

**ცვლილებების ემბრიონი: მიმი როკი, გენდერული
ურთიერთობები და ტრადიციული მუსიკალური კულტურა
საქართველოში**

უკვე რამდენიმე ათწლეულია, რაც პოპულარული და როკ მუსიკა ეთნომუსიკისმცოდნური კვლევის საგანი გახდა. საქართველოში და ყოფილი სოციალისტური ბლოკის ქვეყნებში მუსიკისმცოდნეობა დიდი ხნის განმავლობაში დაინტერესებული იყო და არის კიდევ დასავლეთ ევროპული კლასიკური მუსიკის, ეროვნული კლასიკის, ხალხური და საეკლესიო მუსიკის კანონით. მუსიკის ეს ჟანრები და სტილები ითვლებოდა და ხშირად ეხლაც ითვლება “სერიოზული” და “ღირსეული” მუსიკის ერთადერთ ფორმებად. ჰეგემონური მუსიკალური და მუსიკისმცოდნური წრეები საქართველოში და სხვა სოციალისტურ და პოსტ-სოციალისტურ ქვეყნებში როკს უყურებდნენ როგორც დეკადენსის ფორმას, როგორც ეს აღნიშნულია კლერ ლევის ნაშრომში ბრიტანული როკის გავლენაზე სოციალისტურ ბულგარეთში (Levy 1992:209), და როგორც დასავლეთის “ამორალური” სოციალური განვითარების შედეგს, რომელიც არ წარმოადგენდა მუსიკის ხელოვნებას.

ჩემი მოხსენების მიზანია საქართველოში როკ მუსიკის სცენის კვლევის ზოგიერთი შესაძლო პერსპექტივების დასახვა. დასავლეთის ახალგაზრდული კულტურის, პოპის და როკის მოზღვაება სოციალისტურ სამყაროში და მათი გავლენა ადგილობრივ ახალგაზრდობაზე და ინტელექტუალურ მუსიკალურ საზოგადოებაზე აღწერილია სხვადასხვა აღმოსავლურ-ევროპულ მუსიკალურ კულტურებთან მიმართებაში, მაგალითად ბულგარეთში (Levy, 1992), რუსეთში (Troitsky, 1987), პოლონეთსა და უნგრეთში (Pekacz, 1992); როკ მუსიკის შედარებით ფართო ანალიზი აღმოსავლეთ ევროპასა და საბჭოთა კავშირშია მოცემულია (Pekacz 1994), (Ramet, 1994), და (Ryback, 1990). ჩემს მოხსენებაში ყურადღება გამახვილებულია საქართველოში როკის გენდერულ ასპექტზე ქართულ ტრადიციულ ხალხურ მუსიკაში გაბატონებული გენდერული ურთიერთობების ფონზე. მე შევეცადე გამეშუქებინა ის ფორმები რომლის საშუალებითაც როკი – როგორც დასავლეთის კულტურის იმპორტი – გვევლინება პოლიტიკური ცვლილებების და გენდერული გამომსახველობისა და ურთიერთობის ტრანსფორმაციის მანიშნებლად სოციალიზმის შემდგომი პერიოდის საქართველოში.

თუმცა პოპულარული მუსიკა აღმოსავლეთ ევროპაში და მსოფლიოს სხვა ქვეყნებშიც სქესობრივი წარმომადგენლობის მხრივ საკმაოდ თანაბარია, როკის ჟანრში, რომელიც სოციალური პროტესტის, ალტერნატიული კულტურის, თვითშეგნების, დამოუკიდებლობის და ავტორიტეტების მიმართ წინააღმდეგობის იდეებითაა განმსჭვალული, მეტად იგრძნობა კაცების დომინირებული პოზიცია. ამ მხრივ არც საქართველოა გამონაკლისი. ჩემს კვლევაში ორ მიდგომას გამოვყოფ: პირველში შევეცდები გავაშუქო პოსტ-სოციალისტური საქართველოს როკ მუსიკაში ახალგაზრდა ქალების დანიშნულება და შემოგთავაზოთ ამის შესაძლო სოციალურ-ისტორიული მიზეზები და წინაპირობები. მეორე მიდგომაში ვაშუქებ გოგონათა როკ-ანსამბლ „ემბრიონის“ და მისი წამყვანი მომღერლის, გიტარისტის და კომპოზიტორის ნინო ლეშჩენკოს მუსიკის სოციალურ და მუსიკალურ-სტილურ თავისებურებებს, და აგრეთვე იმ გზებს რითაც „ემბრიონმა“ და ნინო ლეშჩენკომ დაარღვიეს ტრადიციული პატრიარქალური მორალის და ფემინისტური ქცევის მიღებული ნორმები.

