



ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
სოციალურ და პოლიტიკურ მეცნიერებათა ფაკულტეტი
საბაკალავრო პროგრამა: პოლიტიკის მეცნიერება

ლანა ტალახაძე

1960-იანი წლების ამერიკული როკ მუსიკა და მისი გავლენა იდენტობის ფორმირებაზე

ნაშრომი შესრულებულია პოლიტიკის მეცნიერების ბაკალავრის აკადემიური
ხარისხის მოსაპოვებლად

ხელმძღვანელი: თამარ ქარაია
ასოცირებული პროფესორი

თბილისი - 2025

ანოტაცია

1960-იანი წლების ამერიკული როკ მუსიკა მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა ინდივიდუალური და კოლექტიური იდენტობის ფორმირებაში. ეს პერიოდი გამოირჩეოდა სოციალურ-პოლიტიკური კრიზისებით, ჰიპი მოძრაობის აღზევებით, სამოქალაქო უფლებებისთვის ბრძოლით და კონსერვატიული ღირებულებების წინააღმდეგ გაწეული წინააღმდეგობით. როკ მუსიკა იქცა არა მხოლოდ მუსიკალურ ჟანრად, არამედ სოციალური აქტივიზმის, კულტურული პროტესტისა და იდენტობის ახალი ფორმების შექმნის მთავარ პლატფორმად.

ნაშრომი იკვლევს, თუ როგორ ფუნქციონირებდა როკ მუსიკა იდენტობის კონსტრუქციის ინსტრუმენტად და რა გზავნილების საშუალებით აყალიბებდა ის ინდივიდუალურ და კოლექტიურ თვითგამორკვევას. კვლევის ფოკუსშია ბობ დილანის, ჯიმ მორისონის და ჯიმი ჰენდრიქსის შემოქმედება, რადგან მათი ტექსტები და მუსიკა მკაფიოდ ასახავს 1960-იანი წლების კულტურულ დინამიკას, თაობათა კონფლიქტს, რასობრივი და გენდერული იდენტობის გარდაქმნას და პოლიტიკური ცნობიერების ზრდას.

ნაშრომი ეყრდნობა თვისებრივ კვლევის მეთოდოლოგიას, კერძოდ – კონტენტ-ანალიზს და მუსიკალური ტექსტების სოციალურ-პოლიტიკურ კონტექსტთან კავშირს. კვლევის მიზანია, გამოავლინოს, როგორ იქცა 1960-იანი წლების როკ მუსიკა იდენტობის პოლიტიკის ფორმირების მძლავრ მექანიზმად.

სარჩევი

შესავალი.....	4
თავი I: მუსიკა და იდენტობის ფორმირება – თეორიული ასპექტები	8
1.1. მუსიკის როლი სოციალურ და კულტურულ იდენტობაში.....	13
თავი II: 1960-იანი წლების როკ მუსიკის თემები, ჰიპები და იდენტობის კონსტრუქცია.....	18
2.1. იდენტობის ფორმირება როკ მუსიკაში	21
თავი III: არტისტული იდენტობა და მისი მუსიკალური გამოხატვა – ბობ დილანი, ჯიმ მორისონი და ჯიმი ჰენდრიქსი	27
დასკვნა	44
გამოყენებული ლიტერატურა.....	47
დანართი 1	50

შესავალი

1960-იანი წლები ამერიკის შეერთებულ შტატებში იყო სოციალური, კულტურული და პოლიტიკური გარდაქმნების ეპოქა, რომელმაც არსებითად შეცვალა დასავლური საზოგადოების იდენტობის აღქმა. ამ პერიოდში როკ მუსიკა უბრალო გასართობი ჟანრიდან გადაიქცა პროტესტის, თვითგამოხატვისა და სოციალური ცვლილებების პლატფორმად. ის არამხოლოდ ასახავდა, არამედ აქტიურად მონაწილეობდა იმ დროის უმნიშვნელოვანეს დისკუსიებში – იქნება ეს სამოქალაქო უფლებების მოძრაობა, ანტისაომარი პროტესტი, ფემინიზმის ახალი ტალღა თუ კონსერვატიული ღირებულებების წინააღმდეგ გაწეული წინააღმდეგობა.

ამ პროცესში განსაკუთრებული როლი შეასრულა ჰიპი მოძრაობამ, რომელმაც მუსიკა აქცია საკუთარი იდეოლოგიის მთავარ გამომსახველად. ჰიპების ფილოსოფია ეყრდნობოდა თავისუფლების, სიყვარულისა და ანტიმილიტარიზმის იდეებს, რომლებიც როკ მუსიკის ტექსტებსა და ჟღერადობაშიც აისახა. როკ მუსიკის გავლენა გასცდა სცენას და მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა პოლიტიკურ აქტივიზმსა და საზოგადოებრივი აზრის ფორმირებაში.

ამ ათწლეულის როკ მუსიკის სიმბოლოდ იქცნენ ისეთი არტისტები, როგორებიც იყვნენ ბობ დილანი, ჯიმ მორისონი, ჯიმი ჰენდრიქსი და ჯენის ჯოპლინი. მათი მუსიკა არამხოლოდ ინდივიდუალური თვითგამოხატვის საშუალება იყო, არამედ სოციალური და კულტურული იდენტობის კონსტრუქციის ნაწილი. მათი ტექსტები ეხმიანებოდა იმდროინდელ საზოგადოებრივ ტენდენციებს, აყენებდა ეგზისტენციალურ კითხვებს და ქმნიდა ახალ წარმოდგენებს პიროვნულსა და კოლექტიურ იდენტობაზე.

1960-იანი წლების როკ მუსიკა დღემდე რჩება კულტურული მემკვიდრეობის მნიშვნელოვან ნაწილად. მისი გავლენა გასცდა იმდროინდელ სოციალურ პროცესებს და დაედო საფუძვლად თანამედროვე მუსიკალურ და საზოგადოებრივ მოძრაობებს, რომლებიც კვლავ განაგრძობენ იმავე ღირებულებების გადამუშავებასა და გავრცელებას.

ნაშრომი **მიზნად** ისახავს მუსიკის, როგორც სოციალური და კულტურული იდენტობის ფორმირების ინსტრუმენტის, თეორიული ანალიზს და იმის კვლევას თუ რა თემების საშუალებით ცდილობს როკ მუსიკა იდენტობის საკითხების გაშუქებას.

დასახული მიზნის მისაღწევად ნაშრომი შეასრულებს შემდეგ ძირითად **ამოცანებს**:

მუსიკისა და იდენტობის ურთიერთომიმართების თეორიული ასპექტების მიმოხილვა;

როკ მუსიკაში არსებული თემების იდენტიფიცირება და მისი იდენტობის ფორმირების პროცესში ჩართვის შესწავლა;

კვლევის მთავარ **ობიექტებს** წარმოადგენენ ბობ დილანი, ჯიმ მორისონი და ჯიმი ჰენდრიქსი, რადგან მათ ტექსტებში იკვეთება იდენტობის ფორმირების სხვადასხვა ასპექტი. მათი მუსიკა 1960-იანი წლების ამერიკული კულტურული და სოციალური ცვლილებების კონტექსტში არამხოლოდ ინდივიდუალური იდენტობის ძიების, არამედ კოლექტიური იდენტობის ფორმირების მნიშვნელოვან ინსტრუმენტს წარმოადგენდა. ბობ დილანი იყო ერთ-ერთი პირველი, ვინც ფოლკიდან როკ-მუსიკაში გადაინაცვლა და მისი ლირიკა ხშირად ეხებოდა სოციალური სამართლიანობის, პოლიტიკისა და პერსონალური თვითგამორკვევის თემებს. ჯიმ მორისონი, როგორც The Doors-ის ლიდერი, ცნობილია მისი ფილოსოფიური და ფსიქოდელიური ტექსტებით, რომლებიც არსებობის, თავისუფლებისა და ადამიანური ბუნების იდენტობის საკითხებს ააშკარავებენ. ჯიმი ჰენდრიქსი თავისი უნიკალური მუსიკალური სტილითა და იმიჯით მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა რასობრივი იდენტობის გადახედვაში, განსაკუთრებით როკ მუსიკაში აფროამერიკელი არტისტების ინტეგრაციის კუთხით.

კვლევის მიზნიდან გამომდინარე **კვლევის კითხვა** ჩამოყალიბდა შემდეგნაირად:

- როგორ ფუნქციონირებს მუსიკა, როგორც იდენტობის ფორმირების ინსტრუმენტი,

- რა თემების საშუალებით აყალიბებს როკ მუსიკა სოციალურ და კულტურულ იდენტობებს?

დაშვებები ჩამოყალიბდა შემდეგნაირად:

მოსალოდნელია, რომ 1960-იანი წლების ამერიკულ როკ მუსიკაში იდენტობის ფორმირება მჭიდროდ უკავშირდება იმდროინდელ სოციალურ და პოლიტიკურ კონტექსტს, განსაკუთრებით ჰიპი მოძრაობას, სამოქალაქო უფლებების მოძრაობას და ვიეტნამის ომის საწინააღმდეგო პროტესტებს.

სავარაუდოა, რომ მუსიკალური ტექსტები ასახავდნენ და აქტიურად მონაწილეობდნენ გენდერული, რასობრივი და თაობათაშორისი იდენტობის გარდაქმნაში.

კვლევის მეთოდად გამოყენებული იქნება თვისებრივი კონტენტ ანალიზი და კერძოდ შერჩეული ტექსტების კონტენტ ანალიზი, რადგან ის საშუალებას იძლევა ღრმად გავანალიზოთ ტექსტებში არსებული იდენტობის კონსტრუქციის მექანიზმები და გავიგოთ, როგორ გადმოსცემენ არტისტები სოციალურ, პოლიტიკურ და კულტურულ გზავნილებს. თვისებრივი ანალიზი იძლევა სიმბოლოების, მეტაფორებისა და მუსიკალური ნარატივების ინტერპრეტაციის საშუალებას.

შერჩევა - შერჩევის სტრატეგია ეფუძნება კვლურ შერჩევას. თითო არტისტის სამი ტექსტი შერჩეულია იმ საფუძველზე, რომ ისინი ასახავენ პოლიტიკური, თაობათაშორისი და რასობრივი იდენტობის კონსტრუქციას. ბობ დილანი ფოკუსირებულია პოლიტიკურ პროტესტსა და სოციალური სამართლიანობის იდეებზე, ჯიმ მორისონის ტექსტები იკვლევს ეგზისტენციურ ძიებასა და ცნობიერების ტრანსფორმაციას, ხოლო ჯიმი ჰენდრიქსი რასობრივ იდენტობასა და მუსიკის მეშვეობით მისი აღქმის ცვლილებაზე. ეს შერჩევა საშუალებას იძლევა დავინახოთ, როგორ გამოიყენებოდა როკ მუსიკა სხვადასხვა ტიპის იდენტობის ჩამოსაყალიბებლად და გასაძლიერებლად.

ნაშრომის სტრუქტურა შემდეგნაირია - შედგება სამი თავისგან:

პირველი თავი მოიცავს მუსიკისა და იდენტობის ურთიერთმიმართების თეორიულ ანალიზს. აქ განიხილება, თუ როგორ ფუნქციონირებს მუსიკა, როგორც ინდივიდუალური და კოლექტიური იდენტობის ფორმირების ინსტრუმენტები, და რა როლი აქვს მას სოციალურ და კულტურულ კონტექსტში.

მეორე თავი განიხილავს 1960-იანი წლების როკ მუსიკის თემატიკას, ჰიპ მოძრაობას და მათ გავლენას იდენტობის კონსტრუქციაზე. აქ ყურადღება გამახვილებულია როკ მუსიკის ლირიკებში არსებულ მნიშვნელოვან საკითხებზე, როგორებიცაა პოლიტიკური პროტესტი, თავისუფლება, ავტონომია, რასობრივი და გენდერული იდენტობა, და იმაზე, თუ როგორ გამოხატავდა ჰიპი მოძრაობა ამ თემებს.

მესამე თავი ეძღვნება ბობ დილანის, ჯიმ მორისონის და ჯიმი ჰენდრიქსის შემოქმედების ანალიზს. აქ განხილულია მათი ტექსტები და მუსიკა იდენტობის ფორმირების კონტექსტში, გამოკვეთილია მათი მუსიკალური და ლირიკული მახასიათებლები და ნაჩვენებია, როგორ ხდებოდა მათი გავლენით სოციალური და კულტურული იდენტობების ჩამოყალიბება.

თავი I:

მუსიკა და იდენტობის ფორმირება – თეორიული ასპექტები

იდენტობა მრავალგანზომილებიანი კონცეპტია, რომელიც მოიცავს როგორც ინდივიდუალურ, ისე კოლექტიურ ასპექტებს (Hall, 1996). ის ყალიბდება კულტურული, სოციალური და პოლიტიკური კონტექსტის გავლენით და მუდმივად იცვლება დროის განმავლობაში. კულტურა, როგორც ადამიანური ცხოვრების ერთ-ერთი მთავარი კომპონენტი, მნიშვნელოვან როლს ასრულებს იდენტობის ჩამოყალიბებაში, ხოლო მუსიკა ამ პროცესში ერთ-ერთი ყველაზე ეფექტური და ძლიერი ინსტრუმენტია (DeNora, 2000).

მუსიკა პიროვნული თვითგამოხატვის ერთ-ერთი ყველაზე უნივერსალური ფორმაა (Frith, 1996). ის აძლევს ინდივიდებს შესაძლებლობას, გამოხატონ საკუთარი ემოციები, შეხედულებები და ცხოვრებისეული გამოცდილება. მუსიკის საშუალებით ადამიანები პოულობენ საკუთარ ხმას და ქმნიან უნიკალურ იდენტობას. ეს პროცესი შეიძლება გამოიხატოს როგორც მუსიკის შექმნის, ისე მისი მოსმენის გზით – როდესაც ადამიანი ირჩევს კონკრეტულ ჟანრს, ტექსტს ან არტისტს, ის გარკვეულწილად საკუთარი იდენტობის განსაზღვრაში მონაწილეობს. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მუსიკის როლი ახალგაზრდების იდენტობის

ფორმირების პროცესში. მოზარდობის პერიოდში, როდესაც პიროვნება ეძებს თავის ადგილს საზოგადოებაში, მუსიკა ხდება თვითგამორკვევის, თვითდამკვიდრებისა და ემოციური იდენტიფიკაციის ერთ-ერთი მთავარი საშუალება (DeNora, 2000).

მუსიკა არამხოლოდ ინდივიდუალური თვითგამოხატვის საშუალებაა, არამედ მნიშვნელოვან როლს ასრულებს კოლექტიური იდენტობის ფორმირებასა და გაძლიერებაში. ის ქმნის კავშირს ადამიანებს შორის, აერთიანებს მათ საერთო ღირებულებების, ტრადიციებისა და გამოცდილებების გარშემო და ამყარებს ჯგუფურ კუთვნილებას (Turino, 2008). მუსიკა შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ეთნიკური, ნაციონალური და თაობათაშორისი იდენტობების ერთ-ერთი მთავარი განმსაზღვრელი ფაქტორი. ის ხშირად ასოცირდება კონკრეტულ ეთნოსთან, ეროვნებასთან ან კულტურულ ტრადიციასთან. სხვადასხვა კულტურაში მუსიკა გამოიყენება როგორც ეროვნული ერთიანობის, მემკვიდრეობისა და იდენტობის შემანარჩუნებელი მექანიზმი (Biddle & Knights, 2007).

