

**АЛТЕРНАТИВНИ СБЛЪСЪЦИ НА КЛУБНАТА СЦЕНА В БЪЛГАРИЯ -  
АЙСБЕРГИ, КАПИТАНИ И ЛЕОНАРДО ДИ КАПРИО**

**ГЕРГАНА РАЙЖЕКОВА**

**Alternative collisions on the rock club scene in Bulgaria - icebergs, captains and  
Leonardo DiCaprio**

**Gergana Rayzhekova**

**Резюме:** В изследването върху алтернативната рок музика в България се прилага като изследователски метод включено наблюдение на терен и участие в общност, и се базира на анализ на повече от седемдесет антропологични дълбочинни интервюта с музиканти, фенове, фигури от клубната сцена и критици, многобройни посещения на концерти в София, в страната и в чужбина.. Потърсени са отговори на въпросите: какво е алтернативната клубна музика в България и какви са нейните комуникативни аспекти; какви перспективи и проблеми в бъдещето развитие на алтернативната музика в музикалните клубове в България можем да открием в теоретични аспекти и как изследването може да се използва от различни заинтересовани страни (музикални клубове, продуценти, групи и прочие). В ролята на Леонардо ДиКаприо е бандата, която жертва себе си и своя живот в името на алтернативната сцена – Титаник в тази рок история.

**Ключови думи:** алтернативна музика, внушена идентичност, стойностен кавър

**Abstract:** The research on Alternative Rock Music in Bulgaria, part of which is this article, applies as a research method inclusive observation and community participation, and is based on more than seventy anthropological in-depth interviews with musicians, fans, club owners and managers and critics, and numerous visited concerts in around Bulgaria and abroad. The article presents some of the main conclusions made during the research in the following directions, namely what is the alternative club music in Bulgaria and what are its communicative aspects; what perspectives and problems in the future development of alternative music in Bulgarian music clubs can be found in theoretical aspects and how the research can be used by different stakeholders (music clubs, producers, groups, etc.). The role of Leonardo DiCaprio is the rock band that sacrifices itself and its life in the name of the alternative scene - our Titanic in this rock story.

**Keywords:** alternative music, club suggestion, suggested identity, cover value

Изследването<sup>1</sup> върху алтернативната музика и нейните сцени в България<sup>2</sup>, част от което е тази статия, прилага като изследователски метод включено наблюдение на терен и участие в общност, и се базира на повече от петдесет антропологични дълбочинни интервюта с музиканти, фенове, фигури от клубната сцена и критици, и многобройни посещения на концерти в София, в страната и в чужбина. Статията представя някои от главните изводи, направени на работния етап на изследването, в следните посоки:

1. Алтернативната клубна музика в България – комуникативни аспекти;

---

<sup>1</sup> Текстът е част от дисертационен труд „Развитие на съвременната алтернативна сцена в България (музикални клубове и медии)“ на докторант Гергана Райжекова, с научен ръководител доц. д-р Венцислав Димов, разработван към Катедра „Радио и телевизия“ на ФЖМК, СУ „Св. Климент Охридски“ (2014-2017).

<sup>2</sup> Записи от интервютата, както и истинските имена на респондентите, се пазят в архива на автора.

2. Перспективи и проблеми в бъдещето развитие на алтернативната музика в музикалните клубове в България в теоретични аспекти;
3. Как изследването може да се използва от различни заинтересовани страни (музикални клубове, продуценти, групи и прочие).

### **Алтернативната музика като терминологичен айсберг**

Началото на всеки научен прочит изисква терминологични уточнения, но понятието „алтернативна музика“ се оказва трудно обозримо, защото е заредено с противоречия и подмолни опасности като същински терминологичен айсберг. Според изследвателя на популярната музика Рой Шукър понятието „алтернативна музика“ е широк и спорен етикет за жанр и стил, използван още от края на 60-те години на XX век, за да обозначи популярна некомерсиална музика, която е „по-автентична“ и „безкомпромисна“ (Shuker, 2001: 6) – например, „ъндърграунд“ изпълнители на психоделичен рок. Етикетът „алтернативен“ в края на 80-те и 90-те години на XX в. залепва за гръндж групите, възприемани като ъндърграунд и контракултура. Значителният пазарен успех на тази музика през 90-те години се дължи на първо място на влиятелните колежански радиостанции в САЩ и на интегрирането в мейнстрийм сцената и музикалната индустрия на водещи изпълнители, както от независими, така и от големи лейбъли (групите U2, R.E.M., Nirvana). За Грег Акерман този жанр като подразделение на рок музиката е „амалгама от хард рок звучене, смесено с автентичността на пънк рок текстовете“ (Akkerman, 2009). Акерман допълва още, че акцентът е върху специфичния дисторшън на китарите и изкривяването на акорди, което по принцип не се среща или се избягва в рок музиката, примесено с предпочитанието да се свири в темпо по-бавно от пънк музиката. В текстовете на песните се залага на теми като депресия, самоубийство и смърт, които за първи път преобладават до такава степен в музикален стил на популярната музика. От термин за отличаващ се музикален стил, постепенно „алтернативен“ става етикет, който обхваща, по думите на Шукър, „чисто и просто музиката, която децата слушат днес“ - колежански рок, рап, траш, метъл

и индъстриъл – музика, която има колкото варианти, толкова и поддръжници, привличайки все по-широка аудитория (Shuker, 2006: 7). Според Шукър такава широта, където „алтернативен“ вече не означава нищо“, прави понятието абсурдно и неясно, но то като лейбъл има важна маркетингова роля за музикалната индустрия, защото индикира отношение, което е придружено от специално внимание към вътрешната борба у човека, за разлика от други жанрове музика, където фокусът е върху общественно-политическата среда (Shuker, 2006: 7).

Друг проблем произтича от факта, че тази музика преминава в мейнстрийм, което е в противовес на ценностите, върху които алтернативният жанр полага основите си – музиката като бунт срещу големите имена и протест срещу системата (Azerrad, 2001: 446). Юлияна Жабева, изследовател на алтернативния рок на Балканите, отбелязва, че „от една страна, алтернативните групи се борят срещу комерсиализацията и мейнстрийм културата, а от друга – директно се включват в мейнстрийма“ (Жабева-Папазова 2010: 311). Тук мога да допълня, че при българските групи, които се самоопределят като алтернативни се случва до голяма степен обратното. Те искат да са мейнстрийм по подобие на алтернативните групи в чужбина, но в България остават по думите на вокалиста на групата *Panickan Whyasker* Нуфри „ъндър-ъндърграунд“, допълвайки, че „този обилен промоушън на големи имена смачка локалната сцена и ти вече от второстепенна грижа ставаш, не въндърграунд, ами въндър-въндърграунд. Общо взето концертите на повечето български групи са нещо такова<sup>3</sup>, много малко хора се интересуват, може би и заради интернет, може би това също помогна много. (Интервю с Нуфри, от *Panickan Whyasker*, музикант, София, 11.05.2014 г.).

