

РЕЦЕНЗИЯ

на

дисертационния труд на тема **„Развитие на съвременната алтернативна сцена в България (музикални клубове и медии)“** на Гергана Ангелова

Райжекова

за присъждане на образователна и научна степен „доктор“ по професионално направление 05.03. Обществени комуникации и информационни науки (Журналистика - Медийна музика) от доц. д-р Жана Попова, ФЖМК, СУ „Св. Климент Охридски“

Дисертационен труд, който обещава анализ на отношенията музиканти-сцена-медии винаги буди не само интерес, но и още в самото начало заявява една от посоките на анализа – пресичането на автори, аудитории (или публики) и посредници, каквито Гергана Райжекова вижда в клубовете и в медиите. Изборът ѝ на тема е навременен и наложителен, тъй като през периода на изследване в електронните медии настъпват сериозни промени, които се отразяват и върху развитието на комерсиалната и некомерсиална популярна сцена.

Всяко изследване на популярната сцена и музика заслужава особено внимание, когато дистанцията между изследовател и респонденти е запазена и анализът следва първоначално начертаната цел и задачи за реализирането ѝ. С това въведение, искам да открия и първото достойнство на представения пред нас труд: отстранеността на автора от микрообществата, които откриваме да съжителстват в българската музикална среда, до които Гергана Райжекова успява да достигне в теренната си работа. Това е текст за същността на алтернативната музика и взаимоотношенията и взаимодействията, които групите от почитатели, музиканти и собственици на „сцените“ проявяват.

Едно от достойнствата на избраната тема и реализирането на изследването в представената пред нас дисертация е, че в полето на градските изследвания има значими изследвания, свързани с музиката в

града, но рядко се открива изследване, в което градската култура, медиите и музиката да са обвързани в анализа.

В научно-приложно отношение трудът на Гургана Райжекова има своите сериозни качества и то особено с теоретичното ѝ търсене за изясняването на понятия като „алтернативна сцена“, „алтернативна музика“, „алтернативни медии“. Направеното емпирично изследване може да послужи като основа за диалог между основните социални актьори като музиканти, продуценти, собственици на местата, в които музиката търси своята алтернативност, ПР-специалисти, журналисти, представители на музикални медии. Подобен текст дава насоки и отговори, така че диалогът да не се ограничава само до разсъждения за финансирането на алтернативната музика и музиканти и да дава яснота дали не тръгват проблемите в подобен разговор за музиката от прекомерната и неуместна употреба на определенията „алтернативна музика“ и „алтернативна сцена“ у нас.

Още в увода си, а след това и в автореферата, коректно очертава предметът на изследването и целта: *„Предмет на изследването са мястото, влиянието и въздействието на музикалните клубове върху алтернативната сцена в България, тяхната роля, функции и специфики, както и влиянието на чуждестранната музика и медиите върху българската алтернативна музика, видове емиграции на българската алтернативна сцена и музикални конструкти.“* (с. 9). Авторката си поставя за цел да проследи историческото развитие на съвременната алтернативна популярна музикална сцена, като анализира процесите и систематизира нагласите на публика, артисти и организатори на събития. Като основна се очертава тезата, че сцените за алтернативна музика (и медии, и клубове) претърпяват упадък и Райжекова представя причините за този процес. Така тихото „чезнене“, продуктивно поддържаните „носталгии“ и гръмка обявявана „появата“ на алтернативни места за музика се очертават като основни събития в научния разказ на Райжекова за търсения от нея обект – алтернативната популярна сцена у нас. И още тук е поставен и въпросът какво се случва с музикалните медии, когато алтернативната сцена е в упадък? Или с алтернативната музика, когато

медиите изчезват? Целта си постига чрез поставените 6 задачи. Въпреки че трета задача не стои резонно спрямо останалите задачи, Гергана Райжекова е използвала свободата си като докторат и се е опитала да докаже, че има причина да използва още един подход в научното си изследване, макар че според мен резултатите показват, че тази задача е излишна.

Дисертационният труд се състои от: увод, четири глави, заключение, използвана литература и приложения. Обемът на изложението е 288 страници. Приложенията към него са в отделно тяло от 244 страници. Списъкът с използвана литература и източници съдържа общо 201 заглавия: 72 от тях са на български автори, а 129 са чуждестранните източници. Цитирането е направено изключително коректно и описанията са направени с вещината на автор, който има опит с подготовката на научни публикации, както ни показва и списъкът с публикации през периода ѝ на обучение.