მიუხედავად იმისა, რომ როკში დღემდეც მამაკაცთა და მამაკაცური ძალა-უფლების არტისტულ-მუსიკალური გამომსახველობა სჭარბობს, ქალი-როკერები ცნობიერად თუ ქვეცნობიერად დაუპირისპირდნენ მამაკაცთა ბატონობას ამ უანრში და განსაკუთრებით კი პატრიარქალურ მორალს და იმ იდეას, რომ ქალები უნდა შეეგუონ ტრადიციული ფემინისტური ქცევის ნორმებს. როგორც როკ არტისტებმა, ქალებმა შემოქმედებითად გამოხატეს ისეთი გრძნობები, როგორებიცაა ძალაუფლება, რისხვა, იმედგაცრუებულობა და პროტესტი საზოგადოებრივი შეზღუდვების წინააღმდეგ. ასეთი გრძნობები უფრო მამაკაცთა სულიერ სამყაროსთანაა გაიგივებული (Auslander, 2004; Gaar, 1992; Gottlieb and Wald, 1994).

საქართველო პატრიარქალური ურთიერთობების ქვეყანაა, რომელშიც ქალთა როლი საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ტრადიციულად საკმაოდ პერიფერულია და მამაკაცთა ავტორიტეტს ემორჩილება. ქართულ კულტურაში სოციალური პატრიარქატის ერთ-ერთი ყველაზე ღირსშესანიშნავი ასახვა სწორედ მრავალხმიანი ხალხური სიმღერაა. მრავალხმიანობა მამაკაცური კომპეტენციის და თვითშეგრძნების (identity) გამოხატულებაა. მამაკაცთა უპირატესობა მრავალხმიანი ქართული სიმღერის სფეროში ვლინდება რეპერტუარში, საშემსრულებლო კონტექსტებში და მუსიკალურ სტილში არსებული სქესობრივი განსხვავებების სისტემაში (Chkhikvadze, 1980; Tsitsishvili, 2004 and 2005).

როდესაც 2002 წელს ტელევიზორში ვიხილე როკ ჯგუფ „ემბრიონის“ ხანმოკლე გამოსვლა, ქართულ ეროვნულ რიტორიკაში და ყოველდღიურ ცხოვრებაში წარმოდგენილი ქალის ტრადიციული სახე უეცრად შეიცვალა. „ემბრიონი“ ახლად დაბრუნებული იყო დიდი ბრიტანეთიდან, სადაც მან მოიპოვა ერთ-ერთი საუკეთესო ანსამბლის სახელი როკ ფესტივალ In The City-ში. ინგლისელმა როკ კრიტიკოსმა ჯონ რობმა ასეთი სიტყვები დაწერა „ემბრიონის“ შესახებ: „ანსამბლის გამოჩენამ In The City-ში გამოავლინა ისეთი თვითდარწმუნებულობა რომელიც სულაც არ ესადაგება მათ ხანმოკლე არსებობას, ხოლო მათი ძალა და მაღალი ჰანგები ამბობდნენ „გზა მოგვეცი, ქითი“*. იმავდროულად „ემბრიონმა“ აჩვენა, რომ კარგი როკ-მუსიკა მხოლოდ ანგლო-ამერიკული კულტურის კუთვნილება არაა“ (Robb, 2002). პირველი შეკითხვა რომელიც გამიჩნდა „ემბრიონის“ მოსმენის შემდეგ ის იყო, თუ რანაირად შეიძლება, რომ პატრიარქალური ქვეყნიდან გამოსულმა გოგოებმა იმღერონ და დაუკრან ასეთი ენერგიული და აგრესიული მუსიკა? აშკარა გახდა, რომ „ემბრიონის“ გამოჩენა საზოგადოებაში მიმდინარე ცვლილებების მაჩვენებელი იყო. იმისათვის, რომ ამ ცვლილებებს შუქი მოეფინოს, შევეცდები განვიხილო საქართველოში როკ მუსიკის განვითარების ზოგიერთი საკითხები.