თითოეული თაობა საკუთარი მუსიკალური სტილითა და ჟანრებით განისაზღვრება, რომლებიც ასახავს ეპოქის სოციალურ რეალობასა და ღირებულებებს. 1960-იან წლებში როკ მუსიკა და ჰიპი მოძრაობა ახალგაზრდების თავისუფლებისა და პროტესტის სიმბოლოდ იქცა, ხოლო 1970-80-იან წლებში პანკმა და ჰევი მეტალმა კონსერვატიულ საზოგადოებრივ ნორმებს დაუპირისპირა ალტერნატიული იდენტობა (Hebdige, 1979). 1990-იანი წლების გრანჟმა და ჰიპ-ჰოპმა ასახა სოციალური მარგინალიზაცია და გაუცხოება (Rose, 1994), ხოლო 2000-იანი წლებიდან მუსიკის ციფრულმა ხელმისაწვდომობამ გაამწვავა კულტურული შერევა და ახალი იდენტობების ფორმირება (Hesmondhalgh, 2013). გლობალური მუსიკალური მოძრაობები, ფესტივალები და ციფრული ტექნოლოგიები დღეს მუსიკას კულტურულ ერთიანობის მნიშვნელოვან პლატფორმად აქცევს, რომელიც ეროვნულ თუ თაობათაშორის საზღვრებს სცდება (Bennett & Peterson, 2004). მუსიკა აყალიბებს კოლექტიურ მეხსიერებას, აძლიერებს ჯგუფურ კუთვნილებას და ახდენს კულტურული იდენტობის მუდმივ ტრანსფორმაციას (Frith, 1996).

იდენტობა არ არის სტატიკური და წინასწარ განსაზღვრული კონსტრუქცია – ის მუდმივად იცვლება და ტრანსფორმირდება კულტურული, სოციალური და ისტორიული კონტექსტის გავლენით. სტიუარტ ჰოლის კულტურული იდენტობის თეორია სწორედ ამას გვიჩვენებს. ჰოლის მიხედვით, იდენტობა (Hall, 1996) არ არის უცვლელი, არამედ იგი ყალიბდება დისკურსის, მოლაპარაკებისა და კოლექტიური გამოცდილების საფუძველზე.

1960-იანი წლების ამერიკაში, როდესაც როკ მუსიკა გახდა ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი სოციალური და კულტურული პლატფორმა, იდენტობის კონსტრუქცია აქტიურ ცვლილებებს განიცდიდა. ეს იყო პერიოდი, როდესაც ახალგაზრდობა უარყოფდა ტრადიციულ ღირებულებებს, ახალი იდეოლოგიებისა და ცხოვრების სტილის ძიებაში ჩაერთო და მუსიკა ამ პროცესის ნაწილიც გახდა და კატალიზატორიც (Street, 2012). ჰოლი კულტურულ იდენტობას ხედავს, როგორც პოზიციურ კონცეპტს, რომელიც დამოკიდებულია დროისა და სივრცის კონტექსტზე (Hall, 1996). ამ მიდგომით, 1960-იანი წლების როკ მუსიკა ახალი იდენტობების შექმნის პროცესში ჩართული მექანიზმია, რომელიც ეხმიანებოდა საზოგადოებრივ ცვლილებებს და თავის მხრივ, მათ აყალიბებდა (Negus, 1996).

ამ ეპოქის როკ მუსიკოსები არა მხოლოდ ასახავდნენ იდენტობის ფორმირების პროცესს, არამედ აქტიურად მონაწილეობდნენ მის შექმნაში (Frith, 1996). მაგალითად, ბობ დილანის ტექსტებში იდენტობა განიხილება სოციალური პროტესტისა და პოლიტიკური ცნობიერების ჭრილში, ხოლო ჯიმ მორისონის ფილოსოფიური ლირიკა და ფსიქოდელიური იმიჯი ქმნიდა იდენტობის სრულიად ახალ ტიპს, რომელიც ეჭვქვეშ აყენებდა ტრადიციულ ნორმებსა და აღქმებს (Hopkins, 2011). ჯიმი ჰენდრიქსი, როგორც აფროამერიკელი არტისტი როკ სცენაზე, არღვევდა რასობრივ ბარიერებს, რაც მუსიკაში რასობრივი იდენტობის აღქმას ცვლიდა.

ჰოლის თეორიის თანახმად, იდენტობა იქმნება განსხვავებებისა და დაპირისპირებების ფონზე – ადამიანები განსაზღვრავენ საკუთარ იდენტობას იმის მიხედვით, თუ ვისგან განსხვავდებიან (Hall, 1996). 1960-იანი წლების როკ

მუსიკოსები და მათი მსმენელები ხშირად სწორედ კონსერვატიულ საზოგადოებას, ტრადიციულ პოლიტიკურ ნორმებსა და მასობრივ კულტურას უპირისპირდებოდნენ (Eyerman & Jamison, 1998). მუსიკა გახდა განსხვავებული იდენტობების გაერთიანების საშუალება – ჰიპები, ანტისაომარი აქტივისტები, სამოქალაქო უფლებების მხარდამჭერები და გენდერული თანასწორობისთვის მებრძოლები სწორედ როკ მუსიკაში ხედავდნენ თავიანთი შეხედულებების გამოხატვის გზას.

სტიუარტ ჰოლის კულტურული იდენტობის თეორია ხაზს უსვამს იმ ფაქტს, რომ იდენტობა არ არის ერთი კონკრეტული სიდრმისეული "ჭეშმარიტება", არამედ ის არის პროცესის ნაწილი, რომელიც ცვალებადია და დამოკიდებულია სოციალურ კონტექსტზე. ამ კუთხით, 1960-იანი წლების როკ მუსიკა არ ყოფილა უბრალოდ მუსიკალური მიმდინარეობა – ის იყო იდენტობის ცვლილებების არენა, სადაც მუსიკოსები, მათი ტექსტები და მსმენელები ახალი კულტურული ფორმების შექმნაში იღებდნენ მონაწილეობას. ამრიგად, ჰოლის თეორიის კონტექსტში, 1960-იანი წლების როკ მუსიკა შეიძლება განვიხილოთ იდენტობის ცვალებადობის, წინააღმდეგობებისა და ახლებური თვითგამოხატვის ერთ-ერთ ყველაზე გავლენიან კულტურულ მექანიზმად, რომელიც დღემდე ინარჩუნებს თავის აქტუალობას (Hall, 1996).

მუსიკა ყოველთვის იყო ძლიერი იდეოლოგიური ინსტრუმენტი, რომელსაც შეუძლია გავლენა მოახდინოს პოლიტიკურ ცნობიერებაზე, გაამყაროს დომინანტური იდეოლოგიები ან, პირიქით, დაუპირისპირდეს მათ (Street, 2012; Eyerman & Jamison, 1998). ტოტალიტარულ რეჟიმებში ის ხშირად გამოიყენებოდა პროპაგანდის საშუალებად, ხოლო დემოკრატიულ საზოგადოებებში – პროტესტისა და წინააღმდეგობის გამოხატვის ინსტრუმენტად. 1960-იან წლებში, როდესაც მსოფლიო სოციალურ და პოლიტიკურ ცვლილებებს განიცდიდა, როკ მუსიკა აქტიურად ჩაერთო ამ პროცესში, გარდაიქმნა პოლიტიკური აქტივიზმის პლატფორმად და საზოგადოების კრიტიკული აზროვნების ჩამოყალიბების მნიშვნელოვან ფაქტორად (Eyerman & Jamison, 1998; Marcus, 1975).

ამ პერიოდის მუსიკოსები ღიად გამოდიოდნენ ისეთი თემების წინააღმდეგ, როგორც იყო ვიეტნამის ომი, რასობრივი დისკრიმინაცია და სოციალური ჩაგვრა. ბობ დილანის "Masters of War", ჯიმი ჰენდრიქსის "Machine Gun", The Doors-ის "The Unknown Soldier" და სხვა პროტესტული სიმღერები ომის წინააღმდეგობის სიმბოლოებად იქცა (Street, 2012; Frith, 1988). მუსიკას არა მხოლოდ პაციფისტური გზავნილი ჰქონდა, არამედ ის პირდაპირ მიუთითებდა იმდროინდელი მთავრობის პოლიტიკის პრობლემებზე, რაც მასობრივი მობილიზაციის მნიშვნელოვანი ინსტრუმენტი გახდა.

როც მუსიკას ასევე დიდი წვლილი მიუძღვის სამოქალაქო უფლებების მოძრაობაში. ჯიმი ჰენდრიქსის მიერ აშშ-ის ჰიმნის ("Star-Spangled Banner") ალტერნატიული შესრულება ვუდსტოკის ფესტივალზე რასობრივი უთანასწორობისა და ომის სასტიკი რეალობის წინააღმდეგ გაპროტესტების ერთ-ერთ ყველაზე შთამბეჭდავ სიმბოლოდ იქცა. ჯენის ჯოპლინის შემოქმედება კი ქალთა ემანსიპაციისა და გენდერული სტერეოტიპების დანგრევის ნაწილად იქცა. როც მუსიკის ამ პოლიტიკურმა ბუნებამ შექმნა ახალი პროტესტული პლატფორმა, რომელმაც გზა გაუკაფა შემდეგი თაობის მუსიკალურ მოძრაობებს. პანკმა 1970-იან წლებში დაიწყო კაპიტალიზმისა და პოლიტიკურ ელიტებთან დაპირისპირება, ჰიპ-ჰოპმა 1980-90-იან წლებში გაახმოვანა რასობრივი ჩაგვრისა და სოციალური უთანასწორობის საკითხები, ხოლო თანამედროვე მუსიკა კვლავ განაგრძობს პოლიტიკური გზავნილების ტრანსფორმაციას. მუსიკა არა მხოლოდ ასახავს ისტორიულ მოვლენებს, არამედ ახდენს მათი აღქმის ფორმირებას, ქმნის კულტურულ მეხსიერებას და აყალიბებს საზოგადოებრივ შეხედულებებს. მისი უნარი, ემოციურად მოიცვას მსმენელი და პირდაპირი მესიჯი გადასცეს მათ, მას პოლიტიკურ იარაღად აქცევს. 1960-იანი წლების როც მუსიკა ამის ერთ-ერთი საუკეთესო მაგალითია – ის იყო არა მხოლოდ ეპოქის არეკლვა, არამედ მისი აქტიური მონაწილე, რომელმაც დიდი გავლენა მოახდინა საზოგადოების პოლიტიკურ ცნობიერებაზე და კულტურულ იდენტობებზე.

1.1. მუსიკის როლი სოციალურ და კულტურულ იდენტობაში

მუსიკა ყოველთვის იყო კულტურული თვითგამოხატვის ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი ფორმა, რომელიც არა მხოლოდ ასახავს საზოგადოებრივ დინამიკას, არამედ თვითონვე მონაწილეობს მის ჩამოყალიბებაში. მუსიკა იდენტობის ფორმირებაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს როგორც ინდივიდუალურ, ისე კოლექტიურ დონეზე, რადგან ის ადამიანებს საშუალებას აძლევს, საკუთარ თავთან და სხვებთან ემოციური, სოციალური და პოლიტიკური კავშირი დაამყარონ. მისი გავლენა განსაკუთრებით ძლიერია იმ პერიოდში, როდესაც საზოგადოებები ცვლილებებს განიცდიან და ძველი იდენტობის სტრუქტურები ეჭვქვეშ დგება. 1960-იან წლებში, როცა დასავლური სამყარო სოციალურ და პოლიტიკურ გარდატეხებს გადიოდა, მუსიკა იქცა კულტურული ცვლილებების მთავარ მაუწყებლად. ტია დენორა (DeNora, 2000) თავის ნაშრომში "Music in Everyday Life" ამტკიცებს, რომ მუსიკა მოქმედებს როგორც "იდენტობის ტექნოლოგია" – ის ქმნის და არეგულირებს ადამიანის ემოციურ და სოციალური თვითაღქმას. მისი კვლევის მიხედვით, მუსიკას შეუძლია, ინდივიდებს აჩვენოს ახალი ცხოვრებისეული პერსპექტივები და ხელი შეუწყოს თვითგამოხატვისა და იდენტობის ფორმირების პროცესს. მუსიკა ხშირად განიხილება, როგორც სოციალური გარემოს ნაწილი, რომელიც ადამიანებს საშუალებას აძლევს, საკუთარი პიროვნული ან კოლექტიური თვითშეგნების გააქტიურება მოახდინონ. ეს განსაკუთრებით შესაძენეია 1960-იან წლებში, როდესაც როც მუსიკა ახალგაზრდა თაობისთვის იქცა არა მხოლოდ ესთეტიკურ გამოცდილებად, არამედ სოციალური კოდის ნაწილად, რომელიც მათ საერთო ღირებულებებს და მიზნებს უკავშირებდა.

მუსიკის კულტურულ და სოციალურ იდენტობებზე ზეგავლენას განსაკუთრებული ყურადღება დაუთმო საიმონ ფრიტმა (Frith, 1996) თავის ნაშრომში "Performing Rites: On the Value of Popular Music". მისი აზრით, მუსიკა არ

არის მხოლოდ გართობის საშუალება, არამედ ის "ცოცხალი გამოცდილების" ნაწილი ხდება, რომელიც ადამიანებს საშუალებას აძლევს, საკუთარი სოციალური სტატუსი, შეხედულებები და ემოციები მუსიკალური ენის მეშვეობით გამოხატონ. ფრითი აღნიშნავს, რომ მუსიკა ქმნის იდენტობის განმსაზღვრელ ნარატივებს და ამ პროცესში აერთიანებს ადამიანებს საერთო კულტურულ და სოციალურ სივრცეში. 1960-იანი წლების როკ მუსიკა სწორედ ასეთ პლატფორმას წარმოადგენდა, სადაც ახალგაზრდობა თავს უკავშირებდა ჰიპი მოძრაობის იდეალებს, ანტი-მილიტარისტულ განწყობებს და თავისუფლების ფუნდამენტურ მოთხოვნებს.

ჟაკ ატალი (Attali, 1985) თავის ნაშრომში "Noise: The Political Economy of Music" აღნიშნავს, რომ მუსიკა ყოველთვის ასრულებდა გარკვეულ პროგნოსტიკულ ფუნქციას და წინასწარ ასახავდა სოციალურ ცვლილებებს. მისი მოსაზრებით, მუსიკა ხშირად იქცევა კულტურული გარდაქმნების "ხმაურად", რომელიც იმავდროულად გამოხატავს არსებული სისტემის კრიზისს და ახალი იდენტობის ფორმირების საწყის ეტაპს. 1960-იან წლებში, როცა ახალგაზრდობა თავს იმეორებდა მუსიკის საშუალებით, ეს იყო ნიშანი იმისა, რომ დასავლური საზოგადოება სერიოზულ გარდაქმნებს განიცდიდა – როგორც გენდერულ და რასობრივ, ისე პოლიტიკურ და ეკონომიკურ დონეზე.