Авторката показва задълбочени познания на изследванията в различни музикални посоки у нас и в англоезичната литература. В увода, а след това в различните раздели на главите от труда са описани използваните подходи и методи. Поздравявам авторката за избора ѝ да не ограничи изследването си само до софийските клубове, макар че обект на друго изследване би могла да бъде ролята на регионалните медии. *„Проведени са антропологични теренни изследвания в градовете София, Пловдив, Сандански, Правец, Габрово и Хасково. Сондирането на мнения включва още антропологичния подход на включено наблюдение в рамките на три години (2014-2016 г.): участие в рок групи и други дейности, свързани с музикална журналистика в частни и национални медии, диджей прояви в клубове, както и организиране на събития и фестивали в ролята на ивент мениджър. Антропологичният терен включва още провеждането на над шестдесет дълбочинни антропологични интервюта с представители на съответните локални музикални сцени и нейни активни участници.“* (с. 7).

Гергана Райжекова успява да се справи с доста трудни задачи, които си поставя – да дефинира понятието алтернативна музика и алтернативна сцена, да подреди история на развитието на алтернативната сцена в

България; да определи ролята, функциите и спецификите на чуждестранното влияние на българската алтернативна сцена, както и видовете музикални конструкции на нея и видовете емиграция на сцената. Така очертава и въпросите, на които дава отговор в дисертацията си – успяла е да систематизира изводите си от обобщението на богатия и разнопосочен емпиричен материал.

Нужно е да отбележа и положителната работа около структурирането на дисертационния труд. Начинът, по който е организирано изложението прави **видими** резултатите от изследването и посоките на анализа, а и нещо повече – прочитът доставя удоволствие с плътността на анализа и обстойната информация и използвани цитати от различни респонденти.

Първа глава „Особености на алтернативната музика и въздействието на музикалните клубове“ се състои от три подраздела. В тази глава сме въведени в значенията на „алтернативна музика“ и на „алтернативна сцена“. В следващия раздел като най-значим за работата ѝ откроявам частта за „видове капитал и символично насилие“, тъй като на базата на тази теоретична рамка по-нататък авторката се спира на фигурите, които влияят върху музикалния бизнес и формирането на вкусове и публики на алтернативната музика в общностите и групите, които изследва. В третия подраздел „Видове аудитории на алтернативната сцена“. Още в тази част откриваме определението за алтернативна медия, което докторантката следва и обяснението ѝ защо приема клуба като медия: *„Ако приемем за алтернативна медия клубовете за алтернативна рок музика, както и музикалните алтернативни групи и алтернативната музика, която произвеждат, може да използваме изказването на Стюарт Алън в предговора на *Understanding Alternative Media* (Разбиране за Алтернативна Медия), че „съществуват съревноваващи се значения на това що е алтернативно в една алтернативна медия, което включва, например, значението в случая на алтернативен на мейнстрийм медия; както е залегнало в гражданските политики на гражданското общество; като средство за само-представяне на общности, и като хибридна форма на независима медия, която поставя под съмнение и отхвърля*

установените отношения на власт и контрол“ (Bailey et al 2007: x).“
Именно тази линия в анализа ѝ - **на съмнение на установените отношения на власт и контрол** - ми се струват особено важна.

Следва втората съществена част – анализът на данните от изследването ѝ, поместен във Втора глава, която е назована **„Роля, функции и специфики на чуждестранното влияние“**. В тази част са представени едни от най-важните резултати от теренната работа и анализа на интервютата в изследването. Главата се състои от три раздела – „Влияние на чуждестранната музика в България – функции и специфики“, „Етапи в развитието на българската алтернативна музика на фона на чуждестранната“ (тук е един от ценните подраздели в главата: „Видове емиграция на българските алтернативни групи“), „Влияние на медиите върху българската алтернативна музика“. Всъщност мястото на анализа на медиите и отношенията медия-автор неслучайно е в тази глава. Намирам като **принос в работата**, макар че не е открит от самата докторантка, откритието ѝ, че по отношение на съжителството на официозна култура и неформална или субкултура, или контракултура, в алтернативната музика има различни периоди на надделяване на „чуждоезичната“ музика и различните проявления, които тя ни показва на „чуждото“ като официална култура и „българското“ като алтернативност на подражанието на чуждоезични мейнстрийм явления. Така тя е съумяла да систематизира основните етапи в развитието на тези явления, основани на приближаването или отстраняването от „чуждото“. След прочита за мен все още остава с не толкова категоричен, колкото е изводът на Гергана Райжекова, отговор на въпроса дали защото музиката изчезва, изчезват и медиите, които я излъчват, или обратното? А може би и други фактори се намесват в тези отношения, които няма как да бъдат обект на настоящата работа, тъй като биха разфокусирали анализа, но се прокрадват на места – собствениците на медии, регулацията на електронните медии, появата на организации за авторски права и т.н.