როკი, სოციალიზმი, პიროვნული თავისუფლება და ერი

1960-იანი წლებიდან, როდესაც ტოტალიტარულმა რეჟიმმა საბჭოთა კავშირში და სოციალისტურ ქვეყნებში დაკნინება დაიწყო, ჩვენში პირველად გამოჩნდა დასავლური როკენროლის ისეთი ჩანაწერები, როგორიცაა „ბიტლზი“, „როლინგ სტოუნი“, „დიფ ფარფლი“, „ლედ ცეპელინი“ და „პინკ ფლოიდი“. პოპულარული და როკ მუსიკის დასავლური ფორმები გახდა ახალგაზრდობის ემოციური განტვირთვის და, აგრეთვე, დასავლურ ცხოვრებაზე ოცნების და ფანტაზიების წყარო. აქ უნდა გამოიყოს როკის და პოპულარული მუსიკის ორი ფორმა საბჭოთა კავშირში. პირველში იგულისხმება ოფიციალური ესტრადა და

* ქითი (Kittie) არის კანადური ქალთა ჰარდ-როკ ჯგუფი.

ვოკალურ-ინსტრუმენტული ანსამბლები. მეორეში კი – „იატაკქვემა“ როკ-კულტურა, ანუ ის როკ-ანსამბლები, რომლებიც თავიანთი მუსიკის რადიკალობის და დასავლური იერის გამო არ იყო ოფიციალურად აღიარებული და არც მხარდაჭერა გააჩნდათ.

ზოგიერთი როკ-ანალიტიკოსი (Wicke, 1992:81, Mitchell, 1992:187; Ryback, 1990: 233) ცდილობს დაასაბუთოს, რომ იატაკქვემა როკ-კულტურას დიდი როლი მიუძღვის სოციალისტური სისტემისა და ბერლინის კედლის დამსხვრევაში. ზოგიერთი კი პირიქით, ასაბუთებს, რომ როკი არც ისეთი დამლუპველი იყო კომუნისტური რეჟიმის, და რომ სტალინის ტოტალიტარული რეჟიმის შემდეგ ოფიციალურმა კომუნისტურმა იდეოლოგიამ გადაუხვია მკაცრი ანტი-დასავლურობის ტენდენციას და ტოლერანტულობა გამოამჟღავნა როკის მიმართ (Pekacz 1994:44).

მრავალი არაფორმალური როკ ჯგუფი და არტისტი შეუდგა ექსპერიმენტებს და ადგილობრივი მუსიკალური სტილებისა და დასავლური როკის ელემენტების შერწყმას. ამის მაგალითებად შეგვიძლია დავასახელოთ თუნდაც გიტარისტი კაკო ვაშალომიძე და ჯგუფი „ბერმუხა“. მათ მუსიკაში იგრძნობა კავშირი გაბატონებული აკადემიური მუსიკალური ნრეების იდეოლოგიასთან, რომლის მიხედვითაც მხოლოდ კლასიკური, ხალხური მუსიკა და ჯაზი ითვლება სერიოზული და ღირსეული მუსიკის ფორმებად. ასეთი ტენდენციების გავლენა იგრძნობა მაგალითად კაკო ვაშალომიძის ნმინდა ინსტრუმენტულ მუსიკაში, რომელიც იყენებს ხალხურ ჰანგებს, ჯაზის დამახასიათებელ მელოდიურ-ჰარმონიულ ნიშნებს – თემა და რთული მელოდიური იმპროვიზაციები ამ თემაზე და რთული მოდულაციები. სოლო ლინეარული (არა-აკორდული) ვირტუოზული დაკვრის ტექნიკა გრძელი კილოური პასაჟებით, რომლებიც ხშირად მელოდიის მთავარ ბგერებს შორის არის ჩასმული და ჰომოფონური წყობა ვან ჰალენის დაკვრის სტილს გვაგონებს.

საბჭოთა საქართველოში როკმა ვერ შესძლო (და შესაძლოა არც დაუსახავს მიზნად) გამორჩეული თვითშეგნების (identity) ან პროტესტის და სოციალური გაუცხოების იდეის გამოხატვა. ქართული როკი შეიძლება ავხსნათ, როგორც პროტესტი მხოლოდ იმ თვალსაზრისით, რომ იგი გახდა საბჭოთა ცხოვრების შეზღუდული კულტურულ-საზოგადოებრივი და მუსიკალური გარემოცვისაგან გაქცევის, მუსიკალური გამოცდილების გაფართოების და დასავლურ ცხოვრებაზე ოცნების სიმბოლო. უფრო მეტიც, ცნობიერად თუ ქვეცნობიერად, საქართველოში როკი ეროვნული თვითშეგნების გამოხატვის საშუალებადაც იქცა. ამის მაგალითია ხალხური ჰანგების ფართოდ გამოყენა. ასე რომ, ქართული როკი კოლექტიურ ეროვნულ თვითშეგნებას ან ჰეგემონური, „სერიოზული“ მუსიკისადმი პატივისცემას უფრო გამოხატავდა, ვიდრე ინდივიდუალისტურ და მეამბოხურ მიდრეკილებებს. მაგალითად, სტილის თვალსაზრისით ქართულ როკში აქცენტი მაღალ არტისტულ შესრულებაზე, მუსიკალური სტრუქტურის სირთულეზე და ვირტუოზულობაზე უფრო იყო, ვიდრე სიმღერისათვის დამახასიათებელ სტროფულ-რეფრენულ ფორმაზე და განცდების უშუალო გადმოცემაზე. ამ ნიშნებით საბჭოთა და ნაწილობრივ პოსტ-საბჭოური ქართული როკიც კლასიკური მუსიკის და ჯაზის კრიტერიუმებთან სიახლოვეს ამჟღავნებს. მიუხედავად ამ დადებითი მხარეებისა, ქართული როკი არ გამოირჩეოდა ძლიერი მუსიკალურ-სოციალური სიმბოლოების გამოხატვის თვალსაზრისით. 1990-იან და 2002-იან წლებში ახალი მიმდინარეობები ისახება ქართული როკის განვითარებაში, რომლის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი გამოხატულება ანსამბლი „ემბრიონია“.

