

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

ANDREJ VOZLIČ

**DRUŽBENOPOLITIČNA IDEOLOGIJA V IZBRANIH
BESEDILIH BOBA DYLANA**

DIPLOMSKO DELO

LJUBLJANA 2007

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

ANDREJ VOZLIČ

**Mentor:
Izr. prof. dr. Andrej Lukšič**

**DRUŽBENOPOLITIČNA IDEOLOGIJA V IZBRANIH
BESEDILIH BOBA DYLANA**

DIPLOMSKO DELO

LJUBLJANA 2007

Novinar: Koliko somišljenikov imate v svojih glasbenih logih, koliko je protestnikov, ljudi, ki z glasbo kritizirajo današnje družbene razmere, vojno, kriminal ...?

Bob Dylan: Približno 136.

Novinar: Približno ali točno 136?

Bob Dylan: Če ne 136, pa 142.

(Scorsese 2005: Vol. 2)

DRUŽBENOPOLITIČNA IDEOLOGIJA V IZBRANIH BESEDILIH BOBA DYLANA

V diplomski nalogi smo obravnavali obdobje družbenih sprememb in premikov, ki so se dogajali v ZDA v 50. in 60. letih 20. stoletja. Obdobje *kontrakulture in tehnokracije* se je izrazilo v alternativnih vejah umetnosti in želji po spremembah. Ali lahko umetnost in poezija bistveno pripomoreta k razvoju in usmeritvi družbenih gibanj? Ugotovili smo, da sta bili angažirana poezija in folk glasba pomembna spremljevalna faktorja mladostniškega upora. Bob Dylan je pri tem igral eno izmed glavnih vlog, saj je družbene razmere ne le opisoval, temveč tudi presegal. Kot glasbenik je imel na družbo večji vpliv kot marsikateri politik. Ugotovili smo, da je Dylan z vzpostavitvijo novih razmerij med ideološkimi nazori tehnokratske družbe, življenje posameznika zopet približal naravnemu stanju, ki ga ponujajo vzhodnjaške religije. Z interpelacijo individuumov v »nove« subjekte in s ponotranjenim imaginarijem, ki je nasprotoval ustaljeni družbeni praksi, so mladi in izobražena javnost korenito posegli v ustroj družbenopolitičnih razmer. Sklenili smo, da je kljub vsemu nemogoče natančno ugotoviti, ali je Dylan kot glasbenik in poet bistveno pripomogel k razvoju in razpletu dogodkov.

KLJUČNE BESEDE: kontrakultura, tehnokracija, družbeno gibanje, libido, alternativna umetnost.

SOCIO-POLITICAL IDEOLOGY IN SELECTED LYRICS OF BOB DYLAN

We have researched the period of social changes and shifts that had taken place in the USA during the Fifties and Sixties of the Twentieth century. The period of *counterculture and technocracy* expressed itself in alternative art branches and in a strong desire for change. We have established that engaged poetry and folk music represented two important accompanying factors of the youth rebellion. Bob Dylan played one of the major roles in the aforementioned events. We have established that Dylan had, through the establishment of new relationships between the ideological viewpoints of the technocratic society, once again brought the life of the individual closer to the natural state, as it is offered by the Eastern religions. Through the interpellation of individuals into »new« subjects the youth and the educated public were able to radically intervene in the structure of socio-political conditions. Despite everything it was not possible to determine whether Dylan had significantly contributed to the development and unfolding of the aforementioned events.

KEY WORDS: counterculture, technocracy, social movement, libido, alternative art.

KAZALO:

DRUŽBENOPOLITIČNA IDEOLOGIJA V IZBRANIH BESEDILIH BOBA DYLANA.....	4
SOCIO-POLITICAL IDEOLOGY IN SELECTED LYRICS OF BOB DYLAN	4
EMPIRIČNI DEL.....	6
1. UVOD	6
1.1 PREDMET RAZISKOVANJA.....	6
1.2 STRUKTURA ANALIZE.....	7
1.3 HIPOTEZA	8
1.4 METODOLOGIJA	8
2. DRUŽBENOPOLITIČNO GIBANJE 60. LET 20. STOLETJA; KONTRAKULTURA, NOVA LEVICA, TEHNOKRACIJA, EROS IN CIVILIZACIJA	9
2.1 NOVA LEVICA – POLITIČNI AKTIVIZEM DRUŽBENEGA GIBANJA.....	10
2.2 KONTRAKULTURA – TEORIJA MLADINSKEGA UPORA	10
2.3 TEHNOKRACIJA - VIR NAPREDKA IN TEGOB SODOBNE DRUŽBE	11
2.4 KULTURA IN TEHNOKRACIJA - PREHOD IZ DVODIMENZIONALNOSTI V ENODIMENZIONALNOST	14
2.5 EROS IN CIVILIZACIJA.....	15
ANALITIČNI DEL	19
3. DRUŽBENOPOLITIČNI ASPEKT (POPULARNE) UMETNOSTI; BOB DYLAN in ANGAŽIRANA POEZIJA	19
3.1 BIOGRAFSKI PRESEK	19
3.2 ZGODOVINSKI PRESEK	23
3.3 BITNIŠKO GIBANJE.....	24
3.4 OBDOBJE KOLEKTIVNE PARANOJE.....	26
3.5 BOB DYLAN IN DRUŽBENI PREMIKI.....	28
3.6 DRUŽBENOPOLITIČNA VREDNOST BOBA DYLANA.....	32
4. ANALIZA ANGAŽIRANIH BESEDIL BOBA DYLANA.....	34
4.1 SPOROČILNOST IN ANGAŽIRANOST.....	34
4.2 ZGODNJA DELA.....	35
4.3 MASTERS OF WAR (GOSPODARJI VOJNE)	38
4.4 A HARD RAIN'S A-GONNA' FALL (TEŽAK DEŽ BO PADAL)	41
4.5 BLOWIN' IN THE WIND (ODGOVOR JE ZAPISAN V VETRU).....	45
4.6 TIMES THEY ARE A-CHANGIN' (ČASI, KI SE SPREMINJAJO).....	47
4.7 WITH GOD ON OUR SIDE (BOG JE NA NAŠI STRANI).....	52
4.8 A PAWN IN THEIR GAME (LUTKA NA VRVICI).....	55
4.9 DYLANOVO PREHODNO OBDOBJE IN MANIČNA AMERIKA	58
SKLEPNI DEL.....	59
5. ALTHUSSER in IDEOLOGIJA	59
6. INTERPELACIJA INDIVIDUUMA V »DILANOVSKI« SUBJEKT	61
7. ZAKLJUČEK.....	63
8. VIRI.....	65
8.1 SAMOSTOJNE PUBLIKACIJE.....	65
8.2 ČLANKI V REVIJAH	66
8.3 DOKUMENTARNI FILM.....	67
8.4 SPLETNE STRANI	67
9. PRILOGA.....	67

EMPIRIČNI DEL

1. UVOD

Glasba je, odkar pomni človek, eden izmed najpomembnejših civilizacijskih, generacijskih, družbenih elementov. Lahko bi rekli, da je obstajala na tem svetu še pred človekom. Posamezni ritmični vzorci, harmonske in melodične posebnosti so izoblikovale vsaki družbi značilen in razpoznaven zvok, s pomočjo katerega se pripadniki družbenih skupin lahko identificirajo. Pogosto lahko glasbo že po prvih nekaj taktih uvrstimo na določen konec sveta. Daljni vzhod, ZDA, Latinska Amerika, alpske države, Balkan ...

Besedilo, ki spremlja glasbo, je zlasti v 20. stoletju postalo prav tako pomembno za družbo in kritični zapis časa. Skozi besedila oz. poezijo glasbeniki izražajo ideje, videnja, hotenja. V času velikih gospodarskih kriz, vojn, socialnih nemirov, pred prihodom množičnih medijev je bila glasba in z njo besedilo izredno pomemben vir sporočanja. Ruralno prebivalstvo in delavci, ki so se borili za svoje pravice, črnci in sužnji, marginalizirane skupine družbenih posameznikov, ekscentrikov in drugih, so družbi in oblasti sporočale svoje videnje položaja, v katerem se nahajajo, in s tem opozarjale na krivice, ki se v družbi vršijo.

Tudi folk glasba, kot ena izmed zvrsti moderne in popularne glasbe, je z leti postajala vedno bolj priljubljena. Angažirana poezija je dobila znotraj ljudske glasbe poseben poudarek in komercialni uspeh v 50. in 60. letih 20. stoletja. Angažirani glasbeniki opozarjajo zlasti na pereče družbene razmere, se postavijo na stran ljudstva in zahtevajo spremembe. Desetletja po koncu druge svetovne vojne, čas hladne vojne, gonja proti komunistom, segregacija, socialni nemiri, javno neodobravanje obstoječih družbenopolitičnih razmer, obdobje kolektivne paranoje in obupa in grožnja atomskega spopada dveh svetovnih velesil, vsi ti dejavniki v obravnavanem obdobju med leti 50' in 70' prejšnjega stoletja so zlasti v ZDA ponujali idealne razmere za razmah *kontrakulture* in angažiranega socio-kulturnega izražanja.

1.1 PREDMET RAZISKOVANJA

Ker so umetnost, glasba in poezija izrazito pomembni členi tako arhaične kot moderne družbe, sem se odločil, da bom s politološkega stališča analiziral nekaj najpomembnejših in najvplivnejših besedil v popularni in folk glasbi iz 60. let 20. stoletja.

Ker je opus angažiranih glasbenikov, ki so ustvarjali v obravnavanem obdobju preširok za osredotočeno analizo, se bom v svoji diplomski nalogi usmeril na ustvarjanje najpomembnejšega glasbenika in poeta ne le tedanjega časa, temveč tudi pretekle in polpretekle glasbene zgodovine in s tem sodobne zgodovine zahodnega sveta.

Bob Dylan si je z ustvarjenim opusom del, ki so nastala v letih 1962, 1963 in 1964, pridobil ogromno družbeno vrednost in vpliv. Angažirana besedila, ki jih je nizal na prvih ploščah, so množice v trenutku vzele za svoje, jih spremenile v himne gibanja, Dylana pa povzdignile v preroka in voditelja generacije.

Glavni tok študentskega gibanja 50. in 60. let prejšnjega stoletja, imenovan *kontrakultura*, je imel svoje korenine v ZDA. Ker bo težišče našega raziskovanja zlasti *kontrakultura* in vloga teorije angažirane poezije v družbenem gibanju 50., 60. in 70. let prejšnjega stoletja, se bomo osredotočili zlasti na družbeno dogajanje v ZDA.

Nekaj pozornosti bom namenil tudi vlogi erosa v sodobni civilizaciji, čeprav z jedrom naloge morda nima neposredne zveze, je pa pomembna za natančen prikaz obravnavanega obdobja. Prav tako je pomembno, da se spoznamo z osnovnimi pojmi tehnokracije, ki botruje nezadovoljstvu posameznika z bivanjem v moderni družbi. Kljub temu da eros in tehnokracija delujeta v ozadju družbenopolitičnega kolesja in se ju pogosto bolj sluti, kot zaveda, je njuna moč ključnega pomena za družbene premike.

1.2 STRUKTURA ANALIZE

V diplomski nalogi bom sprva orisal politološki diskurz, znotraj katerega bom opredelil relevantno družbeno gibanje obravnavanega obdobja in opredelil osnovno uporabno terminologijo gibanja ter definicije političnega sistema.

V nadaljevanju bom postavil Boba Dylana v politični okvir in ga prikazal v zgodovinskem kontekstu družbenopolitičnega gibanja 60. let 20. stoletja, ki mu je dalo nesporno družbeno vrednost, zgodovinsko kredibilnost in veljavo.

V jedru naloge bom opredelil in z družbeno kritičnega vidika komentiral nekaj najpomembnejših pesmi, ki jih je Dylan ustvaril med leti 62. in 64. Le-te bom podkrepil z izjavami tretjih opazovalcev in posameznikov, ki so živeli v Dylanovi bližini. Kljub temu v sami nalogi ne bom predstavil vsakega verza, temveč le nekaj izbranih, pogosto citiranih in najpomembnejših. Za bolj natančno sliko bom v prilogo naloge dodal celotna obravnavana besedila napisana v izvorniku.

Zadnji del diplomske naloge bo predstavljal zaključek ter ugotovitve raziskanega področja. Skozi obrazložitev altruzerianske ideologije bom pojasnil interpelacijo individuumov v subjekte ter prikazal, kako so mladi ponotranjili drug imaginarij, kot ga je ponujala tehnokratska ideologija. Poskušal bom odgovoriti na postavljena vprašanja in oceniti pomembnost in vpliv glasbe na družbeno dogajanje obravnavanega obdobja.

1.3 HIPOTEZA

V diplomski nalogi bom preveril naslednjo hipotezo:

Umetnost in poezija lahko bistveno pripomoreta k razvoju in usmeritvi družbenih gibanj.

Kako so besedila reflektirala družbenopolitično situacijo 60. let 20. stoletja? So glasbeniki s svojimi pozivi vplivali na množice (Dylan) ali so množice vplivale na glasbeno usmeritev (Baez)? Je mogoče z izražanjem političnih stališč v glasbi prepričati odločevalce in jih prisiliti v spremembe? Je mogoče z izražanjem političnih in družbeno-kritičnih stališč v glasbi voditi in usmerjati množice? Sta glasba in besedilo le opazovalca dogajanja ali dogajanje tudi kreirata? Lahko dosežeta korenite spremembe ali le analitično opozarjata na dogajanje in dolgoročno služita zapisu nekega časa?

Cilj diplomske naloge bo torej ugotoviti, kakšna družbenopolitična ideologija je prevladovala v besedilih popularne glasbe v '60. letih 20. stoletja ter kakšne vrednote, način življenja in politične ideje so prežemale družbeno gibanje tedanjega časa.

1.4 METODOLOGIJA

Za potrebe naloge bom uporabil sekundarno analizo že obstoječih virov podatkov, besedil, zvočnih in slikovnih zapisov in literature s področja politične kulture in mladinskega gibanja šestdesetih let ter besedila skladb družbeno in socialno najpomembnejšega izvajalca tedanjega časa Boba Dylana. S pomočjo besedil bom neposredno ugotovil stališča in politične orientacije izvajalca, ob pomoči obstoječe literature s tega področja, pa bom ugotovil, kakšen vpliv so ta besedila imela na množice in mladino ter zlasti, kako pogosto so bila besedila citirana v medijih oz. propagandnem materialu.

Nazadnje je potrebno posebej poudariti, da Bob Dylan še zdaleč ni bil edini angažirani glasbenik šestdesetih let prejšnjega stoletja in tudi ne najglasnejši. Zagotovo pa je Dylan najpomembnejši glasnik generacije, ki je zgodovinsko mesto zasedel zlasti po zaslugi ostrega in pronicljivega uma in zaradi analitične sposobnosti dojemanja okolice, s katero je dogodke pogosto ne le opisoval, temveč celo napovedoval. Te sposobnosti so Dylana povzdignile v verjetno najpomembnejšega glasnika in borca za pravice sodobne civilne družbe.

2. DRUŽBENOPOLITIČNO GIBANJE 60. LET 20. STOLETJA; KONTRAKULTURA, NOVA LEVICA, TEHNOKRACIJA, EROS IN CIVILIZACIJA

Obdobje enoumja in unificiranega prikimavanja oblasti dominantni kulturi in vrednotam ter prolongacija inkrementalnih sprememb znotraj statusa-quo, je ob izdatni pomoči političnih dogodkov po svetu in rastočega nasilja konec petdesetih let dvajsetega stoletja prineslo upor najprej pri ameriški visokošolski in mladoletni mladini, ki se je uprla vladajočim družbenim odnosom. Visokošolska mladina je bazo interesov osredotočila na psihologijo alienacije, orientalski mysticizem, psihadelične droge, levičarske ideologije, ideologijo socialnega boja in boja za družbene pravice, anarhične socialne teorije. Fascinacija mladih z ezoteričnimi religijami in narkotiki je simptom njihovega iskanja novih temeljev, na katerih bi lahko zgradili program radikalne družbene spremembe. V kontrakulturnih skupinah na koncu 60. let se je temelj upora že zabrisal in izgubil v filozofiji »komune in nežnosti«, prekomerna uporaba in zloraba opiatov in psihadeličnih sredstev pa je botrovala razpadu konsistence. S tem se je pomen kontrakulture počasi izgubljal. Čeprav se kritika študentske mladine ali kulturna revolucija, kot je študentsko gibanje v 60. in 70. letih imenoval Marcuse, ni uspela oblikovati v koherentno kritično teorijo, pa je dodobra prežela ne samo politično in ekonomsko sfero, temveč je postavila tudi temelje za novo moralo, za življenje dostojno človeka, za emancipacijo čustev in čutil.

Družbeno gibanje je bilo sprva precej šibko in potreben je bil čas, da se je okrog njega zbrala kritična družbena kohezija potrebna za spremembe. Ker je bila sama misel oz. gibanje lokalizirana na precej majhen segment populacije in je že v osnovi izključevala konzervativno mladino in nekatere druge mladinske sfere in ker v odločevalskih lobijih ni imela relevantne

podpore, so bili tudi njeni kratkoročni učinki na spremembe v 60. in 70. letih morda celo manjši, kot so vidni danes, ko je tudi po zaslugi tradicije bitniškega in hipijevskega gibanja skoraj vsaka plast družbenih odnosov prepojena z liberalizacijo seksualne energije, o kateri bomo govorili kasneje. Roszak pravi, da je bila *kontrakultura* omejena družbena celica, ki je bila kalup, v katerem se je oblikovala alternativa bivanja, ki bi lahko z inovacijami preobrazila civilizacijo v nekaj, kar bi ostali šteli za svoj dom (Roszak 1978: 10).

Metode političnega boja, ki se jih je posluževala uporniška mladina, so bile poleg štrajkov in uličnih demonstracij tudi izkoriščanje moči množičnih medijev, igralske predstave na prostem, koncerti pop in folk glasbe, darovanje cvetja idr. To je bilo prvo mednarodno masovno gibanje, ki ni bilo motivirano z ekonomskimi interesi.

Okoli študentskega bunta so se v glavnem zbirale marksistične mladinske skupine, hipiji, razne religiozne in mistične skupine, ljubitelji pop in folk glasbe, ljubitelji drog, del uradništva, mnogo pa je bilo tudi simpatizerjev med starejšimi intelektualci. Na osnovi tega so sociologi ločili dva glavna tokova: *novo levico* in *kontrakulturo*. (Roszak, Žvan 1978: 227)

2.1 NOVA LEVICA – POLITIČNI AKTIVIZEM DRUŽBENEGA GIBANJA

Marcuse, ki ga mnogi štejejo za duhovnega vodjo študentskega gibanja, pravi, da je nova levica sestavljena iz političnih skupin, ki so se postavile levo od tradicionalne komunistične partije. Originalnost gibanja je v tem, da je podalo novo definicijo pojma revolucije in ga povezalo z novimi možnostmi svobode, novimi možnostmi socialnega razvoja in možnostmi preobrazbe družbe (Roszak 1978: 227).

Nova levica za razliko od socializma, ki prisega na družbo materialnega izobilja, kritizira materialno izobilje in priseganje družbe na materialne dobrine. Nova levica in kontrakultura sta se najprej pojavili v državah izobilja, kjer je presežni prosti čas dopuščal razvoj alternative. Nova levica razvija kritiko družbe izobilja in za razliko od norega bohemskega življenja hipijev izvaja trezni politični študentski aktivizem.

2.2 KONTRAKULTURA – TEORIJA MLADINSKEGA UPORA

Drugi tok študentskega gibanja imenovan *kontrakultura* je prevladoval zlasti v ZDA. Kot rečeno že v uvodu, bo težišče našega raziskovanja predvsem *kontrakultura* in vloga teorije angažirane poezije v družbenem gibanju 60. in 70. let prejšnjega stoletja. Okoli kontrakturnega gibanja so se oblikovale skupine, ki so se zavestno odločile izstopiti iz

družbe izobilja in zavzele nov stil življenja. Otroci cvetja, ljubitelji folk in pop glasbe, ljubitelji drog, vsi so bili povezani z novim stilom življenja, oblačenja, razmišljanja. Roszak razlikuje *kulturo* kot način življenja dominantne večine in *kontrakulturo* kot alternativno življenje in razmišljanje mladine, ki se zoperstavlja kulturi odraslih.

Roszak pravi, da je jasno, da se študentska gibanja brez podpore družbene moči odraslih ne morejo manifestirati v preobratu obstoječega sistema, saj se le-ta napaja z institucionaliziranimi oblikami moči, ki vzdržujejo status-quo.

Kontrakultura se zoperstavlja vsem temeljnim vrednotam *tehnokracije* in v ospredje postavlja že omenjene vrednote kontrakturnega gibanja in nove levice. Destrukcija mita objektivne znanosti je temelj kontrakturnega gibanja. Kontrakultura je na določenih delih že tako odmaknjena od prevladujoče kulture, da se nekaterim zdi kot naval barbarov. Mladina izrazito protestira proti tehnokratski družbi tudi zaradi patološke pasivnosti odrasle generacije, ki uniformno sprejema vrednote sodobne civilizirane družbe in s svojo pasivnostjo dodatno onemogoča spremembo statusa-quo. Največ pozornosti posvečajo neintelektualnim lastnostim posameznika. Skrajna stopnja kontrakture je radikalna izključitev iz družbe in življenje v komuni v objemu narave. Angažirane pesmi je na omenjene teme napisal tudi Bob Dylan; v konkretnem primeru gre za skladbo »Times They Are A-Changin'«, ki jo bomo podrobneje pogledali v nadaljevanju.