Остава конотацията за музикална различност, която терминът „алтернативна музика“ носи. Като цяло подобна референциална широта на понятието „алтернативна музика“ в наше време може да обозначава оспорващите

---

<sup>3</sup> Тук визира концерт на групата *Skitniks* с публика от 20-30 души в столичен клуб - бел.авт.

мейнстрийма антикомерсиализъм и автентичност, гражданско участие и активизъм. Венцислав Димов, например, вижда в е-музиката „масов алтернатив“: „Интернет музиката в Web 2.0. е творчеството на влогъри (видео блогъри), които може да са ъндърграунд музиканти или просто креативни аплоудъри. То не цели комерсиален успех, а иронизира масовата комерсиализация и попкултурата. Но го прави толкова продуктивно, че по потребление (милионни посещения на сайтовете) се оказва по-масово от иронизираните звезди и хитове на мейнстрийма“ (Димов, 2012: 254). Същият автор определя кръстосването на алтернативността на музика и медии като „алтернативни гласове, канали и стилове, които идват „отдолу”, като черпят сокове от локални традиции или „отвън“, като маргинали; борят се с култивираните в модерните медийни полета комерсиални и мейнстриймни универсалии; и успяват да живеят и извън оранжерийната защита на власт и пазар“ (Димов, 2015: 36).

С нееднозначното си разбиране, разтворено между жанрова конкретност и референциална широта, в парадигмата на постмодернизма понятието „алтернативната музика“ днес може да се разчете във връзка с главните характеристики на тази музика – да е в постоянен процес на инкорпориране на съществуващи артистични елементи в нови и нови конфигурации (Fairchild, 1995), да предлага нещо свежо с тенденция да се реконструира миналото (Thompson, 2000; Reynolds, 2005). Хибридно време, в което живеем, се характеризира с пропускливостта на границите между различните музика и явления и лесното прескачане от една култура в друга (Чернокожева, 2010). Оттук следва миксирането на две или няколко микромузика в нещо ново, в което преливат една в друга и приемат етикета „алтернативен” в зависимост от контекста на появяване на дадена миксация се случват преливания от хардкор през метъл до пост-пънк и инди рок. Според Тейлър водеща сила при алтернативните групи е „искреността в постъпките им” (Taylor, 2006). Те не се борят нито за престиж, нито за придобиване на мейнстрийм статут и включените в това облаги, а подобно на инди-рок движението намират за важно

придържането към реалността. Това се изразява в по-задълбочената връзка с публиката и общността. Споделената общност, свързана с излъчването на тази музика в самото ѝ зараждане предимно по колежански радиостанции в САЩ, изкрystalизира в названието „колидж рок“. Що се отнася до термина „инди-рок“ той е съкратен от английската дума independent в превод „независим/и“, и е термин, който независимите издателски къщи в Англия налагат. Част от гореспоменатите понятия като например „гръндж“ и „колидж рок“ остават замразени в десетилетието, в което са се появили, като в момента на музикалната сцена се налага стилове като „пост-гръндж“, чиито представител например е групата Darlia. От своя страна термините „алтернативна музика“, „алтърнатив“, и „инди рок“ продължават своето развитие, от което произтича проблематиката, свързана с точното определяне границите на явлението „алтернативна музика“.

Връщайки се на понятието „алтернативна музика“, на българската музикална сцена са необходими няколко уточнения, във връзка със заимстването на термина от западната сцена и използването му в български контекст, особено що се отнася до съвременни български групи, които свирят такъв стил музика. Според Стюарт Хол съществуват определени „степени на симетрия“ или степени на „разбиране“ и „неразбиране“. Комуникативното взаимодействие „зависи от степените на симетрия/асиметрия (отношения на еквивалентност), основани между позициите на „персонификации“, закодирващ-производител и разкодирващ-получател (Hall, 1973: 131). В тази игра на разпознаване, интерпретиране и вграждане на знаци от една знакова система в друга се появяват „натурализирани“ кодове, тоест „оперирането на натурализирани кодове разкрива не прозрачността и „естествеността“ на езика, а дълбочината, хабитуализацията и полу-универсалността на използваните кодове“. Така „алтернативна музика“ постепенно намира своето място в българския език – и по времето на комунизма, и в посткомунистическото българско общество – процес, който разкрива „(идеологическия) ефект от скриването на кодиращите практики“ (Hall, 1973: 132). Факт е, че понятието е въведено в българска употреба, възприема се като смислен дискурс и носи смислена кодираност. То

може да се разчете сред декодираните дискурси, за които Стюарт Хол пише, че „имат ефект, влияние, забавляват, инструктират или убеждават в много сложни перцептуални, когнитивни, емоционални, идеологически или поведенчески последици“ (Hall, 1973: 130). Случаят може да се обясни като сблъсък в локалното и глобално разбиране на музикалните стилови, пример за отношенията между експлицитно и имплицитно знание (Kalthoff, 2003: 74), където експлицитно знание е изградено на базата на дискурсивни практики, а имплицитно знание е свързано с наблюдение на социални практики. Имплицитното знание за българската музикална сцена и трезво осмисляне на музикалната среда в България и в чужбина, би следвало да се покрива с експлицитното, видимо действие и конкретни стъпки към развиване на музикалната сцена в страната, което включва и терминологичен консенсус. За да разбера даденото музикално явление или музикален стил, трябва да изследваме културната системата, в която то функционира и се саморегулира. Алтернативният стил на българската сцена функционира в друга система, където произвежда собствени смисли и има различна кауза, защото термините съществуват „от ситуация на ситуация и са директно свързани с властови борби“ (Winter, 2015). По думите на респондента М.А (известен радиоводещ и диджей на алтернативната сцена в България) алтернативният стил на българската сцена е всъщност синоним на съвременно звучене, което се вписва адекватно в световните музикални тенденции.

Музикалният журналист Емил Братанов, един от интервюираните респонденти в изследването, използва в разказа си за явлението три, едновременно припокриващи се, но и разкриващи различни нюанси понятия: „алтърнатив“, „алтернативна рок музика“ и „алтернативна музика“. Според Братанов линиите на развитие на българските групи в споменатия стил са три. При първата линия бандите имитират стила „алтърнатив“ и са „като ония“, тоест правят „авторска музика, в която е чопнато оттук-оттам по-малко, защото те харесват и растат на основата на грънджа, на алтърнатива, на Сиатълското“, например групата *Der Hunds*. Във втората линия са например група *Comasummer* – алтернативен рок,

определян от Братанов като „български написан алтернативен рок”, при който преобладава авторският елемент. Третата линия е на групите, които „нямат друга алтернатива” и със своята оригиналност се открояват от всичко останало на сцената като новото алтернативно явление на музикалната сцена - Стругаре. Казаното от Емил Братанов до голяма степен се покрива с маркетинговите позитиви, описани от Шукър.