როკი, ქალები და ერი

გენდერული კვლევის თვალსაზრისით, წინამდებარე მოხსენების ერთი მნიშვნელოვანი დებულება ისაა, რომ დასავლური როკი და, განსაკუთრებით, მისი ზოგიერთი ჟანრული ნაირსახეობა, თავისი მეამბოხე და ანტი-ჰეგემონური ბუნებით, უფრო ორთოდოქსული ეროვნული იდეოლოგიისათვის არის საზიანო, ვიდრე სოციალიზმისათვის. ეროვნულობის მოამაგეები დასავლურ როკში ერისა და პატრიარქალური მორალის საფრთხეს ხედავენ. თუ ეროვნულ მოძრაობაში აქცენტი კოლექტიურ თვითშეგნებაზე და წინაპართა მემკვიდრეობაზეა, როკი ამ ეროვნული ერთობის საწინააღმდეგო ინდივიდუალისტურ და ანტი-ტრადიციულ ტენდენციებს შეიცავს. ამიტომ, საქართველოს პატრიოტული ელიტის დასავლური-ევროპული და ამერიკული ორიენტაციის მიუხედავად, ქართველი პატრიოტებისათვის დასავლური როკი დასავლური კულტურის არასასურველ ელემენტებსაც შეიცავს. მაგალითად, რუსეთშიც ეროვნული ორგანიზაციები 1980-იან და 1990-იან წლებში როკ მუსიკის წინააღმდეგ გამოდიოდნენ (Troitsky 1987:131).

კომუნისტურ საზოგადოებაშიც კი, 1970-იან და 1980-იან წლებში, პატრიოტული რიტორიკა განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდა ქართულ ტრადიციულ მრავალხმიანობას, როგორც ეროვნული ვინაობის და წინაპართა მემკვიდრეობასთან კავშირის მნიშვნელოვან წყაროს. იმის გამო, რომ ქართული მრავალხმიანობა მამაკაცურობის და პატრიარქალური ფასეულობების შემცველია, ხალხური მუსიკის შენარჩუნება მნიშვნელოვანწილად მამაკაცების პასუხისმგებლობა გახდა. მამაკაცის როკ-მუსიკის სფეროში შესვლა კი იმ იდეალების საპირისპიროდ გამოიყურებოდა, რომლებიც მრავალხმიანი სიმღერების ტექსტებში იყო გამოთქმული: გმირობა, ეროვნულობა, რაინდობა, ვაჟკაცობა და თავშეკავება. ასევე ეწინააღმდეგებოდა როკი კლასიკური მუსიკისა და ჯაზის დახვეწილობას, რთულ მუსიკალურ სტილსა და სოციალური პრობლემებისაგან განყენებულობას.