Kritiki kontrakture pravijo, da je le-ta idealizirala svet in v ospredje postavljajo predvsem beg v misticizem, brezmiselno konzumiranje kemijskih substanc in halucinogenih drog, samo-izključitvi, ki jim pripisujejo največjo mero dolgoročnega neuspeha kontrakturnega gibanja. Samo-izključitev je znak malodušnosti in neaktivne pozicije v boju za spremembe. Razlog za relativno kratki dah študentskega gibanja vidijo v neusklajenosti kontrakturne in novolevičarske kritike z interesi deprivilegiranih razredov družbe (Roszak 1978: 234). Kljub temu je študentsko gibanje 60. in 70. let pustilo sledi v vseh segmentih družbe v večini dežel zahodnega sveta.

2.3 TEHNOKRACIJA - VIR NAPREDKA IN TEGOB SODOBNE DRUŽBE

Roszak v svojem delu *Kontrakultura* ugotavlja, da svet, v katerem živimo, teži k industrializaciji, v kateri se razvija *tehnokracija*. Pod tehnokracijo razumemo družbeno obliko, v kateri industrijska družba doseže vrhunec svoje integracije. To je vladavina ekspertov, v katerem dominantna kultura temelji na vsemogočni znanosti. Politični oblastniki se sklicujejo na eksperte, eksperti se sklicujejo na znanost, nad avtoriteto znanosti pa se ne da

apelirati na nikogar in na nič več. Tehnokracija temelji na učinkovitosti, socialni varnosti, manifestaciji kolektivne človeške moči. Primarni cilj pa je učinkovito obratovanje proizvodnega aparata. Posameznik se v takem svetu zaplete v mrežo industrijskega aparata, ki mu je na videz všeč, a ga ne razume. Osnovne kulturne vrednote, ki prevladujejo v svetu tehnokracije, so visoka produktivnost, učinkovitost, etika dela in potrošnje, kult znanosti, konformizem, kvantiteta in ne kvaliteta življenja. Temeljni problem posameznika v takem sistemu je odtujenost. Vera v racijo, v vseomročnost znanosti in tehnologije je ustvarila mit objektivne zavesti, ki je srž zahodne kulture, hkrati pa je najbolj odgovorna za odtujitev posameznika (Roszak 1978: 232).

Ali ne služi grožnja z atomsko katastrofo, ki bi lahko izbrisala človeštvo, ravno ohranjanju tistih sil, ki sprožajo to nevarnost, se sprašuje Herbert Marcuse v *Razpravi o ideologiji razvite industrijske družbe*. Specifične politične potrebe postanejo s pomočjo sredstev množične komunikacije individualne potrebe in želje, njihovo zadovoljevanje pa predstavlja velik posel gospodarstva. Kljub temu pa je za Marcusea produktivnost destruktivna za poljubni razvoj človeških potreb in sposobnosti, mir in red pa se vzdržujeta le s stalno grožnjo nove vojne. Našo družbo dandanes nadzira tehnologija in ne teror in to predvsem z dvigom življenjskega standarda, ki od posameznika zahteva ravnanje v skladu z vsakodneвно rutino, če želi tem standardom ustreči. Tehnološki napredek in tehnokratski način političnega vladanja mirita sile, ki bi se želele sistemu upreti z ustvarjanjem vedno novih potreb.

Človek na drugi strani teži h kvalitativni spremembi življenja in k novemu načinu bivanja svobodnega pred delom in dominacijo; torej načinu življenja, ki omogoča realizacijo in zavedanje pravih potreb in ne »zaslepljujočih« potreb. To so potrebe, ki povzročajo vsakdanje delo, agresijo, nepravilnost in neobogljeno. Človeku so jih podtaknili posebni družbeni interesi, kot so potreba po zabavi, dopustu, tehnoloških novitetah, konzumaciji na podlagi oglaševanja, kar posledično povzroča družbeni konformizem in unificirano ravnanje v skladu z ekonomsko-političnimi težnjami. Vsi si želijo istih stvari, podobno razmišljajo, podobno reagirajo, zato sistem lahko takšno družbo najlažje kontrolira. Vzpostavlja se red enodimenzionalnega mišljenja in konformizma, ki ga sistemu pomagata uveljavljati masovna sredstva komuniciranja. Sporočila običajno prežemajo magični, avtoritarni in ritualni elementi pogovornega jezika. Zato sleng posameznih družbenih segmentov v želji po izrazu humanosti nasprotuje uradni terminologiji.

Marcuse pravi, da v družbi obstajajo silnice, ki bi brez nadzora tehnologije in tehnokracije lahko revolucionirale družbo (Marcuse 1964: 15). Proizvodni aparat je usmerjen

v totalirizacijo odnosov v toliko, v kolikor determinira družbeno zaželene interese in znanja, pa tudi individualne potrebe in hotenja. Tako se kultura, ekonomija in politika stapljajo s pomočjo tehnologije v enovit sistem, ki onemogoča vse alternative in služi zadovoljevanju statusa-quo (Marcuse 1964: 16). Razvita industrijska družba uspešno omejuje potrebe, ki bi sicer morale biti osvobojene ekonomsko-političnega nadzora. Posameznik se identificira z obstojem, ki mu je bil podtaknjen in v njem po krivem vidi razlog za svojo navidezno srečo ter nadalje ugotovi, da je ujetnik potreb in želja nekoga oz. nečesa, kar ga obvladuje.

Politični sistem demokracije se po Marcuseu torej izkaže za enega najbolj totalitarnih. Totalitaren sicer ne pomeni le teroristične politične koordinacije družbe, temveč neteroristično ekonomsko-tehnološko uravnavanje, ki deluje posredno s pomočjo manipulacije potreb in dodeljevanja in določanja interesov (Marcuse 1964: 22).

Demokratična nesvoboda je znamenje tehnološkega napredka. Če se posamezniku ne bi bilo potrebno potrjevati na tržišču in v družbi kot samostojen in svoboden ekonomski subjekt, bi bil osvobojen sveta dela in bi lahko svojo svobodo uporabil za avtonomno življenje. V taki strukturi bi se lahko mnogo lažje in hitreje začel upirati sistemu in bi eventualno lahko revolucioniral družbo, kar pa obstoječemu sistemu, ki ohranja obdobje inkrementalnih sprememb s pomočjo industrijskega razvoja in vedno novih potreb, ne bi bilo po godu. V takem svetu bi bil posameznik ekonomsko, politično in intelektualno svoboden, s čimer bi restavriral individualno mišljenje, ki je sedaj podvrženo masovni komunikaciji. Najučinkovitejše in najodpornejše orožje proti osvoboditvi je ustvarjanje materialnih in intelektualnih potreb, ki jih podpirajo zastarele forme boja za eksistenco (Marcuse 1964: 24).

Sodobna tehnologija je postala instrument destruktivne politike. Tehnološka transformacija bi hkrati pomenila tudi politično transformacijo, ki pa se lahko sprebrne v kvalitativno družbeno spremembo samo s tehničnim napredkom v smeri nove tehnologije. »Takšna kvalitativna sprememba bi pomenila prehod v višjo stopnjo civilizacije, če bi bila tehnika zasnovana in uporabljena za umiritev boja za življenje« (Marcuse 1964: 211). Pacifikacija predpostavlja osvobodilno in ne represivno gospodarjenje z naravo, ki je zoperstavljena posamezniku in razvoju. To pa pomeni reduciranje bede, trpljenja, nasilja in krutosti.

2.4 KULTURA IN TEHNOKRACIJA - PREHOD IZ DVODIMENZIONALNOSTI V ENODIMENZIONALNOST

Sistemu tehnokratskega vladanja svetu je danes podvržena seveda tudi kultura. Kar se z njo dogaja, ni degeneriranje visoke kulture v množično kulturo, temveč njeno srečanje z realnostjo. Resničnost nadgrajuje svojo kulturo, saj lahko človek danes naredi več kot heroji in polbogovi mitičnega časa. S tehnologijo znamo rešiti mnoge probleme (Marcuse 1964: 67).

Literatura in visoka umetnost sta nasprotovali »biznisu« in dominantnemu družbenemu režimu z opisovanjem izobčenih likov, kot so umetnik, prostitutka, kriminallec; s tistimi liki, ki za svoje življenje ne služijo na običajen in konformističen način. Literatura razvite industrializirane družbe je te like preoblikovala v gangsterja, bitnika, nevrotično gospodinjjo. Ti liki sedaj niso več del drugačnega načina življenja in ne zavzemajo toliko poze nasprotovanja, kot so to počeli kulturni predhodniki. Ti liki sedaj predstavljajo tip istega življenja, ki služi kot afirmacija in ne negacija aktualnega razvoja.

Umetnost je danes izraz svobodne in zavestne alienacije od obstoječih oblik življenja, ki se jim umetnost in literatura zoperstavljajo. Hkrati je dimenzija umetniške vrednosti podvržena zmanjševanju, ker absorpcijska moč družbe asimilira njene kritične in antagonistične vsebine (Marcuse 1964: 70).

Razvoj tehnologije izpodkopava tako tradicionalne forme kot samo osnovo umetniške alienacije. Alienacija je, za razliko od Mozarta in Bacha, za katera velja, da spadata v dvodimenzionalno kulturo v pred-tehnološki dobi in torej potrjujeta pozitivno stran kulture, karakteristika enodimenzionalne kulture, za katero sta značilni tako afirmacija kot negativna kultura. Enodimenzionalnost se je razvila s tehnološkim nadzorom nad posameznikovimi hotenji, vrednotami in ideali, ki jih sili k uniformiranemu konformizmu enega in enakega mišljenja, delovanja.

V svojih naprednih oblikah je umetnost orodje opozicije, alternative in protestira proti tistemu, kar je. Umetnost je odtujena od sfere dela, v katerem družba reproducira samo sebe in svojo bedo.

Kljub popularizaciji in demokratizaciji visoka umetnost nadaljuje svojo formo tudi v devetnajstem in dvajsetem stoletju, kar ji daje izrazit pridih konzervativnosti in hermetično zaprtega prostora, ki zaradi strahu pred masovnih uničenjem ljubosumno ščiti vse svoje forme in odločno napada vse tujke, ki tem formam ne ustrezajo. Visoka kultura, skozi katero se oblikuje prej omenjena alienacija, se izvaja na določenih prostorih in ima svoj stil. Koncertne hiše, opere in gledališča so oblikovana tako, da spodbudijo neko drugo raven resničnosti.

Ogled predstav zahteva priprave kot za svečanost. Strogo so določena pravila obnašanja in oblačenja. Marcuse pravi, da transcendentirajo vsakodnevne izkušnje (Marcuse 1964: 73).

Elita je s strogimi pravili omejila število obiskovalcev na predstavah visoke umetnosti, s tem pa je zaščitila sporočilnost pred popularizacijo in razvrednotenjem izkušnje. Na drugi strani družba zavrača privilegije fevdalno aristokratske kulture z njeno vsebino vred. Med drugim je to tudi estetika življenja in idej, ki so bile prihranjene za manjšino bogatih in izobraženih, kar je napaka represivne družbe.

V sodobni družbi je tudi visoka kultura podvržena popularizaciji in komercializaciji, s čimer prehaja iz dvodimenzionalnosti v enodimenzionalnost. Postaja komercialna dobrina, ki se prodaja in nudi ugodje. Funkcija visokih kulturnih del se je spremenila. Včasih so bila v kontradikciji s statusom-quo, danes pa ta kontradikcija izginja. Bertold Brecht pravi, da je funkcija gledališča, da zlomi gledalčevo identiteto, da bi ga lahko podučil, kaj sodobni svet v resnici skriva izza ideološke in materialne krinke ter kako bi se ga dalo spremeniti. Za to sta potrebna distanca in refleksija (Marcuse 1964: 76).

Marcuse nadaljuje, da se neokonzervativni kritiki masovne kulture močno upirajo predvajanju Bacha v gospodinjstvih. Danes se pogosto zaradi neurejenega področja avtorskih pravic tudi v Sloveniji, v trgovskih velecentrih predvaja raje klasika kot popularna glasba, saj je slednja mnogo dražja in bolj zaščitena kot klasična glasba. Moderni klasiki, kot so avantgardisti in bitniki imajo podobno funkcijo. Likvidacija kulture je stranski produkt podrejanja narave in vse večje nadvlade revščine.

2.5 EROS IN CIVILIZACIJA

Tehnokracija povzroča ultimativni uniformizen družbe, saj se zdi, da ima svoj vpliv celo na navidez povsem zasebno sfero seksualnega obnašanja, vzgoje otrok, mentalnega zdravja in rekreacije. Zato mnogi tehnokracijo primerjajo s sistemom totalitarizma, v katerem razen monopola ekspertov in tehnološkega razvoje ne obstaja nobena druga resnica.

Marcuse pravi, da v obliki novega avtoritarizma absorpcijska moč tehnokracije zagotavlja zadovoljstvo na način, ki rojeva poslušnost in s tem slabi racionalnost protesta. Tehnokracija je sposobna integrirati v svoj sistem vse oblike nezadovoljstva.

Eden izmed poglavitnih primerov *represivne sublimacije*, ki ga bomo podrobneje obravnavali v tem poglavju in ki prežema skoraj vsak segment sodobne družbe, je institucionalizacija seksualne svobode in seksualnost; eden izmed tradicionalno najmočnejših virov nezadovoljstva civiliziranega človeka. Ultimativna osvoboditev seksualnosti bi rodila

družbo, v kateri bi bila tehnokratska disciplina nemogoča. Popolno obsojanje in neodobravanje seksualnosti pa bi na drugi strani povzročilo obče eksplozivno nerazpoko, ki bi zahtevalo stalen policijski nadzor. Zato se namesto strategije ostre represije raje izbere »playbojevska« verzija totalne svobode, ki nam jo mediji servirajo v vsakem filmu in reviji. Svoboda libida, kot bomo videli kasneje, je transformirala svojo obliko iz oblike erotike v obliko seksualnosti.

Tako danes živimo v obdobju večkratnega izobilja, tudi izobilja seksa, ki je s porušitvijo tradicionalnih vrednot družine bistveno pripomogel k številu ločitev, staršev nesposobnih vzgoje otroka in posledično nevrotičnih otrok, kar nazadnje rezultira v patološkem stanju sodobne družbe. Nezvestoba, homoseksualnost, perverznost, popolna postava, karierizem, materializem, postajajo novodobni ideali in vrednote, h katerim stremi celotna družba, ki s tem postaja vse bolj in ne vse manj alienirana in zgublja realni stik z naravo in obstojem. V obdobju globalne orgije postaja število spolnih partnerjev statusni simbol, s katerim se ponaša velik del mladine in nekateri drugi segmenti družbe. Nepopolna postava, bleda ali propadla kariera in nezadovoljivo spolno življenje zato rezultirajo v skrajni patologiji, nezadovoljstvu, agresiji in iracionalnem vedenju posameznika.

Položaj človeka v sodobnem svetu je privedel do tega, da so se začele zastarele tradicionalne meje med psihološkimi kategorijami in političnimi kategorijami stapljati. Prej avtonomne psihološke procese sedaj prevzema funkcija individuuma v državi, torej njegova javna eksistenca. Psihološki problemi se s tem pretvarjajo v politične. Osebne tegobe tako postajajo tegobe cele družbe, zdravljenje osebne tegobe pa je odvisno od zdravljenja družbenih tegob (Marcuse 1962: 11).

Freud pravi, da pglavitne tegobe posameznika in družbe izvirajo iz podrejanja človeških nagonov, na čemer sloni celotna civilizacija. Zgodovina človeštva je torej zgodovina potlačenih nagonov. Kultura omejevanja prežema njegovo družbeno in biološko eksistenco in njegovo nagonsko strukturo. Takšno omejevanje pa je predpogoj napredka. Civilizacija se po Freudu začne, ko se integralno zadovoljevanje posameznikovih potreb efektivno zaduši, ko se zatolčejo vsi živalski nagoni. Odrivanje zadovoljstva in sprostitev so glavni atributi civilizacijskega napredka. Freud pravi, da veselje in sreča niso nikakršne kulturne vrednote. Veselje, sreča in zadovoljstvo se morajo podrediti disciplini dela, tako kot se mora instinktni eros podrediti disciplini monogamnega razmnoževanja (Marcuse 1962: 13).

Več napredka pomeni hkrati več nesvobode. Cena napredka v civilizaciji je izguba sreče, kar rezultira v povečanem občutku krivde posameznika. Bližja kot je verjetnost osvoboditve individuuma, večja je potreba po ohranitvi omejevanja. Civilizacija se mora

obraniti sveta, ki bi lahko postal svoboden. Orodje univerzalne kontrole in vzdrževanje statusa-quo tako postane proizvodnja. Totalitarizem se širi tam, kjer interesi dominacije zavladajo s proizvodnjo. Ljudje morajo biti neprestano mobilizirani tako navzven kot navznoter. Racionalnost dominacije je napredovala do točke, na kateri grozi, da bo uničila samo sebe.

Takšen sistem sublimacije povzroča trenja znotraj človeka, ki je v obdobju avtomatizacije delovnega procesa imel na razpolago več prostega časa, v katerem je začel sproščati presežno energijo v smeri primarne življenjske energije, erosa. Nasprotno so atomske bombe in koncentracijska taborišča rezultat nekontrolirane implementacije presežne energije v obliki agresije skozi dognanja moderne znanosti in dominacije (Marcuse 1962: 14).

Zato je zelo pomembna družbena lastnost obravnavanega obdobja, ki sega tudi v sfero ekonomije in politike, liberalizacija ali osvoboditev seksualnosti v vsakdanjem življenju. Spremenile so se oblike dominacije, ki so postale bolj tehnične in avtomatizirane. Slednja lastnost lahko pomeni preobrat razmerja med prostim in delovnim časom, na katerem temelji sodobna civilizacija. Delovni čas postaja vse bolj omejen, prosti čas pa postaja polni čas. Izhod iz krize civilizacijske identitete bi bilo temeljito predrugačenje vrednot in oblik eksistence, ki so nezdržljive s tradicionalno kulturo. Marcuse je že leta 1962 napovedoval to možnost, ki bi pomenila rušenje tako intelektualne kot materialne tradicionalne kulture v smeri osvoboditve nagonskih potreb in zadovoljevanja, ki so bili do tedaj družbeni tabuji (Marcuse 1962: 8). Procesi, ki jih je napovedoval Marcuse, so se začeli udejanjati nekaj let kasneje, njihove posledice pa so družbeno močno opazne še danes.

Včasih je bila vsa človeška energija potrošena v delovnem procesu. Danes pa na račun mehanizacije ostaja na zalogi. Robotizacija nekaterih delovnih procesov prihrani libido; energijo življenja, ki je revolucionarizirala zahodni svet konec 60. let s hipijevskim gibanjem. Šolski primer nezvestobe je tudi avtor, čigar protestniško poezijo bomo obravnavali v naši razpravi: Bob Dylan. Njegova dolgoletna prijateljica in krajši čas tudi partnerka Bonnie Beecher pravi, da je bil Bob izrazito nezvest, da pa se ji zdi, da ga to ni zadevalo. Moškim ni bilo potrebno biti zvest (Sounes 2001: 63).

Temu Marcuse pravi proces *nerepresivne desublimacije*; nadomeščanje posredovanega ali programiranega užitka z neposrednim. Marcuse pravi, da je to desublimacija s stališča moči, ki se lahko realizira v družbi, ki si lahko privošči več kot prej, saj so njeni interesi postati najpomembnejše potrebe državljanov ter zato, ker zadovoljstvo, ki jih uresničevanje teh potreb sproža, zbližuje družbo in jo dela manj konfliktno (Marcuse 1964: 80).

Osvoboditev seksualnosti in agresivnosti osvobajata instinktne težnje od nezadovoljstva in apatičnosti. V nasprotnem primeru nezadovoljstvo in apatičnost služita politični mobilizaciji in večji kontroli nad družbo. Represivna desublimacija služi ravno temu; omejevanje spolnosti z vidika, ki slabi erotično energijo in s tem prehaja v prejšnje dimenzije omejevanja.

Dediščina mehanizirane družbe je prispevala k transformaciji erotične v seksualno energijo. V prvem primeru si partnerja tudi s pomočjo stimulansov, kot je narava, vzameta čas, ki podzavestno transformira libido v erotično energijo. V drugem primeru pa okolica velemest, pritisk časa in spreminjanje vrednot sodobne družbe transformira libido v seksualno energijo, ki je oropana čutnosti in podaljšanega občutka bližine. Spolni akt s tem ne izgublja na vrednosti, temveč družbeno gledano spremeni svojo pomembnost in obliko. Sproščanje negativne energije skozi spolni, danes seksualni akt, je postala ena izmed poglavitnih oblik sodobne »rekreacije«, ki s težnjo po materializaciji življenja izpodbija fundamentalne družinske vrednote in intelektualizirane vrednote zvestobe. Pogosto libido kot naravna energija življenja zanemarja svojo primarno vlogo razmnoževanja in v instantnem svetu postaja le še ena izmed tržnih komercialnih niš. Najočitnejše se to vidi z metodičnim uveljavljanjem spolnosti v poslovnih odnosih, politiki, propagandi itd. Spolnost se pretvarja v oblike družbene kohezije v isti meri, kot pridobiva na tržni vrednosti in postaja znak ugleda, statusni simbol »večvrednih« in ravnanja v skladu s pravili igre (Marcuse 1962: 9).