გლობალიზაციის პროცესმა მუსიკას შესაძლებლობა მისცა, კონკრეტული ნაციონალური თუ სუბკულტურული ჩარჩოებიდან გასულიყო და გლობალური კულტურული პროდუქტის სახე მიეღო. 1960-იანი წლების ამერიკული როკ მუსიკა ერთ-ერთი პირველი მასშტაბური მუსიკალური ტალღა იყო, რომელმაც საზღვრებს გადააბიჯა და საერთაშორისო იდენტობების ფორმირებაზე მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა. მუსიკის გლობალური გავრცელება იმავე პერიოდიდან დაიწყო, როდესაც ტექნოლოგიური პროგრესი, მასობრივი კომუნიკაციის განვითარება და კულტურათაშორისი ურთიერთობები ახალი დინამიკით ხასიათდებოდა. ტონი ბენეტი (Bennett, 1993) თავის ნაშრომში "Popular Music and Youth Culture" განიხილავს, თუ როგორ ხდება მუსიკის გლობალიზაცია და როგორ ცვლის იგი ლოკალურ

კულტურებს. მისი აზრით, პოპულარული მუსიკა არა მხოლოდ ვრცელდება სხვადასხვა გეოგრაფიულ არეალებში, არამედ ადგილობრივი კულტურების შერწყმისა და გარდაქმნის პროცესშიც მონაწილეობს. 1960-იანი წლების როკ მუსიკის შემთხვევაში, ის იქცა არა მხოლოდ ამერიკული ახალგაზრდობის პროტესტისა და თვითგამოხატვის ინსტრუმენტად, არამედ საერთაშორისო სიმბოლოდ, რომელიც მთელ მსოფლიოში ანალოგიური სოციალური და პოლიტიკური იდენტობების ჩამოყალიბებას უწყობდა ხელს.

ამერიკული როკ მუსიკა და ჰიპი მოძრაობის იდეალები განსაკუთრებით ძლიერად აისახა ევროპასა და სხვა კონტინენტებზე. მაგალითად, ბრიტანეთში The Beatles, The Rolling Stones და Pink Floyd უკვე 1960-იანი წლების შუა პერიოდისთვის აქტიურად იყენებდნენ ამერიკული როკის გავლენას, მაგრამ მასში ლოკალურ მუსიკალურ და სოციალურ ტენდენციებსაც რთავდნენ, რითაც განსხვავებული კულტურული პროდუქტი შეიქმნა. მსგავსი პროცესი მიმდინარეობდა დასავლეთ გერმანიაში, სადაც როკ მუსიკა ახალგაზრდული წინააღმდეგობის სიმბოლო გახდა, საბჭოთა კავშირში კი ის აკრძალული ხელოვნების ერთ-ერთ ფორმად იქცა, რომელსაც ხელისუფლება პოლიტიკური დისიდენტობის ინსტრუმენტად აღიქვამდა.

სიმონ ფრიტი (Frith, 2001) აღნიშნავს, რომ მუსიკის გლობალიზაციის პროცესი ყოველთვის ორმხრივია – ერთი მხრივ, საერთაშორისო პოპულარული მუსიკა ვრცელდება ადგილობრივ საზოგადოებებში, მაგრამ, მეორე მხრივ, ადგილობრივი კულტურები მას საკუთარი სპეციფიური მახასიათებლებით ამდიდრებენ. ამგვარად, 1960-იანი წლების როკ მუსიკის გავლენა მხოლოდ ამერიკის საზღვრებში არ დარჩენილა. ევროპაში მან ხელი შეუწყო ალტერნატიული ცხოვრების სტილის, ჰიპი კულტურისა და ანტისაომარი პროტესტის გაძლიერებას, ხოლო აღმოსავლეთ ევროპასა და საბჭოთა კავშირში მან ჩამოაყალიბა საპირისპირო იდენტობები, სადაც როკ მუსიკა სისტემის წინააღმდეგ მიმართული სუბვერსიული აქტის მნიშვნელობას იძენდა.

მუსიკის გავლენა იდენტობის ფორმირებაზე მრავალმხრივია და სხვადასხვა კონტექსტში განსხვავებული ფორმებით ვლინდება. ერთის მხრივ, ის წარმოადგენს ინდივიდუალური თვითგამოხატვის ინსტრუმენტს, რომელიც ადამიანებს აძლევს საშუალებას, საკუთარი ემოციები, შეხედულებები და სოციალური გამოცდილება მუსიკალური ნარატივის საშუალებით გადმოსცენ. მეორეს მხრივ, მუსიკა ქმნის კოლექტიურ იდენტობებს, რომელთა საფუძველზეც ჯგუფები თავიანთ კუთვნილებას განსაზღვრავენ და აყალიბებენ საერთო ღირებულებებსა და მემკვიდრეობას. 1960-იანი წლების როკ მუსიკის შემთხვევა განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რადგან ეს იყო პერიოდი, როდესაც მუსიკა არა მხოლოდ რეალობის ასახვის საშუალება გახდა, არამედ თავად მონაწილეობდა ამ რეალობის ჩამოყალიბებაში. როგორც დენორა (DeNora, 2000) აღნიშნავს, მუსიკა არ არის მხოლოდ გარემო, რომელშიც იდენტობა ყალიბდება, არამედ ის აქტიურად მონაწილეობს ამ პროცესში, ემოციური და სოციალური აღქმის მოდელირებით. სწორედ ამით აიხსნება ის ფაქტი, რომ 1960-იანი წლების როკ მუსიკა ახალგაზრდებისთვის იქცა ახალი კულტურული და პოლიტიკური თვითგამოხატვის საშუალებად, რომელიც არსებობდა როგორც სუბიექტური გამოცდილების ნაწილი, ასევე კოლექტიური იდეოლოგიის გასამყარებლად. ამ პროცესში მუსიკის როლი არ შემოიფარგლებოდა მხოლოდ კონკრეტულ სოციალურ და კულტურულ ჯგუფებში გავრცელებით. როგორც ბენეტი (Bennett, 1993) აღნიშნავს, მუსიკა გლობალური ცირკულაციის მექანიზმის ნაწილია და მისი გავლენა ლოკალურ კულტურებზე შეიძლება იყოს როგორც ასიმილაციური, ისე გარდამქმნელი. ამერიკული როკ მუსიკის მაგალითზე ჩანს, როგორ შეიძლება მუსიკამ გადააბიჯოს ეროვნულ და კულტურულ საზღვრებს და მოერგოს ახალ სოციალურ კონტექსტებს, ამავდროულად შექმნას ახალი კულტურული სინთეზები. ბრიტანულმა როკ სცენამ ამერიკული როკ-ენ-როლის გავლენის საფუძველზე ახალი ჟღერადობისა და სოციალური ნარატივების შექმნა შეძლო, მაშინ როდესაც აღმოსავლეთ ევროპასა და საბჭოთა კავშირში როკ მუსიკა პოლიტიკური წინააღმდეგობის იარაღად იქცა.

ამგვარად, მუსიკა არ არის მხოლოდ პასიური არტისტული გამოხატულება – ის აქტიურად მონაწილეობს კულტურის შექმნასა და გადამუშავებაში. ფრითის (Frith, 1996) თქმით, მუსიკა გვიჩვენებს, როგორ შეუძლიათ ადამიანებს იდენტობის განსაზღვრა მუსიკალური გამოცდილების მეშვეობით. სწორედ ამიტომ, 1960-იანი წლების როკ მუსიკა არა მხოლოდ სოციალური ცვლილებების შედეგი იყო, არამედ თავად ამ ცვლილებების ერთ-ერთი მთავარი მამოძრავებელი ძალა. მისი მეშვეობით ჩამოყალიბდა ახალი კულტურული იდენტობები, რომლებიც გაერთიანებული იყო საერთო ღირებულებების გარშემო – თავისუფლების, პროტესტის, სიყვარულისა და სოციალური თანასწორობის იდეალებით. ეს იდეალები კი, გლობალიზაციის პროცესში, მთელ მსოფლიოში გავრცელდა და სხვადასხვა სოციალურ კონტექსტებში ახალი მნიშვნელობებიც შეიძინა. საბოლოოდ, მუსიკა შეიძლება განვიხილოთ როგორც სოციალური დინამიკის ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი მექანიზმი, რომელიც არა მხოლოდ ასახავს რეალობას, არამედ გარდაქმნის მას და აყალიბებს ახალ კულტურულ და იდენტობის ნარატივებს. 1960-იანი წლების როკ მუსიკა ამის ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითია, რადგან მან მოახდინა იდენტობის ახალი ფორმების გენერირება და კულტურულ სივრცეში არსებული სტრუქტურების გადალახვა, რაც მას არა მხოლოდ მუსიკალური, არამედ სოციალური და პოლიტიკური მნიშვნელობის მქონე მოვლენად აქცევს.

თავი II:

1960-იანი წლების როკ მუსიკის თემები, ჰიპები და იდენტობის კონსტრუქცია

1960-იანი წლების ჰიპი მოძრაობა არ წარმოადგენდა მხოლოდ ახალგაზრდულ პროტესტს – ეს იყო სოციალური და კულტურული ტრანსფორმაციის ძლიერი ტალღა, რომელიც უარყოფდა ტრადიციულ ღირებულებებს და ახალ იდენტობას ქმნიდა. მოძრაობის გაჩენას რამდენიმე ძირითადი ფაქტორი განაპირობებდა, მათ შორის ვიეტნამის ომი, სამოქალაქო უფლებების მოძრაობა და კონსერვატიული ღირებულებების კრიზისი. ვიეტნამის ომი იყო ერთ-ერთი მთავარი კატალიზატორი, რომელმაც ჰიპი მოძრაობა მასშტაბურ ანტისაომარ პროტესტად აქცია. ომი მილიონობით ახალგაზრდა ამერიკელს შეეხო, რადგან 18-დან 25 წლამდე მამაკაცები იძულებულნი იყვნენ სამხედრო სამსახურში გაწვეულიყვნენ. ომის სისასტიკემ და უსამართლობამ დიდი უკმაყოფილება გამოიწვია, რის შედეგადაც გაჩნდა

პაციფისტური მოძრაობა, რომლის ლოზუნგი – "Make Love, Not War" – ჰიპების იდეოლოგიის მთავარ ნარატივად იქცა (Roszak, 1969).

სამოქალაქო უფლებების მოძრაობამ ასევე დიდი გავლენა მოახდინა ჰიპებზე. ისინი იზიარებდნენ სოციალური თანასწორობის იდეას, მხარს უჭერდნენ რასობრივ და გენდერულ თავისუფლებას და უარყოფდნენ დისკრიმინაციის ყველა ფორმას. ამ პროცესში გავლენიან ფიგურებს შორის იყვნენ მარტინ ლუთერ კინგი, მალკოლმ X და სხვა სამოქალაქო აქტივისტები, რომლებიც ჰიპი იდეოლოგიასთან ახლოს მყოფ ღირებულებებს ავითარებდნენ. ამავე დროს, 1950-იანი წლების "American Dream" სულ უფრო კრიზისში შედიოდა. ტრადიციული ბურჟუაზიული ღირებულებები, რომლებიც ოჯახურ სტაბილურობას, კარიერულ წარმატებასა და მატერიალურ კეთილდღეობას ეფუძნებოდა, ახალი თაობისთვის დამაბრკოლებელ ჩარჩოდ იქცა (Bennett, 2001). ჰიპებმა უარყვეს ეს კონსერვატიული მოდელი და დაიწყეს ალტერნატიული ცხოვრების სტილის ძიება, რაც მათ კულტურულ კოდებში აისახა.

ჰიპების იდენტობა რამდენიმე ძირითად პრინციპს ეფუძნებოდა, რომელთა შორის ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო ანტიმილიტარიზმი, სულიერება, ნარკოტიკების გამოყენება, კოლექტიური ცხოვრება და თავისუფალი სიყვარული. ანტიმილიტარიზმი მათი კულტურის განუყოფელი ნაწილი გახდა. ისინი აქტიურად მონაწილეობდნენ მშვიდობიან პროტესტებში, როგორიც იყო "The Summer of Love" (1967) და "Moratorium to End the War in Vietnam" (1969) (Anderson, 1995). მათი იდეოლოგიური საფუძველი ემყარებოდა განდისა და მარტინ ლუთერ კინგის არაძალადობრივი ბრძოლის პრინციპებს. ჰიპებმა უარყვეს ტრადიციული დასავლური რელიგია და დაინტერესდნენ აღმოსავლური სულიერებით, განსაკუთრებით ბუდიზმით, ჰინდუიზმითა და იოგით. მათი ფილოსოფიის ნაწილად იქცა შინაგანი ჰარმონიისა და სამყაროსთან კავშირის ძიება, რასაც ხელს უწყობდა მედიტაცია და ალტერნატიული რელიგიური პრაქტიკები (Tipton, 1982). ამ ტენდენციას სათავე დაუდო The Beatles-ის თანამშრომლობამ მაჰარიში მაჰეშ

იოგისთან, რამაც ინდური ფილოსოფიისადმი ინტერესი კიდევ უფრო გააღრმავა (MacDonald, 1994).

ჰიპებისთვის იდენტობის ფორმირება მხოლოდ პირად გამოცდილებაზე არ იყო დაფუძნებული – მათთვის მნიშვნელოვანი იყო კოლექტიური ცხოვრებაც, რაც კომუნებში და მასშტაბურ მუსიკალურ ფესტივალებში გამოიხატებოდა. ვუდსტოკის ფესტივალი (1969) ამ იდეის საუკეთესო მაგალითია – ეს იყო სამდღიანი მუსიკალური და სოციალური მოვლენა, რომელიც ჰიპი კულტურის კულმინაციად ითვლება. იქ თავმოყრილ 400,000-ზე მეტ ადამიანს მუსიკა აერთიანებდა, რაც მათთვის არამარტო გართობის, არამედ იდენტობის შემადგენელი ნაწილი იყო. ვუდსტოკზე გამოსულმა მუსიკოსებმა – Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jefferson Airplane, The Who – თავიანთი მუსიკით ჰიპი იდეოლოგიის მთავარი ღირებულებები გააჟღერეს: თავისუფლება, სიყვარული და ომის უარყოფა. ჰიპების მიერ შექმნილი კომუნები, როგორც იყო Drop City და The Farm, ინდივიდუალური და კოლექტიური იდენტობის ჰარმონიზაციის სივრცეები გახდა. მათ უარყვეს კერძო საკუთრება, პირადი ფულის საჭიროება და ტრადიციული ბურჟუაზიული ცხოვრების წესი, რაც მთლიანად ეწინააღმდეგებოდა კაპიტალისტურ დასავლურ მოდელს (Brown, 2011). მუსიკა ამ კომუნებში ყოველდღიური ცხოვრების განუყოფელი ნაწილი გახდა – იგი გამოიყენებოდა რიტუალების, მედიტაციის, შრომის და სოციალურ შეკრებათა დროს.

მუსიკალური არტისტები, რომლებიც უშუალოდ ჰიპი მოძრაობასთან იყვნენ დაკავშირებულნი - Grateful Dead – ერთ-ერთი ყველაზე გავლენიანი ჰიპი ჯგუფი, რომელმაც ფსიქოდელიური როკის და იმპროვიზაციული მუსიკის კონცეფცია დაამკვიდრა. მათი კონცერტები არა მხოლოდ მუსიკალური გამოცდილება იყო, არამედ სულიერი და სოციალური აქტის სახეს იღებდა, სადაც მსმენელები მუსიკას არა როგორც პროდუქტს, არამედ როგორც ცხოვრების სტილს აღიქვამდნენ. Jefferson Airplane – ჯგუფი, რომელმაც 1967 წლის ალბომით Surrealistic Pillow ჰიპი თაობის მთავარი მუსიკალური სიმბოლო შექმნა. მათი ყველაზე ცნობილი სიმღერა "Somebody to Love" ჰიპი მოძრაობის სიყვარულისა და თავისუფლების იდეალებს უკავშირდება.