ქართველ ქალთა დამოკიდებულებას როკთან სხვაგვარი აზრობრივი დატვირთვა აქვს. რამდენიმე ახსნა შეიძლება მოეძებნოს გოგონათა როკ-ანსამბლ „ემბრიონის“ გამოჩენას პოსტ-სოციალისტური საქართველოს მუსიკალურ სცენაზე. პირველ რიგში, როგორც “მეორეხარისხოვანი” სქესისათვის, პატრიარქალურ საზოგადოებაში ქალებისთვის როკი მნიშვნელოვანია იმ თვალსაზრისით, რომ მათ შეუძლიათ როკის, როგორც ანტი-ორთოდოქსული მუსიკის, საშუალებით გამოხატონ პროტესტი საუკუნეების განმავლობაში დადგენილი საზოგადოებრივი ნორმების წინააღმდეგ. ამიტომ, ქალების არატრადიციული ქცევის ნორმები როკში და წინააღმდეგობრიობის არტისტული გამოხატვა სახავს ახალი შესაძლებლობებისა და საშემსრულებლო იდეების სარბიელს ქალებისათვის. ამ მხრივ, შესაძლოა როკ მუსიკას მართლაც არ უთამაშია დიდი როლი სოციალიზმის დაშლაში, როგორც ამას პეკაში გვთავაზობს (Pekacz, 1994:48), მაგრამ მას ნამდვილად მიუძღვის როლი პატრიარქატის დაკნინებასა და ქართულ კულტურაში ინდივიდუალური პლურალიზმის ზრდაში. ინგლისელმა კრიტიკოსმა ჯონ რობმა „ემბრიონს“ ქართული როკის “თინეიჯერი ელჩები” უწოდა. მართლაც, რომ საამაყო ნოდებაა გოგონებისათვის, რომლებიც პატრიარქალურ საზოგადოებაში არიან დაბადებული და გაზრდილები.

მეორე მიზეზი გოგონების როკის აღმოცენებისა შესაძლოა ის იყოს, რომ საქართველოში ქალებს არ ჰყავს გვერდში ისეთი დომინანტური (და ხშირად ქალთმომულე) მამაკაცთა როკ-კულტურა, როგორც ეს დასავლეთშია. ამ მხრივ ქალები საქართველოში „ტერა ინკოგნიტა“-ზე იმყოფებიან.

მესამე შესაძლო მიზეზი ქალების როკში დანინაურებისა ისაა, რომ ქართველ კაცებზე კულტურიდან მომდინარე დანოლა, რათა იბატონონ ქალებზე, თითქოსდა წინააღმდეგობაში მოდის როკის ინდივიდუალური განთავისუფლების ფილოსოფიასთან. ამ მხრივ ქართველი მამაკაცები არასასურველ “პატრიარქალურ” პოზიციაში იმყოფებიან. გარდა ამისა, რაც არ უნდა განსხვავებული იყოს დასავლური მამაკაცურობის სიმბოლოები ქართულისაგან, ორივე თავისებურად დაკავშირებულია მამაკაცთა ჰეგემონიასთან. სწორედ ამიტომ, მამაკაცთა როკი ორჭოფულ ხასიათს იძენს: მართალია ეროვნული იდეოლოგიების თვალში როკი ამსხვრევს ქართველი კაცის მორალურ იდეალს, მოდერნისტების თვალში, რომლებიც მეტ სოციალურ ცვლილებებს ელიან, ქართველ მამაკაცთა როკი ისევ იმ ძველ ტრადიციულ პატრიარქალურ ფილოსოფიას აძლიერებს, რომელიც ქართულ ტრადიციულ კულტურაშია ჩადებული. მათი მუსიკალურ-შემოქმედებითი ღირსებების მიუხედავად, ქართველი მამაკაცები არ გვევლინებიან გზის გამკვალავებად როკ-მუსიკის ახალი სოციალური, პოლიტიკური და თაობრივი სიმბოლოების დამკვიდრების საქმეში ამ გარდამავალ პოლიტიკურ პერიოდში.

„ემბრიონი“ – თვითშეგნების და ცვლილებების გამოხატვა

მიუხედავად იმისა, რომ „ემბრიონი“ ქართველ ქალთა როკის “პიონერია”, ანსამბლის წევრები ყურადღებას არ ამახვილებენ გენდერზე და ფემინისტურ ფილოსოფიაზე. ეს, ნაწილობრივ, იმიტაც არის გამოწვეული, რომ გენდერი და ცხოვრების სექსუალური ასპექტები არ არის ისე გულახდილად გამოქვეყნებული საქართველოს ცხოვრებაში, როგორც ეს დასავლეთის ქვეყნებშია. მიუხედავად ამისა, ანტი-პატრიარქალური ტენდენციები შესამჩნევია „ემბრიონის“ შემოქმედებაში და კერძოდ, ნინო ლეშჩენკოს სიმბოლურ-ბუნდოვან ტექსტებში. ერთ-ერთი მათგანია “ის (She) დაიბადა აზიაში”.

მაბალატი 1. (ინგლისურიდან თარგმანის* ნაწყვეტი):

შენ რაც გინდა არის ძალაუფლება,
რომ დაინახო ვინ არის შენი შეყვარებული.
ყვავილივით ნაზი ან ღმერთივით გიჟი.
ის (she) დაიბადა ორგიაში, ასეთი მშვიდი და მშვენიერი.
არ გინდა გვიყურო? არავინ არაა წმინდანი, ო ღმერთო.