Marcuse vidi človeško telo kot bojno polje, na katerem se neprestano odvija bitka med nagoni. Agresija je prisotna v sodobni družbi. Marcuse pravi, da bi koncept *kontrolirane desublimacije* vključeval možnost simultane opuščenja potisnjene seksusa in agresije, kar pa je v nasprotju s Freudovo teorijo o fiksni količini instinktivne energije, ki jo posameznik lahko razvrsti med dva primarna nagona; libido in agresijo oz. uničevalnost. Po Freudu naj bi večanje libida pomenilo manjšanje agresivnosti in obratno. Agresivnost prevlada tudi po sprostitvi potlačenih nagonov, saj individuum v obdobju presežnega prostega časa pride do travmatičnega spoznanja, da je polno in neboleče zadovoljevanje njegovih potreb nemogoče, s čimer načelo resničnosti nadvlada načelo užitka. Zaradi načela resničnosti človek začne postajati organizirani ego z izrazito razvitim umom, ki služi najučinkovitejši implementaciji potreb. Ego koordinira in nadzoruje nagnonske dražljaje in meče s prestola načelo užitka, ki ima oblast nad procesi v Idu, in ga zamenjuje z načelom resničnosti, ki nudi več varnosti in uspeha. Načelo užitka je bilo vrženo s prestola, ker se je upiralo logiki napredka v civilizaciji, ki predpostavlja težko delo (Marcuse 1962: 33).

Moderni človek kot subjekt v obdobju tehnološko in tehnokratsko uravnane države z vsak dan na novo ustvarjenimi potrebami, le-teh ne more uresničevati v navidez zadovoljivi meri, zato se stanje travme in povečane depresije nadaljuje in se pogosto realizira v prekomerni agresiji. Tehnokracija je v obliki demokracije z neskončnimi možnostmi človeka prej zaslužnjila kot osvobodila. Človek pa je potisnjen v kot ali zaprt v kletko prav tako kot žival in se začne vesti izrazito nepredvidljivo in pogosto so-človekovi eksistenci škodljivo. Tako se po Freudu *nagonu življenja* Erosu, na drugi strani odločno postavi po robu *nagon smrti*. Boj med njima predstavlja prvobitno dinamiko življenja in družbe.

Spolni nagon je v načelu resničnosti podvržen represivni organizaciji spolnosti. Ta proces vsebuje odvrčanje libida od tujega subjekta nasprotnega spola. Zadovoljevanje ne-represivnih teženj se torej šteje za perverzijo, ki ni v skladu z načelom resničnosti in torej služi zadovoljevanju in ne nadzoru človeških nagonov in užitkov, kar je v nasprotju z napredkom civilizacije.

Industrija zabave, kamor spada tudi popularna glasba z vsemi podzvrstmi, se je razvila, da pomaga kontrolirati individuuum, ki v presežku prostega časa želi implementirati potisnjene nagone. Libidna energija, ki jo je v obdobju (samo)kontrole akumuliral Id, bi se začela svobodno sproščati. Individuum torej nikoli ne sme biti sam in brez dela. Prosti čas mora služiti pasivni relaksaciji in rekreaciji energije za nadaljnje delo (Marcuse 1962: 45).

ANALITIČNI DEL

3. DRUŽBENOPOLITIČNI ASPEKT (POPULARNE) UMETNOSTI; BOB DYLAN in ANGAŽIRANA POEZIJA

3.1 BIOGRAFSKI PRESEK

Z bojem za družbene in delavske pravice se je Bob Dylan srečal že kot otrok. V domačem mestu Hibbing so septembra 1949 utihnile vse lokomotive, ki so prevažale premog iz bližnjega premogovnika. Rudarji so od korporacije United Steel zahtevali boljše pokojnine in zavarovanje. Dylan je takrat prvič iz prve roke opazoval ljudi, ki so se družno borili, da bi dosegli pravico.

Bob Dylan se je rodil kot Robert Allen Zimmerman maja 1941 v rudarskem mestu Duluth v Minnesoti. Njegova starša sta bila potomca židovskih priseljencev, ki so v Ameriko migrirali v drugi polovici 19. stoletja. Njegova družina se je v rosnih Bobovih letih otepala revščine, dokler se niso preselili v Hibbing, dobrih 100 kilometrov severno od Dulutha. Bobov oče Abe, je tam z bratom odprl trgovino z električnimi pripomočki, kar je družino Zimmerman povzdignilo v srednji razred in relativno socialno varnost, zaradi česar je imel Dylan dober vpogled v dva aspekta delavskega razreda.

Odraščanje v delavskem okolju ameriških rudarskih mestec je ključno vplivalo na Bobov pogled na svet in kasneje njegov družbenopolitični kritiški angažma. Verjetno se Bob ne bi spoznal z uporniško, folk in »obarvano« glasbo tako močno, če bi odraščal v dobro situirani družini v kakšnem izmed vele mest.

Boj za delavske pravice in enakopravnost je prežemala njegovo poezijo v prvem obdobju ustvarjanja; obdobju, ki ga bomo natančneje spoznali v tej nalogi, obdobju, ki je na začetku 60. let 20. stoletja vrel z razjarjenimi študenti, ki so zahtevali enakopravnost in socialne pravice, v obdobju študentskih štrajkov, demonstracij in pohodov. S študentskim gibanjem, *kontrakulturo in bitniki* se je Dylan srečal v svojem kratkem študijskem obdobju na univerzi v Minnesoti v Minneapolisu leta 1959, kamor so ga poslali starši po uspešno končani srednji šoli. Študentski okoliš, v katerem se je gibal Dylan, je bil izrazito bitniško obarvan. Testament študentskega in kontrakturnega gibanja, roman »On the Road« Jacka Kerouaca, je bil takrat nacionalni »bestseller«, politična usmeritev pa se je gibala v smeri *nove leve*.

Dylan nikoli ni namenjal veliko pozornosti politični situaciji oz. *novi levici*, če že, ga je bolj privlačilo življenje umetnika na cesti oz. *kontrakultura*. O socialnih krivicah ga je podučil njegov dobri prijatelj Dave Morton, potem ko je v boju proti segregaciji na jugu Amerike leta 1960 eksplodirala bomba na belski šoli v Missisippiju. Dva meseca kasneje so ubili deset Afro-Američanov v izgredivih prav tako v Missisippiju. Boja za enakost je bil v polnem zamahu in Dylan je zorel v enkratnega poeta ob ravno pravem času.

»Njihovi izobčenci so bili naši heroji. Če so rekli, ti komunistični ničvredneži, sem jim odgovoril, jebite se, jaz sem Američan,« razlaga Dave Whitaker, ki je peljal Boba v kino, da bi mu pokazal film »Operation Abolition«, propagandni film v podporo senatorju McCarthyju (Sounes 2001: 55). Whitaker je bil lokalni pobudnik radikalne leve in je pripadal skupini trockistov. Na začetku kubanske revolucije je bil Whitaker pobudnik, ki je vodil pro-Castrove sestanke. Fidel Castro je takrat veljal za romantično figuro.

Ko je Bob Dylan januarja 1961 sredi izrazito mrzle zime prišel v New York, v mesto, ki je dokončno oblikovalo obdobje njegove angažirane poezije, so se na mesto bitnikov, ki so

po kavarnah prebirali svoje pesmi, vrinili folk glasbeniki. Prebujenje folk glasbe se je zdelo dobro uglaseno s socialnimi spremembami, ki so se tedaj dogajale v Ameriki. Predsednik je postal John F. Kennedy, na jugu države so potekali resni rasni problemi in strah, da lahko hladna vojna v obdobju kubanske krize preraste v svetovno vojno je bil na vrhuncu. V takšnih socialnih pogojih je postala folk glasba zelo popularna (Sounes 2001: 75).

Ravno v času, ko je Bob spisal svoje prve angažirane pesmi, je simultano potekal zgodovinski premik v sodobni informacijski družbi. Mediji so začeli postajati masovni mediji, najmočnejše propagandno orodje in orožje nove levice, kontrakulture, boj za pravice in enakost državljanov, družbene spremembe, in Dylan je bil ob pravem trenutku na pravem mestu. »... Bob je bil prvi, ko so mediji postali masovni mediji,« pravi Nora Guthrie, hčerka angažiranega glasbenika Woodyja Guthryja, ki je imel na Dylana in folk glasbo izreden vpliv. Dylan se je nad Woodyjem navdušil že v mladih letih, ko je dobil v roke njegovo biografijo *Bound for Glory (Zapisan slavi)*. Guthrie je v knjigi opisal, kako je pri šestnajstih letih zapustil dom in vse odtlej živel kot klatež. Kmalu je zaslovel kot ljudski pevec in socialist, ki je v svojih izrazito angažiranih pesmih goreče zagovarjal levičarska stališča. Njegova liberalna rodoljubna pesem *This Land is Your Land (Ta dežela je tvoja dežela)* še danes velja za alternativno ameriško himno.

Transformacija medijev v masovne medije je skozi leta revolucionarizirala svet do meje, kjer posameznik postaja od njih odvisen in je brez njih izključen iz globalne družbe. Razvoj dogodkov v korist posameznika in element srečnega naključja je pogosto ključnega pomena za izredno uspešno kariero in Dylanova pesniška zrelost je prišla ob ravno pravem času. Ko je Dylan pilil svoj stil pisanja, je Amerika stopila v obdobje izgredev in velikih socialnih sprememb.

Poleti 1962 so v Georgi zaprli Martina Lutra Kinga mlajšega, boji za socialne pravice so se zaostri. Septembra istega leta so odkrili sovjetske rakete v oporiščih na komunistični Kubi. Predsednik Kennedy je obljubil, da bo storil vse, kar je potrebno, da ustavi agresijo na Kubi in kongres ga je podprl pri mobilizaciji rezervistov. Sovjetski vodja Nikita Hruščov je Američane opozoril, da bo napad na Kubo sprožil nuklearno vojno.

V tistem času je Dylan napisal pesem *A Hard Rain's A-Gonna' Fall (Težak dež bo padal)*, vizijo sveta po jedrski apokalipsi. Kasneje je rekel, da je vsak verz začetek novih pesmi, za katere se je bal, da jih ne bo imel časa napisati (Sounes 2001: 122). Takoj, ko je s pisanjem končal, je stekel v »Gaslight«, lokal, v katerem so se zbirali vsi pomembnejši pesniki in glasbeniki tedanjega časa in odpel pesem, ki je nemudoma postala senzacija. Ko se je raketna kriza približevala vrhuncu v oktobru 1962, so pesem prepevali vsi glasbeniki v

Villageu, predelu New Yorka, ki je bil center kulturnega in socialnega gibanja, predelu, kjer je živel in ustvarjal tudi Dylan.

Hruščov je 28. oktobra napovedal, da bo Sovjetska Zveza umaknila jedrske rakete iz oporišč na Kubi in Amerika si je za kratek čas lahko oddahnila. Bob je bil umetnik, ki je v svojo pesem ujel »zeitgeist«, zapis časa, kar mu je uspevalo še celo desetletje, ki je sledilo. »Resnica je bila v njegovih besedah tako glasna, ne le zame, temveč za celotno generacijo,« je rekel Arlo Guthrie, sin Woodyja Guthrija, ki je kasneje prav tako postal ugleden folk glasbenik (Sounes 2001: 122).

Joan Baez, Dylanova tesna prijateljica in ljubezen pravi, da čeprav je Dylan pisal pesmi, ki so postale himne gibanja za socialne in družbene pravice, se je le redko udeležil zborov ali demonstracij. Bil je izrazito nezainteresiran za strankarsko politiko. Čeprav je gojil simpatije do velikih socialnih vprašanj tedanjega časa, so bile njegove misli preokupirane s folk glasbo, bluesom, Biblijo (Sounes 2001: 140).

Eden izmed redkih nastopov na političnih zborih je bil »Marš na Washington«, 28. avgusta 1963. Bob je z Baezovo nastopil na »Lincoln Memorialu« pred dvesto tisoč ljudmi. Nastopil je kmalu po slavnem govoru Martina Lutra Kinga, »I have a dream«. Udeležencem marša in gledalcem pred televizijo se je Bob zdel kot eden izmed voditeljev boja za socialne pravice. Kljub temu je bilo težko reči, ali je bilo Bobu za takšen status kaj mar. Treba je poudariti, da se je Dylan le redko skliceval na konkretne dogodke v svojih najbolj socialno ozaveščenih skladbah, saj je vedel, da omemba konkretnih politikov ali političnih dogodkov lahko pesem pripelje v grob. Brez teh referenc pa so nekatere Dylanove skladbe ostale relevantne skozi desetletja (Sounes 2001: 141).

Ne glede na to, ali se je Dylan imel za politično angažiranega umetnika ali ne, ga je politični svet in svet upora vzel za svojega. 13. decembra 1963, slab mesec dni po uboju predsednika Kennedyja, je »Komite za socialne svoboščine« (ECLC) podaril Dylanu ugledno nagrado Toma Paina, ki jo prejmejo javne osebnosti, ki se borijo za socialne pravice. Na sprejemnem govoru se je Dylan norčeval iz staromodnih radikalcev in rekel, da mu je težko govoriti ljudem, ki nimajo več las na glavi. Rekel je, da to ni svet za stare ljudi. Zahteval je, da stvari prevzamejo v svoje roke mladi (Sounes 2001: 144).

Da je Dylan več kot pomembna ikona v zgodovini glasbe, so mu javno izkazali tudi leta 1970, ko mu je univerza Princeton podelila častni doktorat za glasbo. Nagrado je dobil za protivojno in mirovniško sporočilnost, ki so jo nosila njegova zgodnja dela (Sounes 2001: 259).

Dylan je izžareval močno željo po slavi, še preden je postal popularen. Ljudem se je včasih predstavljal kot Bobby Vee, vodja glasbene skupine »The Shadows«. »Bob je bil oportunist. Znal je izrabiti vsako priložnost, ki si mu jo dal« (Scorsese, Cohen 2005: Vol. 1). Dylan priznava, da se je mnogokrat poistovetil s karizmatičnimi in angažiranimi poeti kot npr. Kerouac, ki je pravil, da je svet popolnoma nor in da se bližajo katastrofalne spremembe. »... Tudi meni se je zdelo tako« (Scorsese, Dylan 2005: Vol. 1). Dylan je vsekakor kontroverzna osebnost. Pogosto je deloval v neskladju s samim sabo: »Vse, kar sem rekel takrat ali kar rečem danes, ni pomembno ...« (Scorsese, Dylan 2005: Vol. 1). »Bob ni bil zahrbtn. Samo vedel je, kaj hoče. Bil je zelo zvit« (Scorsese, Rotolo 2005: Vol. 1).

3.2 ZGODOVINSKI PRESEK

Novinar: Ali pesem *A Hard Rain's A-Gonna' Fall* govori o jedrskem dežju?

Dylan: Ne. Vendar tega ne slišim prvič. Ne gre za atomski dež, samo za močan dež.

Novinar: Vaše pesmi imajo globlji pomen kot dogodki, ki jih opisujete.

Dylan: Ne pišem političnih pesmi.

(Scorsese 2005: Vol. 1)

Neposredna navezanost *novolevičarske* in *kontrakulturne* teorije z Bobom Dylanom je točka bitniško-hipijevskega gibanja. Po Roszaku je sicer to gibanje morda preveč oddaljeno od družbenega delovanja, da bi se lahko uskladilo z radikalizmom nove levice; aktivnim političnim delovanjem študentske mladine. Povezava je v zazrtosti v globlja področja samoproučevanja (Roszak 1978: 54). Na mnogih univerzah je bil prehod med različnimi sferami *kontrakulture* precej lahek. Čeprav pobudniške univerze sprejemajo posameznike iz logov univerzitetne *nove levice*, ki se zavzema za resno politiko. Sčasoma tudi te sfere postopno postanejo hipijevske tako po vsebini kot po metodah dela: psihadelija, totalni teater, druženje ljudi, ezoterične religije, dotiki in nežnost (Roszak 1978: 55).

Podoben prehod lahko opazimo tudi v karieri Boba Dylana, ki je užival ugled v vseh segmentih mladinske kulture. Prvotno se je Dylan posluževal pisanja v stilu tradicionalnega folk protesta s temami, kot je družbena pravičnost. Potem pa iznenada, kot da bi ugotovil, da konvencionalna guthrijevska balada ne more seči dovolj globoko, Dylanove pesmi postanejo nadrealistične in psihadelične. Nenadoma začne prodirati v globine nočne more. V tem trenutku postane cilj, ki so si ga na začetku 50. let postavili bitniki (sprememba samega sebe, sprememba načina življenja, svojih percepcij in narave) važnejši od menjave institucije in

politike (Roszak 1978: 55). To ločuje *novo levico* od *kontrakulture*, obdobje angažiranosti v prvi polovici 60. let od druge polovice 60. let, ko prevlada komuna in obdobje večne ljubezni, spihadelije in družbene izločitve. V naši razpravi bomo obravnavali predvsem prvo obdobje Dylanovega ustvarjanja; obdobje angažirane poezije.

Konzervativna drža je od umetnikov zahtevala prilagajanje in usmerjenost. Rock'n'roll glasba, ki se je začela razvijati v 50., je pomenila politični odklon od obstoječega sistema in je zahtevala spremembo statusa-quo.

R'n'R je bil posledica sprememb in je simboliziral spreminjanje družbene in socialne zavesti mladih, ki je hrepenela po korenitih spremembah in ni želela biti večno ujeta v iluzije sladkega in brezskrbnega, kot so izkrivljeno resničnost opisovali takrat prevladujoča besedila popularnih skladb npr. »How Much is That Doggy in The Window« (Scorsese 2005: Vol. 1).

Črnska skladba je na drugi strani izražala zlasti socialne probleme, s katerimi so se spopadali črnici. Zelo podobne izkušnje so imeli tudi belci iz delavskega razreda. R'n'R zatorej logično črpa iz črnkega izročila kot simbola upora proti obstoječemu družbenemu sistemu.

Podobno kot črnski bluz se je paralelno izoblikoval v duhu socialnega upora belski folk, ki je prav tako v besedilih obravnaval probleme socialnega dna družbene lestvice. Sprva folk glasba in hillbilly glasba ni dosegla množične popularnosti, saj je opisovala probleme zlasti ruralnega prebivalstva, ki pa je bilo pretežno zelo revno in si nakupa plošč in gramofonov in moglo privoščiti.

Šele čez nekaj let so se tudi izobraženi mladi in študentje začeli zavedati, da ruralni problemi ne ostajajo le na obrobju, temveč da so preplavili vse segmente družbe. Kot preplet črnkega in belskega upora je v imenu generacije spregovoril Bob Dylan, ki je z vpogledom v kolektivno (pod)zavest govoril v imenu celotne družbe.

3.3 BITNIŠKO GIBANJE

Družbena realnost 50. in 60. let dvajsetega stoletja je bila zavita v strah pred atomskim uničenjem sveta. »Resničnost je bila nejasna, polna strahu« (Scorsese, Dylan 2005: Vol. 1). Otroke so tedaj učili, kako se pravilno skriti in zavarovati v primeru atomskega napada. Skrivanje pod šolsko klopjo in merjenje reakcijskega časa ob opozorilnem alarmu so bili vsakodnevna rutina.

Bitniško gibanje 60. let je bilo torej logična posledica in reakcija zahodnega sveta na obdobje zatiranja in kratenja svobode, po kateri je hrepenela mladina.

Allen Ginsberg je ključni bitnik ameriškega socialnega gibanja. Njegovo delo »Howl« velja za testament celotnega gibanja. Odigral je ključno vlogo pri oblikovanju stila stremljenja proti okultnemu, ezoteričnemu, magičnemu, eksotičnemu. V zgodnjih pesnitvah je zlasti opisoval iskanje boga, potem pa je s prijatelji odkril zen in mistične tradicije orientala. Ton njegovih pesmi se razlikuje od tona družbeno angažirane poezije tridesetih let. Od samega začetka je protestni pesnik.

Jack Kerouac je na primer svoj *kontrakulturni* pečat dal v kontra-obliki romana, saj je tipikal svoja dela brez prestankov na neskončni papir. Izbor takih metod priča o generaciji bitnikov, ki so Ginsbergovo temeljno delo dojeli kot obliko kreativnosti in umetnosti, ki ji ne posreduje intelekt. Ginsberg je za odpadniško mladino Amerike postal več od pesnika – postal je guru in vzornik. Na večerih poezije mu običajno sploh ni bilo treba brati svoje poezije; dovolj je bilo že to, da se je pojavil in izrazil svoje stališče do mladinskega upora. Ginsberg se je zatekel zlasti k zenu. Obliki meditacije, ki prinaša rezultate takrat, ko o njej ne razmišljaš (Roszak 1978: 104). Najboljši način govorjenja o zenu je torej govoriti o čemerkoli drugem, le o zenu ne. Večina generacije je v zenu torej poiskala odrešitev. Amoralnost zena se kaže v njegovem odnosu do seksa. V *kontrakulturi* so nove interpretacije mističnega orientala izgubile vezo s prvotno interpretacijo. V novem orientalizmu se posebej poudarja prav seksualnost. Kerouaca in Ginsberga je v zenu privlačilo prav bogastvo erotizma, ki je v religijo na tem mestu rešen popolnoma nekritično iz kamasutre in tantrične tradicije. Glavne teme bitniške kulture so bile poleg zena še sufizem, hinduizem, primitivni šamanizem, teozofija, lažna tantra. Število satanistov, neognostikov, derviŝev, swamijev, vračev je nevzdržno raslo čez noč in kontrakultura jih je z veseljem sprejela (Roszak 1978: 108).

Za bitnike je bila zelo pomembna tudi javna improvizacija ritualov, ki imajo v hipijevski kulturi prizvok izražanja pozitivne magije. Pozdrav jutranjega sonca v parku, plesi na prostem, parade petja in igre, ljubljenje v skladu s svojim počutjem brez reda in načrta, slavljenje življenja, radosti in lepote. Bitniška vizija Ginsbergove ideje o tem, kako bi morale izgledati demonstracije, ponazarja razkorak z resnim političnim udejstvom nove levice. Po Ginsbergu bi morale demonstracije opustiti borbeni značaj in raje hedonistično ter dionizično prikazati veselo parado plesa in pesmi, na kateri bi udeleženci delili cvetje in balone, sladkarije in poljube ter kruh in vino vsakemu, ki mu stopi na pot, pa naj si bodo to policisti ali politiki (Marcuse 1978: 114). Podobne tematike se je v svojih besedilih pogosto posluževal Jim Morrison, pevec skupine The Doors, velik poet hipijevsko-bitniškega obdobja.

