

MTV

**ПОСТМОДЕРНАТА МУЗИКАЛНА ТЕЛЕВИЗИЯ
КОНТЕКСТИ, СМИСЛИ, ДЕБАТИ**

През последните тридесет години въпреки многобройните публикации¹ и дебати, посветени на постмодернизма в различните изкуства, философия, култура или естетика, в музиката обсъждането на същностите, на социалния и културния контекст на природата и философията на постмодернизма остават не дотолкова разгърнати. И ако постмодерната теория навлиза изключително мощно даже и в сфери като математиката или хуманитарните и природните науки, то в музиката обсъждането ѝ е сведено до разглеждането на отделни въпроси или проблеми, насочени към приложението на термина и културния му контекст, или към явления, към които той би могъл да бъде съотнесен.

Все пак в световен мащаб могат да бъдат маркирани няколко основни линии на обсъждане и изследване на проблема. Първата се отнася и се занимава основно с извеждане на постмодерни аспекти в развитието на популярната музикална култура преди всичко в САЩ и Великобритания. Това са публикации на английски език, между които следва да откромим тези на проф. Ан Каплан, Дейвид Тецлаф и Андрю Гуудуйн, повод за които са стартирането през август 1981 г. на предаванията на първата в изцяло музикална телевизия MTV и разглеждането ѝ като социокултурен, медиен и музикален феномен. Втората линия или така нареченият *германски дебат* (по Йоаким Тилман²)

¹ Ще си позволя да припомня някои от най-важните от тях, които могат да бъдат намерени на български език – напечатани и издадени, или публикувани в мрежата: **Лиотар, Жан-Франсоа**. *Постмодерното обяснено за деца*, С.: Критика и Хуманизъм, 1993, **Лиотар, Жан-Франсоа**. *Постмодерната ситуация*, С.: Наука и Изкуство, 1996, **Джеймисън, Фредрик**. *Единствена модерност. Есе върху онтологията на настоящето*, С: Критика и хуманизъм 2005, **Хабермас, Юрген**. *Модерността – един незавършен проект*. // Критика и хуманизъм, 1991, № 3, 1991, с. 23-37, **Хасан, Ихаб**. *Към понятието за постмодернизъм (Послеслов към "Разчленяването на Орфей")*, както и такива на английски или руски език като: **Hassan, Ihab**. *From Postmodernism to Postmodernity: the Local/Global Context* публикувано в личния му сайт или **Брайнин-Пассек, Валерий**. *О постмодернизме, кризисе възприятия и новой классике*. – Във: Новый мир искусства

² **Tillman, Joakim**. *Postmodernism and art music in the german debate* – In: *Postmodern Music/Postmodern Thought*, edited by Judy Lochhead and Joseph Auner, New York: Routledge, 2002, p. 75–92 .

първоначално произлиза и се отнася преди всичко към нови тенденции в *младата* тогава германска музика и към творчеството на такива автори като Волфганг Рим, Манфред Троян и Ханс Юрген Бозе, а по-късно прераства в същностно и основополагащо за терминологията дебатиране по отношение на съвременната музикална стилистика.

Третата линия се състои от публикации на английски език от средата на 90-те години на ХХ век до наши дни. Това са научни изследвания и сборници, посветени най-вече на концертната практика и на съвременната *класическа*³ музика. Като основни сред тях могат да бъдат посочени текстовете на американския композитор и музиколог Джонатан Крамер, разгледал нашироко *постмодерната нагласа в музиката, единството и интертекстуалността*, както и *еклектиката, цитата и съотнасянето* в музикален план. На Крамер дължим и прочутото маркиране на специфичните характеристики и белези на музикалния *постмодернизъм*, както и цитирането на основни творби и автори в този аспект.

В България с дебата по проблематиката на постмодернизма – от разискването на отделни аспекти или проблеми до полагането им по отношение на развитието на съвременната българска музикална култура, са свързани немалко публикации. Като начална за себе си ще посоча издадената през 1966 книга „Западни хоризонти“⁴ на проф. д.изк. Димитър Христов със знаменателния анализ на авангарда в първата ѝ част – с българското *поставяне* (макар и тогава все още недефинирани терминологично) на редица проблеми от развитието на модернизма и постмодернизма в музиката. Ще подчертая значението на текстове на проф. д.изк. Елисавета Вълчинова-

³ В практиката на американското и английското музикознание под contemporary classical music, или art music термини, които се използват като антонимни на popular music се разбира музиката от периода след 1945 г., която включва пост-вебернианската музика – сериална, електроакустична, експериментална или конкретна, както и развитите след 1970 г. форми като минимализма, пост-модернизма, спектрална, пост-минимализма, саунд арт.

⁴ **Христов, Димитър.** *Западни хоризонти. Музикален пътешествие.* С.: Наука и изкуство, 1966, 379 с.

Чендова⁵ – с основополагащи модели в разглеждането на новата българска музика и в разбирането ѝ в епохата на постмодерността, на проф. д-р Анда Палиева – разглеждащи проблеми на българския музикален авангард в контекста на „постмодерната ситуация“⁶; на гл. ас. д-р Драгомир Йосифов, проф. д.изк. Клер Леви и доц. д-р Любомир Кавалджиев, публикувани в техни статии или авторски книги. Към това следва да прибавя и статии на доц. д-р Румяна Каракостова, д-р Диана Данова и други автори, публикувани в сборници като „Българското историческо музикознание: подходи и конкретизации“ (2005)⁷, тематичната книжка на сп. Българско музикознание № 3-4 от 2008 (съставители доц. д-р Марияна Булева и доц. д-р Любомир Кавалджиев) и др.