The Byrds – ჯგუფი, რომელმაც ფოლკ როკისა და ფსიქოდელიური მუსიკის სინთეზი შექმნა, განსაკუთრებით ცნობილია ბობ დილანის სიმღერების ფსიქოდელიურ ინტერპრეტაციებში. "Turn! Turn! Turn!" და "Eight Miles High" იმდროინდელი ჰიპი ფილოსოფიის გამოხატულებაა (Doggett, 2007). ამ არტისტებმა არა მხოლოდ მუსიკალური ჟანრები შეცვალეს, არამედ ჰიპი იდენტობის და ცხოვრების სტილის დამკვიდრებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს. მათი კონცერტები, ტექსტები და იმიჯი ქმნიდა იმ კულტურულ ჩარჩოს, რომელიც ჰიპებისთვის სოციალური და პოლიტიკური პროტესტის გამოხატულება იყო.

2.1. იდენტობის ფორმირება როკ მუსიკაში

1960-იანი წლების როკ მუსიკა არა მხოლოდ ესთეტიკური ჟანრი იყო, არამედ ძლიერი სოციალური და პოლიტიკური მექანიზმიც, რომელიც ახალი იდენტობების ფორმირებას უწყობდა ხელს. მუსიკოსები თავიანთი ტექსტებით, იმიჯითა და მუსიკალური ექსპერიმენტებით ახდენდნენ იმდროინდელი პოლიტიკისა და საზოგადოებრივი ღირებულებების დეკონსტრუქციას, რაც მათ მსმენელებს არსებული სისტემის მიმართ კრიტიკულად განაწყობდა. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო როკის როლი პოლიტიკური იდენტობის კონსტრუქციაში – ის იქცა პროტესტისა და პოლიტიკური თვითგამოხატვის მთავარ იარაღად, რომელიც ექვექვემ აყენებდა ამერიკის მთავრობის პოლიტიკას, ომებს, ჩაგვრასა და ინსტიტუციურ ძალაუფლებას (Street, 2012). ვიეტნამის ომის წინააღმდეგობამ და სამოქალაქო უფლებების მოძრაობამ პოლიტიკურად გააქტიურა მრავალი როკ მუსიკოსი, რომლებიც თავიანთი სიმღერებითა და პერფორმანსებით მთავრობას აკრიტიკებდნენ და ალტერნატიულ იდეოლოგიურ პლატფორმებს ქმნიდნენ. ამ მხრივ, ბობ დილანი, The Doors და Creedence Clearwater Revival მნიშვნელოვან როლს ასრულებდნენ, რადგან მათი ტექსტები და მუსიკა პირდაპირ ასახავდა 1960-იანი წლების პოლიტიკური კრიზისის, ომის, ჩაგვრისა და სოციალური უსამართლობის წინააღმდეგ ბრძოლას.

Creedence Clearwater Revival (CCR) ამერიკული როკ სცენის ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი პოლიტიკური ხმა გახდა, განსაკუთრებით ვიეტნამის ომის წინააღმდეგ პროტესტის ფარგლებში. განსხვავებით ბობ დილანის პოეტური ტექსტებისა და The Doors-ის ფსიქოდელიური ხედვისგან, CCR-ის მუსიკა პირდაპირ ასახავდა მუშათა კლასის აღქმას ომისა და სოციალური უსამართლობის შესახებ (Weisbard, 2004). "Fortunate Son" (1969) CCR-ის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი პროტესტული სიმღერაა, რომელიც უშუალოდ უკავშირდება ვიეტნამის ომში გაწვევის სოციალურ უსამართლობას. ტექსტში ხაზგასმულია, რომ ომში საბრძოლველად ძირითადად ღარიბი და მუშათა კლასის ახალგაზრდები მიდიოდნენ, მაშინ როცა პოლიტიკური და ფინანსური ელიტის შვილები თავს არიდებდნენ ამ პროცესს: "It ain't me, it ain't me, I ain't no senator's son, son. It ain't me, it ain't me, I ain't no fortunate one, no." ეს სიმღერა მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა მუშათა კლასის ახალგაზრდების პოლიტიკური იდენტობის ჩამოყალიბებაში, რადგან ისინი ხვდებოდნენ, რომ ომი კლასობრივი უსამართლობის ერთ-ერთი მთავარი გამოვლინება იყო (McMillian, 2011).

მნიშვნელოვანია გავიაზროთ, რომ 1960-იანი წლების როკ მუსიკა მხოლოდ პოლიტიკური და სოციალური პროტესტის პლატფორმა არ ყოფილა – მან ასევე მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა გენდერული იდენტობის გადაფასებაზე. ტრადიციულად, როკ სცენა და მუსიკალური ინდუსტრია მთლიანად დომინირებული იყო მამაკაცებით, ხოლო ქალებს, როგორც წესი, პასიური როლები ეკავათ – ისინი ან მსმენელები იყვნენ, ან პოპ-მუსიკის შთამბეჭდავ, მაგრამ კონტროლირებულ პერსონაჟებად გვევლინებოდნენ (Weinstein, 1991). თუმცა, 1960-70-იან წლებში გაჩნდა ქალ მუსიკოსთა თაობა, რომელმაც არა მხოლოდ შეაღწია ამ სფეროში, არამედ გააფართოვა გენდერული ნორმების აღქმა, უარყო ტრადიციული ქალურობის იდეალები და მუსიკის მეშვეობით ახალი, დამოუკიდებელი ქალი როკ პერსონაჟი შექმნა.

გრეის სლიკი, Jefferson Airplane-ის სოლისტი, იმ ერთეულ ქალ მუსიკოსთა შორის იყო, ვინც როკ სცენაზე დამოუკიდებელ, ძლიერ ქალად გამოჩნდა. მისი სცენური მანერა და მკვეთრი, ავტორიტეტული ხმა ტრადიციულ ქალურობას არ შეესაბამებოდა – ის აგრესიული, უშიშარი და თამამი იყო, რაც იმდროინდელ საზოგადოებაში ქალებისთვის უჩვეულო თვისებად მიიჩნეოდა (Spitz, 1999).

მისი სიმღერები, როგორიცაა "Somebody to Love" და "White Rabbit", პირდაპირ ეხებოდა ნარკოტიკების გავლენას, ცნობიერების გაფართოებასა და სოციალური რევოლუციის აუცილებლობას. ის ხშირად აკეთებდა საჯარო განცხადებებს გენდერული თავისუფლების და ტრადიციული როლების წინააღმდეგ. მაგალითად, მან არაერთხელ აღნიშნა, რომ ქალები უნდა გათავისუფლებულიყვნენ ოჯახური ცხოვრებისგან, სექსუალური რეპრესიისგან და მოეთხოვათ ისეთივე თავისუფლება, როგორსაც მამაკაცები ფლობდნენ. სლიკის პერსონა 1960-იანი წლების ჰიპი კულტურის ნაწილად იქცა. ის იყო ქალი, რომელიც არ ცდილობდა მომხიბვლელობისა და დამთმობლობის მიღწევას, არამედ საკუთარ ხმას და იდეებს სერიოზულ პოლიტიკურ და კულტურულ დისკუსიებში რთავდა.

თუ ჯენის ჯოპლინმა და გრეის სლიკმა 1960-იან წლებში გენდერული როლების დანგრევას დაიწყეს, 1970-იან წლებში The Runaways-მა ეს პროცესი უფრო გააღრმავა. The Runaways პირველი მთლიანად ქალი როკ ბენდი იყო, რომელიც მამაკაცებისგან დომინირებულ ჰარდ-როკ და პანკ მუსიკაში შეიჭრა. ჯოან ჯეტი (Joan Jett), ლიტა ფორდი (Lita Ford) და ჩერი კარი (Cherie Currie) არ იყვნენ „ქალური“ მუსიკოსები ტრადიციული გაგებით – ისინი დამაჯერებლად და უხეშად უკრავდნენ გიტარაზე, ატარებდნენ ტყავის სამოსს და მათ ტექსტებში ისმოდა სექსუალური თავისუფლების, კონტროლისა და ავტონომიის მოთხოვნები (Weinstein, 1991). The Runaways-ის ყველაზე ცნობილი სიმღერები, "Cherry Bomb" და "Queens of Noise", ღიად გამოხატავდნენ ქალი როკ მუსიკოსების გაძლიერებას და ტრადიციული მუსიკალური სამყაროს ეწინააღმდეგებოდნენ. "Hello Daddy, Hello Mom, I'm your ch-ch-ch-cherry bomb!" ამ სტრიქონებში ქალის სექსუალობა არა როგორც პასიური

ობიექტი, არამედ როგორც აქტიური ძალა იყო წარმოდგენილი. ეს მნიშვნელოვანი ცვლილებას წარმოადგენდა იმ ეპოქისთვის, სადაც ქალებს მუსიკაში ხშირად მხოლოდ „მუზის“ ან მეორეხარისხოვანი პერსონაჟის როლს აძლევდნენ.

მიუხედავად იმისა, რომ როკ-ენ-როლი აფროამერიკული ბლუზისა და რიტმ-ენდ-ბლუზის (R&B) საფუძველზე განვითარდა, 1950-60-იან წლებში ეს ჟანრი თითქმის მთლიანად თეთრკანიან მუსიკოსთა დომინანციაში აღმოჩნდა. თუმცა, 1960-70-იან წლებში გამოჩნდა რამდენიმე გამორჩეული აფროამერიკელი არტისტი, რომლებიც დამკვიდრდნენ როკ სცენაზე, შეცვალეს მისი მიმართულება და ახალი, მრავალფეროვანი მუსიკალური იდენტობა ჩამოაყალიბეს. ამ პროცესში ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ფიგურა Sly and the Family Stone იყო – ჯგუფი, რომელმაც არა მხოლოდ როკ მუსიკაში შეიტანა ძლიერი აფროამერიკული ელემენტები, არამედ მულტირასობრივი იდენტობის, სოციალური თანასწორობისა და რასობრივი ბარიერების დაძლევის იდეები გაავრცელა (Vincent, 1996).

როკ-ენ-როლის ფესვები პირდაპირ დაკავშირებულია აფროამერიკულ ბლუზთან, გოსპელთან და R&B-სთან. Chuck Berry, Little Richard და Fats Domino იყვნენ ის მუსიკოსები, რომლებმაც 1950-იან წლებში როკ მუსიკის საფუძველი შექმნეს. თუმცა, როდესაც ჟანრი კომერციულად წარმატებული გახდა, მუსიკალური ინდუსტრია ძირითადად თეთრკანიან არტისტებზე გადაერთო. მაგალითად, ელვის პრესლი, The Beatles და The Rolling Stones ხშირად აფროამერიკელი მუსიკოსების გავლენით წერდნენ და ასრულებდნენ სიმღერებს, მაგრამ ისინი უფრო დიდი კომერციული წარმატების მიღწევას ახერხებდნენ (Ward, 1998). 1960-იან წლებში, სამოქალაქო უფლებების მოძრაობის ზრდასთან ერთად, მუსიკაშიც დაიწყო რასობრივი იდენტობის ცვლილება. აფროამერიკელი მუსიკოსები ცდილობდნენ, თავიანთი ხმა არა მხოლოდ სოულსა და R&B-ში, არამედ როკ მუსიკაშიც გაემყარებინათ.

Sly and the Family Stone იყო ერთ-ერთი პირველი სრულად მულტირასობრივი ჯგუფი, რომელმაც 1960-70-იან წლებში კომერციული წარმატება მოიპოვა. მათი

მუსიკა უნიკალურად აერთიანებდა პანკს, სოულს, ფსიქოდელიურ როკს და რიტმ-ენდ-ბლუზს, რაც მათ განსხვავებულ და ორიგინალურ ჟღერადობას სძენდა. ჯგუფის ლიდერი, სლაი სტოუნი (Sly Stone), ღიად უჭერდა მხარს რასობრივ თანასწორობას და თავისი ტექსტებით, სცენური იმიჯითა და ჯგუფის წევრების მრავალფეროვნებით ცდილობდა, მუსიკის მეშვეობით შეეცვალა ამერიკის სოციალური დინამიკა. მისი მუსიკა 1960-იანი წლების ბოლოს როკ სცენაზე მნიშვნელოვანი ფენომენი გახდა, რადგან ის ამტკიცებდა, რომ როკი არ იყო მხოლოდ თეთრკანიანების მუსიკა – ის შეიძლებოდა ყოფილიყო კულტურული შერევის და რასობრივი ბარიერების გადალახვის ინსტრუმენტიც. ჯგუფის სიმღერები ხშირად ეხებოდა სოციალურ სამართლიანობას, რასობრივ ურთიერთობებს და თანასწორობას. მაგალითად, "Everyday People" (1968) პირდაპირ ეხმიანებოდა რასობრივი ჰარმონიის იდეას და ერთ-ერთ ყველაზე ცნობილ ჰიმნად იქცა, რომელიც სამოქალაქო უფლებების მოძრაობასთან ასოცირდებოდა: "I am no better and neither are you, We are the same whatever we do." ამ სიმღერამ ახალი გზავნილი გაავრცელა: როკი შეიძლება იყოს გაერთიანებისა და სოციალური ცვლილების პლატფორმა, რომელიც არ ემსახურება მხოლოდ ერთ რასას ან კულტურულ ჯგუფს (Neal, 2002).

1960-70-იანი წლების როკ მუსიკა მნიშვნელოვანი სივრცე გახდა, სადაც ახალგაზრდები ცდილობდნენ საკუთარი იდენტობის პოვნას, ცვლილებების პროცესის გააზრებასა და პიროვნული თავისუფლების მიღწევას. ეს მუსიკალური ჟანრი არ იყო მხოლოდ პროტესტისა და სოციალურ-პოლიტიკური აქტივიზმის ინსტრუმენტი, ის ინდივიდუალური და კოლექტიური თვითშეგნების პლატფორმადაც იქცა, სადაც თაობათა კონფლიქტი, სოციალური ნორმების გადაფასება და ცნობიერების გაფართოება მუსიკალური ექსპერიმენტების მეშვეობით გამოიხატა. ამ პერიოდში ახალგაზრდობა ღიად დაუპირისპირდა იმ კონსერვატიულ ღირებულებებს, რომლებსაც მათი მშობლები მისდევდნენ. მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი თაობა გაიზარდა ეკონომიკური კეთილდღეობის, მაგრამ ერთგვარი სოციო-კულტურული ჩარჩოების პირობებში, რაც მათგან მოითხოვდა

სტაბილურობას, კარიერულ განვითარებასა და ნაციონალური იდენტობისადმი მორჩილებას. თუმცა, 1960-იანი წლების ახალგაზრდები სულ უფრო მეტად ითვისებდნენ ალტერნატიულ ხედვებს, კრიტიკულად უყურებდნენ ტრადიციულ ღირებულებებს და ცდილობდნენ, შეექმნათ ახალი, განსხვავებული კულტურა, რომელიც თავისუფლებისა და ინდივიდუალიზმის იდეებს დაეფუძნებოდა.

ამ კონფლიქტის ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო მუსიკალური მანიფესტი The Who-ს მიერ 1965 წელს შექმნილი "My Generation" იყო. სიმღერის ტექსტი პირდაპირ გამოხატავდა ახალგაზრდების პროტესტს, მათი სურვილის უარყოფას, დამორჩილებოდნენ უფროსი თაობის წესრიგის. ფრაზა "Hope I die before I get old" სიმბოლოდ იქცა იმ აზრისა, რომ მოხუცი მხოლოდ ასაკის გამო არ ხდება – ეს იყო მენტალური და კულტურული მდგომარეობა, რომელიც ძველ ფასეულობებში ჩარჩენას ნიშნავდა. The Who-ს სცენაზე ენერგიული გამოსვლები და ინსტრუმენტების დამსხვრევა პირდაპირ გამოხატავდა წინა თაობის იდეოლოგიის ნგრევისა და ახლის შექმნის სურვილს.