### **Айсберги и сблъсъци: към перспективите и проблемите в развитието на алтернативната музика в музикалните клубове в България**

Терминологичните и теоретически неясноти, които носи широкото и нееднозначно понятие „алтернативна музика“, обосновават използването тук на метафората за айсберга. Отвъд теорията, в практиката на българската алтернативна сцена, метафората може да бъде продължена с явните и подмолни сблъсъци на музикалната сцена – с неизмеримо количество и различни качества, тъй като тя представлява поле за изява на различни индивидуални таланти, общностни вкусове и общи и конкретни бизнес интереси. Част от това поле, което е свързано с определена музика, но прекрачва мащабите на музикалното, е алтернативната рок сцена, нейният контингент от актьори (групи, публика, маркетинг и мениджмънт фигури); институции (клубове, фестивали, лейбъли, медии); човешки и групови отношения (фокус интереси, краткосрочни и дългосрочни цели, употреби). Всички те съществуват в едно поле, което само по себе си е нееднозначно. Полето на алтернативната сцена съдържа в себе си множество сблъсъци, които биват алтернативни едни на други в смисъла на различни, несравними и несъпоставими, подобно на Браунови частици, които се блъскат една в друга в непрекъснато хаотично движение. Именно тези аспекти на алтернативната сцена в България като практика – полета на конфликти, напрежения, огнища на проблемни ситуации и проблематики – натоварват алтернативната музикална сцена със съответните положителни и отрицателни дискурси, които изграждат нейната идентичност, и които, от своя страна, биват кодирани в отношения и ценности, знаци на престиж, очаквания...



В тази посока на мислене, метафората от началото на текста може да претърпи метаморфоза – алтернативната сцена може да бъде провидяна и като Титаник, плуващ в море от човешки и групови употреби. Подобно на образите и персонажите във филмовата история, разказана от Камерън, алтернативната сцена си има своите непрозрачно море на съвременността, дебнещи в него айсберги на алтернативността и обитатели на клубния кораб. В него има екипаж и пасажери: нещастни капитани, носещи големи амбиции играчи и неподозиращи опасността пасажери, сред които е и злощастният Леонардо ди Каприо. Титаникът придобива смисъл само във фаталния сблъсък. Алтернативната сцена може да бъде осмислена само в движенията, борбите и конфликтите, т.е. в сблъсъците. Следващите редове са опит случващата се в момента алтернативна музикална сцена да бъде разбрана и показана – не през един, а през седем сблъсъка.

### **Сблъсък 1: Между поколенията и музикалното възпитание**

Един от възможните пътища за изучаване на психологическите аспекти на музиката е прочитът през еволюция на културни системи, като преход между музикална нормативност и социална организация. Проучвания върху еволюцията на музикалното поведение виждат музиката като адаптивен комплекс, динамична система, която се развива в контекста на културните конвенции, които могат да възникнат при редица ограничения. Петер Тод изследва еволюционното моделиране на музиката, като въвежда няколко модела: на чифтосването – селективен натиск в еволюцията на музикалния вкус, при който агентите „мъжки композитори“, „ухажват с мелодии“ агентите „женски критици“; миметичен – за наследените очаквания на общността; повторям модел на обучение. Някои от изводите на това еволюционно моделиране могат да бъдат приложени при разбирането на алтернативната сцена като арена на сблъсъци.

Повтарямата стара песен отегчава женската и за да подсигури своя успех по време на чифтосването, „мъжкия трябва да осигури нещо ново” (Todd, 2000:

384). Тоест прогресът е пряко свързан с предпочитанията на женската и нейните познания относно минало и настояще, тъй като „мъжки песни еволюират, както по време на едно поколение, така и в следващи поколения с времето” (Todd, 2000: 384), но женският индивид дава тласък към разнообразие в песенната музиковсфера. Така се получава съотношението прогрес: разнообразие като двете страни са еднакво обвързани една с друга. Когато прогресът е по-бавен – разнообразието се срива и обратното – бързият прогрес ражда разнообразие, поради редица действащи фактори.

Това отношение на прогрес и разнообразие, отнесено към музикалната сцена означава, че алтернативната музика може да бъде израз на музикалното разнообразие – диахронно, като междупоколенчески натрупвания и връзки, и синхронно, като комплексност в рамките на една поколенческа музикална култура. Ако „женските предпочитания за песни се сменят по-бързо” в рамките на един живот, вместо това да се случва в подаване на музикалната щафета между майка и дъщеря, това би довело до „индивидуална песенна комплексност” и „музикално разнообразие, свързано със съответната култура” (Todd, 2000: 384). Моделът може да илюстрира процеси в траекториите на българската алтернативна музика. Ако майката слуша Лили Иванова, много вероятно е дъщерята да слуша Жана Бергендорф, като следва една и съща поп линия, поднесена от официалните медийни канали, при които липсва разнообразие, музикалните избори са ограничени, но реципиентите не възприемат липсата като такава. В обратния случай, ако майката е слушала група Атлас и песни като „Кукла“, много вероятно е дъщерята, израснала в такава среда със съответния музикален бекграунд, да слуша група *Voyvoda* или група *smallman*. Също така е вероятно поради липсата на такива групи в официалните медийни канали, поради недостатъчното количество концертни изяви на подобни алтернативни банди, дъщерята да търси разнообразие, изисквайки го от средата около себе си, търсейки алтернативни медийни канали. В подкрепа на тази линия от сблъсъци и липси, които имат и поколенчески паралели и връзки, един от интервюираните музиканти добавя: „Ако девойките не припадаха по всеки, научил две

комерсиални песни на китара, наричайки го „музикант” и „талантлив”, може би тези момчета щяха да имат и добър външен стимул да се развиват като творци и положението щеше да е различно” (Интервю със С., музикант). В тези липси и сблъсъци важна роля имат медиите като средства и съобщения, като институции и съдържания: музикална индустрия, електронни медии (радио и телевизии), медийни музикални форми и програми, музикални реалити формати. Съществена е ролята и на музикалните сцени: клубове и фестивали, концертен живот. Не на последно място – институции на музикалното образование и възпитание, като училищата и културните центрове. В сложната фактура на културните среди, които обуславят развитието на музикалните избори, определена роля има и семейната и приятелска среда. Често те функционират и като общност с хоризонтални връзки, и като вертикална, поколенческа „музикална щафета“, подавана между родители и деца, предходна и следваща генерация.

