, which escalated into violent clashes with the police and subsequently led to the "Chicago Seven" trial. Marshall McLuhan wrote: "Television brought the brutality of war into the comfort of the living room. Vietnam was lost in the living rooms of America—not on the battlefields of Vietnam."<sup>7</sup>

Film critic Roger Ebert noted regarding director Haskell Wexler: "He has made an almost perfect example of the new movie. Because we are so aware this is a movie, it seems more relevant and real than the smooth fictional surface of, say, *Midnight Cowboy*."<sup>8</sup>

Haskell Wexler's directorial vision is distinctly realistic. Given that he also serves as the film's cinematographer, this allows him to exert full control over the visual dynamics and convey the environment with documentary precision.

*Easy Rider* (1969) is perhaps one of the most nonconformist "road movies," depicting the journey of

7 RABE, Quote/unquote, 2016. p. 49.

8 EBERT, Roger Ebert's, 2008, p. 482.

two motorcyclists from Los Angeles to New Orleans for Mardi Gras, funded by the proceeds of a cocaine deal. This journey symbolically represents the characters' desire to find authentic American ideals and achieve a level of freedom that remained a mere illusion within the social climate of the time.

The director also depicts the lifestyle of the hippies, who serve as symbols of freedom, individualism, and protest against all forms of taboo. The hippies categorically criticized the lifestyle of their parents and opposed their views regarding moral and ethical issues. Under the influence of marijuana, the characters attempt to temporarily forget an undesirable reality and find refuge within their own psychedelic world.

*Easy Rider* highlights the intolerance and violence that nonconformists frequently encountered. Watching the film evokes Jack Kerouac's seminal work *On the Road*, the masterpiece of the American Beat Generation writer who provided the impetus for the counterculture movement.

The documentary concert film *Monterey Pop* (1969), directed by D.A. Pennebaker, and Emile de Antonio's film about the Vietnam War, *In the Year of the Pig* (1968), are both directed against the American system. Although these two films contain vastly different subject matter, they equally express protest against the country's existing regime.

In the film *In the Year of the Pig*, Emile de Antonio utilizes archival chronicles and interviews with politicians and journalists to document the facts of the Vietnam War, exposing its origins and brutal consequences. The film raises numerous questions regarding what triggered the large-scale escalation of the conflict and why it devolved into such extreme brutality—a trajectory that ultimately drove a peace-loving society toward intense rebellion.

The director's pacifist stance, which is palpable in every frame, confirms his critical attitude toward the military aggression that the United States was perpetrating in Vietnam.

Upon its release, the film garnered critical acclaim, while right-wing politicians demanded it be banned. Emile de Antonio stands as a clear example of nonconformism; he boldly asserted his position and loudly condemned the brutality of war through the art of cinema, at a time and place when the

large-scale war in Indochina was still ongoing.

The protest of writers and musicians—most notably rock bands—was manifested through bold passages in their work, a movement that culminated in its fusion with cinematography. The chords echoing in rock music and the lyrics delivered through song clearly and directly expressed the rebellious spirit and the quest for freedom that defined this era.

In 1960s Hollywood, rock music and cinema became increasingly intertwined, exemplified by Richard Lester's 1964 film *A Hard Day's Night*. Centering on The Beatles, the film served as a testament to the significance and power of youth culture. It became a seminal model for works created in the decades to follow, while concert films quickly established themselves as a vital movement within musical cinema.

D.A. Pennebaker's documentary concert film *Monterey Pop* depicted the 1967 Monterey Pop Festival in California, which featured performances by Janis Joplin, Jimi Hendrix, Otis Redding, and bands such as The Who and Jefferson Airplane, among others.

This film became a symbol of the hippie movement and the musical revolution. Jimi Hendrix's breathtakingly shocking performance, in which he sets his guitar on fire, was an overt protest against the events unfolding in the country. The musician expressed a similar defiant attitude later at the Woodstock Festival through his radically "distorted" rendition of the American national anthem. *Monterey Pop* boldly captured the nonconformist spirit of both the performers and the director.

Journalist John Bassett McCleary notes: "The Monterey International Pop Festival was not simply a musical event. It wasn't simply an excuse for young people to get together and do mindless, youthful things. It was the beginning of a new kind of gathering. It was the beginning of a new form of music. It was the beginning of a political and spiritual movement."<sup>9</sup>

There were filmmakers who sought to assert their position against the national system by integrating rock music onto the screen. Behind them stood the producers of legendary concerts, who transformed rock performances into profound cultural and social phenomena.

9 BROWNELL, *American*, 2010, p. 47.

The significance of this cultural transformation is accurately assessed by American historian and cultural scholar Michael Scheibach. In his work, he notes: “Legendary music promoter and Korean War veteran Bill Graham (b. 1931) brought the psychedelic sounds of the counterculture to the mainstream; and Jim Morrison (b. 1940) of The Doors and Grace Slick (b. 1939) of the Jefferson Airplane reigned as the first king and queen, respectively, of the new un-

derground music.”<sup>10</sup>

Thus, in the 1960s, nonconformism was reflected as powerfully on the screen as it was on the streets and on the stage. Against the backdrop of the Vietnam War, the growing pacifist sentiment in society redirected attention toward other acute and unresolved social issues, such as racism, women’s rights, and the socio-economic crises prevalent in major cities.

## REFERENCES:

- LUCIA, Cynthia, GRUNDMANN, Roy and Art SIMON. American Film History: Selected Readings, 1960 to the Present. Wiley, 2015.
- BROWNELL, Richard. American Counterculture of the 1960s. Lucent Books, 2010.
- DIXON, Wheeler Winston and Gwendolyn Audrey Foster. A Short History of Film. Rutgers University Press, 2018.
- EBERT, Roger. Roger Ebert's Four Star Reviews 1967-2007. Andrews McMeel Publishing, 2008.
- GRAY, Beverly. Why „The Graduate“ is a Vietnam Movie|Vietnam 67, The New York Times, Dec. 21, 2017. (წვდომის თარიღი: 2026 წლის 30 აპრილი). <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/2017/12/21/opinion/graduate-vietnam-movie.html>
- GROSS, Terry. Arthur Penn, Realistic Violence in “Bonnie and Clyde”, March 28, 2008. (წვდომის თარიღი: 2026 წლის 30 აპრილი). <https://www.npr.org/2008/03/28/89164831/arthur-penn-realistic-violence-in-bonnie-and-clyde>
- PANDEY, Abhishek. The House of Wisdom, Startup Ly, 2022.
- RABE, Lizette. Quote/unquote: Quotations on Freedom of Speech, Journalism, the News Media and a World of Words. African Sun Media, 2016.
- SCHEIBACH, Michael. Atomic Narratives and American Youth: Coming of Age with the Atom, 1945-1955. McFarland, 2015.
- The Associated Press, June 27, 2020. (წვდომის თარიღი: 2026 წლის 30 აპრილი). <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/charles-webb-dead-graduate-author-was-81-1300794/>

<sup>10</sup> SCHEIBACH, Atomic, 2015, p. 21.