3.4 OBDOBJE KOLEKTIVNE PARANOJE

Ko je bil Dylan na začetku 60. let na poti v New York, se je širil glas, da je: »... prihodnost sedaj v rokah nove generacije Američanov. Ne sprašujte se, kaj lahko država stori za vas. Vprašajte se, kaj lahko storite za državo vi« (Scorsese 2005: Vol. 1). Družba in socialne spremembe so resnično prehajale v roke mlade generacije, ki je postajala vse opaznejši glas. »... Nenadoma si se lahko osvobodil težkih okovov družine, bremena ... slabe tradicije. Iskal sem svobodo, ki je ni bilo nikjer v Ameriki, razen v Greenwich Willageu« (Scorsese, Clancy 2005: Vol. 1). Cepitev od družine kot simbola konzervativne družbe in vzdrževalca statusa-quo je bila zelo pomembna za upornike, ki so v newyorškem Greenwich Willageu našli energijo za nadaljevanje boja. »Gibanje za državljanske pravice je bilo v polnem zamahu« (Scorsese, Clancy 2005: Vol. 1). V Willageu je prevladovala bohemska družba, ki je akumulirala družbeni upor v obliki vseh mogočih, pogosto temačnih in alternativnih umetniških disciplin, v katerih so množice mladih videle odrešitev od sistema, ki je dušil ljudi in ubijal kreativnost. »Vse je bilo pomešano. Kot bi živeli v velikem mešalniku« (Scorsese, Dylan 2005: Vol. 1). Konzervativno držo so zavrgli in se vedno bolj zatekali k ortodoksnemu liberalizmu. »Prodor folk glasbe se je ustavil za 10 let. Vojska je tiskala letake, kako spoznaš komunista. Pogosto igrajo kitaro« (Scorsese, Seeger 2005: Vol. 1). Po koncu McCarthyjeve gonje je ozračje ljudem pustilo toliko zadihati, da je v tem premoru izbruhnilo obdobje folk glasbe. Ljudje so začutili, da svež veter znova veje skozi njihova pljuča.

Raymond McCarthy je bil med leti 47. in 57. republikanski senator, ki je začel z obdobjem ekstremnega antikomunističnega gibanja spodbujenega zaradi hladne vojne. Trdil je, da je v ameriški vladi ogromno komunistov in sovjetskih vohunov, kar je pahnilo narod v dekada preganjanja, prikritega terorja in strahu. Gonja je odlično sovpadala s splošnim duhom časa, ki je prevladoval v Ameriki v 50. in 60. letih.

Mnogo bitniških poetov je protestiralo skozi svoje pesmi in kritiziralo Ameriko, ki samo jemlje in nič ne daje v zameno. Posameznik se je počutil vedno bolj izžetega, izpraznjenega in ujetega. Želja po radikalnem uporju je bila torej logična posledica: »Amerika, dal sem ti vse in zdaj sem nič. Amerika, ne prenesem več lastnega uma. Amerika, kdaj boš končala to človeško vojno? Amerika, jebaj se s svojo atomsko bombo. Amerika, kdaj se boš slekla? Kdaj boš vredna svojih Trockistov« (Scorsese, Ginsberg 2005: Vol. 1)?

Plamen upora in nestrinjanja je v 60. letih dosegel svoj vrhunec. Tako rekoč na vsakem vogalu so imeli študenti in uporniki svoje govore, s katerimi so pozivali zaspano množico, naj se jim pridruži. Besede so izgovarjali s tako strastjo in energijo, da so emocije

pogosto preplavile množico in jo kot uročeno zavezale poslušnosti, kar v končni fazi za Dylana ni pomenilo nič drugače kot manipulativen političen govor kateregakoli politika. »Delovanje stroja je postalo tako ogabno, da ga ne moreš več podpirati niti na pasiven način ... treba ga je ustaviti ..., da bodo tisti, ki ga upravljajo spoznali, da hočemo biti svobodni, drugače stroj ne bo deloval« (Scorsese 2005: Vol. 2).

»Pohod po Washingtonu ni bil le izraz velikih pričakovanj, takrat bi se sanje res lahko spremenile v resničnost. Pokazalo se je, da ljudje res hočejo spremeniti potek zgodovine« (Scorsese, Nelson 2005: Vol. 2). Razburljivi časi so pričali o nerazčiščenih odnosih med socialnimi segmenti družbe, ki so se začeli zapletati v daljni preteklosti in nikoli niso bili zares razčiščeni. Rasna nestrpnost in neenakost družbenih razredov so pripeljale situacijo po drugi svetovni vojni, v obdobju velikih tehnoloških izumov in bliskovitih premikih načina življenja, do vrhunca. Pohod po Washingtonu je pomenil za mnoge novo upanje in začetek resničnega upora prevladujočemu družbenemu, ekonomskemu, socialnemu in političnemu sistemu.

»Hoteli so narediti ta svet boljši, a Kennedyjeva smrt (22. novembra 1963) je prizadela celoten narod« (Scorsese, Nelson 2005: Vol. 2). S Kennedyjevo smrtjo se je svet za trenutek ustavil. Kot v nekakšnem vakuumu tudi bitniki in protestniki niso vedeli, kako naj zrejo v prihodnost. Ljudje so bili prestrašeni še bolj in so se predali v usodo in v misel, da se sprememb tako ali tako ne da doseči. Dylan bi moral imeti po Kennedyjevi smrti koncert v neposredni bližini atentata. Bobnar je tedaj zapustil skupino, saj se je ustrašil, češ če so uspeli ubiti Kennedyja, kaj bodo šele naredili z njimi, ki so predstavljali trn v peti oblastnikov.

Tudi Dylana je Kennedyjev umor močno odvrnil od angažirane umetnosti . Krvavi dogodek ga je šokiral. Če lahko sredi belega dne umorijo ameriškega predsednika, potem jim tudi odstranitev »glasnika generacije« ne bo povzročala večjih težav. Njegovi znanci pričajo, da so Dylana takšne skrbi razjedale. Niso mu pustile spati. Album *Časi se spreminjajo*, ki ga je posnel avgusta, tri mesece pred atentatom na Kennedyja, je tedaj čakal na izid. Dylan pa se je spraševal: je sedaj, v tako nemirnem času, Ameriko pametno izzivati s skrajno ostrimi liberalnimi pesmimi?

A ni bil samo strah za lastno kožo tisti, ki je v njem zbudil dvome. Nenazadnje, umor liberalnega predsednika mu je dokazal, da sveta ni mogoče izboljšati. Kdor to poskusi, drago plača. Leta 1965 je tudi priznal, da pesmi nimajo takšne moči, kakršno jim je morda pripisoval. »Nisem pridigar. Pesmi ne morejo rešiti sveta, to vem,« je dejal na tiskovni konferenci septembra 1965.

Kljub temu so tako množice ljudi kot politike upora in sprememb še naprej videle v Dylanu osebo, ki bo ključno pripomogla k družbenopolitičnim spremembam. Pogosto je v javnosti deloval kot šaman. Iz njega so vele pesmi o življenju posameznikov na vsem razumljiv način in čeprav se ni imel za protestnega pisca, je to vsaj v tistem obdobju bil. Čeprav so vsi videli in vedeli, kaj se dogaja, je znal javno o tem spregovoriti le Dylan, zato marsikomu ni bilo pogodu, ko je nehal pisati politične pesmi. »Sprememba je pomenila, da opušča politično zavest. To smo si razlagali kot znak komercializacije in to nam ni bilo všeč« (Scorsese, Leventhal 2005: Vol. 2). Dylan sicer nikoli ni želel analizirati svojega dela zato, da bi se priljubil ljudem. Nekaterim je bil všeč, drugim pač ne. S prestola voditelja generacije se je zavestno umaknil 1965, ko je na folk festivalu izvedel skladbe ob spremljavi električnih inštrumentov, ki so vodile v njegovo drugo obdobje ustvarjanja. Skladbe, kot je *Like A Rolling Stone*, so sprva veljale za izrazito nezaželen skomercializiran element v folk glasbi. V tedanjem prehodnem obdobju v Dylanovi karieri so ga vsi ljubili in hkrati sovražili. Privrženci akustičnega Dylana so ob električnem delu govorili, da je izdal folk glasbo. »Vsega mi je bilo dovolj ... pritiska, odgovarjanj« (Scorsese, Dylan 2005: Vol. 2). V smislu voditelja družbenega upora je Dylan počasi začel veljati za tujka, kar mu je posledično omogočilo, da se je sčasoma razrešil statusa glasnika generacije.

3.5 BOB DYLAN IN DRUŽBENI PREMIIKI

Dylan je prišel v New York ob pravem času. V obdobju, ki je bilo zrelo za spremembo in je le še čakalo na pravega človeka, da ga povede v zmagoviti boj. »Ko sem ga prvič videl na odru, je igral *Let Me Die With My Boots On (Naj umrem v svojih stopinjah)*. Tako je bilo resnično razpoloženje v New Yorku. Ljudje so gradili zaklonišča in se tresli od strahu. Mi v Willageu smo bili kot tur sredi družbe ..., hoteli smo živeti drugače« (Scorsese, Cohen 2005: Vol. 1). V takem času ne moreš živeti v svojem malem svetu. Moraš biti odprt in del širšega sveta. Dylana je prav njegovo odlično razumevanje situacije postavilo za vrhovnega vodjo upora. S svojim darom je uspel izraziti želje mnogih, kar pa je verjetno lahko dosegel le z odprtostjo in neomejevanjem. Na družbo je gledal z vseh zornih kotov. Kritiziral ni namreč le političnega vrha, temveč tudi množice, ki leno čaka v preplahu in nič ne naredi za spremembo. Pravi, da je krivda vedno deljena. Oblastnik se obnaša neracionalno zato, ker mu to dopušča družba.

Dylanova besedila in njihovo sporočilo je bilo vsekakor brezčasno in brezmejno. Nikoli ni poznal ne verskega ne socialnega sovraštva. Zavzemal se je za deprivilegirane in

stigmatizirane dele družbe, hkrati pa jim je nastavljal ogledalo, jih kritiziral in s tem spodbujal k spregledu položaja, v katerem se nahajajo. »Njegove besede so imele isto poslanstvo kot Biblija, ker je pisal resnico« (Scorsese, Staples 2005: Vol. 1).

Gordon Ball je v nominacijo Boba Dylana za Nobelovo nagrado zapisal, da je Dylanov vpliv neizmeren. Zlasti v rockovski glasbi bi v zadnjih štirih desetletjih težko našli koga, ki se ga Dylanova poezija ni tako ali drugače dotaknila. Vplivala pa ni le na glasbenike in številne literate, pač pa tudi na zgodovino sveta, kakor ugotavlja Ball.

Paradoks Boba Dylana je v tem, da se sam nikoli ni imel za angažiranega pesnika in iz osebne perspektive to morda res niti ni bil. »Če podpiraš zatirane, še ne pomeni, da si političen« (Scorsese, Dylan 2005: Vol. 1). Pisal je zlasti instinktivne, intuitivne predvsem pa trenutne stvari, ki so mu rojile po glavi. Joan Baez je citirala Dylana: »Nekoč bodo kreteni debatirali o tem sranju, jaz pa nimam pojma, kaj sem hotel povedati« (Scorsese, Baez 2005: Vol. 1). Morda je to dokaz več, da Dylana kot osebo ne moremo jemati za politično angažiranega pesnika, kljub temu pa je res, da je iz obdobja, ko je Dylan izrekel te besede, veliko njegovih pesmi, ki jih lahko brez dileme uvrstimo med uporniško, protestno, revolucionarno pesnitev. »Bil sem zavest generacije, simbol tega ali onega ... Tega nisem prenesel« (Scorsese, Dylan 2005: Vol. 2). Kot pravi Baezova, pa zagotovo ne bi napisal toliko protestnih pesmi, če se ne bi počutil zatiranega, ni pa hotel postati politični vodja (Scorsese, Baez 2005: Vol. 2).

Na tem mestu je treba opozoriti na razliko med *protestno* (angažirano) in *družbenokritično pesmijo* oz. poezijo. V prvo skupino uvrščamo pesmi, v katerih pesnik pripoveduje o krivicah in se tako zavzema za izboljšanje sveta. V Dylanovem primeru gre zlasti za pesmi, napisane v letih 1962 in 1963. V drugo skupino sodijo pesmi, v katerih se pesnik sicer izreka o sodobni družbi, a prsta ne uperja v nikogar in tudi ne verjame več, da je z umetnostjo možno izboljšati svet. Načeloma so družbenokritične pesmi pri Dylanu mračnejše, saj ne napovedujejo boljših časov, kakor denimo pesmi *Times They are A-Changin'*.

Verjetno gre verjeti Dylanu, da se ni nikoli obremenjeval z usmeritvijo in angažiranostjo. »Bob se ni zanimal za politiko. Veljal je sicer za umetnika levice ..., a gotovo ga ni zanimala Sovjetska zveza in to sranje« (Scorsese, Seeger 2005: Vol. 1). Na enem izmed mnogih intervjujev ga je novinar vprašal:

Novinar: Postali ste simbol protestniškega gibanja. Se boste zvečer udeležili demonstracij proti vojni v Vietnamu?

Dylan: Nimam časa.

(Scorsese, 2005: Vol. 2)

»Novinarji so me kar naprej spraševali ..., pričakovali so, da imamo glasbeniki odgovore za družbene probleme. Kako lahko rečejo kaj tako neumnega« (Scorsese, Dylan Vol. 2). Ljudje so bili obupani in so nujno potrebovali nekaj, česar so se lahko oprijeli. Znano je tudi, da je Dylan kljub navidezni skromnosti želel biti v središču pozornosti, in da je v svoji mladostniški želji po ugajanju pisal tudi o stvareh, za katere je vedel, da bodo ljudem ugajale in ga postavile na vse večje odre. »Bob je preprosto pel protestne pesmi. To je bilo pač v duhu tedanjega časa« (Scorsese, Seeger 2005: Vol. 1). Dylan pravi, da je iz razdrobljenih opazanj sestavljal določene izjave, ki so izražale duh časa, vendar po drugi strani vztraja, da ni bil politični pisec. Znano je sicer, da se je Dylan rad poigraval z novinarji in jim pogosto dajal kontroverzne odgovore, ki so meglili njegovo javno podobo. Dylan novinarjev ni maral in jih je pogosto krivil za nemir in stres, ki ga je moral preživljati v svojem najplodnejšem obdobju med leti 1961 in 1966, ko je tudi nastalo največ angažiranih pesmi.

Novinar: Zakaj več ne požete protestnih pesmi?

Dylan: Kdo to pravi?

Novinar: V časopisu piše.

Dylan: Vse moje pesmi so protestne. Vse do zadnje. Vse, kar delam, je to, da protestiram.

(Scorsese 2005: Vol. 2)

Omenili smo že, da izjave, kot je zgornja, kažejo na to, da Boba skozi očala javnega življenja ne gre jemati resno. Znano je namreč, da se je z novinarji rad šalil in da jim je nalašč dajal nasprotujoče si in cinične komentarje.

Novinar: Koliko somišljenikov imate v svojih glasbenih logih, koliko je protestnikov, ljudi, ki z glasbo kritizirajo današnje družbene razmere, vojno, kriminal ...?

Dylan: Približno 136.

Novinar: Približno ali točno 136.

Dylan: Če ne 136, pa 142.

(Scorsese 2005: Vol. 2)

Vseeno mu je bilo, kaj si misli o njem javnost in posledično njegova publika, kar potrjuje izjavo, da se ni nikoli imel za protestnega ali angažiranega pisca.

Novinar: Pravijo, da ste pravi bitnik. Se počutite kot voditelj pevcev s sporočilom?

Dylan: Prvič slišim. Ne.

Novinar: Želite s svojimi pesmimi kaj posebnega sporočiti?

Dylan: Ne.

(Scorsese 2005: Vol. 2)

Kljub vsemu se njegova besedila iz obravnavanega obdobja po vseh karakteristikah uvrščajo v angažirano poezijo. O Dylanovi »nedolžnosti« dvomijo celo njegovi najbližji prijatelji, ki pravijo, da je bil Bob sprejemnik in da je znal povedati tisto, kar so si drugi mislili, pa niso znali izgovoriti (Scorsese, Clancy, Vol. 1). Da je bil Dylan neverjetno inteligenčen in razgledan, čeprav na fakulteto nikoli ni zares hodil, pričajo neštete izjave o povezavi Dylana in Jungove teorije o kolektivni podzavesti, zaradi katere so mnogi Dylana videli kot preroka in ga kot takega tudi častili. »Če obstaja ameriška kolektivna podzavest, potem je Bobby prodril vanjo« (Scorsese, Seeger 2005: Vol. 1).

Zelo verjetno je, da, če Dylan ne bi ustvarjal v tako negotovem času, ne bi postal legendaren glasbenik. To pomeni, da je vrednost Dylana družbeno vzajemna in da veliko dolguje razburkanim časom, v katerih je ustvarjal.

»Politične pesmi so peli levičarji ... Peete Seeger, The Weavers, Waddie Guthrie ...« (Scorsese, Leventhal 2005: Vol. 1). Kljub temu da so v tedanjem času ustvarjali drugi prav tako kakovostni in celo bolj angažirani glasbeniki kot Dylan (npr. Joan Baez), pa je množica izbrala prav njega, saj je pisal najbolj neposredna besedila, ki so jih razumeli vsi. »Pisal je pesmi o sodobnih temah v obliki, ki je bila razumljiva vsem ... Pisal je pesmi, ki so nas zadele, govorile o nas« (Scorsese, Glover 2005: Vol. 1).

Dylana je vloga vodje generacije kmalu začela tako dušiti, da se je od protestniške poezije načrtno oddaljil in želel ljudem predstaviti tudi svojo drugo plat. Prijateljici Joan Baez je nekoč celo zatrdil, da je protestne pesmi pisal, ker je vedel, da bo z njimi uspel, a da v resnici vanje sploh ni verjel. Že res, da se sam običajno ni udeleževal protestnih pohodov, a nemogoče je verjeti, da bi nekdo ustvaril mojstrovine, kakršne so *Blowin' in the Wind*, *Masters of War*, *A Hard Rain's A-Gonna' Fall*, ne da bi verjel vanje.

Dylan se je pomladil in se naveličal prepevati o smrti. Začel je pesniti o življenju. Ker je tudi sam želel živeti. In tako je že leta 1964, le šest mesecev po izidu legendarnega albuma *The Times They Are A-Changin'* izdal album *Another Side Of Bob Dylan*.

Z albumom, ki je izšel marca 1965 z naslovom *Bringing It All Back Home* in je vseboval polovico akustičnih ter polovico električnih pesmi, je Dylan dodobra razjaril svoje oboževalce, ki so začeli vpiti, da jih je izdal mesija. Še hujši šok jih je doletel 25. julija 1965, ko je Dylan na folklornem festivalu v Newportu na oder prikorakal v družbi petih glasbenikov. Občinstvo je razjaril z neznosno glasnim rokenrolom, kakršnega na tovrstnem festivalu ni nihče pričakoval.

Dylan je s tem zapustil zlasti angažirano pesem, preusmeril pa se je na družbeno-kritično. Pesmi, kot so *Desolation Road*, *Peggy's Farm* idr., se je pa njegovo obdobje protestnega pesnika in voditelja generacije s tem dokončno zaključilo.

V obdobju družbeno-kritične pesmi je Dylan občasno celo zanikal samega sebe in obesil krivdo za njegovo angažirano obdobje svoji mladosti, ki ga je zaslepila. Od tedaj je poleg oblasti in sistema mnogo bolj pogosto kritiziral celotno družbo, ki je v paketu z oblastniki enakovredno odgovorna za patetično stanje, v katerem se sama nahaja. Problem vidi zlasti v tem, da družba ne želi verjeti, da rešitev sploh obstaja, ali pa, da je na drugi strani celo tako mazohistično naravnana, da si odrešitve niti ne želi. V tem bolnem in izprijenem svetu dekadence Dylan za družbo ne vidi rešitve in občasno nad njo popolnoma obupa ter jo zbriše iz tega sveta.

Primer opisa njegovega srda v kasnejšem obdobju je kot že omenjeno tudi skladba *Desolation road*, ki je pesem o dekadenci in sadizmu skrajno bolne Dylanove Amerike (ali pa kar celotnega sveta). Pesem se začne z zgovornim verzom: »They're selling postcards of the hanging« (»Prodajajo razglednice obešanja«). Dvajset let pred Dylanovim rojstvom, leta 1921, je Duluth ob petdeseti obletnici mesta obiskal popotni cirkus. Šest temnopoltih članov cirkusa so mestne oblasti tedaj po krivem obtožile posilstva bele punce. Tri obsojence so 14. junija 1921 javno obesili. In pozneje so resnično prodajali razglednice s fotografijami obešanja, o katerih poje Dylan, ki se je sramoval neslavnega dogodka v rodnem kraju.

In prav brezživljenjskost oz. apatičnost je eden največjih grehov, ki jih Dylan v svojem opusu očita ljudem. Ne le, da življenje leti mimo njih samih, njihov greh je usoden tudi za druge. Brezživljenjskost je namreč pogosto tesno povezana z brezbriznostjo. In zaradi brezbriznosti ljudje bolj ali manj zadovoljno živijo v svetu, ki je daleč od najboljšega.