მისამღერი:

ის დაიბადა აზიაში, ის ჩემი ცდუნებაა,
ხედავ როგორ დაძაბულობაში ვარ. დედა წაიყვანე ბავშვები, ვერ ხედავ
ამთქნარებენ?

ის არის დემონი, ნამდვილად.

ყველაზე უცნაური და გულცივი

შეხედე მის მკვლელ თვალებს... როგორ დაგაბნევენ.

ის ანგელოზად მოგაჩვენებს თავს, მაგრამ გულში ბრაზი აქვს დაგროვილი,
გადააბრუნე მისი სულის საიდუმლო ფურცლები.

ჩემს შეკითხვაზე: “ის” (she) უბედურია რომ აზიაში დაიბადა? „ემბრიონის“

* თარგმანი ნინო ციციშვილის.

ნევრებმა მიპასუხეს რომ პირიქით, აზია არის უბედური რომ ასეთი ქალი აზიაში დაიბადა, რადგან ის ანგრევს აზიას თავისი არა-აზიური საქციელით. სიმღერის სიტყვები აგრეთვე შეიცავს გარკვეულ დაძაბულობას ეროვნულ მიკუთვნებულობას და მისგან განთავისუფლებას შორის (არ დაგავიწყდეს შენი ერი).

მსგავსი დიალექტიკა ეროვნულობას და ანტი-ეროვნულობას შორის ჩანს იმ ფაქტშიც, რომ „ემბრიონი“ (2003 წლამდე) და ნინო ლეშჩენკო (დღეის ჩათვლით) სიმღერის ტექსტებს ინგლისურად წერს. მათი აზრით, ქართული ენა არ ესადაგება „ემბრიონის“ როკ მუსიკის სტილს, რომელიც „მძიმე როკის“, „ალტერნატივის“ და „გრანჯის“ თავისებური შერწყმაა. ნინოს სიტყვებით, ძნელია თავის გამოხატვა ქართული ენის საშუალებით. ასეთი განაცხადი იმას მიანიშნებს, რომ ისინი ქართულ და დასავლურ სამყაროს აღიქვამენ როგორც ორ განხვავებულ სამყაროს. ინგლისურად სიტყვების წერა, შესაძლოა, პრაქტიკულ მიზანთანაც იყოს დაკავშირებული, კერძოდ, შემოქმედების დასავლურ მარკეტზე გატანასთან.

გარდა ამისა, ინგლისური ენის შერჩევა სიმღერების საწერად, შესაძლოა, უფრო ღრმა სოციალურ-კულტურულ მიზეზებთან იყოს დაკავშირებული. კერძოდ, ქართული, როგორც შებოჭილი სოციალური და სქესობრივი ურთიერთობების კულტურის გამომხატველი ენა, არ იძლევა იმის საშუალებას (ყოველ შემთხვევაში კულტურის მატარებლების აზრით), რათა გამოხატოს რადიკალურად განსხვავებული და არა-ორთოდოქსული შეხედულებები. ინგლისური ენა (და კულტურა) ამ შემთხვევაში სოციალური ცვლილების და ლიბერალური იდეებისა და საქციელის გამოხატვის უფრო ადვილი საშუალებაა. სიმღერა „დაიბადა“-ს (Born) სიტყვები ახალ სამყაროში დაბადების და ამასთან დაკავშირებული დაძაბულობის გამომხატველია:

მაბაღითი 2. (ნაწყვეტის თარგმანი):

ეს არის ჩემი საძმო, აი მოვდივართ ერთად.
გინდა კარგი გახდეს? გინდა უკეთესი გახდეს?
დაამსხვრიე ბორკილები, როცა გარეთ გამოდიხარ....
რადგან შენ ეხლახან დაიბადე!