The Rolling Stones-მა მუსიკაში შემოიტანა სოციალური ნორმების დანგრევის სულისკვეთება. მათი სიმღერები ხშირად შეეხებოდა სექსუალური თავისუფლების, ანარქიისა და კონსერვატიული საზოგადოების წინააღმდეგ მიმართული ამბოხის თემებს. "Satisfaction", "Paint It Black" და "Sympathy for the Devil" არა მხოლოდ სოციალურ უკმაყოფილებას გამოხატავდა, არამედ ახალგაზრდების შინაგან კონფლიქტებსაც – სურვილს, ეცხოვრათ თავისუფლად, მაგრამ ამავედროულად, გაწყვეტილი ყოფილიყვნენ იმ სამყაროსგან, რომელიც ამ ცვლილებებს არ იღებდა. მათი მუსიკა ხელს უწყობდა იდენტობის ფორმირებას იმათთვის, ვისაც არ სურდა, ეცხოვრათ საზოგადოებრივი ნორმების ჩარჩოებში და არჩევანი კონფორმიზმსა და თავისუფალ ცხოვრებას შორის უნდა გაეკეთებინათ.

იდენტობის ძიების ერთ-ერთ ყველაზე ღრმა და ინტელექტუალურ გამოხატულებად იქცა Pink Floyd-ის მუსიკა. ჯგუფის ალბომი The Dark Side of the Moon იყო ცხოვრების, დროის, ფსიქიკური ჯანმრთელობისა და საზოგადოებაში

არსებული ჩარჩოების კრიტიკული ანალიზი. სიმღერა "Time" პირდაპირ ეხებოდა ახალგაზრდებისთვის მნიშვნელოვან თემას – როგორ გაივლის დრო ისე, რომ ხშირად ადამიანები ვერ აცნობიერებენ, როგორ ცვლის ის მათ პიროვნულ განვითარებას. "You are young and life is long, And there is time to kill today. And then one day you find Ten years have got behind you." ამ სიტყვებში ასახულია ახალგაზრდა თაობის დაპირისპირება საკუთარ მომავალთან – როგორ უნდა იცხოვრო ისე, რომ არ დაკარგო საკუთარი იდენტობა? მეორე მხრივ, სიმღერა "Wish You Were Here" ეხებოდა ინდივიდუალური იდენტობის დაკარგვას, საზოგადოების მიერ ადამიანის კონტროლს და შინაგან თავისუფლებას. Pink Floyd-ის მუსიკა იქცა იდენტობის ძიების სიმბოლოდ – მათი ტექსტები, ინსტრუმენტული იმპროვიზაციები და ალბომის კონცეფციები ახალგაზრდებს ცხოვრების, აზრის, რეალობის და პიროვნული განვითარების შესახებ ფიქრისკენ უბიძგებდა (Blake, 2008). ამ ყველაფრის ფონზე, როკი გახდა არა მხოლოდ მუსიკალური ჟანრი, არამედ სივრცე, სადაც ახალგაზრდებს შეეძლოთ საკუთარი პიროვნული და სოციალური იდენტობის განსაზღვრა. ეს იყო სცენა, სადაც თითოეულ ადამიანს შეეძლო, ესაუბრა საკუთარ შიშებზე, თავისუფლების სურვილზე, ცნობიერების გაფართოებაზე და იმ შინაგან წინააღმდეგობებზე, რომლებიც იმდროინდელ საზოგადოებასა და მის ღირებულებებს უკავშირდებოდა. როკ მუსიკა ამ ეპოქაში იქცა არამარტო სოციალური ცვლილებების კატალიზატორად, არამედ თავისუფლების, თვითშემეცნების და იდენტობის ძიების ერთ-ერთ მთავარ ინსტრუმენტად.

თავი III:

არტისტული იდენტობა და მისი მუსიკალური გამოხატვა – ბობ დილანი, ჯიმ მორისონი, ჯიმი ჰენდრიქსი

ბობ დილანი, ჯიმ მორისონი და ჯიმი ჰენდრიქსი იმ არტისტთა რიგებში იყვნენ, რომლებმაც მუსიკის მეშვეობით შექმნეს უნიკალური არტისტული

იდენტობები. თითოეული მათგანი თავის გზას ადგა. დილანი პროტესტისა და სოციალური ცვლილების ხმა გახდა, მორისონმა ფსიქოდელიური და ფილოსოფიური სიღრმეები შემოიტანა, ჰენდრიქსმა როკ მუსიკის ჟღერადობა და რასობრივი იდენტობა შეცვალა. ამ თავში განვიხილავთ, როგორ გამოხატავდნენ ეს არტისტები თავიანთ იდენტობას სამ-სამი საკვანძო სიმღერის მეშვეობით, როგორ იყენებდნენ მუსიკას პოლიტიკური, კულტურული და პიროვნული მესიჯების გადასაცემად და რა გავლენა მოახდინეს მათმა ნამუშევრებმა როკ მუსიკის ევოლუციაზე.

ბობ დილანის "Blowin' in the Wind" (1963) არის ერთ-ერთი იმ სიმღერებიდან, რომელიც პირდაპირ უკავშირდება თანასწორობის იდეას, სამოქალაქო უფლებებისთვის ბრძოლასა და სოციალური სამართლიანობის საკითხებს. სიმღერის ტექსტში დილანი იყენებს ჰიპოთეზურ შეკითხვებს, რაც მას არა მხოლოდ კონკრეტული პოლიტიკური კონტექსტის ნაწილად აქცევს, არამედ ამ შეკითხვებს ზოგად ჰუმანისტურ მნიშვნელობას სძენს. თემა თანასწორობა და სამოქალაქო უფლებები სიმღერის ერთ-ერთ მთავარ მიმართულებად გვევლინება. ფრაზა "How many years can some people exist, before they're allowed to be free?" აშკარად მიანიშნებს იმ პერიოდის აფროამერიკელების ბრძოლაზე რასობრივი თანასწორობისთვის და იმ ჩაგვრაზე, რომელსაც ისინი განიცდიდნენ (Marqusee, 2005). ეს ხაზს უსვამს, რომ სამოქალაქო უფლებების მიღწევა არ იყო მხოლოდ იურიდიული პროცესი, არამედ მრავალწლიანი ბრძოლა სოციალური აღიარებისთვის. ამ გზით, დილანის ტექსტი წინ წევს თავისუფლების იდეას არა როგორც აბსტრაქტულ ფასეულობას, არამედ როგორც საზოგადოების მორალურ ვალდებულებას.

თემა ანტი-ომი და პაციფიზმი ასევე მკაფიოდ იგრძნობა სიმღერის სტრიქონებში. მაგალითად, ფრაზა "Yes, and how many times must the cannonballs fly, before they're forever banned?" პირდაპირ მიუთითებს ომის დაუსრულებელი ციკლის კრიტიკაზე (Denisoff, 1983). დილანის მიერ ომის კრიტიკა ემოციური მოწოდებაა მშვიდობისკენ და იმ ანტისაომარი განწყობების გამოხატულება, რომლებიც

ვიეტნამის ომის დროს განსაკუთრებით გაძლიერდა. თუმცა ტექსტი არ შემოიფარგლება მხოლოდ კონკრეტული პოლიტიკური კონფლიქტით და ომის პრობლემას უფრო ფართო კონტექსტში განიხილავს. სიმღერის მთავარი სტრუქტურა და ტექსტის მრავალაზროვნების ბუნება მას იდენტობის პოლიტიკური ფორმირებისთვის მნიშვნელოვან ინსტრუმენტად აქცევს. დილანი არ გვაწვდის კონკრეტულ პასუხებს, არამედ ტოვებს მათ "ქარში მოფარფატეს," როგორც ეს ტექსტშიცაა აღნიშნული – "The answer, my friend, is blowin' in the wind." პასუხები ამ სიმბოლური ბუნდოვანების გამო ინდივიდუალური ინტერპრეტაციისთვის ღია რჩება და სწორედ ეს ხდის სიმღერას უნივერსალურად აღქმადს სხვადასხვა სოციალურ და პოლიტიკურ კონტექსტში (Cohen, 2004).

ეს კომპოზიცია იქცა პროტესტისა და სამოქალაქო აქტივიზმის ერთ-ერთ სიმბოლოდ, რადგან მისი სიმარტივე და დამაჯერებელი რეფრენი ხელს უწყობდა მასობრივი მობილიზაციის პროცესს. ტექსტის ღიაობა და მრავალმნიშვნელოვანი კითხვები საშუალებას აძლევდა სხვადასხვა ჯგუფს, იქნება ეს ანტისაომარი მოძრაობები, სამოქალაქო უფლებების მხარდამჭერები თუ ახალგაზრდული პროტესტული ორგანიზაციები, საკუთარი იდენტობის ასახვა ეპოვათ სიმღერაში და იგი თავიანთი მიზნების გამოსახატად გამოეყენებინათ (Dunlap, 2006). ამ გზით, "Blowin' in the Wind" არა მხოლოდ ისტორიული დროის პროტესტის სიმღერა იყო, არამედ ფართო სოციალური და პოლიტიკური იდენტობის კონსტრუქციის პლატფორმა, რაც მის რელევანტობას დღემდე უზრუნველყოფს.

ბობ დილანის *The Times They Are A-Changin'* (1964) არა მხოლოდ 1960-იანი წლების სოციალური ცვლილებების ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი სიმღერაა, არამედ თაობების გარდამტეხი მომენტებისა და ისტორიის გარდაუვალი ტრანსფორმაციის თანხვედრა. სიმღერა გამოსვლისთანავე იქცა სოციალური პროტესტის, სამოქალაქო უფლებების მოძრაობისა და თაობათა კონფლიქტის ჰიმნად, რომელიც აშკარად უსვამს ხაზს იმ ცვლილებებს, რაც იმ პერიოდში ამერიკასა და მთელ მსოფლიოში მიმდინარეობდა. სიმღერის ტექსტი პირდაპირ მიმართავს ყველა სოციალური

ჯგუფის წარმომადგენელს - პოლიტიკოსებს, მშობლებს, ჟურნალისტებსა და რიგით მოქალაქეებს - და მათ ცვლილებების გარდაუვალობას აცნობებს. დილანის ტექსტებში არ ჩანს შიში ან ეჭვი - ის ურყევად აცხადებს, რომ ძველი სისტემა ინგრევა და მისი ადგილი ახალმა უნდა დაიკავოს. “Come gather 'round people wherever you roam, And admit that the waters around you have grown.” ეს სტრიქონი სიმბოლურად გვამცნობს, რომ ცვლილება უკვე დაწყებულია, ტრადიციული წესრიგი შერყეულია და დროა, საზოგადოებამ ამას თვალი გაუსწოროს. ფრაზა „the waters around you have grown” შესაძლოა განიმარტოს როგორც ისტორიული ცვლილებების ტალღა, რომელიც უწინდელ იდეოლოგიას ჩაძირავს (Marqusee, 2005).

სიმღერის ყოველი ქვეთავი ერთ კონკრეტულ სოციალურ ჯგუფს მიმართავს. მეორე ქვეთავი პოლიტიკოსებს აფრთხილებს: “Come senators, congressmen, please heed the call, Don't stand in the doorway, don't block up the hall.” აქ დილანი პირდაპირ მიუთითებს, რომ ძველი პოლიტიკური ელიტა უნდა გადადგეს გზიდან და ახალი თაობის ცვლილებებს დაუთმოს ადგილი. 1960-იანი წლების კონტექსტში, ეს პირდაპირი კრიტიკა იყო იმდროინდელი პოლიტიკური სისტემისადმი, რომელიც ცდილობდა, შეენარჩუნებინა კონსერვატიული ღირებულებები, მიუხედავად მზარდი სოციალური პროტესტებისა. ფრაზა “the line it is drawn, the curse it is cast” ისტორიული გარდამტეხი მომენტების იდეას გადმოსცემს - წარსული წაშლილია, ახალი დრო იწყება. ეს ხაზგასმულად აკავშირებს სიმღერას სამოქალაქო უფლებების მოძრაობასთან, ვიეტნამის ომის წინააღმდეგობასთან და იმ თაობის იდეებთან, რომელიც აღარ ემორჩილებოდა კონსერვატიულ ღირებულებებს.

სიმღერის ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი სტრიქონი ეხება თაობათა დაპირისპირებას: “Come mothers and fathers throughout the land, And don't criticize what you can't understand.” აქ აშკარად ჩანს, რომ დილანი ახალგაზრდებისა და მათი მშობლების ღირებულებით კონფლიქტს უსვამს ხაზს. 1960-იანი წლების ახალგაზრდები აღარ ემორჩილებოდნენ იმ კულტურულ ნორმებს, რომლებიც მათ მშობლებს მისაღებად მიაჩნდათ - ისინი უფრო ღიად საუბრობდნენ

თავისუფლებაზე, გენდერულ და რასობრივ თანასწორობაზე, პოლიტიკურ ცვლილებებსა და ომის უარყოფაზე. შედარებით მძაფრი სტრიქონი *“your old road is rapidly agin”* მიანიშნებს, რომ ძველი თაობის მიერ შექმნილი საზოგადოებრივი სტრუქტურები და ღირებულებები სწრაფად კარგავს აქტუალობას. დილანი არ ცდილობს, ვინმე დაარწმუნოს – ის უბრალოდ აცნობებს, რომ ეს ცვლილებები გარდაუვალია. სიმღერის საკვანძო ფრაზა *“for the times they are a-changin”* უფრო მეტია, ვიდრე უბრალოდ განმეორებადი რეფრენი. ის ისტორიის მოძრაობის აუცილებლობას, ცვლილებების პროცესის შეუქცევადობასა და ახლის შექმნის გარდაუვალობას ასახავს (Cohen, 2004).

ბობ დილანის *“Like a Rolling Stone”* (1965) არ არის უბრალოდ პიროვნული ტრანსფორმაციის ისტორია, არამედ იდენტობის დაკარგვის, სოციალური გარიყულობისა და ახალი თვითგამორკვევის გზის ერთ-ერთი ყველაზე მძლავრი გამოხატულებაა. სიმღერის მთავარი კითხვა – *“How does it feel? To be on your own, with no direction home, like a complete unknown, like a rolling stone?”* – არა მხოლოდ პერსონაჟის პირად კრიზისს ეხება, არამედ აყალიბებს განსხვავებულობის, სოციალური დევნისა და იდენტობის განახლების გლობალურ დისკურსს. სიმღერა იკვლევს ინდივიდისა და საზოგადოების ურთიერთმიმართებას, სადაც პერსონაჟი, რომელიც ადრე მაღალი სოციალური სტატუსით სარგებლობდა, იძულებულია, სრულიად ახალ გარემოში იმოძრაოს. მისი დაცემა მიმანიშნებელია არა მხოლოდ პიროვნული, არამედ სოციალური იდენტობის ცვლილებაზე. ტრადიციულ საზოგადოებაში ინდივიდი ხშირად განსაზღვრულია სოციალური როლებით, პრივილეგიებითა და საზოგადოებრივი აღიარებით, მაგრამ დილანი აქ ეს კონცეფცია ეჭვქვეშ აყენებს – რა ხდება მაშინ, როდესაც ადამიანი ამ ჩარჩოებს კარგავს? მისი თავისუფლება რეალურია, თუ უბრალოდ სხვა ფორმით გამოხატული მარტოობა? (Marcus, 2005).