3.6 DRUŽBENOPOLITIČNA VREDNOST BOBA DYLANA

Javno priznanje Bobu Dylanu, ki več kot očitno kaže na njegovo veliko politično vrednost, je bil njegov nastop na »Lincoln Memorialu« takoj po slavnem govoru Martina

Lutra King ml. Z možnostjo nastopa na odru v zgodovinsko tako pomembnem trenutku je javnost Dylanu izrazila največji poklon in mu predala štafetno palico. Kot je vse kazalo, jo je Dylan resda nezavedajoč prevzel in zaradi tega še dolga leta nosil posledice, ki mu niso bile po godu.

Steve Allen je Dylana v svojem šovu leta 1964 napovedal kot genija, glasnika vesti in pridigarja, ki je, kot je povzela v napovedi na enem izmed premnogh koncertov Joan Baez, pomemben zato, ker je bilo potrebno spregovoriti o stvareh, o katerih mladi zahtevajo, da se spregovori. Znal je prisluhnti svoji generaciji (Scorsese, Baez 2005: Vol. 2).

Ogromna politična in družbena vrednost Boba Dylana se je pokazala tudi s priznanjem in podelitvijo nagrade »Komiteja za socialne svoboščine« (ECLC). Društvu je, kot že rečeno, v zahvalnem govoru povedal, da si želi, da bi namesto njih na stolih sedeli mladi ljudje, ki niso plešasti. Če želimo doseči nekaj novega in svežega, za to potrebujemo nove in sveže ljudi. »Imeli so me za političnega pesnika, kar pa nisem bil. Mogoče so imeli razloge, a niso bili povezani z mano. Ko ljudem izpadejo lasje, naj se umaknejo. Ko pogledam vladarje, ki odločajo o moji usodi, vidim, da so belih las. To me zelo moti ... Skušam se dvigniti nad trivialno raven politike,« je nadaljeval Dylan v kasnejšem intervjuju kot komentar na izrečene besede na podelitvi nagrad (Scorsese, Dylan 2005: Vol. 2).

Verjetno Dylan nikogar ni želel nalašč preslepiti s svojim poslanstvom. Problem je namreč v tem, da so mu poslanstvo dodelili drugi na podlagi znanja, ki so ga lahko črpali iz njegovih besedil. Le-ta so seveda obravnavala aktualne družbenopolitične razmere, a nič bolj, kot so se z istimi stvarmi ukvarjali tudi drugi protestni pisci, ki smo jih že naštevali. »Mene je vedno bolj privlačilo politično delo. Z Bobom bi lahko veliko storila, ustanovila družbeno gibanje ... Kljub temu nam je zapustil vrsto močnih mirovniških pesmi« (Scorsese, Baez 2005: Vol. 2). Dylan se z vlogo, ki so mu jo nadelo drugi, ni nikoli strinjal in se je zato kaj kmalu tudi zavestno odmaknil iz javnosti. »Nenadoma je postal idol. Ljudje so od njega zahtevali več, pesmi niso bile dovolj« (Scorsese, Muldar 2005: Vol. 2).

Tudi ko so Dylanu podelili nagrado, je ponosno v pričo vseh izjavil, da ni politični pisec in sluga levičarjev, ampak svobodni umetnik. Ljudje so bili užaljeni, ker se ni obnašal kot dresiran tjulenj (Scorsese, Nelson 2005: Vol. 2). Od Dylana so seveda pričakovali, da se bo obnašal tako kot drugi protestni pisci in glasniki generacije; da bo vedno ponavljal vse z istimi besedami, logiko in slogom, kar je noro. »Zakaj bi silil v ozek tunel, kar je politika, če pa lahko dihaš na svobodi in drugim pripoveduješ, kako je tam« (Scorsese, Rotolo 2005: Vol. 2). Ravno ta element razlikuje Dylana od drugih protestnikov in ga povzdigne nad situacijo, ki jo je lahko opazoval neobremenjeno in o njej pripovedoval tudi tistim, ki so sicer mislili, da

o stvareh vedo vse. »Imeli smo ga za politično naivnega, a mogoče smo bili naivni mi« (Scorsese, Seeger 2005: Vol. 1).

Dylan je na protestnike in nenazadnje na celotno družbo gledal iz istega zornega kota, kot je gledal na politiko. V protestnikih je videl le drugi pol odklonskosti, ekstremizem, ki prav tako kot politika na koncu ne more prinesiti nič dobrega, saj je preveč pogojen z ideologijo, ki utesnjuje razum. Kakršni koli ekstremi vodijo slej ko prej v nestrinjanja in razhajanja, kar pripelje do agresije, kjer se krog zopet sklene. Za Dylana fanatični upornik ni bil nič drugačen kot ortodoksni politik.

4. ANALIZA ANGAŽIRANIH BESEDIL BOBA DYLANA

4.1 SPOROČILNOST IN ANGAŽIRANOST

Bob Dylan je večino svojih angažiranih pesmi napisal med letoma 1962 in 1964. Pravzaprav so vse pomembnejše pesmi, ki so ga kot avtorja zaznamovale skozi celotno kariero, nastale v tem obdobju. Maja 1963 je izšel album *Freewheelin' Bob Dylan* (Bob Dylan v prostem teku), s katerega bomo obravnavali pesmi *Masters of War*, *A Hard Rain's A Gonna Fall in Blowin' in the Wind*. Prvi Dylanov avtorski album in prve mojstrske pesmi. Njegov najbolj protestni album *Times They are A-Changin'* (Časi se spreminjajo) je izšel februarja 1964. Na njem so objavljene najvplivnejše angažirano-protestne pesmi našega časa. Natančneje bomo obravnavali *Times They are A-Changin'*, *A Pawn In Their Game*, *With God on Our Side*.

V času nastanka pesmi *Masters of War*, *A Hard Rain's A Gonna Fall*, *A Pawn In Their Game* je v Ameriki vladalo obdobje kolektivne paranoje. Strah pred atomskim uničenjem sveta, rasna nestrpnost, politična kriza, razdor med staro konzervativno usmerjeno generacijo in vse bolj liberalno mladino, študentska gibanja, shodi in protesti, boj za delavske pravice, paranoično iskanje komunistov v amerškem političnem in birokratskem ustroju in vojna v Vietnamu, so pomenili vrhunec krize in družbenega trenja.

V zgodovini moderne glasbe je kar nekaj pop, rock ali folk skupin, ki so uspele pridobiti status kulturnega tudi oz. predvsem zaradi specifičnih, pogosto perečih socialno-družbenih razmer, v katerih so ustvarjale. Družbenopolitične razmere so znali v svoj prid izkoristiti tako Bob Dylan kot U2 in še mnogi drugi glasbeniki in umetniki. Manifestacija

svežih in revolucionarnih pogledov na družbo se pogosto lahko implementira le v socialno (ne)zrelih okoliščinah, kot je bila družbena kriza v 60. letih v Ameriki ali versko-politično-militantno obarvano ozračje v Severni Irski konec 70. in začetku 80. let.

Na drugi strani sta tudi skupini Rolling Stones in The Beatles kljub relativno neangažirani sporočilnosti padli na plodna tla pri množici mladih. Z rock'n'roll držo, »grobim«, elektrificiranim zvokom pesmi, plesnimi ritmi, težnjo po zabavi, brezskrbnostjo in jasno izraženim svobodnjaško-uporniškimi duhom sta nasprotovali obstoječi konzervativni miselnosti vladajočega družbenega razreda, od katerega so se mladi želeli odcepiti.

Generacije mladih so v imenu *kontrakulture* odvzele vladajoče žezlo iz rok starejše generacije in ga pretvorile v stil življenja, ki ga v angažiranih pesnitvah opisuje tudi Bob Dylan. Skladbe, kot so *Blowin in the Wind* in druge s plošče *Freewheelin' Bob Dylan*, ki jih bomo obravnavali v tem poglavju, bodo za vedno povezane z bojem za reforme v Ameriki.

Prva Dylanova plošča je obsegala zlasti predelave starih folk in blues skladb, na drugi in tretji plošči so se zvrstile najpomembnejše angažirane skladbe, četrta plošča *Another Side of Bob Dylan* pa je v skladu z naslovom pomenila odklon od protestništva, čeprav Dylan zatrjuje, da se tako ali tako nikoli ni imel za protestnega pevca. Album se je zdel kot negacija Dylanovega preteklega ustvarjanja. Kritiki so album sprejeli z mešanimi občutki, premik pa so opazili tudi oboževalci. Sprejeli so ga z vikom in krikom na festivalu v Newportu 1965, kjer je veliko več slave požel Dylanov stanovski kolega Phil Ochs, ki je pisal izrazito protestno poezijo z neposrednimi apeli na politike in politične dogodke. Urednik vodilne folk revije v Ameriki *Sing Out!*, je objavil odprto pismo Bobu Dylanu, v katerem je bil kritičen ne le do njegovih novih pesmi, temveč tudi do očitnih sprememb Dylana kot osebe, odkar je postal zvezda. V tej nalogi se bomo osredotočili na Dylanovo drugo in tretjo ploščo.

4.2 ZGODNJA DELA

Newyorško združenje mladih socialistov Congress of Racial Equality (Kongres rasne enakopravnosti) je 23. februarja 1962 na 137. ulici v Harlemu pripravilo dobrodelni koncert. Aktivistka združenja Suze Rotolo je na koncert prijaviła svojega dvajsetletnega fanta Boba Dylana. Posebej za to priložnost je napisal *The Death of Emmett Till (Smrt Emmetta Tilla)*, svojo prvo pravo protestno pesem.

This song is just a reminder to remind your
fellow man

That this kind of thing still lives today in
that ghost-robed Ku Klux Klan.

(Dylan 1962)

(Ta pesem je zgolj opomin tvojim
vrstnikom

Da tovrstna stvar še vedno živi v Ku Klux
Klanu.)

I saw the morning papers but I could not
bear to see.

The smiling brothers walkin' down the
courthouse stairs.

For the jury found them innocent and the
brothers they went free.

(Videl sem jutranji časopis, a nisem mogel
verjeti svojim očem.

Smejoča se brata sta hodila svobodno po
stopnišču sodišča.

Ker ju je porota spoznala za nedolžna.)

(Dylan 1962)

V pesmi *The Death of Emmett Till* je zanimiv zlasti element izprijenega sodišča, ki v službi politične elite zavira družbeni naredek in enakovrednost socialnih pravic v vseh družbenih segmentih.

V *Let Me Die in My Footsteps* (Naj umrem v svojih stopinjah) se Dylan odločno zoperstavi paranoičnim pripravam na atomsko vojno. Dylan je navdih zanjo dobil v Kansasu, kjer je opazoval delavce, ki so gradili veliko zaklonišče pred bombnim napadom. V pesmi se raje kot za varno, a zanikrno životarjenje pod zemljo odloči za morda res tvegano, a polnokrvno življenje na zemlji:

I will not go down under the ground
'cause somebody tells me that death' comin' round.

(Ne bom šel pod zemljo
samo zato, ker mi nekdo pravi da se bliža smrt.)

(Dylan 1962)

Let Me Die in My Footsteps je bil odgovor na obsesivno grajenje atomskih zaklonišč in nenehnih vaj v primeru zračnega napada v obdobju hladne vojne. S tovrstnimi skladbami je Dylan artikuliral misli milijonov mladih. Rasno obarvani dogodki na jugu države so bili škandalozni; paranoja pred infiltracijo komunistov v državo je bil iz dneva v dan večja; zapravljanje milijonov dolarjev za graditev atomskih zaklonišč se je zdelo v strahu pred atomskim napadom, ki bo naredil svet nenaseljiv, noro (Sounes 2001: 112).

Suze Rotolo, Dylanova partnerka v zgodnjem obdobju življenja v New Yorku je bila aktivistka skupin za družbene pravice in protiatomskih združenj. Pod njenim vplivom se je tudi Dylan aktivno priključil omenjenim skupinam, vendar le za kratek čas. To je bilo eno izmed redkih obdobj v Dylanovem življenju, ko se je neposredno udeležil političnih dogodkov in shodov.

Dylan se je zelo zgodaj lotil tudi pesmi z vojno tematiko. Ena prvih je *John Brown*, v kateri Dylan skozi lik matere, ki pošlje svojega sina v vojno, zato da bo domov prinesel medalje in bo družini v ponos, kritizira celotno družno, ki mlade fante pošilja v klavnico pod pretvezo višjih ciljev, za katerimi stojijo prikrito dobičkonosni interesi politične elite.

Dylan pa se političnih in družbenih problemov ni loteval le s tragiko, ampak tudi z ostrim humorjem. Ena najduhovitejših pesmi v njegovem bogatem opusu je *Talkin' John Birch Paranoid Blues* (Govoreči paranoični blues o Johnu Birchju), s katero naj bi Dylan 12. maja 1963 nastopil tudi v znameniti ameriški televizijski oddaji *The Ed Sullivan Show*. V tej pesmi je Dylan ostro obračunal s tedaj zelo močno in vplivno ameriško rasistično in protikomunistično organizacijo *John Birch Society*, ustanovljeno leta 1958.

Pesem pripoveduje neuravnovešeni z dolgočasni možak, ki se pridruži organizaciji *Johna Bircha* in vneto začne iskati komuniste. Išče jih vsepovsod: pod posteljo, v umivalniku, v odtočnem kanalu, pod stolom, za vrati, v predalu avtomobila ... Nikjer jih ni, a možak ponosno pove, da je rdečo barvo vendarle našel – na ameriški zastavi. Paranoja vse bolj narašča, in kmalu ugotovi, da so Eisenhower, Lincoln, Jefferson in Roosevelt ruski vohuni. Pesem sklene z odločitvijo, da bo sedaj, ko mu je zmanjkalo stvari, ki bi jih lahko še preiskal, vse dneve doma raziskoval samega sebe. In upa, da na sebi ne bo našel česa komunističnega.

Satira na McCarthyjeve protikomunistične čistke je bila v letih 1963 in 1964 zelo priljubljena pesem v njegovem koncertnem repertoarju, a Dylan je kljub temu tedaj ni uvrstil na noben album. Tej odločitvi je botroval tudi strah pred sodnim preganjanjem, ki se je polastil pravnikov založbe Columbia, kjer je Dylan izdajal albume.

Angažirana skladba *Who Killed Davey Moore?* je nastala tako kot veliko drugih Dylanovih pesmi, po resničnih dogodkih. 23. marca 1963 je boksar Sugar Ramons med tekmo

z knockoutom premagal Daveyja Moorea, ki je dva dni zatem podlegel poškodbam. Dylan se v pesmi sprašuje, kdo je ubil Daveyja Moorea? Tako sodnik, množica, menedžer in pobiralec stav kot športni novinar in boksarjev nasprotnik odgovorijo, da so oni le opravljali svoje delo in da ni kriv nihče. Podobno sporočilo lahko razberemo z nürnberškega procesa, na katerem so se nacisti zagovarjali, češ da so le opravljali svoje delo. Nihče ni bil kriv, kljub temu pa je med holokavstom umrlo šest milijonov ljudi.

4.3 MASTERS OF WAR (GOSPODARJI VOJNE)

Skladba *Masters of War* je Dylanova najboljša protivojna pesem. Napisal jo je pozimi 1962-63. Pesem je navdahnjena z zbiranjem orožja in pripravami na vojno. Kljub temu pa je, tako kot večina Dylanovih pesmi, tudi *Masters of War* presegla časovni okvir, v katerem je nastala. Izreden pomen je imela med vietnamsko vojno, resnico pa je izžarevala še desetletja kasneje med Vojno v Zalivu (Gulf war) leta 1991.

Besedilo prežema skrajna jeza. Grozljive prispodobe, kot je zadnji verz, v katerem Dylan upa, da bodo odgovorni umrli hitro in da bo stal na njihovem grobu, dokler ne bo dokončno prepričan, da so res mrtvi, so glavne karakteristike zrele Dylanove poezije, ki ga je ločila od drugih folk glasbenikov.

Masters of War je kritika in neposredni napad političnega vrha, ki ima v svojih rokah najmočnejše orožje: moč odločanja. Vojna v tej pesmi deluje na trenutke tudi kot prispodoba manipulativnega izkoriščanja pravnega sistema in prispodoba implementacije egoističnih teženj politične elite, ki živi na račun večine ljudstva in kateri politični, pravni in ekonomski aparat pomagajo ohranjati nespremenljivost razmer. To jih bogati in jih dela nedotakljive. Če želiš biti vladar, potrebuješ nekoga, da mu boš vladal.

You that hide behind walls,
You that hide behind desks.

(Vi, ki se skrivate za zidovi,
vi, ki se skrivate za pisalnimi mizami.)

(Dylan 1962)

Politična elita zlorablja ljudstvo za uresničevanje svojih ciljev, hkrati pa si ljudstvo podreja z nenehnim ustrahovanjem. Pod stalnim pritiskom prikrite in odkrite represije se začnejo ljudje obnašati kot lutke v rokah gospodarja (*A Pawn in Their Game*). Z ustrahovanjem postane množica obvladljiva. Uresničevanje individualnih želja bi brez

kontrole lahko vodilo v kaos, anarhijo in celo izgubo oblasti. (Roszak 1978: 213) Teror se torej zdi najboljša oblika nadzora.

Dylan v *Masters of War* opisuje upor mladih naproti vrhovni politiki in vojaškemu posredovanju v tujih deželah (vojna v Vietnamu) v imenu imperialističnih želja po prevladi nad življenjem na vsem svetu.

You hide in you mansions,
As young people's blood,
Flows out of their bodies
And is buried in the mud.

(Skrivate se v svojih posestvih,
medtem ko mladih ljudi kri
teče iz njihovih teles,
medtem ko so njihova telesa zakopana v
blato.)

(Dylan 1962)

Medtem ko se mladi v imenu demokracije in oblasti borijo in izgubljajo življenja, se mogočni vladar vojne skriva za debelimi zidovi in v zakloniščih.

...

And you turn and run farther,
When the fast bullets fly.

(In se obrnete in tečete še dlje,
medtem ko po zraku letijo krogle)

(Dylan 1962)

Študentska mladina in razsvetljeni posamezniki takšnega obnašanja oblastnikov seveda niso odobraval. Zato je skladba *Masters of War* dosegla takojšen uspeh in odziv množic.

To dokazuje, da je velik del Dylanovega uspeha povezan s konkretnimi družbenopolitičnimi razmerami, v katerih je ustvarjal in jih znal nenazadnje izkoristiti v svoj prid; razmere, ki so bile zrele za spremembe, ki jih je v svojih besedili zahteval Dylan.

Dylan vidi v politiki skozi nadzor in uravnavanje družbe zlasti grabežljivost in bogatenje že tako bogate elitistične manjšine, ki je za svoje blagostanje pripravljena zlorabiti nedolžne posameznike in celotni narod.

Is your money that good
Will it buy you forgiveness...

(Je vaš zaslužek res tako dober,
da vam bo kupil oprostitev)

(Dylan 1962)

Politiki lažejo družbi o nazorih in vrednotah.

Like Judas of old
You lie and deceive ...

(Kot Juda
Lažete in spletkarite)

(Dylan 1962)

Vsiljujejo ji svoje ideje in cilje, ki bi jih bilo potrebno doseči. S svojim ravnanjem je politična elita ranila in posegla v najosnovnejšo raven človeškega obstoja.

You've thrown the worst fear
That can ever be hurled
Fear to bring children
Into this world

(Vrgli ste najhujši strah,
ki ga je sploh mogoče zalučati:
strah pred rojevanjem otrok
v ta svet.)

(Dylan 1962)

Prodrla je v podzavest in vcepila posamezniku strah in paranojo pred najbližjimi in celo pred samim sabo (mccarthyjanstvo, *Talkin' John Birch Paranoid Blues*).

Masters of War je Dylan napisal v skrajno jedkem, že kar sovražnem tonu, s katerim nagovarja vse tiste, ki za svojimi mizami usmerjajo vojno in z jemanjem življenj mastno služijo. Še posebej ga razjezijo, ker so zaradi njihove izprijenosti že vnaprej obsojeni še nerojeni ljudje. Morda si jih tisti, ki so spregledali gospodarje vojne, sploh ne bodo upali roditi v takšen svet. Zato ni čudno, da zaključek pesmi:

And I hope that you'll die	(In upam, da boste umrli
...	...
And I'll watch while you're lowered	In gledal bom, kako vas bodo spuščali
Down to your deathbed	dol, v vašo smrtno posteljo.
And I'll stand o'er your grave	In stal bom na vašem grobu,
'Till I'm sure that you're dead.	dokler ne bom prepričan, da ste mrtvi.)

(Dylan 1962)

pomeni ultimativni generacijski klic po spremembah. Dylan je na glas povedal to, kar so mislili in si želeli izreči premnogi. Njegova generacija ga je čez noč postavila na mesto duhovnega vodje družbenega upora in prenove »propadlega« naroda in od njega zahtevala, da jih povede v boj.

4.4 A HARD RAIN'S A-GONNA' FALL (TEŽAK DEŽ BO PADAL)

Pesem je med Dylanovimi oboževalci takoj obveljala za »njegovo največjo stvaritev dotlej« (Boucher 2004: 181). Napoveduje bližajočo se apokalipso. Mojstrsko pesem je večina že ob nastanku povezovala z grožnjo atomske vojne, ki je bila prav tedaj v zraku. Dylan je *A Hard Rain's A-Gonna' Fall* premierno zapel septembra 1962 v newyorški dvorani Carnegie Hall. Predsednik Kennedy pa je šele oktobra, torej en mesec kasneje, objavil, da ima Sovjetska zveza na Kubi raketna oporišča. »Dylan *Težkega dežja* 'pred dogodkom' ni zmozel napisati, ker bi bil preroški mistik, pač pa, ker je bil politični umetnik v političnem okolju, ki je imelo dober čut za trenutne nevarnosti« (Marqusee 2003: 60). Napetost je bila v zraku, hladna vojna je bila na vrhuncu, torej Dylanu ni bilo potrebno vedeti za ruska raketna oporišča, da bi lahko napisal *A Hard Rain's A-Gonna' Fall*.