„ემბრიონის“ ანტი-ორთოდოქსული ორიენტაცია გამოისახება მის ინტენსიურ ელექტრულ ბგერაში და მუსიკალურ სტილში. „ემბრიონის“ და ნინოს სტილის ზუსტი განსაზღვრა არ წარმოადგენს ჩემს მიზანს ამ მოხსენების ფარგლებში, მით უმეტეს, რომ თანამედროვე როკის მრავალი ნაირსახეობების სტილურ განმარტებაში ჯერ-ჯერობით არაა ერთსულოვანი შეთანხმება (Fornas 1995). მიუხედავად ამისა, ნათელია, რომ „ემბრიონის“ და ნინოს მუსიკა შეიცავს ალტერნატიული როკის, ჰარდკორის და აგრეთვე პანკის ელემენტებს. თვითონ „ემბრიონმა“ თავისი მუსიკა აღწერა როგორც „მძიმე მუსიკა“. ეს სიმძიმე ხშირად იქმნება ნინო ლეშჩენკოს ვოკალური სტილით, რომელიც მონაცვლეობს სიმღერასა და „ლრიალს“ შორის. ასეთი სიმღერის სტილი შერწყმულია გიტარის მოკლე და გამომსახველ, მკვეთრად პულსირებულ ერთხაზიან მელოდირ-რიტმულ მოტივებთან, ხშირად გიტარის „დისტორშან“-ით, რაც ქმნის არა-ლირიკულ იმპულსურ შთაბეჭდილებას. თითქმის არ არის გიტარის სოლო ჩანარებები და ვოკალი აშკარად დომინირებს ინსტრუმენტულ სანწყისზე. მუსიკის სტილი ბევრად განისაზღვრება ნინოს სიმღერის წერის მანერით, რომელშიც უეცრად იცვლება მუსიკის რიტმული და მეტრული პულსაცია და ტემპი, თანაბარ მეტრს მოს-

დევს არათანაბარი. ასეთი ცვლილებები გამომდინარეობს სიმღერის წერის პროცესიდან, რომელშიც მუსიკა/მელოდია თითქოს მიყვება სიტყვების რიტმსა და მელოდიას და არ ცდილობს, რომ სიტყვები ტრადიციულ მუსიკალურ კვადრატში მოათავსოს.

როგორც ზოგიერთმა შეიძლება აღნიშნოს, „ემბრიონის“ მუსიკაში არაფერი ქართული არ არის და ასეთი მუსიკა არც უნდა შეისწავლებოდეს ქართული მუსიკის და მითუმეტეს, მრავალხმიანობის კონტექსტში. ამის საპირისპიროდ შეიძლება ის აზრი გამოვთქვა, რომ ქართული მუსიკალური კულტურა არის არა მხოლოდ ქართული მრავალხმიანობის მონოლითური სამყარო, არამედ სხვადასხვა მუსიკალური კულტურების და ბგერითი ლანდშაფტების ნაერთი. საქართველოში როცა და პოპულარული მუსიკის ეთნომუსიკისმცოდნური შესწავლა გარდაუვალი ხდება ეგრეთ წოდებული „სუბიექტისადმი მიმართული მუსიკალური ეთნოგრაფიის“ თვალსაზრისიდანაც (Rice 2003), რომლის მიხედვითაც მუსიკალური გამოცდილება (musical experience) განიხილება არა როგორც არადიფერენცირებული ერის ან ეთნიკური ჯგუფის ზიარი კუთვნილება, არამედ, როგორც გამოცდილება, რომელიც სხვადასხვაგვარადაა განცდილი განსხვავებული სუბკულტურული ჯგუფების და ინდივიდუალების მიერ თვით ერთი ერის ფარგლებში. როგორც რაისი გვთავაზობს, „...სუბიექტი, მეობა, ან ინდივიდუალი, რომლის გარშემოც მუსიკალური ეთნოგრაფია აიგება, არის ზედმიწევნით სოციალური და თვით-ამსახველი არსება. სწორედ ეს ხდის სუბიექტისადმი-მიმართულ (ან თვით-მიმართულ) მუსიკალურ ეთნოგრაფიას პროდუქტიულს“ (Rice, 2003:157). ამ დებულებას თუ წინამდებარე მოხსენებაში გამოვიყენებთ, ქართული მუსიკალური კულტურა გვევლინება, როგორც არა უნიფიცირებული ეთნიკურ-ეროვნული პარამეტრი, არამედ სხვადასხვა სუბიექტური სოციალურ-მუსიკალური და შემოქმედებითი პროცესების ნაერთი. ისინი ურთიერთმიმართებაში არიან როგორც ერთობლივ ქართულ ტრადიციასთან, ასევე ამ ტრადიციის მიღმა მყოფ მუსიკალურ გამოცდილებებთან. ამ კონცეფციაზე დაყრდნობით შეიძლება ითქვას, რომ მართალია „ემბრიონის“ და ნინო ლემჩენკოს მუსიკა არ გამოხატავს ქართული კულტურის ეროვნულ კოლექტიურ ბირთვს, რომელიც ასე ძლიერად ჩანს ქართულ მრავალხმიანობაში, მაგრამ მათი სუბიექტური გამოცდილება გარკვეულ ინფორმაციას გვანვდის ქართული ერისა და მისი მრავალმხრივი კულტურის შესახებ მისთვის გარდამავალ პოლიტიკურ მომენტში.