სიმღერაში პერსონაჟი განასახიერებს დაკარგულ იდენტობას, რომელიც წინაღობების გამო იძულებულია, სრულად გარდაიქმნას. ეს პროცესი ძალიან ჰგავს

1960-იანი წლების ახალგაზრდული მოძრაობების დინამიკას, თაობა, რომელიც ტრადიციული ღირებულებებისგან გამოდევნეს, ახალ, გაურკვეველ სამყაროში აღმოჩნდა, სადაც ძველი სოციალური სტრუქტურები აღარ მუშაობდნენ (Shelton, 1986). აქ იკვეთება თაობათა შორის დაპირისპირების საკითხი – პერსონაჟი, რომელიც სიმღერის დასაწყისში ელიტის ნაწილი იყო, სწორედ იმ იერარქიული სტრუქტურიდან გარიყულია, რომელიც მანამდე ხელს უწყობდა მის სტატუსს. ტექსტის შიგნით დილანი იკვლევს მატერიალური და სოციალური სტატუსისგან დამოუკიდებელი იდენტობის კრიზისს. სტროფი – *"You never turned around to see the frowns on the jugglers and the clowns when they all did tricks for you."* – პირდაპირ მიანიშნებს, რომ პერსონაჟი ადრე ცხოვრობდა საზოგადოების ჩაკეტილ სისტემაში, სადაც სხვა ფენების არსებობას ვერ აღიქვამდა. ახლა კი, ეს რეალობა სრულად შეცვლილია და იძულებულია, იმავე პირობებში იცხოვროს, რასაც ადრე ზემოდან უყურებდა (Cohen, 2004). თემა ინდივიდუალური იდენტობის დაკარგვა და ახალი იდენტობის ძიება განსაკუთრებულად გამოიხატება სიმღერის რეფრენში. ტერმინი "rolling stone" სიმბოლურად აღნიშნავს მუდმივ მოძრაობაში მყოფ, არამყარ იდენტობას, რომელიც ვეღარ ერგება ძველ სოციალურ ჩარჩოებს, მაგრამ არც ახალი ადგილი აქვს ნაპოვნი (Dunlap, 2006). ეს ასახავს 1960-იანი წლების ახალგაზრდების მენტალობას, ისინი ცდილობდნენ ტრადიციული ფასეულობებისგან გათავისუფლებას, მაგრამ ამ პროცესში სრულიად ახალ გზას აწყდებოდნენ, რომელსაც განსაზღვრული ფორმა არ ჰქონდა.

მნიშვნელოვანია სიმღერის სოციალურ-პოლიტიკურ კონტექსტში გააზრება. 1960-იან წლებში ამერიკული საზოგადოება გადიოდა იდენტობის კრიზისს – რასობრივი, გენდერული და თაობათა დაპირისპირების ნიშნით, რაც აისახებოდა როკ მუსიკაშიც (Marqusee, 2005). დილანის ეს სიმღერა არა მხოლოდ პიროვნული ტრანსფორმაციის, არამედ იდეოლოგიური და სოციალური გარდატეხის მანიფესტია. იგი გამოთქვამს კითხვას – რა ხდება მაშინ, როცა ტრადიციული სოციალური სტრუქტურები აღარ გთავაზობენ უსაფრთხოებას და იძულებული ხარ, თავად

განსაზღვრო საკუთარი ადგილი სამყაროში? *"Like a Rolling Stone"* შეიძლება განვიხილოთ, როგორც იდენტობის დეკონსტრუქციის სიმბოლო. დილანი არ უყურებს იდენტობას, როგორც სტატიკურ ელემენტს – პირიქით, ის მუდმივად იცვლება, ირღვევა და ახალი ფორმით ყალიბდება. პერსონაჟის გამოცდა, სოციალური დაცემა და ახალ გარემოში გადაადგილება ერთგვარი ინიციაციის რიტუალია, რომელიც აჩვენებს, რომ იდენტობა არ არის გარედან მინიჭებული, არამედ ის თავად უნდა შეიქმნას. საბოლოოდ, ეს სიმღერა არ გვთავაზობს მკაფიო პასუხებს – ის უფრო კითხვის სახით გვისვამს დილემას: პიროვნული იდენტობის განადგურება უფრო დიდი თავისუფლების მოპოვებას ნიშნავს, თუ უბრალოდ წარსულისგან განწირულ არსებობას? ამ გზით, დილანის კომპოზიცია იქცა არა მხოლოდ თაობის მორალურ კრიზისზე საუბრის ინსტრუმენტად, არამედ იდენტობის პოლიტიკის გლობალურ ნარატივად, რომელიც დღესაც აქტუალურია.

ჯიმ მორისონი (1943-1971) იყო ერთ-ერთი ყველაზე წინააღმდეგობრივი და მულტიფასეტური ფიგურა როგორც მუსიკაში, რომლის შემოქმედება უშუალოდ უკავშირდება პოლიტიკური იდენტობის დეკონსტრუქციას, თავისუფლების ახალ ფორმებზე დაკვირვებას და სოციალური ნორმების ეჭვქვეშ დაყენებას (Hopkins, 2011). როგორც The Doors-ის ლიდერი, ის არ ყოფილა ტრადიციული პოლიტიკური აქტივისტი, თუმცა მისი მუსიკა და პოეტური ტექსტები შეიცავდა ღრმა სოციალურ, ფილოსოფიურ და პოლიტიკურ ქვეტექსტებს, რომლებიც ეხმიანებოდა 1960-იანი წლების ავტორიტეტების კრიტიკას, ინდივიდუალური თავისუფლების კონცეფციას და სისტემის წინააღმდეგ მიმართულ პროტესტს (Marcus, 1993).

The Doors-ის "Break on Through (To the Other Side)" (1967) არის ერთ-ერთი ყველაზე პირდაპირი მოწოდება ტრადიციული სოციალური ჩარჩოების გარღვევისა და ახალ იდენტობათა შექმნისკენ. სიმღერის მთავარი მესიჯი იმაში მდგომარეობს, რომ მორისონი უარყოფს კონფორმიზმს, რომლის მიხედვითაც ადამიანს უნდა ჰქონდეს წინასწარ განსაზღვრული ადგილი საზოგადოებაში. ტექსტის დასაწყისშივე ის ხაზგასმით აღნიშნავს დაპირისპირებას წარსულსა და მომავლის შესაძლებლობებს

შორის: *"You know the day destroys the night, Night divides the day, Tried to run, tried to hide, Break on through to the other side."* ეს ხაზები შეიძლება გავიგოთ როგორც სისტემა, რომელიც მუდმივად ცდილობს ინდივიდის გაკონტროლებას, მისი თავისუფლების შეზღუდვას, ხოლო "მეორე მხარეს" გასვლა კი განსხვავებული იდენტობის ძიების სიმბოლოა (Frith, 1996).

მორისონი ტრადიციულ სოციალურ იდენტობას საპირისპიროდ უპირისპირდება და სვამს კითხვას: არის თუ არა ნორმატიული საზოგადოება თავისუფლების რეალური ფორმა, თუ ის მხოლოდ კონტროლის მექანიზმია? მისი მიერ წარმოჩენილი თავისუფლება არ არის მხოლოდ პოლიტიკური, ის მოიცავს ცნობიერების გაფართოებას, სოციალური ბარიერების დაშლას და ავტორიტეტული ნორმების უარყოფას (Hopkins, 2011). სიმღერის ყველაზე მნიშვნელოვანი ასპექტი არის *"Break on through"* – ეს ფრაზა იქცა არა მხოლოდ ფსიქოდელიური მოძრაობის ლოზუნგად, არამედ იდენტობის მუდმივი ტრანსფორმაციისა და სისტემის წინააღმდეგობის გამომხატველ მექანიზმად (Densmore, 1990). მორისონი აქ არ ამბობს, რომ ადამიანი უნდა დარჩეს ერთი ტიპის იდენტობაში – პირიქით, ის მოუწოდებს, რომ განუწყვეტილად ეძებო ახალი გზები, გადალახო პიროვნული და სოციალური საზღვრები და არ დაემორჩილო დადგენილ იდენტობის ჩარჩოებს (Marcus, 2005).

"The End" (1967) მორისონის ერთ-ერთი ყველაზე რადიკალური და იდეოლოგიურად დატვირთული კომპოზიციაა, რომელიც აშკარად ეხმიანება თაობათა კონფლიქტს, ძალაუფლების კრიზისს და პიროვნული იდენტობის რღვევას (Sugerman, 1989). სიმღერა იწყება სიმბოლური და იდუმალი სიტყვებით: *"This is the end, beautiful friend, This is the end, my only friend, the end."* ეს სტრიქონები მოიცავს დასასრულის, გარდასახვისა და ახალი რეალობის ფორმირების იდეას, თუმცა ის არ გვაძლევს კონკრეტულ პასუხებს, მორისონისთვის "დასასრული" უფრო მეტია, ვიდრე უბრალოდ ფინალი, ეს არის ძველი წესრიგის განადგურება და ახალი იდენტობის შექმნის პროცესის დასაწყისი (Riordan & Prochnicky, 1991). სიმღერაში ჩნდება პოსტაპოკალიპტური და მითოლოგიური სურათები, რომლებიც მიაწვდიან

დასავლური ცივილიზაციის კრიზისსა და ძალაუფლების იერარქიის რღვევაზე. მორისონი იყენებს ეგზისტენციალურ თემატიკას და თავის ერთ-ერთ ყველაზე საკამათო მონაკვეთში აშკარად მიუთითებს ფროიდისეული ოიდიპოსის კომპლექსზე: *"Father, yes son? I want to kill you, Mother, I want to..."* ეს ფრაზები არ არის მხოლოდ პიროვნული კონფლიქტის გამოხატულება, არამედ მთლიანი თაობის მიერ ავტორიტეტის უარყოფის სიმბოლო (Weinstein, 1991). მორისონის პოეტური ნარატივი აქ ცდება ოჯახის საზღვრებს და იღებს უფრო ფართო სოციალურ და კულტურულ დატვირთვას – ის არ ლაპარაკობს მხოლოდ მშობლებზე, არამედ მთელ იმ სისტემაზე, რომელიც ძალაუფლების მექანიზმებით ახდენს ადამიანების იდენტობის ფორმირებას (Marcus, 1993). სიმღერის დასასრული, თავისი ქაოსური ინსტრუმენტალური ნაწილითა და მორისონის იმპროვიზაციული ვოკალით, ქმნის განცდას, რომ რეალობის საზღვრები იშლება და მსმენელი გადადის ახალი, გაურკვეველი იდენტობის სივრცეში. ესაა განადგურებისა და შექმნის ერთდროული აქტი, რომელიც იწვევს არამხოლოდ ინდივიდუალურ, არამედ კოლექტიურ ტრანსფორმაციას (Densmore, 1990).

"Riders on the Storm" (1971) The Doors-ის ერთ-ერთი ყველაზე ატმოსფერული და სევდიანი კომპოზიციაა, რომელიც გვაძლევს არსებობის, გზისა და გაურკვეველობის განცდას. მორისონისთვის ადამიანი სამყაროში შემთხვევით "ჩამოსროლილია" და მისი სიცოცხლე არის გაუთავებელი მოძრაობა ქაოტურ რეალობაში: *"Into this house we're born, Into this world we're thrown."* ეს სტრიქონები პირდაპირ ეხმიანება ჟან-პოლ სარტრის ეგზისტენციალიზმს, სადაც ადამიანი ხვდება სამყაროში წინასწარ განსაზღვრული მიზნის გარეშე და მხოლოდ საკუთარი არჩევანით აყალიბებს თავის იდენტობას (Sartre, 1943). სიმღერაში ჩნდება "მკვლელის" პერსონაჟი – *"There's a killer on the road, His brain is squirming like a toad."* მკვლელი შეიძლება აღვიქვათ როგორც ძალაუფლების, ძალადობისა და კონტროლის სიმბოლო. ეს შეიძლება იყოს პოლიტიკური ალეგორია, რომელიც ასახავს სისტემის ბნელ მხარეს, მაგრამ ასევე

შეიძლება აღნიშნავდეს ადამიანის შინაგან დემონებს, რომელიც იდენტობის შექმნისა და გადალახვის მუდმივ პროცესში ერთვება (Marcus, 1993).

მორისონის მუსიკა და ტექსტები იმ პერიოდის პოლიტიკური იდენტობის კრიზისის ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო გამოხატულება იყო. მისთვის მთავარ საკითხად რჩებოდა სისტემისგან გათავისუფლება, პიროვნული იდენტობის მუდმივი ძიება და სოციალური იერარქიების უარყოფა. მისი ლექსიკა და სცენური გამოსვლები ხშირად ასახავდა არასტაბილურობის, კონტროლისგან გაქცევის და ახალი იდენტობების შექმნის იდეებს (Sugerman, 1989). The Doors-ის მუსიკა არა მხოლოდ 1960-70-იანი წლების პროტესტული განწყობების გამოხატულება იყო, არამედ მან შეცვალა ის, თუ როგორ შეიძლება მუსიკამ გაამწვავოს და გააღრმავოს სოციალური და პოლიტიკური დისკუსიები იდენტობის, თავისუფლებისა და ინდივიდუალური ქაოსის გარშემო.

ჯიმი ჰენდრიქსი (1942-1970) იყო როკ მუსიკის ერთ-ერთი ყველაზე რევოლუციური ფიგურა, რომელმაც არა მხოლოდ შეცვალა ელექტრო-გიტარის გამოყენების წესები, არამედ მთლიანად გადაატრიალა ფსიქოდელიური როკის ჟღერადობა და მისი სიმბოლოდ იქცა. ჰენდრიქსი იყო იშვიათი შემთხვევა, როდესაც აფროამერიკელი მუსიკოსი მოახერხებდა საერთაშორისო წარმატების მიღწევას ისეთ მუსიკალურ სივრცეში, რომელიც ძირითადად თეთრკანიან არტისტებზე იყო ორიენტირებული. ის გახდა კულტურული ცვლილებების მომტანი, რომელიც ერთდროულად ებრძოდა როგორც მუსიკალურ შეზღუდვებს, ისე რასობრივ ბარიერებს. მისი სტილი იყო ენერგიული, იმპროვიზაციული და რიტმულად თავისუფალი, ის არ ემორჩილებოდა ტრადიციულ სტრუქტურებს, რაც მის მუსიკას უნიკალურ იდენტობას სძენდა.

"Purple Haze" (1967) არის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი სიმღერა, რომელიც არა მხოლოდ ფსიქოდელიური როკის საკულტო ნაწარმოებად ითვლება, არამედ ცნობიერების ტრანსფორმაციის, იდენტობის კრიზისისა და ალტერნატიული რეალობების ძიების მანიფესტიცაა. ჰენდრიქსმა მისი დაწერა მას შემდეგ დაიწყო, რაც

LSD-ს ზემოქმედების ქვეშ ყოფნისას სიზმარი ნახა, რომელშიც მას ოკეანის ფსკერზე სიარული უწევდა და იასამნისფერ ნისლში იკარგებოდა. სიმღერის პირველი სტრიქონები მიაწვდის ამ უჩვეულო მდგომარეობაზე: *"Purple haze all in my brain, Lately things just don't seem the same, Actin' funny, but I don't know why, Excuse me while I kiss the sky."* ჰენდრიქსის ტექსტი პირდაპირ არ ამბობს, რომ ეს ფსიქოდელიური გამოცდილებაა, მაგრამ მასში იგრძნობა ცნობიერების შეცვლის პროცესის აღწერა. იდენტობის განცდა ქრება და ჩნდება ახალი, არასტაბილური მდგომარეობა, რომელშიც რეალობის აღქმა იცვლება. ჰენდრიქსის *"kiss the sky"* ფრაზა შეიძლება განიმარტოს, როგორც მისი სწრაფვა სრულფასოვანი თავისუფლებისკენ, მუსიკალური, სულიერი და პიროვნული.