Številni interpreti vidijo v tej skladbi apokaliptično napoved konca sveta in enačijo težki dež z atomskim dežjem. Tovrstna interpretacija je zelo mamljiva, saj je pesem nastala v času, ko je bila na obzorju atomska vojna med Hruščovom in Kennedyjem. Dylan je tovrstno interpretacijo motiva težkega dežja zanikal že leta 1963: »To ni atomski dež. Nekateri mislijo, da je. Je le težak dež, ne navadni dež, sploh ne. Težak dež, o katerem govorim v zadnji kitici, kjer pravim, da »se v kroglicah strupa utapljam vsi«, so vse laži, ki jih govorijo ljudem na radiih in v časopisih in s katerimi bi radi ljudem ukradli možgane. Vse laži so zame strup« (Ricks 2003: 343).

Verjetno gre zgolj za Dylanovo predvidevanje težkih časov tranzicije, do katere je moralo na podlagi tedanjega družbenega stanja priti. »Ne gre za atomski dež, gre za težak dež ... Nisem politični pisec« (Scorsese, Dylan 2005: Vol. 1). Gre le za slab občutek o prihodnosti, ki ga porodi dobra intuicija in napoveduje popolno uničenja gnile civilizacije.

Najbolj transparenten namig, da je z družbo nekaj hudo narobe, v *A Hard Rain's A-Gonna' Fall* najdemo v verzu »I saw guns and sharp swords in the hands of young children« (»Videl sem puške in ostre meče v rokah mladih otrok«). Celotno najmlajši niso varni pred najgršjo platjo civilizacije.

I saw a newborn baby with wolves all
around it.

(Videl sem pravkar rojene otroke
obkrožene z volkovi.)

(Dylan 1963)

Verz je paralelen temi iz *Masters of War*, kjer je vsak otrok rojen v izprijen svet in je zato že na svojem začetku obremenjen s problemi družbe, ki se avtomatično prenesejo na njega. Ker je pod težo takega bremena nemogoče živeti, so nujne korenite spremembe. Star režim za enkrat še vedno zaslužnjuje in zavira razvoj.

I've stepped in the middle of seven sad
forests,
I've been out in front a dozen dead oceans.

(Hodil sem sredi sedmih žalostnih gozdov.
Bil sem na obrežju ducata mrtvih
oceanov.)

(Dylan 1963)

Vse okoli nas je sama groza in pohlep ter prevara. Res je, da se okoli nas zbirajo tudi lepe stvari, bogastvo,

I saw a highway of diamonds with nobody
on it.

(Videl sem avtocesto diamantov, a nikogar
ni bilo na njej.)

(Dylan 1963)

ki pa ga ne znamo opaziti in pobrati, saj nam drugi problemi, s katerimi se spopadamo, slepijo vid in v nas zbujejo paranojo. Verz lahko deluje tudi kot uvid priložnosti in zavest o tem, da je napočil čas, ko se spremembe lahko zgodijo, saj nas na drugi stani vrat oz. zidu čaka nagrada.

I saw guns and sharp swords in hands of young children (Videl sem puške in ostre meče v rokah majhnih otrok.)

...

(Dylan 1963)

Kot izraženo že v verzu: »I saw a newborn baby ...«, s problemi bremenimo že lastne otroke in dokler ne bo prišlo do situacije, ki bo premostila generacijski prepad, se bodo problemi nadaljevali.

Težavam oz. »težkemu dežju« se bomo lahko ognili le, če bomo vnaprej premislili, kaj moramo narediti in kako racionalno delovati. Verz:

But I'll know my song well before I start singin'. (Vendar bom dobro poznal pesem, preden jo bom začel peti.)

(Dylan 1963)

je za mnoge najmočnejši verz, ki ga je Dylan zapisal. Bolj subtilno bi težko karal brezglavo družbo, ki slepo in rutinsko izvaja vsakdanje naloge in se ne zaveda okolice. Paralelo s pesmijo *A Pawn in Their Game* lahko opazimo v verzu:

I saw a black branch with blood that kept drippin'. (Videl sem črno vejo in kri, ki je kapljala z nje.)

(Dylan 1963)

ki opozarja na problem rasne nestrpnosti. Morda je Dylanovo spogledovanje z apokaliptičnim koncem sveta in hkrati s kasnejšim obdobjem ustvarjanja, ko se je močno spogledoval s katoliško vero razvidno v:

I heard a sound of a thunder, it roared out a
warnin',
Heard the roar of a wave that could drown
the whole world.

(Slišal sem zvok grmenja, ki je besnel v
opozorilo,
slišal sem rjojenje valov, ki bi lahko
potopili ves svet.)

(Dylan 1963)

V teh verzih so mnogi tudi videli napoved izbruha atomske vojne, ki bo pokončala svet. Dylan na trenutke res deluje kot prerok, vendar je njegovo napovedovanje dogodkov verjetno pogojeno le z njegovim dobrim poznavanjem družbenih razmer in pronicljivim umom.

Where the executoner's face is allways
well hiden.

(Kjer je obraz rablja vedno dobro skrit.)

(Dylan 1963)

... je razlog, zakaj spremembe vzamejo toliko časa, preden se zgodijo. Včasih je nemogoče s prstom pokazati na izvor našega nezadovoljstva. Politični vrh odlično prikriva svoja dejanja in jih naprti nedolžnim posameznikom, ki postanejo žrtveni kozli. Oni počistijo nesnago, ki so jo ustvarili drugi.

Heard ten thousand whisperin' and nobody
listenin'.

(Slišal sem deset tisoč šepetajočih, a nihče
ni poslušal.)

(Dylan 1963)

Politika nima posluha za bedo naroda, ki se koplje v družbeni in socialni krizi, za družbo, kjer socialne in rasne razlike krojijo vsak dan v sovrastvu.

V *A Hard Rain's A-Gonna' Fall* Dylan ne svari pred uničujočo atomsko vojno, ampak že zelo nestrpno pričakuje popolno uničenje civilizacije, v kakršni živi. Po objavi te pesmi so oboževalci Dylana dokončno zasidrili na prestol glasnika generacije. Ga posadili na mesto preroka, na katerem pa se Dylan nikoli ni počutil udobno.

4.5 BLOWIN' IN THE WIND (ODGOVOR JE ZAPISAN V VETRU)

Blowin' in the Wind je izrazito mirovniška pesem, ki deluje tudi kot vodič poln nasvetov, kaj mora družba postoriti, če si želi korenitih sprememb. S to pesmijo je Dylan dosegel pravi komercialni uspeh. Takoj je postala himna svobodomiselnne mladine in ob ljudski *We Shall Overcome* (*Zmagali bomo*) najpogosteje peta pesem na protivojnih pohodih. *Blowin' in the Wind*, napisana leta 1962 in leto pozneje izdana na albumu *The Freewheelin' Bob Dylan*, je nastala v času velike napetosti: v letu, ko je plamenela vojna v Vietnamu (1957-1975), ko je ameriški predsednik John F. Kennedy objavil, da Sovjetska zveza na Kubi gradi ofenzivna raketna oporišča, in ko so prebivalci vzhodnega Berlina med streli pušk bežali na zahodno stran mesta.

The answer, my friend, is blowin' in the
wind,
The answer is blowin in the wind.

(Odgovor, prijatelj moj, je zapisan v vetru,
odgovor je zapisan v vetru.)

(Dylan 1962)

Blowin' in the Wind je pesem zatiranih posameznikov in družbe, ki v obstoječih družbenopolitičnih razmerah pogojenih s socialnimi neenakostmi in krivicami ne more uspevati, svobodno dihati in ustvarjati.

How many times must a man look up,
Before he can see the sky?
...
How many times must a man walk down,
before you can call him a man?

(Kolikokrat mora človek pogledati,
preden zagleda nebo
...
Kaj vse mora človek storiti,
preden mu lahko rečeš človek)

Pesem ima tudi drugo, manj popularno plat. V tem primeru deluje kot kritika družbe, ki slepo dopušča vse grozote in ne vidi resničnega stanja, čeprav je z njim soočena vsak dan. Dylan poziva družbo, naj vendarle odpre oči, prisluhne in vzame pravico v svoje roke, kar lahko razumemo kot direkten poziv k družbenim spremembam.

Yes 'n' how many ears must one man have,
before he can hear people cry?

...

Yes 'n' how many times must a cannon
balls fly,
before they're forever banned?

...

(In koliko ušes mora imeti človek,
preden zasliši jok ljudi

...

In kolikokrat morajo poleteti topovske
krogle,
preden jih bomo za vedno prepovedali?

...)

(Dylan 1962)

V enem najbolj poetičnih vprašanj, ki jih najdemo v treh kiticah, Dylan sprašuje:

How many seas must a white dove sail,
before she sleeps in the sand?

(Koliko morij mora preleteti beli golob,
preden lahko zaspi v pesku.)

(Dylan 1962)

V takšnem kontekstu goloba lahko razumemo kot simbol miru (beli golob) ali pa kot enega od koleščkov vojnega stroja (golob pismonoša). Kako dolgo bo moral golob čez morje še nositi pisma s fronte? Morda najpomembnejše vprašanje, ki ga Dylan zastavi poslušalcu, pa je:

How many times can a man turn his head,
pretending he just doesn't see?

(Kolikokrat se lahko človek obrne stran
in se pretvarja, da nič ne vidi.)

(Dylan 1962)

Krivi smo vsi, pravi Dylan. Če se obrneš stran, ko se nekomu godi krivica, so tudi tvoje roke krvave. Rasizem in vojna sta še vedno med nami prav zaradi strahu (ali ignorance?) velike večine ljudi. Kmalu po nastanku *V vetru leti* je Dylan v intervjuju Gilu Turnerju povedal: »Še vedno pravim, da so eni največjih zločincev tisti, ki se obrnejo stran, ko vidijo krivico in vedo, da vidijo krivico. Star sem le enaindvajset let, a vem, da je bilo na svetu že preveč vojn. Vi, starejši od enaindvajset let, pa bi morali vedeti bolje ... Nenazadnje, starejši in pametnejši ste« (Muir 2003: 8).

Odgovor je torej podoben koščku papirja ali lahnemu perescu, ki ju sem ter tja premetava veter. Je tu, na dosegu naših rok, obenem pa tako neulovljiv. V omenjenem intervjuju z Gilom Turnerjem je Dylan o pesmi *V vetru leti* povedal: »O tej pesmi ne morem kaj prida povedati, razen tega, da odgovor leti v vetru. Ne boste ga našli v knjigi ali filmu ali televizijski oddaji ali pogovorni skupini. V vetru je – in leti v vetru. Preveč teh posvečenih ljudi mi pravi, kje je odgovor, ampak, oh, ne verjamem jim. Še vedno pravim, da je v vetru, in tako kot nemiren kos papirja se bo nekega dne moral spustiti na tla. A edini problem je, da odgovora nihče ne pobere, ko se spusti na tla, torej ga le redki vidijo in spoznajo ... In potem znova odleti stran« (Muir 2003: 9).

Yes 'n' how many deaths will it take till he
knows,
that too many people have died?

(In koliko smrti bo še potrebnih,
preden bo ugotovil, da je umrlo že preveč
ljudi?)

(Dylan 1962)

Pesem je z odkritim nagovorom družbi in pozivom k spremembam v posamezniku sprožila željo po takojšnji akciji. »Od kod Dylanu takšno razmišljanje? Belci niso imeli takih težav. Njegove besede so imele poseben navdih, poslanstvo« (Scorsese, Staples 2005: Vol. 1).

4.6 TIMES THEY ARE A-CHANGIN' (ČASI, KI SE SPREMINJAJO)

Na tretjem Dylanovem albumu *Times They Are A-Changin'*, ki je bil izdan januarja 1964, so izšle pesmi *Times They Are A-Changin'*, *With God on Our Side*, *Pawn in Their Game*, ki so izražale izrazito nezadovoljstvo z družbo. Skladba *Times They Are A-Changin'* je bila klic k združitvi ameriške mladine, medtem ko je Amerika iz dneva v dan brzela skozi

številne spremembe. Starše nagovarja, naj se odmaknejo na stran, če ne morejo ponuditi pomoči.

Times They Are A-Changin' je najbolj družbeno in politično angažiran album Boba Dylana. V kar sedmih pesmih od desetih poje o vojni, revščini, rasizmu in podobnih temah. S tem albumom se je tako še bolj zasedel na mesto glasnika generacije. Naslovna pesem zveni, kot bi je ne pel svetopisemski prerok. V dneh, ko so Beatli na vrhovih lestvic kraljevali z ljubezensko uspešnico *She Loves You (Ona ljubi tebe)*, je Dylan prepeval pesem, kakršne dotlej še ni bilo. *Times They Are A-Changin'* je takoj postala himna levičarske mladine, s katero je Dylan v tistih časih običajno začel svoje koncerte. Pesem je še posebej nenavadno zazvenela, ko jo je zapel 23. novembra 1963, dan po uboju predsednika Kennedyja.

V njej namreč pravi, da se časi nezadržno spreminjajo. Na bolje. Prav kmalu bo povodenj odplavila vse staro, na mesto starega pa bo stopilo nekaj novega. Pevec vse, kar je starega oz. zastarelega, svari, naj se začne premikati s časom, drugače bo propadlo: »Then you better start swimmin' or you'll sink like a stone.« (»Potem raje začnite plavati, ali pa boste potonili kot kamen.«) Čas dojema ciklično: »[...] the wheel's still in spin« (»[...] kolo se še vedno vrti okrog svoje osi«).

Pesem, ki je Dylana dokončno ustoličila kot glasnika generacije, mu je dala pri določenem segmentu družbe moč, ki jo je v zgodovini redko užival kak politik. Za neko kratko obdobje je Dylan predstavljal znova vstalega Jezusa, ki bo družbo razrešil vsega slabega. Njegova moč je bila tako velika, da so mu podelili nagrado za najboljšega skladatelja, medtem ko Dylan sploh ni znal brati not.

Times They Are A-Changin' je verjetno najmočnejša angažirana pesem, ki obdela vse segmente družbe po dolgem in počez. Ne ustavi se zgolj pri politični eliti, temveč nalaga enako odgovornost za družbene razmere vsem segmentom družbe. Če se ne bo zgodila simultana sprememba v zavesti na vseh ravneh, če se ne združijo vsi segmenti družbe, trajne in korenite socialne, ekonomske, politične in družbene spremembe ne bodo mogoče. Spremembe se sicer dogajajo dnevno, vendar večji rezultati niso vidni, saj je vedno razsvetljen le del družbe, ki pogosto ni dovolj močan za premik težkih okov in spon, ki dušijo razcvet človeštva. Dylan se v tej pesmi kot avtor ne postavi na nikogaršnjo stran, saj v vsakem segmentu družbe vidi razlog za trenutno družbeno stanje.

Come gather round people
Wherever you roam
And admit that the waters
Around you have grown

...

then you better start swimming
or you'll sink like a stone
For the times they are a-changin.

(Dylan 1963)

Neposreden nagovor množicam, naj se združijo in uprejo, sicer bodo v poplavi konformizma izgubili same sebe.

Come writer and critics
Who prophesize with your pen
...
And don't speak to soon
For the wheel's still in spin

...

(Dylan 1963)

Nagovor strokovni javnosti in relevantnim medijem, da naj premišljeno ocenjujejo in pišejo o razmerah, saj se pravi sovražnik še ni pokazal in dokler se časi spreminjajo, nihče zares ne more napovedati razpleta. Z napačnimi ocenami lahko situacijo le še poslabša.

(Stopite skupaj ljudje,
kjerkoli že ste
in priznajte, da je voda
okoli vas narasla

...

potem je bolje, da začnete plavati,
drugače boste potonili,
ker se časi spreminjajo.)

(Vsi pisatelji in kritiki,
ki prerokujete s svojim peresom
...
in ne govorite prehitro,
ker se kolo še vedno vrti).

Come senators, congressmen

Please heed the call

Don't stand in the doorway

Don't block up the hall

For he that gets hurt

Will be he who has stalled

There's a battle going outside

And it's raging.

It'll soon shake your windows and rattle
the walls

For the time they are A-Changin'.

(Dajte senatorji in kongresniki,
zaslišite klic.

Ne stojte med vrati
in ne zapirajte dvoran,

saj tisti, ki bo ranjen,

bo tisti, ki bo obstal.

Zunaj poteka bitka

in se razvema,

kmalu bo pretresla vaša okna in zatresla
zidove,

ker se časi spreminjajo.)

(Dylan 1963)

Nagovor političnemu vrhu in eliti, ki ima v svojih rokah odločevalsko moč. Dylan tokrat ni tako oster do oblastnikov kot v *Masters of War*, saj se zaveda, da pot do sprememb vodi tudi skozi ozaveščen narod. Kljub temu dokaj milo nagovarja politike, naj se vendarle ozrejo in opazijo bitke, ki se bijejo na cesti, saj večno ne bodo mogli sedeti z zaprtimi očmi in se pretvarjati, kot da se nič ne dogaja. Ne glede na to, da jih v *Pawn in Their Game* in *Masters of War* neposredno napade in se absolutno postavi na stran ljudstva, se v tej skladbi, kot že rečeno, ne postavi na nikogaršnjo stran. Dylan se je kmalu zatem odmaknil od socialnega moraliziranja.

Come mothers and fathers

Throughout the land

And don't criticize what you don't
understand

Your sons and your daughters

Are beyond your command

Your old road is

Rapidly aging

Please get out of the new one
if you can't lend your hand

...

(Dajte matere in očetje

po vsej deželi

in ne kritizirajte, česar ne razumete.

Vaši sinovi in hčerke

niso več pod vašim nadzorom.

Vaša stara cesta

se stara še hitreje.

Prosim stopite stran z nove, če ne morete
pomagati.)

Nagovor starejši konzervativni generaciji, ki po Dylanovem mišljenju le zavira družbeni napredek in socialni razvoj z opravičevanjem starih preživetih običajev in navad. »Vsi smo videli, da starejši niso vedeli, za kaj gre. Nihče ni čutil potrebe po spremembah. Zato so Baez, Dylan ... vsi dokaj mladi, dobili vlogo voditeljev, ker so jih sprejeli študenti« (Scorsese, van Ronk 2005: Vol. 2).

Če ne morejo razumeti, kaj se dogaja na ulici in okoli njih, naj se umaknejo s poti. Dokaz, da so si sprememb želeli predvsem mladi in da je revolucija zajemala predvsem prosvetljeno mladino in študente ter izobražene posameznike, ki so spregledali namere in laži politikov. »Povsod so se dogajale velike spremembe, mladi so se osvobajali staršev« (Scorsese, Dylan 2005: Vol. 2).

Slej ko prej se bo torej tudi to, kar je sedaj novo in sveže, moralo umakniti še novejšemu. Prepad med generacijami je pač večer. Dylan v skrajno liberalni pesmi nagovarja pisce, kritike, senatorje, kongresnike, matere in očete – vsi morajo razumeti, da se časi spreminjajo in da je sedaj skrajno nespametno vztrajati pri zastarelih vrednotah. Dylan se povzdigne nad množico in ji pridiga. Ne postavlja vprašanj, kot je to počel v pesmi *Blowin' in the Wind*, ampak neposredno nagovarja poslušalce, jim ukazuje, naj ukrepajo, naj stopijo iz svojih varnih kotičkov in se sprehodijo vzdolž časa.

V zadnji kitici Dylan zakoliči status duhovnega vodje in preroka generacije, ki močnejše kot katerikoli politik vpliva na hitro zorečo in spreminjajočo se zavest družbe.

The line it is drawn	(Črta je zarisana,
The curse it is cast	urok je začaran.
The slow one now	Počasen sedaj
Will later be fast	bo hiter kasneje
...	...
As the order is rapidly fadin'	Saj red hitro blede
And the first one now	in prvi sedaj
Will later be last	bo zadnji kasneje,
For the times they are a-changin'.	saj se časi spreminjajo.)

(Dylan 1963)

Revolucija se je začela in ni je moč ustaviti.

4.7 WITH GOD ON OUR SIDE (BOG JE NA NAŠI STRANI)

With God on Our Side je izrazita protivojna pesem, ki kronološko opiše ključne trenutke v ameriški in zahodni zgodovini. Če bi vsebino učbenika ameriške zgodovine prelili v pesem in vse skupaj začinili z dobršno mero cinizma, bi verjetno dobili pesem *With God on Our Side*. Dylan v devetih kiticah preleti krvavo zapuščino zahodnega sveta: nasilno podreitev Indijancev, špansko-ameriško vojno, državljansko vojno, prvo svetovno vojno, drugo svetovno vojno in hladno vojno. Vedno smo zmagali, ker je bil Bog na naši strani, pravi Dylan. In ko je Bog na tvoji strani, ne šteješ mrtvih.

Bolj kot politična kritika je pesem družbena kritika, že skoraj družbena satira. Ne izpostavi posebej ne politika ne malega človeka, pač pa izpostavi brezumje človeštva, ki grozote, teror, klanje in prelivanje krvi iz vseh mogočih razlogov že tisočletja opravičujejo v imenu boga.

...

That Jesus Christ	(Jezusa Kristusa
Was betrayed by a kiss	je izdal poljub.)

(Dylan 1963)

Dylan kritizira značaj belcev, ki ima težnjo po prevladi nad vsem, do česar so prišli z izgubo stika z naravo, kar je v njih sprožilo strah pred neznanim.