თუ ჩვენ „ემბრიონს“ და ქართულ როკ მუსიკას განვიხილავთ ფართო ქართული საზოგადოებრივი აზროვნების, პატრიარქალური მორალური სისტემისა და ტრადიციული ხალხური მრავალხმიანობის კონტექსტში, რომელშიც მამაკაცებს დომინირებული პოზიცია უკავიათ, მაშინ ქართველი გოგონების როკით დაინტერესება და მისი საშუალებით თავიანთი განცდების გადმოცემა ლოგიკური შედეგი ჩანს. მართლაც, როგორც სუბიექტები, „ემბრიონი“ და ნინო ლემჩენკო ასახავენ ქართული საზოგადოების გარდამავალ ეტაპს. ახალგაზრდა ქართველი გოგონებისათვის, რომლებიც საბჭოთა წყობის დაშლის, ეროვნული იდეოლოგიის და რელიგიური რწმენის აღმავლობის პერიოდში დაიბადნენ, როკ-მუსიკა იქცა ტრადიციისა და სოციალურ-მორალური შეზღუდვებისაგან ინდივიდუალური გათავისუფლების სიმბოლოდ.

References

- Auslander, Philip. 2004. "I Wanna Be Your Man: Suzi Quatro's Musical Androgyny". *Popular Music* 23 (1): 1-16.
- Chkhikvadze, Grigol. 1980. "Union of Soviet Socialist Republics, §V, 2: Georgia". Pp. 360-8 in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 19, ed. Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers; Washington, D.C.: Grove's Dictionaries of Music.
- Fornas, Johan. 1995. "The Future of Rock: Discourses That Struggle to Define a Genre". *Popular Music* 14 (1): 111-125.
- Gaut, Greg. 1991 (Review author). "Rock around the Bloc: a History of Rock in Eastern Europe and the Soviet Union". By Timothy W. Ryback. Oxford University Press, 1990. *Popular Music* 10 (2): 249-251.
- Gottlieb, Joanne and Gayle Wald. 1994. "Smells Like Teen Spirit: Riot Grrrls, Revolution, and Women in Independent Rock." In *Microphone Friends*, ed. Andrew Ross and Tricia Rose, 250-74. New York: Routledge.
- Gaar, Gillian. 1992. *She's a Rebel: The History of Women in Rock and Roll*. Seattle: Seal.
- Levy, Claire. 1992. "The Influence of British Rock in Bulgaria". *Popular Music* 11 (2): 209-212.
- Mitchell, Tony. 1992. "Mixing Pop and Politics: Rock Music in Czechoslovakia before and after the Velvet Revolution". *Popular Music* 11 (2) – A Changing Europe: 187-203.
- Pekacz, Jolanta T. 1992. "On Some Dilemmas of Polish Post-Communist Rock Culture". *Popular Music* 11 (2): 205-208
- Pekacz, Jolanta T. 1994. "Did Rock Smash the Wall? The Role of Rock in Political Transition". *Popular Music* 13 (1): 41-49.
- Ramet, Sabrina Petra (Editor). 1994. *Rocking the State: Rock Music and Politics in Eastern Europe and Russia*. Boulder: Westview Press.
- Rice, Timothy. 2003. "Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography". *Ethnomusicology* 47 (2): 151-179.
- Robb, John. 2002. "Oh, Boy! Georgians!". *Playlouder*. Accessed 27 November 2005. <<http://www.playlouder.com/feature/+1045embryon/>>.
- Ryback, Timothy W. 1990. *Rock Around the Block: A History of Rock Music in Eastern Europe and the Soviet Union*. New York: Oxford University Press.
- Troitsky, Artemy. 1987. *Back in the USSR. The True Story of Rock in Russia*. New York, Sydney, Cologne.
- Tsitsishvili, Nino. 2004. "The Study of Gender in Georgian Ethnomusicology". Pp. 483-492 In *Problems of Folk Polyphony. Materials of the First International Symposium of Traditional Polyphony*, ed. Tsurtsunia, Rusudan and Joseph Jordania. Tbilisi: Tbilisi State Conservatorium (In Georgian and English).
- Tsitsishvili, Nino. 2005. *National Unity and Gender Difference in Georgian Traditional Song-Culture: Ideologies and Practices*. PhD. Monash University: School of Music-Conservatorium.
- Wicke, Peter. 1992. "The Times They Are A-Changin': Rock Music and Political Change in East Germany". *Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements*, edited by Reebee Garofalo. Boston, MA: South End Press.