## **Сблъсък 2: Между „алтърнатив” и „алтернативен”**

На българската сцена напред си проличават някои лингвистични недоразумения, които са свързани на първо място с превода или транскрипцията на термина алтернативен от английски език. В случая с използването на транскрибираната чуждица „алтърнатив” в български контекст се цели задействане на редица конотации, където възползване престижа на английската и американската музикална сцена е главна цел. Нещо повече, понятието „алтърнатив”, използвано свободно в българския език, води след себе си редица сугестивни фактори и възпитава, оправдава и ратифицира влечението към външния продукт през високия престиж на съответната музика навън. Това насърчава чуждестранното влияние на българска почва, което се засилва още повече от остатъчната реакция, свързана със забраната за практикуване на определени стилове още от „едно време” и датирания оттогава комплекс за пропастта между западната и българската музикална рок сцена. Въпреки че са изминали около 25 години от съществуването на единната художествено-творческа комисия към КТР

(Комитета за радио и телевизия), накратко Комисията и налаганите от нея ограничения, самият факт, че нещо идва отвън и представлява чуждестранна продукция задейства нездравословно голям интерес към него и едновременно с това активира много нисък праг на критика. Така антисугестивните бариери, които предпазват човек от неблагоприятно влияние отвън, са снижени до минимум заради така престижния първоизточник. В резултат на това се създава една силно сугестивна среда, където чужденецът е своего рода музикален еталон за качество и единствената стъпка към сдобиване с неговото/нейното съвършенство е в директната, прецизна и неподправена имитация. Връщайки се на отношението алтернатив : алтернативен Джон Лок допълва, че думите имат тенденцията да „омагьосват” хората, да сугестират идеи и да дистанцират, отдалечават хората от истината и предметите/обектите. Дефакто отношението алтернатив:алтернативен е равно на отношението качествено:некачествено или още външен продукт:роден продукт. Разбира се, тази игра остава незабележима и до голяма степен подсъзнателно подреждане на авторитети, което лъсва на преден план чрез действията на банди, управители на заведения и собственици. Конкретен пример е свързан със съвместно турне на една от най-обещаващите български банди и гръцка група, където първи на сцената излиза българската група като един вид подгрываща хедлайнера и чието име е също на второ място на съвместния афиш. Поради видимото превъзходство на българската група обаче, се оказва, че нещата не стоят точно така. На въпроса ми “Защо?” китаристът на групата отговаря, че е свързано с “българското гостоприемство” и решението на българската група да направи реверанс към чуждестранната група по този начин на българска земя. Дори и при истинност на съответния опит за гостоприемство, публиката единствено и само потвърждава в една такава ситуация музикалния си стереотип, че българска група по презумпция е по-слаба от чуждестранната и нейното място на не-гвоздей на програмата е това, което бандата заслужава. Тоест стигаме до саморазрушителната сентенция “българска работа” и последиците, които това жигосано върху родната продукция повлича след себе си. Обратно - в опит да привлечат повече публика някои групи нарочно

самоопределят себе си за “алтърнатив”, за да заявят тази си принадлежност към качествения запад.

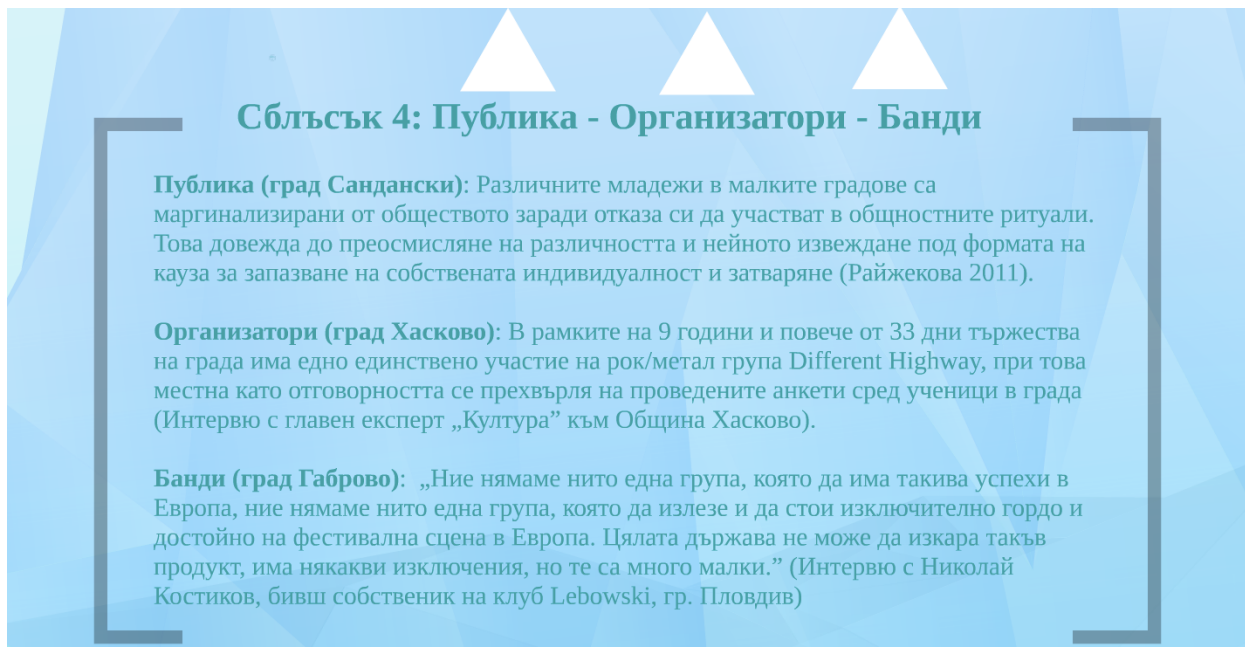
В света на производството и индустрията съществува троицата: оригинал - реплика – менте. Така подредени тези продукти на индустриализацията и масовизацията са в низходящ ред на тяхната цена като предлагани стоки. Оригиналът е най-скъп, например един часовник е хиляди евро, докато ментето е няколко десетки лева, понякога и по-ниско като цена. Третият играч на пазара, обаче, репликата, заема противоречива позиция между ментето и оригинала. Поради изкусната си изработка, работа и начина, по който се доближава до оригинала, репликата е също скъпа и често минава за оригинал, поради нуждата от преценката на експертно око, което да разглоби един часовник например, за да разбере произхода на частите му. Подобна троица на българската сцена има между авторска песен, стойностен кавър и кавър (Rayzhekova, 2015). В троицата, където авторската песен е чуждестранен продукт, авторската песен е на първо място. Тя е следвана от стойностния кавър, а именно кавър, където групата имитира оригинала без да внася каквито и да било авторски елементи по подобие на репликата. На последно място е, разбира се, ментето или авторския кавър, при който групата аранжира песента по свой начин, но който се възприема от българската публика като недопустимо посегателство върху качеството на оригинала. Ако в така изложената троица, заменим чуждестранната авторска песен с българска авторска песен, троицата се завърта и на почетното първо място застава стойностният кавър с най-висок престиж на сцената, следван от авторския кавър, като на последно място остава авторската българска песен, дори и когато е изпята на английски език. Това оставя българските групи, които композират на български език, в дълбокото море сред ледове, малко спасителни лодки и много удавници.