The calvaries charged	(Konjenica je ustrelila
The Indians fell	in Indijanci so padli.
The calvaries charged	Konjenica je ustrelila
The indians died	in Indijanci so umrli.
Oh the country was young	Dežela je bila še mlada
With God on its side.	in bog je bil na njeni strani.)

(Dylan 1963)

Sčasoma je strah prerasel v nesmiselno prelivanje krvi, uničevanje in sovraštvo, ki ga je tedanji družbenopolitični sistem le še dodatno podpihoval in vzdrževal narod v napetosti in pripravljenosti.

The reason fot fighting
I never got straight
But I learned to accept it
Accept it with pride
For you don't count dead
When God's on your side.

(Razloga za boj
nikoli nisem dojel.
A naučil sem se ga sprejemati.
sprejemati s ponosom,
saj ne šteješ mrtvih,
ko je bog na tvoji strani)

(Dylan 1963)

Dylan, ki je to ugotovil že v pesmi o *Johnu Brownu*, se v *With God on Our Side* še posebej posmehne dvoličnosti ameriške vlade in hitrim prilagajanjem v svetu politike.

When the Second World War
Came to an end
We forgave the Germans
And we were friends
Though they murdered six million
In the ovens they fired
The Germans now too
Have God on their side.

(Ko se je končala druga svetovna vojna,
smo oprostili Nemcem
in postali smo prijatelji,
čeprav so umorili 6 milijonov ljudi
in jih zažgali v pečeh.
Sedaj imajo tudi Nemci boga na svoji
strani.)

(Dylan 1963)

Nemcem, ki so zagrešili najhujši zločin v zgodovini človeštva, smo odpustili, se čudi Dylan, ki pravi, da ga že vse življenje učijo, naj sovraži Ruse. Zdaj imamo kemično orožje. In če ga bomo prisiljeni uporabiti, ga tudi bomo. Z enim pritiskom na gumb lahko uničimo naš planet, kar nakazuje končno stopnjo nesmiselnosti človeškega obstoja in neobrazložljivo težnjo po samouničenju.

But now we have veapons
Of chemical dust

If fire them we must
One push of the button
(A sedaj imamo kemično orožje,

če ga bomo primorani uporabiti,
bomo to storili s pritiskom na gumb)

(Dylan 1963)

Sistem političnih elit vzdržuje status-quo, saj narod najlažje nadzoruje v strahu. Tako si vsako zgodovinsko obdobje človeškega razvoja in evolucije poišče svoje strahove in hudiča v aktualnih stvareh.

I've learned to hate russians
All through my whole life
If another war starts
It's them we must fight

(Naučil sem se sovražiti Ruse,
skozi svoje življenje.
Če se bo začela nova vojna,
se bomo morali boriti proti njim.)

(Dylan 1963)

Iracionalnost človeškega obstoja in neupravičenost prevlade razuma nad naravo, Dylan zaključi z retorično željo po spremembi, saj nas v nasprotnem primeru čaka uničenje in konec sveta. Te misli se že nekoliko spogledujejo z apokaliptično in dokaj biblično naravnanim Dylanom, v kakršnega se je spremenil v kasnejšem obdobju ustvarjanja.

V predzadnji kitici Dylan prvič spregovori, kar je pozneje večkrat zakričal v obraz množice, ki je želela, naj razmišlja namesto nje in jo vodi: uporablaj svojo pamet!

But I can't think for you
You'll have to decide
Whether Judas Iscariot
Had God on his side

(A jaz ne morem misliti namesto vas,
vi se boste morali odločiti,
ali je Judež Iškariot
imel Boga na svoji strani.)

(Dylan 1963)

Pesem sklene z upanjem, da bo Bog ustavil naslednjo vojno, če je res na naši strani.

So now that I'm leavin'	(In sedaj, ko odhajam,
I'm very as hell	sem zelo previden.
The confusion I'm feeling	Zmedo, ki jo čutim,
Ain't no tounge can tell	ne more opisati noben jezik
...	...
If God's on our side	če je bog res na naši strani,
He'll stop the next war.	bo preprečil naslednjo vojno.)

(Dylan 1963)

Tako preproste in transparentne pesmi, kot je *With God On Our Side*, so imeli njegovi oboževalci tedaj najraje, saj se je Dylan v njih jasno opredelil za »našo stvar«.

4.8 A PAWN IN THEIR GAME (LUTKA NA VRVICI)

Ker Dylan še ni imel prvoosebne izkušnje s segregacijo, temeljnim problemom tedanjega časa, ki je bila najbolj očitna na ameriškem jugu, ga je njegov zastopnik Albert Grossman prepričal, da je nastopil na koncertih, ki so se s svojim sporočilom zavzemali za pravice Afro-Američanov. Ta izkušnja je Dylana navdahnila z novimi podobami, ki so se pogosto pojavljale v njegovi poeziji, kot je podoba uboja v pesmi *A Pawn in Their Game*.

Na koncertu v Greenwoodu v Missisippiju se je zbrala predvsem črnska delavska skupina ljudi, ki jih je nadzirala policija in skupina belcev iz daljave. Dylan je *A Pawn in Their Game* napisal že mesec pred tem shodom na podlagi uboja Medgarja Eversa. 12. junija 1963 je belski rasist Byron de la Beckwith v zvezni državi Missisippi ustrelil temnopoltega aktivista, borca za svobodo Medgarja Eversa, deželnega tajnika organizacije National Association for the Advancement of Colored People (Narodna zveza za napredek temnopoltilih ljudi). Porota, v kateri so sedeli le belci, je morilca tedaj oprostila; dosmrtna kazen ga je doletela šele na ponovnem sojenju leta 1994, ko je bil de la Beckwith star že 73 let. Bob prepeva, da je morilec (pripadnik Ku Klux Klana) le figura v igri ignorance, predsodkov in sovraštva (Soules 2001: 134).

Podobno sporočilo, kot je zapisano v *Masters of War*, nosi tudi skladba *A Pawn In Their Game*, ki neposredno napade in kritizira politični vrh in opisuje »proizvodnjo« nejasno in ozko mislečih vojakov oz. »služabnikov«, ki bijejo bitke na jugu ZDA, kjer je bilo rasno razlikovanje vedno najopaznejše.

»Ni kriv le posameznik, temveč razmere v družbi« (Scorsese, *The Veavers* 2005: Vol. 1). Programirani posamezniki v imenu pravice namesto politikov fizično obračunavajo s črnskim delom prebivalstva.

Dylan si je v pesmi *Only a Pawn in Their Game* le nekaj mesecev po uboju, v času, ko so bili temnopolti Američani besni na belce, drznil zapeti, da morilca ni potrebno obsojati. Kako ne?! Ne, je odgovoril Dylan. On je le kmet v njihovi igri. Nemočna figura na šahovnici. Preveč preprosto je obsojati zgolj enega človeka, je zatrdil Dylan, ki je že leto poprej v pesmi *Kdo je ubil Daveyja Moora?* ugotovil, da je posameznik le bolj ali manj nemočen kolešček v uničujočem mehanizmu. Byron de la Beckwith je sprožil puško, a Medgarja Eversa ni ubil on. Ubil ga je sistem, s katerim upravljajo ljudje, katerih obrazov ne vidimo. Sistem, ki ga s svojim molkom podpiramo vsi.

A bullet from the back of the bush took
Medgar
Evers' blood.
A finger fired trigger to his name
...
But he (morilec o.p.) can't be blamed
He's only a pawn in their game.

(Metek izza grmovja je vzel kri Medgarja
Eversa.
Prst je sprožil sprožilec njegovemu imenu
...
Toda on ne more biti kriv,
saj je le lutka v rokah gospodarja.)

(Dylan 1963)

Izobraževalni sistem javnih institucij že otrokom predstavlja črnce kot manj vredne in jih spodbuja k nestrpnosti, s tem pa avtomatično povzdigne belca v superiorni položaj.

A South politician preaches to the poor
white man,
»You got more than the blacks, don't
complain.
You're better than them, you been born
with white

skin,« they explain.
(Politik z juga pridiga ubogim belcem:
»Imate več kot črnici, ne pritožujte se.
Boljši ste od njih, saj ste bili rojeni z belo
kožo«
Razloži.)

(Dylan 1963)

Politiki s podpihovanjem rasne nestrpnosti v krogu pridobivajo politične glasove in bogastvo, po drugi strani pa upravičujejo beden socialni položaj belcev s tem, da se nimajo kaj pritoževati, saj imajo mnogo več kot črnici in so že zaradi barve svoje kože vredni več. V podtonu to pomeni, da naj si belci ne pustijo, da jim bodo črnici jemali tisto, kar jim pripada in da, če želijo imeti še več, naj to vzamejo črncem.

The deputy sheriffs, the soldiers, the
governors
Get paid,
And the marshals and cops get the same,
But the poor white man's used in the hands
of
Them like a tool.
He's taught in his school
From the start by the rule
That the laws are with him
To protect his white skin
To keep up his hate
So he never thinks straight

'bout the shape that he's in
(Namestniki, vojaki, guvernerji
so plačani
in šerifi, policaji prav tako.
A ubogi beli človek je v njihovih rokah
zlorabljen
Kot orodje
Že v šoli ga naučijo
Od začetka kot pravilo
Da mora varovati svojo belo kožo
Da venomer sovraži
In nikoli ne razmišlja bistro
O stanju v katerem se nahaja)

(Dylan 1963)

V Dylanovih očeh deluje spodbujanje rasne nestrpnosti kot sistem politične kontrole belega in hkrati črnkega prebivalstva. »Dokler lahko uničujete črnce, boste imeli poslanstvo in za nič drugega vam ne bo potrebno skrbeti.« Belec je v Dylanovih očeh zmanipuliran posameznik, lutka v rokah vladajoče politične elite.

And he's taught how to walk in a pack
Shoot in his back
With his fist in a clinch
To hang and to lynch

...	s pestjo v oprijemu,
To kill with no pain	da obeša in linča
Like a dog on a chain	...
(In naučen je, kako hoditi v krdelu,	da ubija brez bolečine
streljati iz zasede	kot pes na verigi.)

(Dylan 1963)

Problem se torej ne skriva v barvi kože, temveč v »barvi« politike. Problemi, nestrpnost, status-quo, izvirajo iz politike in ne iz družbe. Rasna nestrpnost je za Dylana torej krinka, za katero se skrivajo umazane politične igrice.

And the Negro's name	(In ime črnca je zlorabljeno
Is used it is plain	to je jasno
For politician's gain	v dobroprid politikov
As he rises to fame	medtem ko se vzpenja na poti do slave.)

(Dylan 1963)

Prosvetljena študentska mladina vseh ras in nacionalnosti je to sporočilo nemudoma vzela za svoje, saj je v odkritem napadu na vladajočo elito videla spremembo in odrešitev zase; sporočilnost daje seveda Dylan, ki posledično pridobi na svojem statusu guruja in se še utrdi na stolčku voditelja generacije.

4.9 DYLANOVO PREHODNO OBDOBJE IN MANIČNA AMERIKA

Septembra 1965 je bil protivojni koncert, ki je sledil krvavim izgubam ameriških vojakov v Vietnamu. Koncerta so se udeležili vsi glasbeniki, ki so nekaj veljali, le Dylan je bil opazen zgolj s svojo odsotnostjo. Ključni moment spremembe je bil sicer Dylanov nastop dva meseca pred tem, na festivalu v Newportu, julija 1965, ko je pred začudeno množico nastopil v zasedbi električnega benda, kar se je zdelo za folk glasbo nezaslišano. Pete Seeger je nagovoril ljudstvo in izrazil skrb za dogodke, ki so se odvijali po svetu. Američani so se tistega leta vpletli v vojno v Vietnamu, v Ameriki pa se je boj za civilne pravice nadaljeval. Veliko folk tradicionalistov je seveda pričakovalo, da bo Bob zapel svoj klasični repertoar

protestnih pesmi. Kot glavno zvezdo večera so ga proti pričakovanjem dočakali z odprtimi usti in žvižgi. Na turnejah, ki so sledile v naslednjih letih, je publika Dylana izžvižgavala in ga zmerjala z »judežem«. Nekateri so bili izredno užaljeni in osebno prizadeti zaradi Dylanove spremembe.

Dylanu so mnogi očitali, da jih je zapustil, celo izdal in zahtevali, da nemudoma zagrabi svojo akustično kitaro, opusti električni zvok, ki je začel prevladovati na kasnejših albumih, začne znova pisati protestne pesmi, se jim pridruži v uporuh in jih povede v boj. Fanatični privrženec Dylana A. J. Weberman je celo ustanovil organizacijo *Dylan Liberal Front*, ki je organizirala demonstracije, s katerimi je pozivala Dylana, naj se vrne na voditeljsko mesto študentskega upora. Očitali so mu politično apatičnost.

Dylan se očitkom in pozivom ni pustil zmešti. Njegova poezija je še vedno ostala pronicljiva, cinična in družbeno kritična, k pisanju očitno protestnih pesmi pa se ni vrnil nikdar več. Dekada miru in ljubezni pa se je nadaljevala v brezumju družbenih in političnih dogodkov, ki so prežemali Ameriko in svet. Konec 60. let je bil predsednik Richard Nixon, mladi so še vedno umirali v vietnamski vojni, teror hladne vojne je zajel cel svet, v Kaliforniji so zaradi številnih umorov aretirali Charlesa Mansona, ki je trdil, da je dobil naročilo za uboje v skrivnih sporočilih skritih v pesmih skupine The Beatles. Amerika je še vedno vrela na brezglavi poti skozi maničnost družbenih sprememb.

SKLEPNI DEL

5. ALTHUSSER in IDEOLOGIJA

Konstitutivna kategorija vsake ideologije je subjekt; ideološki subjekt, »polni« jaz. Sleherne ideologija je torej mogoča le prek subjekta in za njega. Funkcija sleherne ideologije je torej, da konstituira konkretne individuumuh v subjekte. Ideološko prepoznanje v vzkliku: »To je vendar evidentno! To je res,« je ena izmed dveh funkcij ideologije. Druga je neprepoznanje (Althusser 2000: 96). Torej poistovetenje ali zanikanje. Nekaj deluje v skladu z našimi prepričanji, ideologijo, ali pa proti njej. To lahko vzamemo za svoje, ali pa ovržemo kot »neresnično« in »nemogoče«.

Althusser pravi, da smo vsi že od nekdaj subjekti in se »... kot taki udeležujemo ritualov ideološkega prepoznanja, ki nam jamčijo, da smo konkretni, individualni in

nezamenljivi« (Althusser 2000: 98). Rituali elementarnega življenja so stisk roke, izrečeno ime znanca ali prijatelja, celo vzklik na ulici: »Hej!« S tem, da se odzovemo takemu klicu, da se obrnemo v smer vzklika, pokažemo, da smo se v klicu prepoznali. S stiskom roke pokažemo, da smo nekoga prepoznali, ga znova ozavestili kot prijatelja, znanca. S tem smo ga prepoznali kot pripadnika »naše« ideologije. Ideologija torej z zelo natančno določeno operacijo, ki ji pravimo interpelacija, »novači« posameznike med individuumi in jih spreminja v subjekte (Althusser 2000: 99). Če se posameznik odzove na dražljaj, se prepozna v ideologiji. V Iranu se moški po vaseh pogosto še danes držijo za roke, ko hodijo po ulicah, kar je za zahodnjaka moralno sporno, saj se ne prepozna v tradiciji in ideologiji, ki je lastna vsakdanjemu življenju Irancev.

Bolj splošno to pomeni, da brez ideologije ne moremo živeti in da ideologija ne more preživeti brez nas. Še preden se rodimo, smo del ustaljene prakse ideoloških ritualov. Težko pričakovano novo življenje, nadaljevanje družinskega imena, imetja, podjetja, nam dajo pečat, nas ideologizirajo, še preden smo se rodili v ta svet. Obdani smo z družinsko, očetovsko, materinsko, bratsko ideologijo. Naše ime nam nadene identiteto in to pomeni, da bomo nenadomestljivi (individuum imenovan Matej = subjekt). To pomeni, da je ideologija tudi takrat, ko se je ne zavedamo in je tudi takrat, ko se zavedamo, da je, a jo zavračamo. V vsakem primeru nas ideologija prežema na vsakem koraku v vsakdanjem življenju. Vsem znani primeri ideologije so politična usmeritev, religija, sistem produkcije in reprodukcije produkcijskih odnosov, ekonomski sistem, »zahodnjaške« družbene vrednote, »vzhodnjaške« družbene vrednote, zakonska zveza in družinske vrednote. Posamezniki lahko spodobno izbiramo, ali se bomo ideologiji odzvali ali ne, ali se bomo odzvali klicu ali ne. Ideologija torej interpelira individuum (»prazen« subjekt) v subjekte (»poln« subjekt) z »vsebinom«.

Althusser nadalje ugotavlja, da je Bog torej Subjekt, ki se loči od navadnega subjekta po tem, da je središčen, da predstavlja izhodišče. To pomeni, da je Bog ideologija, kar pomeni, da je ideologija Subjekt. Interpelirani individuum je torej le zrcalo Subjekta, ideologije (Althusser 2000: 104). Če nas je Bog ustvaril po svoji podobi, potem je ideologija naša podoba; ideologija nas oblikuje in polni »brezlični« individuum. Ideologija usmerja naše mišljenje in skladno s tem tudi vedenje, torej nam daje obraz. Pomeni, da ideologija individuum potrebuje zato, da se lahko utelesi. Ideologija okoli sebe interpelira neskončno število individuumov v subjekte. Ideologija funkcionira tako, da daje vsakemu interpeliranemu individuumu misliti, da sam odloča o svoji usodi in da gre prav Zanj, ki je pomemben in ga bo ideologija torej v zameno varovala pred »zunanji vplivi«.

Štiristopenjska struktura ideologije zagotavlja: interpelacijo individuumov v subjekte, njihovo podrejanje Subjektu, vzajemno prepoznavanje med subjekti in Subjektom (ideologijo) in subjektivno prepoznavanje samega sebe, absolutno jamstvo, da je tako prav, in da bo vse dobro, seveda pod pogojem, da subjekti prepoznajo, kaj so, in da se temu primerno vedejo (Althusser 2000: 105, 106). Subjekti v četvernem sistemu interpelacije v subjekte v veliki večini primerov funkcionirajo sami, kar je cilj ideologije. Gre za samo-napajalni sistem, strukturo, ki vzpostavi tako trdna pravila, da nadaljnji nadzor ni potreben. Izjeme so »slabi subjekti«, ki vsake toliko časa izzovejo represivni aparat države, da intervenira. Večina subjektov pa dobro funkcionira samo od sebe, to pomeni, da se vključujejo v prakse, ki jih obvladuje ideološki aparat države. Subjekt torej pomeni svobodno središče iniciativ in avtorja dejanj na eni strani, in podrejeno bitje, ki ni svobodno v ničemer, razen v tem, da svobodno sprejema nesvobodo, na drugi strani (Althusser 2000: 107).

Ideologije se realizirajo v institucijah in v njihovih ritualih v ideološkem aparatu države. Na ta način se ideologije vključujejo v obliko, ki je življenjsko pomembna za vladajoči razred v procesu reprodukcije produkcijskih odnosov, ki je pomemben za kontinuirano vzdrževanje odnosov elita – ljudstvo. »Ideološki aparati države in država sama je namreč smiselna samo, če je aparat razrednega boja, ki zagotavlja razredno zatiranje in jamči pogoje eksploatacije in njene reprodukcije« (Althusser 2000: 109). Takoj, ko govorimo o vladajočem razredu pa govorimo tudi o odporu in razrednem boju.

6. INTERPELACIJA INDIVIDUUMA V »DILANOVSKI« SUBJEKT

Nestrinjanje izkoriščenega razreda z vladajočo ideologijo na vseh področjih družbenopolitičnega življenja (politična usmeritev, neenakost razrednih slojev in spodbujanje rasne nestrpnosti, konzervativne družinske vrednote in pogledi na svet) skozi Dylanova besedila dobiva novo vrednost in obliko. Ideološki aparat države je v 60. letih v ZDA z reprodukcijo produkcijskih odnosov vzpostavljal nek imaginarij, ki zadovoljuje potrebe tehnokratske družbe, konzervativne življenjske drže in odnos do zunanje politike. V svojih pesmih je Bob Dylan vzpostavljal drugačna, nova razmerja v vsebini prevladujoče ideologije. Ponujal je drug imaginarij, kot ga je ponujala tehnokratska družba. Študenti in izobraženi posamezniki so ta imaginarij vzeli za svojega, kar pomeni, da je Dylan vplival na razvoj dogodkov skozi pasivno in posredno udeležbo v družbenem gibanju. Na osnovi tega so se oprijeli konceptov drugačne ideologije, konceptov vzhodnjaške religije, spiritualizma,

šamanizma, eksperimentiranja z drogami in osvobojenim libidom. Svojo ideologijo je mladina izražala skozi alternativno umetnost, anti-teater, knjige, pesmi, proti koncu 60. let pa v ritualih ljubljenja, čaščenja cvetja, večne omame in vsesplošnega hedonizma. Od tod lahko potegnemo (družbena, ideološka) razmerja, ki jih je Dylan vzpostavljajal v obravnavanih besedilih.

Atomska bomba in grožnja propada človeške civilizacije zaradi jedrske vojne, s katero se spoznamo v pesmi *A Hard Rain's A-Gonna' Fall* pa tudi v *Let Me Die in My Footsteps*, vzpostavlja razmerje med življenjem in tehnologijo. V tehnokratski družbi se življenje podreja tehnologiji, pri Dylanu pa je življenje v ospredju.