Въпреки че трудно приемам назоваването на музикалния клуб да бъде „медия“, в следващите глави – трета и четвърта – откривам най-стойностния дял от изследването на Гергана Райжекова. Първо,

впечатляващ е списъкът на групите и клубовете, които са представени. Дори само тази история на възникването им и умиранията им е достатъчна, за да открием труда на Гергана Райжекова като стойностно изследване, което може да послужи на други анализатори. Но вместо само описание, докторантката представя анализ и прави типология на българските алтернативни групи през т.нар. от нея „вълни“. Дори самият избор на назоваване вече подсказва, че в тази част става дума за анализ на социални взаимодействия и отношения. Самите групи, които избира като типологични, показват развитието на „алтернативното“ в българската музика от 1987 г. до новия век „Група Нова Генерация и ню-уейв вълната“, „Група Skre4 и гръндж вълната“, „Група Остава и бритпоп вълната“. Използваните дълбочинни интервюта са шестдесет, като транскрибирани и приложени към дисертацията са 15 интервюта, чиито общ обем е над 200 страници. Сериозен труд, който не бива да остане в скоби.

В тази част на дисертационния труд Гергана Райжекова въвежда „музикалния конструкт“ като инструментариум за изследването на музикалната сцена и разграничава три вида: „авторска песен“, „авторски кавър“ и „стойностен кавър“. Самото определение на „стойностен кавър“ заслужава внимание: *„Под стойностен кавър се има предвид определен тип кавър, който като изпълнение на сцената се доближава най-много до своя източник, било студиен запис или изпълнение на живо, където именно плоската имитация се цени от съответната сцена и публика и придава на музикален конструкт със спорно значение стойност отвъд дори авторската песен и авторския кавър.“* (с. 170) И въпреки съпротивата ми срещу наименованието, защото то не е показателно както другите две определения и съдържа относителен елемент, се съгласявам с авторката, че това е приносен момент в изследването ѝ. Защото показва процес на двойно остойностяване на произведението – имплицитното съществуване на фигура или социален актьор, който веднъж казва кой оригинал или авторска музика не е стойностен, и втори път – кой кавър на нестойностен оригинал е стойностен. Подобно явление или конструкт, както го нарича Райжекова, отваря пространства за анализ дали това е публиката, дали действат други механизми на „пазарна цензура“, ако мога

така да я нарека, или фигурата на собственика на клуба или медията (а защо не и фигурата на журналиста) не използва мненията на публиката за представяне на своето остойносттаващо мнение. Следващият раздел представя анализа на алтернативните клубове в България, като е направен исторически, семантичен и пространствен анализ на клубовете.

В четвъртата глава докторантката кръстосва изводите си от трите глави, за да направи обобщенията си. Тук е показан пример как развитието или по-скоро застоят в музиката и медийното ѝ отразяване поражда развитие в общественото договаряне: *„Поради незаинтересуваността на радиата група Хоризонт организира сама музиканти и автори, основавайки сдружение СНАМП „Сдружение на независимите автори, музиканти и продуценти“, което цели въвеждането на закон „регламентиращ задължителна квота за излъчване на българска музика“.* В самия пост група Хоризонт визира примери от съседни страни – *Сърбия, Румъния и други, които „отдавна приеха закони за задължителен процент на излъчване на тяхна музика с който защитиха своята идентичност в тази си част“ (Пак там).* Освен радиата група Хоризонт дава за пример и музикалните реалити формати, които *„са нищо друго освен копи-пейст на чужди формати“* и *„също набиват (най-вече) в съзнанието на подрастващите небългарска музика“.*

Но текстът ѝ не би бил научно изложение, ако не пораждаше въпроси. А точно тук възниква въпросът дали няма да слушаме недобре представена, макар и българска музика, ако се доверим на описанието на Емил Братанов страници напред в дисертацията, в които той обяснява как са записвани, колко технически неугледни са записите на част от алтернативните музиканти? Не е ли прекалено задължаващо изискването към слушателите да слушат недобре записана музика само защото е на български групи? В четвърта глава намираме един от възможните отговори за съществуващата ситуация и той е в характера на собствеността на радиостанциите у нас – те са притежавани от чуждестранни фирми. И въпросът е не защо има чужда собственост на радиостанциите, а защо изчезват българските собственици, които са толкова активни в началото на 90-те години, защо разнообразието от музикални радиостанции е заменено

от шаблона на музикалните радиовериги, от клишето на „музикалния часовник“, който работи безотказно, уеднаквявайки слушатели с различно музикално минало.