### **Сблъсък 3: Между обществената сугестивна норма и алтернативната обществена сугестивна норма**

По думите на Лозанов, изследвал силата на внушението и неговото приложение в педагогиката, в едно общество съществува така наречената обществена сугестивна норма. Това представлява рамка, която съществува в обществото и включва начин на обличане, държание, говорене, изразяване, степен на познания и прочие норми на пребиваване в обществената сфера и нейните ограничения. Всеки пристъпил тази норма бива заклеймен като аутсайдер, заради което понася санкции относно потенциалната заплаха, която представлява от гледна точка на обществото като организъм и нарушаване на съответния интегритет. Заедно с обществената сугестивна норма тук ще въведе нов термин, а именно този на алтернативната обществена сугестивна норма. „Внушението, както и въображението, се базира на затвърдения в паметта житейски опит. Не може да се внуши на някого, че е индианец или крокодил, ако той нищо не знае за тях.” (Линецки 1983: 35). В тази връзка алтернативната обществена сугестивна норма, която в други страни има своето развитие, върхове и спадове, както и известни имена, които произвежда в полето на алтернативното, поради изолираността на България към такива неофициални движения в продължение на много години, се оказва на много ниско ниво на първо място като информираност относно причините, довели до тези социални размествания. Десетилетия по-късно разминаване присъства не само от гледна точка на пространствено-времевия континиум, но и при ретроспекцията, която е нужна в обяснението на такива явление и тяхната значимост, от културно-еволюционна гледна точка. Липсата на ресурса време, обаче, предопределя представянето на богатата алтернативна обществена сугестивна норма в САЩ на българската общественост като линейно причинно-следствено явление, а не ризоматичен акт, включващ неограничен брой опити и грешки до изграждане на алтернативен глас, който да повлече след себе си цели поколения чрез устойчив общ слоган, кауза или визия. В българската алтернативна обществена норма единствен способ за някакъв вид наваксване на смисли отвън, се оказва въображението, което “може да бъде обърнато към миналото, настоящето и бъдещето; то може да бъде реално, утопично и фантастично” (Линецки, 1983: 35) и „си служи с реални обекти и

явления”. Този факт е от голямо значение що се отнася до възпитаването на публиката в дадени фантазмени светове и има пряко отношение към наводняването на българската сцена с трибюти, кавъри и имитации и доизграждането на алтернативна обществена сугестивна норма чрез въздействието на един клуб, един управител или една общност. Липсата на ризоматично развитие на алтернативната сцена в България и уплътняването на алтернативната обществена сугестивна норма чрез изобилие, от което естествено да бъде подбрано качествено алтернативно българско творчество налага на сцената едно пунтиране на важни смисли, извлечени от други сцени и други епохи, което наваксване изглежда няма край и което въздействие се възприема не като шамар слабия ученик да си научи домашното, както е направил целия клас, а като рутина, която удовлетворява едновременно мързела на ученика (бандата) и неангажираността на родителя (публиката). Иначе казано публиката няма в запаса си от смисли този на алтернативната обществена сугестивна норма и така всяка група с или без умения, стил, идеология и призив е еднакво добра и еднакво лоша, в зависимост от това колко концертна дейност има и колко е канена по събития. Тоест необразованата публика взема като мярка за качеството най-видимият фактор – този на концертната дейност и медийните изяви.

#### **Сблъсък 4: Между публика, организатори и банди**



Взаимодействията между актьорите, които могат да се определят и като трите ъгъла на алтернативната сцена – публика, организатори и банди – включват и напрежения, тъй като често очаквания и реалност не съвпадат. Това се дължи на нереалните параметри, които някой от тези актьори иска да осъществи, превръщайки фантазмените светове в реални ситуации на локалната музикална сцена. Откъсването от реалността ражда нови роли в спектакъла на локалната алтернативна сцена: „полицаи“, които упражняват власт (в случая с организаторите и локалното им вето по фестивали и концерти); „затворници“, които страдат от наложената отгоре власт (групите, които не успяват да изразят себе си и поради „полицайте“, които пазят музикалната сцена като „килия“, и поради разминаването с доминиращите в обществото идеи за живота и музиката) и „жертви“, които изживяват себе си като други (в случая с публиката). В проведения през последните години от мен антропологичен терен наблюденията включват публиката в Сандански, организаторите в Хасково и групите в Габрово и изважда напред интересни наблюдения за алтернативната музикална сцена. В град Сандански (Райжекова, 2011) въз основа на проведения там антропологичен терен септември 2010 г. и направените изводи за ситуацията в



по-малките градове в страната, се оказва, че публиката на алтернативната музика отстоява себе си пред местната общественост, като извежда на преден план своята различност от общоприетото, своята микромузикалност на фона на доминиращата макромузика. И единият, и другият агент във взаимодействието вижда другия като различно-различен или различно-обикновен, възприема другия като заплаха за своите музикални идентичности. Младите хора, които изграждат груповата си идентичност чрез музика, различна от мейнстрийма, в малките градове са маргинализирани от обществото, заради отказа си да участват в споделената от локалната общност култура и музика чрез общностни ритуали. Това довежда до преосмисляне на различността при „алтернативните млади“ и нейното извеждане под формата на кауза за запазване на собствената индивидуалност. Музикалната сцена е такава, заради публиката, но публиката е в градинките, с двулитрови бири, защото не припознава наличните клубове за свои места, тъй като те няма какво да предложат на тази публика – музиката там им е чужда, управителите също, а бирата – скъпа. Разцепването в отношението между търсене и предлагане довежда до затварянето на множество клубове из страната като на град остава максимум един клуб. В град Хасково и благодарение на проведеното интервю с главен експерт „Култура“ към Община Хасково през 2015 г. във връзка с подбирането на музикалните изпълнители за съответните безплатни концерти за Дните на Хасково се оказва, че общината представя събитието като възможност за изява на млади таланти от града и околността, докато на практика не е така. Информацията от програмата разкрива, обаче, че в рамките на девет години и повече от тридесет и три дни тържества на града има едно-единствено участие на местни млади музиканти, а именно рок/метал групата Different Highway. Този факт сочи еднозначно тенденцията музикалните стилове на празника на града да се отсяват и да се дава превес на мейнстрийм музиката. Тази тенденция организаторите обясняват като резултат от демократичен избор, което се обосновава с наличието на анкета, където по-голямата част от местната публика в лицето на деца и младежи от местните гимназии е посочила предпочитания.