Starši predstavljajo razmerje med konzervativno in liberalno ideologijo, razmerje med preteklostjo in sedanjostjo. Kot spoznamo v skladbi *Times They are A-Changin'*, se pri motivu staršev napredna miselnost in spremembe podrejšo reprodukciji družbenih odnosov in ohranjanju statusa-quo. Predstavljajo večni generacijski prepad med »novo in staro tehnologijo«. Dylan postavlja akcijo in napredek pred pasivnost, stagnacijo in vzdrževanje obstoječega sistema.

Črnci, rasizem in nestrpnost, ki jo srečamo v skladbi *A Pawn in Their Game*, vzpostavlja razmerje med imperialističnimi težnjami subjekta interpeliranega v zahodnjaške ideologije po prevladi nad biološkim svetom in trajno vzpostavitvijo »ene« rase. Ali drugače: »črnci« manifestirajo reprodukcijo vzpostavljenih družbenih odnosov in interpelirajo belski libido (težnjo po reživetju) v vladanje (težnjo po kontroli biološkega sveta). Enakopravnost se podreja reprodukciji uveljavljenih družbenih odnosov. Pri Dylanu se enakopravnost postavi pred segregacijo, stigmatizacijo, neenakopravnost in ločevanje človeštva na superiorne in podrejene.

Delavci in nižji razred podobno kot rasna nestrpnost manifestirajo razredne težnje elite po ohranjanju družbene hierarhije, družbenih razmerij in kontrole reprodukcije produkcijskih odnosov. Podobno: enakopravnost se podreja ideološko določenim razrednim razmerjem. Pri Dylanu pa se enakopravnost, spoštovanje drugačnosti postavi pred stigmatizacijo in biološko (prirojeno), socialno (pridobljeno) in ekonomsko (pridelano) pogojeni družbeni status.

Družba, ki je bila naveličana življenja v strahu pred koncem sveta in je bila naveličana razmerij, ki jih vzpostavlja tehnokratska ideologija, ki postavlja reprodukcijo produkcijskih pogojev (torej: odrekanje in disciplino skozi nenehno ustvarjanje novih potreb) pred življenje in spontanost, je Dylanova nova ideološka razmerja ponotranjila in jih vzela za jedro svojega upora in boja.

V obdobju transformacije ideološkega diskurza revolucionarne mladine so se mnogi posamezniki interpelirali v »slabe subjekte«, zaradi katerih je morala država pogosto intervenirati. Kot smo že ugotovili, je konec 60. let zaradi neusklajenega delovanja kontrakture, ki je se je sprevrglo v hedonistično doživljanje sveta, tudi »dilanovska« mladina izgubila ostrino in tla pod nogami, kar je kljub množičnemu prepoznanju individuumov v »nove« oz. »kontra« subjekte privedlo do konca generacije otrok cvetja. Kljub temu se njihovi vplivi in pogledi na svet v obdobju družbe množičnih medijev nadaljujejo.

7. ZAKLJUČEK

Cena napredka v civilizaciji je izguba sreče, ki rezultira v povečanem občutku krivde posameznika. Bližja, kot je verjetnost osvoboditve individuumu, večja je potreba po ohranitvi omejevanja. Civilizacija se mora obraniti sveta, ki bi lahko postal svoboden. Orodje univerzalne kontrole in vzdrževanje statusa-quo tako postane proizvodnja. Ljudje morajo biti neprestano mobilizirani tako navzven kot navznoter.

Kontrakultura in *nova levica* sta družbeni gibanji, ki sta se začeli razvijati v 50., dosegle svoj vrhunec v 60. in vsaj na videz izginile iz javno-politične sfere v 70. letih. Povod za razvoj *kontrakulturnega* gibanja je bilo posameznikovo nezadovoljstvo z obstoječo formo vladanja in odločanja. Rasna neenakost, boj za socialne pravice, kolektivna paranoja in strah pred atomskim uničenjem sveta, raketna kriza na Kubi, fanatično preganjanje komunistov v obdobju mccarthyjanstva in vietnamska vojna so pahnile ZDA v 60. letih v obdobje socialnih nemirov in reform. Zamenjava »gnilega državnega aparata in zarjavelega stroja« je postala prioriteta študentskih gibanj za reforme. Liberalizacija in posledična komercializacija libida je bil logični spremljevalni dejavnik upora in znak nestrinjanja s konformno družbo, ki z regulacijo ekonomskega ustroja skozi ustvarjanje vedno novih potreb nadzoruje posameznikov prosti čas in možnost za spremembe. Le-te se vedno začnejo najprej dogajati v prosperitetnih deželah, torej tam, kjer presežni čas brezdelja omogoča razmišljanje o alternativnih stvareh in možnostih življenja. O nečem, kar je *kontra* obstoječemu sistemu. Osvoboditev življenjske energije oz. spolne sle, ki jo je prej pod strogim nadzorom držal družbeno-ekonomski aparat, zaradi bojazni, da bi sprostitev utegnila rezultirati v nekontroliranih spremembah, je torej pglavitni spremljevalni faktor »novega upora«, ki je liberaliziral svet s seksualno revolucijo.

Kontrakultura je na eni strani sicer postregla z lepo izbiro alternativnih družbeno-umetniških disciplin od anti-teatra do anti-poezije, uličnih gledališč in bitniških izbruhov literarne jeze. Na drugi strani pola pa je obdobje socialnih premikov na površje potegnilo protestniško in angažirano poezijo, ki so jo umetniki oz. glasbeniki najraje manifestirali v klasični obliki folk pesmi. Joan Baez, Phil Ochs, Peete Seeger in mnogi drugi so v svojih pesmih pripovedovali o socialnih krivicah, ki se godijo po svetu in spodbujali oz. pozivali mladino in študente k uporabi. Njihova besedila so jasno reflektirala aktualne družbenopolitične dogodke. S tem so sicer postale pesmi bogat vir zgodovinskega izročila nekega časa, vendar so ravno zaradi sklicevanja na konkretne dogodke v času tudi (za)ostale.

Bob Dylan je postal središčna figura naše razprave zato, ker je presejal čas in dogodke in s pronicljivim umom in daljnovidnostjo prodrl v ameriško in zahodnjaško podzavest. Bob Dylan je postal središčna figura *kontrakturnega* upora ravno zato, ker njegove pesmi presegajo čas, v katerem so nastale in govorijo o večnih družbenih tegobah, ki iz generacije v generacijo sicer spreminjajo obliko, vendar zaradi neizbežne človeške narave v bistvu ostajajo enake. V svojih pesmih je vzpostavil nek drug imaginarij oz. neko drugo razmerje družbenih odnosov. Ideološko je življenje približal življenju in ga vrnil nazaj »naravi«; stran od zahodnjaške tehnokratske ideologije reprodukcije produkcijskih odnosov in ustvarjanja vedno novih potreb. Celotna generacije (ali bolje: celotne generacije) se je počutila vpletena v Dylanova besedila ne zato, ker bi govoril o aktualnih dogodkih, temveč zato, ker je govoril o človeku in primarnih nagonih. Generacija ga je povzdignila na mesto voditelja upora in sprememb, na mesto guruja in preroka.

Na glavno vprašanje naloge, ki smo si ga zastavili na začetku, *ali lahko umetnost in poezija bistveno pripomoreta k razvoju in usmeritvi družbenih gibanj*, lahko odgovorimo pritrdilno. Skozi altuzeriansko ideologijo lahko ugotovimo, da je Dylan s postavitvijo novega razmerja in odnosa do prevladujoče tehnokratske ideologije vzpostavil drugačen imaginarij, ki ga je sprememb željna mladina in izobrazena javnost ponotranjila in pod vplivom na novo vzpostavljenih razmerij ustvarila povsem novo kulturo: *kontrakulturo*. Individuumi interpelirani v »nove« subjekte so v Dylanovih besedilih videle podporo v boju proti imperialistični politiki države, konzervativni držbi starejše generacije in ravnim ter razrednim neenakostim družbe. Dylanova poezija in glasba sta vplivali na celotno generacijo. Dylanove besede so mladim vlivale voljo in pogum, da se uprejo vladajočemu aparatu in ga spremenijo.

Kljub tej ugotovitvi, ki pritrdilno zaokroža našo nalogo in pravi, da glasbenik lahko bistveno pripomore vedenju množice, lahko predvidevamo, da Dylan z enakim sporočilom v nekem drugem času in prostoru verjetno ne bi doživel takšnega odziva, kot ga je v 60. letih

20. stoletja. In to ne zato, ker njegove pesmi ne bi bile brezčasne, temveč zato, ker je bilo obdobje, v katerem je ustvarjal ravno prav revolucionarno, da je sprejelo prav tako revolucionarne ugotovitve o nesmiselnosti družbenega obstoja. Dejstvo je, da je družba stremela k spremembam, še preden se je Dylan začel ukvarjati z glasbo. Skoraj gotovo je, da se v drugačnem času, ki za ustvarjanje pronicljive poezije ne bi bil tako stimulativen, verjetno ne bi razvil v tako pomembnega glasbenika. Ideje, ki so oblikovale Dylanovo razmišljanje, so že obstajale, torej je logično, da bi se v svetu drugačnih idej verjetno razvil v drugačno osebo.

Pri ljudeh je vse urejeno po hierarhični lestvici. Brezvladje in s tem pogojena neavtoriteta ne obstaja. Nezadovoljstvo ljudi s splošnim družbeni položajem torej izvira od nekdanj in je obstajalo davno, preden so o neenakostih začeli govoriti glasbeniki in umetniki.

Dylan je s svojo poezijo pomagal usmeriti in morda utirati družbeni upor za enakopravnost socialnih razredov in izničenje rasnih razlik. V besedilih je zaobjel neizrekljivo. Uspelo mu je prodreti v zavest in podzavest ameriškega naroda, izbrskati bistvo nesreče, ga preoblikovati in servirati množicam, ki so povedano takoj vzele za svoje. Kar si drugi niso upali izreči ali pa niso znali, je povedal Bob Dylan.

8. VIRI

8.1 SAMOSTOJNE PUBLIKACIJE

ALTHUSSER, Louis (2000): *Izbrani spisi*. Ljubljana: *cf.

BOUCHER, David (2004): *Dylan & Cohen: Poets of Rock and Roll*. New York, London: Continuum.

DYLAN, Bob (2004): *Cronicles: Volume One*. Australia: Simon & Schuster.

GRAY, John (1995): *Liberalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

GRAY, Michael (2002): *Song & Dance Man III: The Art of Bob Dylan*. London, New York: Continuum.

GINSBERG, Allen (1997): *Blebetanje neskončnosti*. Ljubljana: KUD France Prešeren.

JUŽNIČ, Stane dr. (1989): *Politična kultura*. Maribor: Založba Obzorja.

MARCUSE, Herbert (1964): *Čovjek jedne dimenzije: Rasprave o ideologiji razvijenog industrijskog društva*. Sarajevo: Veselin Masleša.

MARCUSE, Herbert (1965): *Eros i civilizacija: Filozofsko istraživanje Freuda*. Zagreb: Naprijed.

MARCUSE, Herbert (1987): *Um i revolucija: Hegel i razvoj teorije društva*. Sarajevo: Veselin Masleša.

MARQUSEE, Mike (2003): *Chimes of Freedom: The Politics of Bob Dylan's Art*. New York, London: The New Press.

MUIR, Andrew (2003): *Troubadour: Early & Late Songs of Bob Dylan*. Cambridge: Woodstock Publications.

RICKS, Christopher (2003): *Dylan's Visions of Sin*. London: Penguin Group.

ROSZAK, Theodore (1978): *Kontrakultura: Razmatranje o tehnokratskom društvu i njegovoj mladenačkoj opoziciji*. Zagreb: Naprijed.

SOUNES, Howard (2001): *Down the Highway: The Life of Bob Dylan*. New York: Grove Press.

SCADUTO, Anthony (1978): *Bob Dylan*. Murska Sobotica: Pomurska založba.

8.2 ČLANKI V REVIJAH

LETHEM, Jonathan (2006): The Genius of Bob Dylan. *The Rolling Stone* 35(7), 35 – 42.

8.3 DOKUMENTARNI FILM

SCORSESE, Martin (2005): *No Direction Home: Bob Dylan*. Volume 1 & 2. Los Angeles: Paramount Pictures.

8.4 SPLETNE STRANI

MARCUSE, Herbert (2007): *Biografija*. Dostopno na <http://www.marcuse.org/herbert/> (3. marec 2007).

DYLAN, Bob (2007): *Lyrics*. Dostopno na <http://www.bobdylan.com/index.html> (4. april 2007).

9. PRILOGA

MASTERS OF WAR

Come you masters of war
You that build all the guns
You that build the death planes
You that build the big bombs
You that hide behind walls
You that hide behind desks
I just want you to know
I can see through your masks

You that never done nothin'
But build to destroy
You play with my world
Like it's your little toy
You put a gun in my hand
And you hide from my eyes
And you turn and run farther
When the fast bullets fly

Like Judas of old
You lie and deceive
A world war can be won
You want me to believe

But I see through your eyes
And I see through your brain
Like I see through the water
That runs down my drain

You fasten the triggers
For the others to fire
Then you set back and watch
When the death count gets higher
You hide in your mansion
As young people's blood
Flows out of their bodies
And is buried in the mud

You've thrown the worst fear
That can ever be hurled
Fear to bring children
Into the world
For threatening my baby
Unborn and unnamed
You ain't worth the blood
That runs in your veins

How much do I know
To talk out of turn
You might say that I'm young
You might say I'm unlearned
But there's one thing I know
Though I'm younger than you
Even Jesus would never
Forgive what you do

Let me ask you one question
Is your money that good
Will it buy you forgiveness
Do you think that it could
I think you will find
When your death takes its toll
All the money you made
Will never buy back your soul

And I hope that you die
And your death'll come soon
I will follow your casket
In the pale afternoon
And I'll watch while you're lowered
Down to your deathbed
And I'll stand o'er your grave
'Til I'm sure that you're dead

Copyright © 1963; renewed 1991 Special Rider Music

A HARD RAIN'S A-GONNA FALL

Oh, where have you been, my blue-eyed son?
Oh, where have you been, my darling young one?
I've stumbled on the side of twelve misty mountains,
I've walked and I've crawled on six crooked highways,
I've stepped in the middle of seven sad forests,
I've been out in front of a dozen dead oceans,
I've been ten thousand miles in the mouth of a graveyard,
And it's a hard, and it's a hard, it's a hard, and it's a hard,
And it's a hard rain's a-gonna fall.

Oh, what did you see, my blue-eyed son?
Oh, what did you see, my darling young one?
I saw a newborn baby with wild wolves all around it
I saw a highway of diamonds with nobody on it,
I saw a black branch with blood that kept drippin',
I saw a room full of men with their hammers a-bleedin',
I saw a white ladder all covered with water,
I saw ten thousand talkers whose tongues were all broken,
I saw guns and sharp swords in the hands of young children,
And it's a hard, and it's a hard, it's a hard, it's a hard,
And it's a hard rain's a-gonna fall.

And what did you hear, my blue-eyed son?
And what did you hear, my darling young one?
I heard the sound of a thunder, it roared out a warnin',
Heard the roar of a wave that could drown the whole world,
Heard one hundred drummers whose hands were a-blazin',
Heard ten thousand whisperin' and nobody listenin',
Heard one person starve, I heard many people laughin',
Heard the song of a poet who died in the gutter,
Heard the sound of a clown who cried in the alley,
And it's a hard, and it's a hard, it's a hard, it's a hard,
And it's a hard rain's a-gonna fall.

Oh, who did you meet, my blue-eyed son?
Who did you meet, my darling young one?
I met a young child beside a dead pony,
I met a white man who walked a black dog,
I met a young woman whose body was burning,
I met a young girl, she gave me a rainbow,
I met one man who was wounded in love,
I met another man who was wounded with hatred,
And it's a hard, it's a hard, it's a hard, it's a hard,
It's a hard rain's a-gonna fall.

Oh, what'll you do now, my blue-eyed son?
Oh, what'll you do now, my darling young one?
I'm a-goin' back out 'fore the rain starts a-fallin',
I'll walk to the depths of the deepest black forest,
Where the people are many and their hands are all empty,
Where the pellets of poison are flooding their waters,
Where the home in the valley meets the damp dirty prison,
Where the executioner's face is always well hidden,
Where hunger is ugly, where souls are forgotten,
Where black is the color, where none is the number,
And I'll tell it and think it and speak it and breathe it,
And reflect it from the mountain so all souls can see it,
Then I'll stand on the ocean until I start sinkin',
But I'll know my song well before I start singin',
And it's a hard, it's a hard, it's a hard, it's a hard,
It's a hard rain's a-gonna fall.

Copyright © 1963; renewed 1991 Special Rider Music

BLOWIN' IN THE WIND

How many roads must a man walk down
Before you call him a man?
Yes, 'n' how many seas must a white dove sail
Before she sleeps in the sand?
Yes, 'n' how many times must the cannon balls fly
Before they're forever banned?
The answer, my friend, is blowin' in the wind,
The answer is blowin' in the wind.

How many times must a man look up
Before he can see the sky?
Yes, 'n' how many ears must one man have
Before he can hear people cry?
Yes, 'n' how many deaths will it take till he knows
That too many people have died?
The answer, my friend, is blowin' in the wind,
The answer is blowin' in the wind.

How many years can a mountain exist
Before it's washed to the sea?
Yes, 'n' how many years can some people exist
Before they're allowed to be free?
Yes, 'n' how many times can a man turn his head,
Pretending he just doesn't see?
The answer, my friend, is blowin' in the wind,
The answer is blowin' in the wind.

THE TIMES THEY ARE A-CHANGIN'

Come gather 'round people
Wherever you roam
And admit that the waters
Around you have grown
And accept it that soon
You'll be drenched to the bone.
If your time to you
Is worth savin'
Then you better start swimmin'
Or you'll sink like a stone
For the times they are a-changin'.

Come writers and critics
Who prophesize with your pen
And keep your eyes wide
The chance won't come again
And don't speak too soon
For the wheel's still in spin
And there's no tellin' who
That it's namin'.
For the loser now
Will be later to win
For the times they are a-changin'.

Come senators, congressmen
Please heed the call
Don't stand in the doorway
Don't block up the hall
For he that gets hurt
Will be he who has stalled
There's a battle outside
And it is ragin'.
It'll soon shake your windows
And rattle your walls
For the times they are a-changin'.

Come mothers and fathers
Throughout the land
And don't criticize
What you can't understand
Your sons and your daughters
Are beyond your command
Your old road is
Rapidly agin'.
Please get out of the new one

If you can't lend your hand
For the times they are a-changin'.

The line it is drawn
The curse it is cast
The slow one now
Will later be fast
As the present now
Will later be past
The order is
Rapidly fadin'.
And the first one now
Will later be last
For the times they are a-changin'.

Copyright © 1963; renewed 1991 Special Rider Music

WITH GOD ON OUR SIDE

Oh my name it is nothin'
My age it means less
The country I come from
Is called the Midwest
I's taught and brought up there
The laws to abide
And that land that I live in
Has God on its side.

Oh the history books tell it
They tell it so well
The cavalries charged
The Indians fell
The cavalries charged
The Indians died
Oh the country was young
With God on its side.

Oh the Spanish-American
War had its day
And the Civil War too
Was soon laid away
And the names of the heroes
I's made to memorize
With guns in their hands
And God on their side.

Oh the First World War, boys
It closed out its fate
The reason for fighting

I never got straight
But I learned to accept it
Accept it with pride
For you don't count the dead
When God's on your side.

When the Second World War
Came to an end
We forgave the Germans
And we were friends
Though they murdered six million
In the ovens they fried
The Germans now too
Have God on their side.

I've learned to hate Russians
All through my whole life
If another war starts
It's them we must fight
To hate them and fear them
To run and to hide
And accept it all bravely
With God on my side.

But now we got weapons
Of the chemical dust
If fire them we're forced to
Then fire them we must
One push of the button
And a shot the world wide
And you never ask questions
When God's on your side.

In a many dark hour
I've been thinkin' about this
That Jesus Christ
Was betrayed by a kiss
But I can't think for you
You'll have to decide
Whether Judas Iscariot
Had God on his side.

So now as I'm leavin'
I'm weary as Hell
The confusion I'm feelin'
Ain't no tongue can tell
The words fill my head
And fall to the floor
If God's on our side
He'll stop the next war.

Copyright © 1963; renewed 1991 Special Rider Music

ONLY A PAWN IN THEIR GAME

A bullet from the back of a bush took Medgar Evers' blood.
A finger fired the trigger to his name.
A handle hid out in the dark
A hand set the spark
Two eyes took the aim
Behind a man's brain
But he can't be blamed
He's only a pawn in their game.

A South politician preaches to the poor white man,
"You got more than the blacks, don't complain.
You're better than them, you been born with white skin," they explain.
And the Negro's name
Is used it is plain
For the politician's gain
As he rises to fame
And the poor white remains
On the caboose of the train
But it ain't him to blame
He's only a pawn in their game.

The deputy sheriffs, the soldiers, the governors get paid,
And the marshals and cops get the same,
But the poor white man's used in the hands of them all like a tool.
He's taught in his school
From the start by the rule
That the laws are with him
To protect his white skin
To keep up his hate
So he never thinks straight
'Bout the shape that he's in
But it ain't him to blame
He's only a pawn in their game.

From the poverty shacks, he looks from the cracks to the tracks,
And the hoof beats pound in his brain.
And he's taught how to walk in a pack
Shoot in the back
With his fist in a clinch
To hang and to lynch
To hide 'neath the hood
To kill with no pain
Like a dog on a chain
He ain't got no name
But it ain't him to blame

He's only a pawn in their game.

Today, Medgar Evers was buried from the bullet he caught.
They lowered him down as a king.
But when the shadowy sun sets on the one
That fired the gun
He'll see by his grave
On the stone that remains
Carved next to his name
His epitaph plain:
Only a pawn in their game.

Copyright © 1963; renewed 1991 Special Rider Music