ჰენდრიქსის შემთხვევაში იდენტობის პოლიტიკა მხოლოდ ლირიკაში კი არ აისახებოდა, არამედ მის ცხოვრებაშიც. ის იყო აფროამერიკელი მუსიკოსი, რომელიც ძირითადად თეთრკანიან მსმენელებში გახდა პოპულარული, რამაც მას გარკვეული გაუცხოება მოუტანა საკუთარი ეთნიკური ფესვებისგან. მას ხშირად აკრიტიკებდნენ იმ afrocentrists-ის მიერ, რომლებიც თვლიდნენ, რომ ის არ მონაწილეობდა შავკანიანთა სამოქალაქო უფლებების ბრძოლაში და უფრო მეტად ჰიპების მოძრაობას უერთდებოდა. თუმცა, რეალობა უფრო რთული იყო, ჰენდრიქსმა მუსიკის მეშვეობით შეიტანა ახალი ხედვა, რომელიც შავკანიანი მუსიკოსებისთვის აქამდე მიუწვდომელი იყო.

"Purple Haze"-ის ტექსტის შემდეგი მონაკვეთები უფრო მეტად აძლიერებს იმ განცდას, რომ ჰენდრიქსი აღწერს იდენტობის დაკარგვის ან ტრანსფორმაციის პროცესს: *"Am I happy or in misery? Whatever it is, that girl put a spell on me."* ეს ხაზები არა მხოლოდ ფსიქოდელიურ ტრანსში ყოფნის სიმბოლოა, არამედ შეიძლება განიმარტოს, როგორც ინდივიდუალური იდენტობის დეზორიენტაციის განცდა. ჰენდრიქსისთვის, რომელიც მუდმივად ორ კულტურას შორის იმყოფებოდა, შავკანიან ამერიკულ მემკვიდრეობასა და ჰიპი როკ სცენას შორის – იდენტობის ჩამოყალიბება რთული იყო. ამ სიმღერამ მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა არა

მხოლოდ როკ მუსიკაზე, არამედ იმაზე, თუ როგორ შეიძლება მუსიკა იდენტობის აღმნიშვნელი იყოს. ჰენდრიქსი არღვევს მოლოდინებს და აჩვენებს, რომ მუსიკა შეიძლება იყოს იდენტობის გამოხატვის თავისუფალი ფორმა, რომელიც არ ექვემდებარება რასობრივ, კულტურულ ან მუსიკალურ შეზღუდვებს. *"Purple Haze"* ამ თვალსაზრისით არის არა მხოლოდ ფსიქოდელიური როკის სიმბოლო, არამედ იმდროინდელი ახალგაზრდობისთვის გზა, რომელიც ცნობიერების გაფართოებასთან, იდენტობის ძიებასთან და ახალი რეალობის შექმნასთან იყო დაკავშირებული. ჯიმი ჰენდრიქსი თავად იყო ამ ახალი იდენტობის განსახიერება – ადამიანი, რომელიც არც ერთ კულტურულ ჩარჩოში არ ჯდება და რომელიც თავისი მუსიკით აჩვენებდა, რომ თავისუფლება არ არის მხოლოდ პოლიტიკური ან სოციალური საკითხი, არამედ პიროვნული ტრანსფორმაციის შედეგიც.

ჯიმი ჰენდრიქსის *"Machine Gun"* (1970) არის ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი ანტისაომარი სიმღერა როკ მუსიკის ისტორიაში, რომელიც არა მხოლოდ ვიეტნამის ომის წინააღმდეგ დაწერილი პროტესტული კომპოზიციაა, არამედ აფროამერიკელთა იდენტობისა და ჩაგვრის წინააღმდეგ მიმართული პოლიტიკური გზავნილიც. ჰენდრიქსისთვის ეს სიმღერა იყო არამარტო სამხედრო აგრესიის კრიტიკა, არამედ მისი, როგორც შავკანიანი ამერიკელის პირადი რეაქცია იმ უსამართლო რეალობაზე, რომელშიც მისი თანამეგობრობა იმყოფებოდა. სიმღერა 1970 წლის ალბომ *"Band of Gypsies"*-ის ნაწილია, რომელიც ჰენდრიქსის ახალი ჯგუფის (Billy Cox და Buddy Miles) ერთადერთი ოფიციალური ცოცხალი ჩანაწერი იყო. ეს ალბომი მნიშვნელოვნად განსხვავდებოდა მისი წინა ნამუშევრებისგან, რადგან აქ ის უფრო ღრმად შეეხო რასობრივი და სოციალური იდენტობის საკითხებს, შთააგონა თავისი ფესვებიდან და მუსიკას ახალი პოლიტიკური განზომილება შესძინა (Roby & Schreiber, 2010).

"Machine Gun" არის ომისა და ძალადობის წინააღმდეგ მიმართულ სიმბოლურ შეტევად ქცეული მუსიკალური მორევი. სიმღერის პირველი სტრიქონებიდანვე ვხვდებით, რომ ის არა მხოლოდ კონკრეტული კონფლიქტის (ვიეტნამის ომის) წინააღმდეგ საუბრობს, არამედ მთლიანად ძალადობის, აგრესიისა და ჩაგვრის

მიმართ კრიტიკას გამოხატავს: *"Machine gun, tearing my body all apart, Evil man make me kill you, Evil man make you kill me, Even though we're only families apart."* ჰენდრიქსი აქ ამხელს სისტემას, რომელიც ხალხს აიძულებს, ერთმანეთის წინააღმდეგ იბრძოლონ. ვიეტნამის ომი იმ პერიოდში გახდა არა მხოლოდ საერთაშორისო კონფლიქტი, არამედ აშშ-ში არსებული კლასობრივი და რასობრივი უთანასწორობის ინდიკატორიც. უამრავი ახალგაზრდა შავკანიანი მამაკაცი გაწვეული იყო ომში, რომელსაც ისინი არ ირჩევდნენ და რომელიც არ ასახავდა მათ ინტერესებს. მათ უწევდათ ბრძოლა იმავე სახელმწიფოსთვის, რომელიც მათ შინ არ აღიარებდა თანასწორ მოქალაქეებად (McDermott, 2010). მნიშვნელოვანია გავიაზროთ, რომ ჰენდრიქსისთვის ეს თემა პირადადაც მტკივნეული იყო. 1961 წელს ის თავად იყო გაწვეული ამერიკის არმიაში და მსახურობდა 101-ე საჰაერო დივიზიაში, თუმცა მალევე გაათავისუფლეს სამსახურიდან. ამ გამოცდილებამ გავლენა მოახდინა მის მომავალ მსოფლმხედველობაზე და ომისადმი კრიტიკულ დამოკიდებულებაზე (Cross, 2005).

"Even though we're only families apart." – ეს სტრიქონი ხაზს უსვამს იმას, რომ ომის მიერ დაპირისპირებული მხარეები არ არიან რეალურად მტრები, ისინი მხოლოდ მმართველი სისტემის ბრძანებების მსხვერპლნი არიან. ეს აისახება აფროამერიკელთა გამოცდილებაშიც, ისინი შინ არ აღიარებდნენ სრულფასოვან მოქალაქეებად, მაგრამ მათ ითხოვდნენ, რომ უცხო ქვეყანაში დემოკრატიის დასაცავად ებრძოლათ. "Machine Gun" გამოირჩევა არა მხოლოდ ტექსტით, არამედ ჰენდრიქსის მიერ შექმნილი ბგერითი ეფექტებით, ის თავისი გიტარით ბაძავს ტყვიების ცეცხლის, ბომბების აფეთქებისა და დანგრევის ხმებს. ჰენდრიქსის Fender Stratocaster გიტარა აქ იქცევა პროტესტის ინსტრუმენტად. ის იყენებს wah-wah პედლებს, დამახინჯებულ დისტორშენს და კონტროლირებად უკუკავშირს, რათა შექმნას ისეთივე ხმოვანი ქაოსი, როგორიც ბრძოლის ველზე შეიძლება ყოფილიყო (Shadwick, 2003). ეს ნაწილი გადმოსცემს არა მხოლოდ ომის ნგრევას, არამედ შავკანიან ამერიკელთა

იდენტობის კრიზისსაც. მათ არ ჰქონდათ შესაძლებლობა, საკუთარი მომავალი თავად განესაზღვრათ, ისინი მუდმივად სისტემის მექანიზმის ნაწილი იყვნენ.

ჰენდრიქსი იყო უნიკალური ფიგურა იმდროინდელ მუსიკალურ სცენაზე, ის იყო შავკანიანი მუსიკოსი, რომელმაც როკ მუსიკა (რომელიც ამ დროისთვის თეთრკანიანი არტისტების დომინანციაში იყო) სრულიად ახალი განზომილებით შეცვალა. მაგრამ მისი წარმატება არ ნიშნავდა იმას, რომ ის მთლიანად გათავისუფლდა რასობრივი მიკერძოებებისგან. ზოგიერთი შავკანიანი აქტივისტი აკრიტიკებდა მას, რადგან ის ძირითადად თეთრკანიან აუდიტორიასთან ურთიერთობდა და არ იყო პირდაპირი მონაწილე სამოქალაქო უფლებების მოძრაობაში. თუმცა, "Machine Gun" იყო მისი გზავნილი, ინდივიდუალური ფორმა პოლიტიკური წინააღმდეგობისა და იდენტობის დაცვისთვის. ჰენდრიქსის მიერ ჩამოყალიბებული "Band of Gypsies" (რომელშიც ყველა წევრი შავკანიანი მუსიკოსი იყო) განიხილება როგორც მისი სურვილი, რომ მუსიკის მეშვეობით დაებრუნებინა შავკანიანი მუსიკოსების როლი როკ სცენაში და შეექმნა ალტერნატიული სივრცე, სადაც ისინი თავისუფლად გამოხატავდნენ საკუთარ კულტურულ მემკვიდრეობას.

ეს სიმღერა შეიძლება განვიხილოთ როგორც იდენტობის დაცვისა და ჩაგვრის კრიტიკის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი მუსიკალური ნამუშევარი. ჰენდრიქსი არ ეუბნება მსმენელს, რა უნდა იფიქროს, ის ქმნის იმ ემოციურ სივრცეს, სადაც ომის სისასტიკე და ჩაგვრის შედეგები შეიძლება არა მხოლოდ მოისმინო, არამედ იგრძნო. სიმღერა გვიჩვენებს, რომ იდენტობის პოლიტიკა არ არის მხოლოდ ინდივიდუალური გამოცდილება, ის არის ისტორიული, კულტურული და სოციალური სტრუქტურების ბრძოლა, სადაც ადამიანი ხშირად აღმოჩნდება არა მხოლოდ პიროვნული კრიზისის, არამედ ძალადობრივი სისტემის ნაწილი. "Machine Gun" რჩება როგორც ანტისამართი და ანტირასისტული პროტესტის ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი მანიფესტი, რომელიც აერთიანებს მუსიკალურ ინოვაციას, ემოციურ ინტენსივობას და იდენტობის პოლიტიკის ღრმა ანალიზს. ჰენდრიქსი ამ

სიმღერაში აჩვენებს, რომ ბრძოლა თავისუფლებისთვის მხოლოდ ტყვიებით არ მიმდინარეობს, ის ასევე არის მუსიკაში, ხმოვან გამოსახულებაში და იმ ემოციურ რეაქციაში, რომელსაც ის მსმენელში იწვევს.

ჯიმი ჰენდრიქსის "The Star-Spangled Banner" (1969, Woodstock Performance) ერთ-ერთი ყველაზე მძლავრი და საკამათო მუსიკალური აქტი იყო 1960-იანი წლების როკ კულტურაში. მისი შესრულება ამერიკის ეროვნული ჰიმნის სრულიად ახლებური ფორმით არა მხოლოდ მუსიკალური ექსპერიმენტი, არამედ პოლიტიკური განცხადებაც იყო. ეს არ იყო უბრალოდ ჰიმნი, ეს იყო მისი ტრანსფორმაცია, რომელმაც გააერთიანა ომის წინააღმდეგ პროტესტი, ეროვნული სიმბოლიზმის დეკონსტრუქცია და პიროვნული თავისუფლების გამოხატვა. ჰენდრიქსმა ამ ვერსიით აჩვენა, რომ მუსიკა შეიძლება გადაიქცეს პროტესტის, წინააღმდეგობისა და იდენტობის ხელახალი განსაზღვრის მძლავრ იარაღად.

ვუდსტოკის ფესტივალი 1969 წელს იქცა ჰიპი მოძრაობის, ახალგაზრდული ამბოხისა და სოციალური ცვლილებების ყველაზე მნიშვნელოვან მოვლენად. ჰენდრიქსის გამოსვლა ფესტივალის ბოლო დღეს შედგა, იმ მომენტში, როდესაც მონაწილეთა უმრავლესობა უკვე წასული იყო. მიუხედავად ამისა, მისმა შესრულებამ შექმნა ერთ-ერთი ყველაზე ემოციური და სიმბოლურად დატვირთული მუსიკალური მომენტი. მისი "The Star-Spangled Banner" არ იყო ჰიმნის ტრადიციული ვერსია, ის სრულად არღვევდა მელოდიურ კონვენციებს, იყენებდა დისონანსურ ხმებს, უკუკავშირსა და ელექტრო-გიტარის ეფექტებს, რათა მსმენელისთვის ნაცნობი მელოდია ქაოსისა და განადგურების განცდაში გადაეტანა.

ამერიკა 1969 წელს კვლავ ჩართული იყო ვიეტნამის ომში, რომელიც საზოგადოებაში მასობრივ პროტესტს იწვევდა. ჰენდრიქსის მიერ ჰიმნის ასეთი სახით შესრულება ერთდროულად შეიძლება განვიხილოთ როგორც პატრიოტიზმისა და ანტიპატრიოტიზმის აქტი. ერთი მხრივ, ის პატივს სცემდა ამერიკის სიმბოლოს, ხოლო მეორე მხრივ, აჩვენებდა, თუ როგორ იყო ეს სიმბოლო შერეული ომის, ძალადობისა და ჩაგვრის ხმებთან. მისი შესრულების დროს გიტარით შექმნილი

ხმები, აფეთქებების, ტყვიამფრქვევების, სირენებისა და ყვირილის იმიტაცია, ნათლად ასახავდა ომის სურათს, რაც ჰიმნის თავდაპირველი მნიშვნელობის ირონიულ დეკონსტრუქციად შეიძლება აღვიქვათ. ამ ვერსიას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა აფროამერიკელთა იდენტობისა და მათი ამერიკულ საზოგადოებაში პოზიციის განხილვისთვის. ჰენდრიქსის ჰიმნი გამოხატავდა იმ წინააღმდეგობას, რომელშიც შავკანიანი ამერიკელები იმყოფებოდნენ, ისინი იბრძოდნენ ქვეყნისთვის, რომელიც შინ სრულფასოვან მოქალაქეებად არ აღიარებდა. იმ დროს, როცა სამოქალაქო უფლებებისთვის ბრძოლა ჯერ კიდევ მიმდინარეობდა, ჰენდრიქსმა თავისი მუსიკის საშუალებით აჩვენა, რომ ამერიკული იდენტობა არ არის მონოლითური, ის შეიცავს წინააღმდეგობებს, უსამართლობასა და ომის ტკივილს.