Що се отнася до управителите и собствениците на клубове, те в повечето случаи съсредоточават сили около наличието на оборот на заведението, а не върху качеството на клубната сцена, което се постига с изграждането на клубна култура, клубна сцена, регулярност и чистота на клубния живот. Както се изразява Николай Костиков (ивент мениджър и бивш собственик на клуб Lebowskí, гр. Пловдив): „Клубовете са безлични кафета”. Доказателство за думите му са две срещи с управител на клуб в град Габрово на въпроса „Защо към името на заведението има Live Club?” той къде на шега, къде сериозно отговаря: „Защото идват живи хора” (М.). Друг такъв случай е свързан с посещение в нов клуб в град Пловдив, където разнородната и неориентирана тълпа посетители провокира директния коментар от моя страна към управителя на заведението, че клубът очевидно няма таргет аудитория, на което управителят отговоря: „А защо да има?!?”. Най-общо казано, музикалните клубове в България се чувстват комфортно в условията на поддържана от тях музикална всеядност и еkleктизъм.

Стигаме до град Габрово и бандите, които свирят в клубове, които не са за „жива музика“, а за „живи хора“. Но те свирят най-често на трибют вечери. Трибют вечерите се зараждат в началото на 2000 година в София заедно с така наречената Сиатъл Найт (Seattle Nite), в която музиканти от българската алтернативна сцена се събират веднъж или два пъти годишно, за да отдадат почит (to pay tribute - от английски език) и да изсвирят кавъри на съответната група или изпълнител. Скоро след успеха на няколко издания на Сиатъл Найт започва наводняването на музикалната сцена с други трибют вечери с тази разлика, че дори се стига до парадокса да се отдава почит на живи артисти като например групата Red Hot Chilli Peppers, Depeche Mode, Arctic Monkeys, Queens of the Stone Age. За тези масови психози на подражание, което бива възприемано като неподражание, спомага “неволното подражание на социалната среда. То може да се изрази в представи, емоции, усещания и действия” и специфично за този вид конформизъм е “проява на безинициативност, пасивност и безкритичност” (Линецки 1983: 43). Рецептата на такава клубна музика играе

ролята на хапче-антидепресант за публика и организатори, но и за групи, които нямат смелостта и самочувствието да застанат на сцената със собствен продукт, да изискват от организатори и от публика да приемат необходимото за групите с амбиции за собствен стил съотношение между своя продукция и кавъри. Доминирането на подобна практика музикантите възприемат като липса на стандарти. Интервюираният ивент мениджър и бивш собственик на клуб Lebowski, гр. Пловдив, Костиков споделя: „Ние нямаме нито една група, която да има успехи в Европа. Ние нямаме нито една група, която да излезе и да стои изключително гордо и достойно на фестивална сцена в Европа. Цялата държава не може да изкара такъв продукт. Има някакви изключения, но те са много малки”.

#### **Сблъсък 5: Между „контролирано умиране” и безконтролно живеене**

Този сблъсък се свързва с избора на някои участници в българската музикална сцена да я напуснат, да се откъснат от нея. Физическото напускане на дадено място може да се представи като „контролирано умиране” (Дичев 2013: 8), прекъсване на цялостния жизнен процес. В контекста на музикалната сцена то е свързано и със самоубиването на дадена група и опита за възраждането и отглеждането на тази група в нова почва, на нова сцена. Това се случва след 1989 г., когато множество музиканти от алтернативната ню-уейв и пънк вълна напускат България, за да търсят по-добри възможности на Запад. В определени случаи едно такова напускане е свързано с илюзията за пренасяне на нещо отвъд границата, с неговото съживяване извън една умираща сцена. Определям го като илюзия, защото е съчетано с безпомощност, смаляване, изчезване и заглъхване. Точно тук се губят дирите на много имена от втората рок алтернативна вълна, които понастоящем са заглъхнали емигранти по света. Тук ще уточним, че първата рок вълна са групи като Щурците, ФСБ, Тангра, Фактор, Сигнал, където “има страшно много подражателство” (Емил Братанов). Втората рок алтернативна вълна са групи като Акага, Атлас, Клас, Кокомания, Ревю, Нова Генерация, които намират себе си унижени, ненамерили място и признание нито

преди, нито след 1989 г. Третата рок алтернативна вълна са групите Остава, Анимационерите, BlubaLu, Panickan Whyasker, Babyface Clan, а понастоящем на сцената присъства четвъртата вълна. Връщайки се на Дичев това контролирано умиране е контролираното умиране на Втората рок вълна и загубата на връзката между втората и третата вълна. Оказва се, че третата вълна, по времето на която именно започва алтернативното движение по света и по-късно и у нас, не се идентифицира с втората вълна музиканти. На първо място причина за това е тяхното физическо отсъствие от България, на второ място е неосъществената, а обещана революция от тях. Случила се е промяната, изчезнали са променливите. За разлика от това, обаче, четвъртата вълна все по-лесно намира корена си, съотнасяйки се към екзистенциалните търсения на втората вълна. В това отношение помага група Ревю и нейното присъствие на музикалната сцена, спорадичните появявания на Милена Славова и годишнините на емблематични групи от втората вълна – групата Клас и новия им албум, група Нова Генерация и др.

Обратното на „контролирано умиране“ би било „безконтролно живеене“. Този идиом използвам за определяне на липсата на музикални ограничения, що се отнася до стилове, текстове, изразни средства, но и на липсата на опора, която едновременно да дава сцена, да поддържа сцената и да хроникара и следи различните групи в страната. Само по себе си за алтернативните групи безконтролното живеене вътре се оказва много по-безрезултатно от контролираното умиране навън. Хаосът на алтернативната сцена създава вакуум, който бива запълван последователно от различни неуспешни предприятия, които не успяват да създадат свой продукт, да образуват собствена публика и така стигаме до последното устойчиво предприятие на музикалната сцена, което помещава банди и нови музика в себе си – музикалните клубове.