В тази част трябва да бъде откроен анализът на интернет платформите за теглене срещу заплащане на българска музика и онлайн медиите, които част от музикантите създават. Но Гергана Райжекова коректно нарича нови, а не алтернативни начините, по които музикантите търсят посредници в променената медийна ситуация. Интерес представлява съпоставката с всекидневните практики на слушане, които описват респондентите ѝ – преди и след появата на интернет – чакането и презаписването записи от касетки, изчезването на тази непосилна трудност да достигнеш до изпълнителя, заменена с лекотата да свалиш запис или да кликнеш в интернет. „Вълната“ на създаването на определена общност вече се създава изключително трудно и още по-трудно се задържа, тъй като всяко следващо видео „отвява“ харесванията и споделянията на най-гледаното доскоро. На видимата част на сцената сякаш се задържат онези, които няма какво ново да кажат в музиката, но успяват да предложат на слушащите музиката им оразличаващи идентичности.

Има две трудности, с които Гергана Райжекова се е справила, макар и със следи на няколко места – да отдели себе си като *наблюдател*, а дори и като музикант и музикален журналист и автор на популярни четива, чиято работа анализира, и като *анализатор*. Успяла е да използва опита си „отвътре“ само там, където ѝ служи като допълнителна, а не основна аргументация на определени изводи. Втората трудност, която можеше да застраши анализа ѝ, е да не успее да систематизира целия натрупан емпиричен материал и да въведе читателя в обобщените резултати. Справила се и с тази трудност и като положителна характеристика на изследването ѝ отбелязвам работата ѝ с различни методи. Но отчитам като положително фокусирането и стремежът на докторантката да удържи изследването си в избраната от нея посока, въпреки изобилието от информация.

Поздравявам докторантката за систематичната подредба на приложенията и за нещо много важно – за употребите им като

аргументативен материал към изводите ѝ, тъй като обемът им е внушителен и въпреки всичко са изключително точно, а не разточително използвани в труда. За читателя е удоволствие да вижда **езика** на говорещите респонденти, като дори само приложенията биха послужили за отделни езикови анализи – например: *„Д. С., една от легендите на клубния и концертен живот в България още от нейното зараждане през 90-те години подчертава, че „въпросът е как е поднесено всичко, защото от кавър до кавър е голяма разлика. Аз слушам гараж доста и в гаража от края на 50-те години това да свириш кавъри е задължително! Ти показваш на хората с това нещо каква ти е инфлуенцията, кого уважаваш най-много.“*

Представеният автореферат като самостоен текст дава ясна представа за съдържанието на дисертационния труд, въвежда читателя в структурирането му, съдържа най-важните изводи и отразява напълно труда. Прецизно написан автореферат, който показва уменията на докторантката за саморефлексия и за открояване на най-важните ѝ изводи.

Самооценката за приносите е важен елемент от автореферата. Отброени са пет приноса, които могат да бъдат открити в труда ѝ. При посочения от нея принос три, приносът е не в самото очертаване на границите на изследванията, а и в формулирането на определения, които се пораждат, когато бъдат прекрачени тези граници.

Докторантката е представила обстоен списък с публикации, разделени в три категории: Научни публикации по темата на дисертацията; Други публикации (популярни, научно-популярни); Медийни активности (интервюта и участия в радиопредавания).

Познавам и следя научните ѝ публикации, затова си позволявам да оценя израстването ѝ и процеса на развитие през годините на обучението ѝ, тъй като изследваната литература, диалогът с научния ѝ ръководител и научното мислене са повлияли върху стила ѝ на писане, употребите на научни методи са довели до едно от най-важните достойнства на представения пред нас текст – изясняването на понятия, за които няма еднозначни разбирания.

Бих добавила нещо, което не става видимо от списъка, заради шаблона на писане на авторефератите, но Гергана Райжекова е участник в редица научни конференции и няколко научни проекта – участва в организация на научна конференция в гр. Елена през септември 2016 г., член е на изследователския екип на проект „Меката власт на популярната музика“ и т.н. Свидетел съм на добрата работа между научен ръководител и дисертант, чиито резултати виждаме и в текста.

Вече посочих някои от своите особености на прочита на дисертационния труд, които не бих назовала точно бележки, а по-скоро авторски съпротиви. Затова в края на рецензията по-скоро бих задала въпрос на Гергана Райжекова, свързан главно с онази част от изследването ѝ, която засяга въпроса за отношенията *медии-алтернативна музика*: **Еднакви ли са или открояват разликите в отношенията на символно насилие, които наблюдават между музикант и медия след 1994 г., и между музикант и собственици на музикален клуб?**

Като се имат предвид достойнствата и приносите на представения дисертационен труд си позволявам да предложа на членовете на научното жури да бъде присъдена ОНС „доктор“ в професионалното направление *Обществени комуникации и информационни науки* на Гергана Райжекова.

13.09.2017 г.

Рецензент:

/доц. д-р Жана Попова/