ჰენდრიქსის შესრულება არ იყო მხოლოდ ომის კრიტიკა, არამედ იდენტობის დეკონსტრუქცია და ახალი იდენტობის ფორმირების მცდელობა. ჰენდრიქსმა ამერიკის ჰიმნი შეცვალა ისე, რომ ის გადაიქცა ამერიკული ოცნების მსხვრევის, ძალადობრივი პოლიტიკისა და სამოქალაქო კონფლიქტის ანარეკლად. ჰიმნი, რომელიც ტრადიციულად ერთიანობისა და პატრიოტიზმის სიმბოლო იყო, ჰენდრიქსმა გადააქცია იმ რეალობის სარკედ, რომელშიც ქვეყანა იმყოფებოდა. ამ შესრულებამ მუსიკაში პოლიტიკური აქტის ახალი ფორმა შექმნა. ჰენდრიქსმა აჩვენა, რომ მუსიკა არა მხოლოდ კულტურული იდენტობის გამოხატვის საშუალებაა, არამედ სოციალური კრიტიკის ინსტრუმენტიც. მისი ჰიმნი ერთდროულად იყო პატრიოტიზმი და მასზე ეჭვის შეტანა, ერთიანობის იდეა და მისი კრახი. ამ გზით, ჰენდრიქსმა გადალახა ტრადიციული იდენტობის ჩარჩოები და გვიჩვენა, რომ იდენტობა არ არის ფიქსირებული, ის ცვალებადია, მასზე შეიძლება დაობა, მისი მნიშვნელობა შეიძლება ექვექვეშ დააყენო და ხელახლა განსაზღვრო.

ჯიმი ჰენდრიქსის "The Star-Spangled Banner" დღემდე რჩება ერთ-ერთ ყველაზე ძლიერ გზავნილად იმაზე, თუ როგორ შეიძლება მუსიკა იქცეს პოლიტიკურ და კულტურულ მანიფესტად, რომელიც არა მხოლოდ რეალობას ასახავს, არამედ მას

ცვლის და ახალ მნიშვნელობებს აძლევს. ჰენდრიქსისთვის ეს იყო არა მხოლოდ მუსიკალური ექსპერიმენტი, არამედ ერთგვარი გამოსვლის ფორმა, სადაც ეროვნული სიმბოლოები გარდაიქმნა, ეჭვქვეშ დადგა და ხელახლა განისაზღვრა. ამ შესრულებით ჰენდრიქსმა მუსიკაში შექმნა სივრცე, სადაც ომის, იდენტობისა და სოციალური უთანასწორობის საკითხები პირდაპირი, ხმოვანი ფორმით იყო გადმოცემული.

დასკვნა

1960-იანი წლების ამერიკული როკ მუსიკა არ იყო მხოლოდ ესთეტიკური ჟანრი ან კომერციული კულტურის ნაწილი, ის იქცა სოციალური ცვლილებების ძრავად, რომელიც ახალ იდენტობებს ქმნიდა, ძველს დანგრევდა და მათ შორის დაპირისპირების ხაზს ავლებდა. ბობ დილანი, ჯიმ მორისონი და ჯიმი ჰენდრიქსი არ იყვნენ უბრალოდ მუსიკოსები, ისინი თავიანთი დროის სოციო-კულტურული ტრანსფორმაციის ფუძემდებლები იყვნენ, რომლებმაც არა მხოლოდ მუსიკის, არამედ მთელი თაობის მსოფლმხედველობის შეცვლას შეუწყვეს ხელი. მათი მუსიკა არ იყო მხოლოდ პირადი თვითგამოხატვის ფორმა – ის პოლიტიკური განცხადებაც იყო, რომელიც ეჭვქვეშ აყენებდა იმდროინდელ სოციალურ, პოლიტიკურ და კულტურულ სტრუქტურებს.

ბობ დილანის პროტესტული ფოლკიდან როკ-მუსიკაში გადასვლა არ იყო მხოლოდ ჟანრობრივი ცვლილება, ეს იყო პოლიტიკური აქტიც. მისმა სიმღერებმა, როგორიცაა *The Times They Are A-Changin'* და *Like a Rolling Stone*, ჩამოაყალიბა სოციალური იდენტობის ახალი მოდელი, რომელიც მოიცავდა პოლიტიკურ ცნობიერებას, თავისუფლების იდეას და ტრადიციული ფასეულობების გადაფასებას. დილანის ტექსტები აჩვენებდა, რომ იდენტობა არ არის სტატიკური, ის სოციალური კონტექსტის მიხედვით ყალიბდება, იცვლება და რეაგირებს საზოგადოებრივ ცვლილებებზე. მისი კომპოზიციები ხიდად იქცა ინდივიდუალურ და კოლექტიურ იდენტობას შორის, რაც იმდროინდელ ახალგაზრდობას საკუთარ თავზე დაკვირვების საშუალებას აძლევდა.

ჯიმ მორისონის ფილოსოფიური და ფსიქოდელიური ლირიკა კი სულ სხვა ფორმით უსვამდა ხაზს იდენტობის კრიზისსა და ტრანსფორმაციას. *The Doors*-ის ტექსტები ხშირად ეხებოდა ცნობიერების გაფართოებას, ეგზისტენციალურ ძიებასა და საზოგადოების მიერ დაკისრებული იდენტობის უარყოფას. *Break on Through (To the Other Side)* და *The End* გამოხატავდნენ იმ შინაგან კონფლიქტს, რომელსაც ახალგაზრდა თაობა საკუთარ თავთან და საზოგადოებასთან ურთიერთობაში

განიცდიდა. მორისონი არ სთავაზობდა მსმენელს მზა პასუხებს, პირიქით, ის ართმევდა მათ კომფორტს, აჩვენებდა, რომ თვითმყოფადობის ძიება მუდმივი და რთული პროცესია.

ჯიმი ჰენდრიქსმა კი მთლიანად გადაასხვაფერა როკ მუსიკის ჟღერადობა და ამით ახალი იდენტობის სივრცე შექმნა, განსაკუთრებით რასობრივი თვალსაზრისით. მისთვის მუსიკა იყო თავისუფლების საბოლოო გამოხატულება, სადაც აფროამერიკელებს შეეძლოთ, თავი როკ მუსიკის თანაბარუფლებიან ნაწილად ეგრძნოთ. მისი Machine Gun და The Star-Spangled Banner არამარტო ომის წინააღმდეგ პროტესტი იყო, არამედ ამერიკული იდენტობის კრიზისის გადმოცემაც – მუსიკის მეშვეობით ის აჩვენებდა, რომ სახელმწიფო სიმბოლოები და ეროვნული იდეალები რეალობისგან შორს იდგა.

თუმცა, 1960-იანი წლების როკი მხოლოდ რამდენიმე მუსიკოსის ნამუშევარი არ იყო – ეს იყო თაობის ხმა, რომელმაც ახალი საზოგადოებრივი თვითშეგნება შექმნა. ეს მუსიკა ეხმიანებოდა და, ამავდროულად, თავადაც აყალიბებდა ჰიპი მოძრაობის, ანტისაომარი პროტესტის, სამოქალაქო უფლებების მოძრაობისა და კონსერვატიული ღირებულებების წინააღმდეგობის ძირითად იდეებს. ეს იყო პერიოდი, როდესაც ახალგაზრდები უარყოფდნენ თავიანთ მშობლების ტრადიციულ ღირებულებებს და როკ მუსიკაში საკუთარ იდენტობის ფორმირებისა და გამოხატვის გზას ხედავდნენ.

მნიშვნელოვანია იმის გააზრებაც, რომ 1960-იანი წლების როკ მუსიკის გავლენა მხოლოდ იმდროინდელ საზოგადოებაში არ დარჩენილა. ამ მუსიკამ გზა გაუხსნა მომდევნო ათწლეულების კულტურულ ტრანსფორმაციებს. 1970-იან წლებში პანკმა გაამძაფრა სოციალური კრიტიკა, 1980-90-იან წლებში ჰიპ-ჰოპმა ახალ ფორმებში განაგრძო რასობრივი და სოციალური პრობლემების გაჟღერება, ხოლო დღევანდელ კულტურაში მუსიკა კვლავ რჩება იდენტობის თვითგამოხატვის მთავარ პლატფორმად.

შესაძლოა, 1960-იან წლებში დაწყებული პროცესები ბოლომდე ვერ მიიყვანა იმ თაობამ, მაგრამ როკ მუსიკა იყო ის კატალიზატორი, რომელმაც შეცვალა

საზოგადოება და ადამიანებს ახალი იდენტობის შექმნის ძალა მისცა. თავისუფლება, რომელიც იმ დროის მუსიკამ ჩამოაყალიბა, გახდა არა მხოლოდ ინდივიდუალური არჩევანი, არამედ კულტურული მემკვიდრეობაც. 1960-იანი წლების როკი იყო არა მხოლოდ მუსიკალური ჟანრი, არამედ ახალი იდენტობების ძიების სივრცე, რომელიც დღემდე ცოცხალია, რადგან ადამიანის სწრაფვა საკუთარი ადგილის პოვნასა და სამყაროს შეცნობისკენ არასდროს სრულდება.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. Anderson, T. H. (1995). *The Movement and the Sixties*. Oxford University Press.
2. Attali, J. (1985). *Noise: The Political Economy of Music*. University of Minnesota Press.
3. Bennett, A. (2001). *Cultures of Popular Music*. Open University Press.
4. Bennett, T., & Peterson, R. A. (2004). *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Vanderbilt University Press.
5. Biddle, I., & Knights, V. (2007). *Music, National Identity and the Politics of Location: Between the Global and the Local*. Ashgate Publishing.
6. Blake, M. (2008). *Comfortably Numb: The Inside Story of Pink Floyd*. Da Capo Press.
7. Brown, R. (2011). *Woodstock: Peace, Music & Memories*. Krause Publications.
8. Cohen, R. (2004). *Bob Dylan: Encyclopedia of Pop Music Culture*. Greenwood Press.
9. Cross, C. (2005). *Room Full of Mirrors: A Biography of Jimi Hendrix*. Hyperion.
10. DeNora, T. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press.
11. Densmore, J. (1990). *Riders on the Storm: My Life with Jim Morrison and The Doors*. Delta.
12. Denisoff, R. S. (1983). *Sing a Song of Social Significance*. Bowling Green State University Popular Press.
13. Doggett, P. (2007). *There's a Riot Going On: Revolutionaries, Rock Stars, and the Rise and Fall of the 1960s*. Canongate Books.
14. Dunlap, O. C. (2006). *Dylan: Disc by Disc*. Rolling Stone Books.
15. Eyerman, R., & Jamison, A. (1998). *Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*. Cambridge University Press.
16. Frith, S. (1988). *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*. Routledge.

17. Frith, S. (1996). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Harvard University Press.
18. Frith, S. (2001). *Pop Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. Routledge.
19. Gair, C. (2007). *The American Counterculture*. Edinburgh University Press.
20. Hall, S. (1996). *Critical Dialogues in Cultural Studies*. Routledge.
21. Hebdige, D. (1979). *Subculture: The Meaning of Style*. Methuen.
22. Hesmondhalgh, D. (2013). *Why Music Matters*. Wiley-Blackwell.
23. Hopkins, J. (2011). *The Lizard King: The Essential Jim Morrison*. Plexus Publishing.
24. MacDonald, I. (1994). *Revolution in the Head: The Beatles' Records and the Sixties*. Fourth Estate.
25. Marcus, G. (1975). *Mystery Train: Images of America in Rock 'n' Roll Music*. Plume.
26. Marcus, G. (1993). *In the Fascist Bathroom: Punk in Pop Music, 1977–1992*. Harvard University Press.
27. Marcus, G. (2005). *Like a Rolling Stone: Bob Dylan at the Crossroads*. PublicAffairs.
28. Marqusee, M. (2005). *Wicked Messenger: Bob Dylan and the 1960s*. Seven Stories Press.
29. McDermott, J. (2010). *Jimi Hendrix: An Illustrated Experience*. Atria Books.
30. McMillian, J. (2011). *Smoking Typewriters: The Sixties Underground Press and the Rise of Alternative Media in America*. Oxford University Press.
31. Neal, M. A. (2002). *What the Music Said: Black Popular Music and Black Public Culture*. Routledge.
32. Negus, K. (1996). *Popular Music in Theory: An Introduction*. Polity Press.
33. Riordan, J., & Prochnicky, J. (1991). *Break on Through: The Life and Death of Jim Morrison*. HarperCollins.
34. Roby, S., & Schreiber, B. (2010). *Becoming Jimi Hendrix: From Southern Crossroads to Psychedelic London*. Da Capo Press.

35. Roszak, T. (1969). *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*. University of California Press.
36. Sartre, J.-P. (1943). *Being and Nothingness: An Essay in Phenomenological Ontology*. Methuen.
37. Shadwick, K. (2003). *Jimi Hendrix: Musician*. Backbeat Books.
38. Shelton, R. (1986). *No Direction Home: The Life and Music of Bob Dylan*. William Morrow & Co.
39. Spitz, M. (1999). *Nobody Likes You: Inside the Turbulent Life, Times, and Music of Green Day*. Hyperion.
40. Stevens, J. (1987). *Storming Heaven: LSD and the American Dream*. Harper & Row.
41. Street, J. (2012). *Music and Politics*. Polity Press.
42. Sugerman, D. (1989). *Wonderland Avenue: Tales of Glamour and Excess*. Little, Brown.
43. Tipton, S. M. (1982). *Getting Saved in America: Taiwanese Immigration and Religious Experience*. Princeton University Press.
44. Turino, T. (2008). *Music as Social Life: The Politics of Participation*. University of Chicago Press.
45. Vincent, R. (1996). *Funk: The Music, the People, and the Rhythm of the One*. St. Martin's Press.
46. Ward, B. (1998). *Just My Soul Responding: Rhythm and Blues, Black Consciousness, and Race Relations*. University of California Press.
47. Weisbard, E. (2004). *Listen Again: A Momentary History of Pop Music*. Duke University Press.
48. Weinstein, D. (1991). *Heavy Metal: A Cultural Sociology*. Lexington Books.

დანართი 1

არტისტი	სინგლი	გამოშვების წელი	თემატიკა
ბობ დილანი	Blowin' in the Wind	(1963)	სოციალური სამართლიანობა, მშვიდობა და სამოქალაქო უფლებები.
ბობ დილანი	"The Times They Are A-Changin'"	(1964)	ცვლილებების სიმბოლო, რომელიც ახალ თაობას მოუწოდებს, წინ აღუდგეს დაძველებულ სოციალურ სტრუქტურებს.
ბობ დილანი	"Like a Rolling Stone"	(1965)	პიროვნული თავისუფლების, სტატუსის დაკარგვისა და თვითშემეცნების დრამატული პორტრეტი.
ჯიმ მორისონი / The Doors	"Break on Through (To the Other Side)"	(1967)	ცნობიერების გაფართოება, საზღვრების გადალახვა და თავისუფლება.
ჯიმ მორისონი / The Doors	"The End"	(1967)	ცხოვრების, სიკვდილის, ფსიქოლოგიური და ფილოსოფიური ძიების თემებზე აგებული სიმღერა.

ჯიმ მორისონი / The Doors	"Riders on the Storm"	(1971)	ადამიანის ბუნების სიბნელესა და ეგზისტენციალურ განცდებზე ფოკუსირებული ტექსტი.
ჯიმი ჰენდრიქსი	"Purple Haze"	(1967)	ფსიქოდელიური როკის სიმბოლო, რომელიც ასახავს ცნობიერების ცვლილებასა და განსხვავებული იდენტობის ფორმირებას.
ჯიმი ჰენდრიქსი	"Bold as Love"	(1967)	ემოციური და სულიერი თვითგამოხატვა, სადაც ფერები რასობრივი იდენტობის სიმბოლოებად გამოიყენება.
ჯიმი ჰენდრიქსი	"Machine Gun"	(1970)	ვიეტნამის ომის წინააღმდეგ დაწერილი სიმღერა, რომელიც რასობრივ და პოლიტიკურ ჩაგვრას ეხმიანება.