### **Сблъсък 6: Между клубове и банди**

Главни действащи лица в този сблъсък на интереси са бандите от една страна и организаторите на събития от друга, които в най-честия случай са собственици и управители на клубове. С изключение на групите, които изискват твърд хонорар и вече имат наложено име на сцената (те не са много на брой в България), множеството млади банди се съобразяват с предложените условия от страна на съответния организатор, тъй като именно той е носител на капитал и разполага с властови правомощия относно тяхната изява. Според Бурдийо „културен капитал“ включва компетенции, умения, възпитание и образование, където вкусът на един човек е маркер за неговата класа (Bourdieu 1986). Сара Торнтън добавя, че при клубната култура съществува „субкултурен капитал“ (Thornton 1995: 200). Наблюденията върху алтернативната сцена сочат, че увеличаването на субкултурния капитал е главен мотиватор за хората в клубната субкултура. Музикалните клубове, които се възприемат от публиката като най-престижни, имат висок „символичен капитал“, тъкмо затова те имат възможност да упражняват „символичното насилие“ да налагат своя вкус върху аудиторията, да променят нейните вкусове и поведение. Музикалните клубове са важни участници в борбите за символен капитал, защото те са много по-въздействаща и константна величина, в сравнение с другите сцени на алтернативната музика, които имат сезонен формат, а именно турнета, фестивали и локални общински или областни празници. Новите контексти и профили на музикалната индустрия отнемат възможността дадена група да печели от продажбата на своята продукция (дискове, тениски и други артикули), поради изчезването на музикалните магазини, а и поради консумирането на музика чрез онлайн канали и свалянето ѝ нелегално оттам. Разбира се, групите използват концерти, за да продават своя мърч, но това отново е обвързано с определена организация от страна на власт-имащите предприятия. На преден план излиза ролята на музикалния клуб и по-рядко концерта и фестивала, като един вид работодател на дадена група. „Символичното насилие“ по Торнтън идва от факта, че клубът и фестивалът като частна институция преследват

частни, най-често комерсиални интереси и в тази си роля доминират над бандите, осъществяващи техните музикални програми. В сблъсъка между организатори и музиканти първите са силната страна. Това означава съобразяване с едноличното мнение на човек, чиито големи правомощия рядко включват голямо ноу-хау относно ключови познания по мениджмънт на музикална сцена. Властта на клубните организатори довежда до поредица от компромиси в ущърб на групите и музиката им. Най-губещи са тези, които свирят на места без изградена собствена аудитория. Често собственикът на заведението очаква групата да му осигури аудитория, като „придърпва“ феновете из клубовете в България. Световната практика, обаче, сочи, че наличието на публика е до голяма степен в отговорностите на мениджмънта на клуба, а не на групата.

Това противоречие и неразбиране води до разочарование и у двете страни. Сблъсъкът между организатори и банди е с предизвестен край: клубът разполага с повече позитиви и символичен капитал и в музикантските среди, заради което може да изисква определено поведение от групата, да налага мейнстрийм репертоар или кавъри, вместо да провокира усъвършенстване на групата в изборния от нея стил и по този начин да съдейства за развитие и налагане на авторска музика и продукт. Това довежда до ниската посещаемост на иначе добри групи и както допълва интервюиран музикант, оказва се, че няма как да се издържаш от алтернативната сцена, защото “с хонорара от вечерта може да си платиш само таксито до вкъщи” (Д.).

Подобен е случаят с фестивалната сцена. Като се базират на притежавания от тях символичен капитал, организаторите изискват от българските групи най-често да свирят безплатно като подгръващи преди големи чуждестранни имена, за да пестят средства, както и да се отказват от авторски права. Всяко заемане на позиция от страна на българската група с цел опазване на собствените си права, бива санкционирано чрез сваляне на съответната банда от програмата на фестивала и заместването ѝ със следващата добра група, която би се отказала от заплащане само и само за да се качи на съответната по-голяма сцена.

### **Сблъсък 7: Сблъсъкът между внушена, наследена и въображаема идентичност**

Последният сблъсък на българската алтернативна музикална сцена е тази в самия индивид и неговите възприятия. Този сблъсък е троичен – между внушена, наследена и въображаема идентичност и засяга пряко човека консуматор или просуматор (нов тип потребител, проактивен индивидуалист, който търси информация за продуктите, които купува и споделя с желание своите впечатления с други потребители) на музика. Под наследена идентичност разбирам музикалната идентичност, която е продукт на семейната среда и традициите на общността. Въображаемата идентичност определям като тази музикална идентичност, която се споделя в и чрез медийните пространства – тя е медиен продукт и е свързана със свободата да сглобиш себе си през медийната музика. Внушената идентичност идва от клубовете и начина, по който те продават собствения си продукт на своите посетители. Тези три идентичности са компоненти в конструирането на индивидуалната и групова музикална идентичност – динамичен процес, който следва борбата между трите идентичности като фактори с различен превес. Личният избор на участие в тези хаотични и хедонистични движения и приплъзвания, съчетано със свободата да сглобиш себе си, измествайки се в пространството и бягайки във времето (Дичев 2009: 34) се засилва още повече в българския контекст. Тук липсата на традиция като приемственост между поколенията музиканти и липсата на медийно присъствие в съответния музикален стил, предопределя важната роля на клубовете за алтернативната музикална сцена. Двигателите на наследена и въображаема идентичност в случая с алтернативната музика на българската музикална сцена са слаби или загаснали. Тяхната пасивност компенсира моторът на внушената идентичност. Ако сравним метафорично алтернативната сцена с игра на карти, музикалният клуб е едновременно раздаващият карти и играещият, овластеният, скрил всички козове в себе си играч. В редките случаи, когато един клуб осъзнава тази си

позиция като отговорност, той започва да внушава определена алтернативна идентичност, вкусови параметри и ценностна музикална система у своите посетители. Подобна внушена идентичност компенсира липсата на другите две и сама по себе си изгражда нови музикална сцена и правила, нови общности и аудитории.

### **Кой е Леонардо ди Каприо?**

Сблъсъците ни връщат отново при метафората от началото на текста за алтернативната сцена като филмовия „Титаник“ с неговите екипаж и пасажери... На алтернативната музикална сцена сблъсъците изглеждат много и всички те са достойни да я потопят като „Титаник“. Бяха посочени сблъсъците между свое и чуждо разбиране на алтернативността в музикалните стилове, между поколенията и музикалното възпитание, между етикетите “алтернатив” и “алтернативен”, между обществената сугестивна норма и алтернативната обществена сугестивна норма, между публика, организатори и банди, между безконтролно живеене и „контролирано умиране“, между клубовете и бандите, между внушената, наследена и въображаема идентичност. Сблъсъците са много, факторите в тях също, подобно на айсбергите в океана. Във филма героят на Леонардо ди Каприо загубва времето и живота си, но печели безсмъртна любов. Всъщност на алтернативната музикална сцена ролята на Леонардо ди Каприо се изпълнява от алтернативната банда. Дали, обаче, подобно на Леонардо бандата ще спечели истинската любов на публиката за тази си саможертва? Този отговор зависи единствено и само от нея.

В настоящата статия бяха изведени седем от главните сблъсъци на българската алтернативна музикална сцена, като бе представена гледната точка на участниците в различните сблъсъци. Бяха въведени също така понятията „стойностен кавър“, „алтернативна обществена сугестивна норма“ и “внушена идентичност”, които са научен принос на докторанта в дисертационния ѝ труд.



## ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

**ДИМОВ**, Венцислав (2012). e-Music (интернет-музиката като огледало на етничното). *Изкуствоведски четения. Доклади от деветата научна конференция на Института за изкуствознание 2011*. София: Институт за изследване на изкуствата, с. 249-256.

**ДИМОВ**, Венцислав (2015). Треска в делнична вечер (за медийната сила на песента в един не само акустичен свят), *Радио, разказ, реч. Юблеен сборник в чест на проф. д-н Снежана Попова*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 35-47.

**ДИЧЕВ**, Ивайло (2009). Виртуални граждани? На купон с MP3 плеър, *Новите млади и новите медии*. София: Институт Отворено общество, с. 34.

**ДИЧЕВ**, Ивайло (2013). *Желанието да тръгнеш. Правото да спреш*. София: Издателство Фондация „Медийна демокрация“, 7-8.

**ЖАБЕВА-ПАПАЗОВА**, Юлияна (2010). Алтернативната музика в Югославия през 80-те години – дефиниция и произход. Дефиниция на алтернативната музика. *Изкуствоведски четения*. София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 311-316.

**ЛИНЕЦКИЙ**, М. Л. (1983). *Внушението и ние*. София: Държавно издателство „Медицина и физкултура“.

**ЛОЗАНОВ**, Георги (2005). *Сугестопедия-десугестивно обучение. Комуникативен метод на скритите в нас резерви*. София: УИ „Св. Климент Охридски“.

**РАЙЖЕКОВА**, Гергана (2011). Outside главната - за контракултурната младеж. *Семинар\_BG*. <http://www.seminar-bg.eu/spisanie-seminar-bg/broy5/item/310-outside-glavnata-za-kontrakulturnata-mladezh.html> [последно посетен на 26.04.2017]

**ЧЕРНОКОЖЕВА**, Елка (2010). В епохата на хибридикация: музика – медии – малцинства. *Българско музикознание*. София: БАН, Институт за изследване на изкуствата, с. 7-21.

**АККЕРМАН**, Gregg (2009). *History of Rock: Grunge and Alternative*, <https://www.youtube.com/watch?v=089-vhbjynw> [последно посетен на 26.04.2017].

**AZERRAD**, Michael (2001). *Our band could be your life. Scenes from the American Underground 1981-1991*. New York – Boston – London: Little Brown and Company, p. 446.

**BOURDIEU**, Pierre (1986). The forms of capital. In: **RICHARDSON**, John (eds.) *The handbook of theory: Research for the sociology of education*. New York: Greenwood Press, pp. 241–258.

**FAIRCHILD**, Charles (1995). „Alternative“; music and the politics of cultural autonomy: The case of Fugazi and the D.C. Scene“. *Popular Music and Society*, 19:1, pp. 17-35.

**FOUCAULT**, Michel (2002). *The Archeology of Knowledge*. New Fetter Lane. London: Routledge.

**HALL**, Stuart (1973). *Encoding and Decoding in the Television Discourse*. Birmingham, England: Centre for Cultural Studies, University of Birmingham, pp. 507–17.

**KALTHOFF**, Herbert (2003). Beobachtende Differenz. Instrumente der ethnografisch-sociologischen Forschung. *Zeitschrift Fur Sociologie*, 32(1), p.74.

**LOCKE**, John (1824). *The Works of John Locke in Nine Volumes*, (London: Rivington, 12th ed.). Vol. 2. Retrieved 24.08.2015. <http://oll.libertyfund.org/titles/762> [последно посетен на 26.04.2017].

**RAYZHEKOVA**, Gergana (2015). Linguistic and Semiotic Features of Music Clubs and Band Names in Bulgaria After 1989. *Davidpublisher.org*. <http://www.davidpublisher.org/Public/uploads/Contribute/5656b1e48ff40.pdf> [последно посетен на 09.05.2017]

**REYNOLDS**, Simon (2006). *Rit It Up and Start Again: Postpunk 1978-1984*. New York, London: Penguin Books.

**SHUKER**, Roy (2001). *Understanding Popular Music*. London: Routledge.

**SHUKER**, Roy (2006). *Popular music: the key concepts*. New York: Routledge.

**TAYLOR**, Steve (2006). *The A to X of Alternative music*. London: Continuum.

**THOMPSON**, Dave (2000). *Alternative Rock*. San Francisco: Miller Freeman Books.

**THORNTON**, Sarah. (1995). The Social Logic of Subcultural Capital [1995]. *The Subcultures Reader*. Chapter 22. p. 200 – 209.

**TODD**, Peter M. (2000). Simulating the evolution of musical behaviour. In **WALLIN**, Nils, **MERKER**, Bjorn, **BROWN**, Steven (Ed.). *The origins of music*. Cambridge, MA: MIT Press, pp. 361 – 388.

**WINTER**, Martin (2015). What is punk rock? What is DIY? Masculinities and politics between l'art pour l'art and l'art pour revolution. In: Guerra, Paula, Tânia, Moreira (ed.) *Keep it Simple, Make it Fast! An approach to underground music scenes*, Volume 1 pp.147 – 157.

#### **Интервюта:**

**Интервю с Николай Костиков**. (28.06.2015), ивент мениджър и собственик на бившия клуб Lebowski.

**Интервю с Емил Братанов** (23.03.2015), музикален журналист и радиоводещ.

**Интервю с М.** (01.06.2015), собственик на клуб в гр. Габрово.

**Интервю със С.** (02.03.2017), музикант на алтернативната сцена.

**Интервю с Д.** (19.11.2016), музикант на алтернативната сцена.

**Интервю с М.А.** (18.10.2016), радиоводещ и диджей на алтернативната сцена.

**Интервю с главен експерт „Култура“ към Община Хасково** (07.2015).

**Интервю с Нуфри от групата Panickan Whyasker** (11.05.2014 г.), музикант и фронтмен.