⁵ Вълчинова-Чендова, Елисавета. *Новата българска музика през последните десетилетия: модели и интерпретации*. С.: Институт за изкуствознание – БАН, 2004, 327 с.

⁶ Палиева, Анда. *Ното Musicus между Балканите и Европа*. С.: Марс, 2006, 271 с.

⁷ Българското историческо музикознание: подходи и конкретизации. Сборник. Съст. и отг. ред. Е. Вълчинова-Чендова. С.: Съюз на българските композитори – секция „Музиколози“, 2005.



Повод за първия „дебат“ е създаването на MTV и развитието на медията през първото й десетилетие. Първото предаване е излъчено в Ню Йорк на 1 август 1981 г., събота, в 12:01 ч. Започвайки впрочем с "Video Killed the Radio Star" на британската ню-уейв група The Buggles⁸ заснето от Ръсел Мълкахи⁹. През този първи „полуден“ на неспиралата до днес

излъчванията си медия, са показани 87 видеоклипа, между които два на Пат Бенатар (2, 30)¹⁰, три на Клиф Ричард (6, 44, 68), седем на Род Стюарт (3, 15, 26, 27, 51, 66, 77), три на Айрън Мейдън (16, 35, 79), един от най-големите хитове на Фил Колинс „In the Air Tonight“ с режисьор Стюърт Орм¹¹ излъчен два пъти до полунощ три на The Who (4, 50, 55, 82) от които хита "You Better You Bet" два пъти – на (4 и 55) два на Дейвид Боуи (61, 83) и др. Прави впечатление, че още от първия ден започва да се налага стандартът на дължина на клиповете не повече от 3:00 – 3:30 мин, като изключение правят няколко песни измежду които „In the Air Tonight“ на Фил Колинс с времетраене

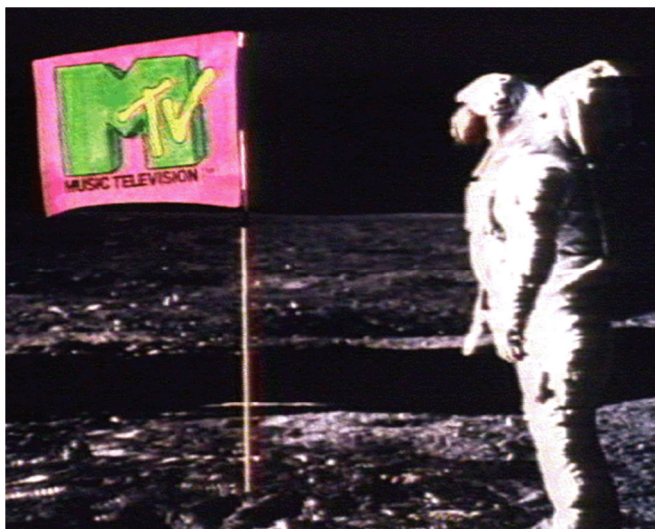
⁸ **The Buggles** е английска Ню Уейв група активна от 1977 до сега, съставена от Тревър Хорн (вокал, бас китара и китара) и Джефри Даунс (клавишни, ударни). Синт-поп/Ню уейв видеото *Video Killed the Radio Star* („Видеото уби радиозвездата“) е записано на 7 септември 1979 г. за основаната през 1959 в Ямайка Island Records (понастоящем подразделение на Universal Music Group) и е техния първи сингъл.

⁹ Режисьорът на първият излъчен видеоклип Ръсел Мълкахи (1953 г.) е известен Австралийски режисьор, автор на 10 от видеоклиповете на Британската Ню-Уейв група Дюран-Дюран, 20 от най-известните клипове на Елтън Джон, както и на дългометражни игрални филми като *Шотландски боец* (1986) или *Заразно зло: Изстребване* (2007).

¹⁰ По ред на излъчването на всичките 87.

¹¹ Стюърт Орм (1954), Британски филмов режисьор – *Кукловодите* (1994), *Изгубеният свят* (2002), *Колдиц* (2005).

5'36" мин. или "You Better You Bet" на The Who отново 5'36" мин. В първите месеци на излъчванията си, MTV е достърна единствено на няколко хиляди потребители, абонати на кабелна мрежа в северната част на Ню Джърси.



Създадена като „търговски кабелен телевизионен канал”¹², MTV се издържа от рекламодатели и се излъчва първоначално по кабел, като излъчването се включва в стандартния пакет канали предлагани от кабелните оператори. Първоначално каналът се предлага само в щата Ню Джърси, а пет години след първото

излъчване достига всичките 28 милиона кабелни абонати на САЩ. И ако телевизията започва работа с актив от 20 милиона долара¹³, при спечелени за първата година и половина едва 7 милиона долара¹⁴, през май 1983 г. тя има подписани договори с 125 рекламни агенции за представяне на над 200 продукта. Средната дължина на един рекламен спот е от „30 до 120 секунди при цена от 1500\$¹⁵ до 6000\$”¹⁶.

¹² Kaplan, E. Ann. *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism, & Consumer Culture*. New York: Methuen 1987, p 2.

¹³ Равностойни на днешни 48 милиона долара според Индексът на потребителските цени – ИПЦ (CPI – Consumer Price Index), или 93,8 милиона долара според индекса на БВП (GDP – Gross domestic product) . По методиката на проф. Лорънс З. Офисър и проф. Самуел Уилямсън от Илинойския университет в Чикаго <http://www.measuringworth.com/uscompare/> – Проверен на 18.06.2011 г.

¹⁴ Равностойни на днешни 15.2 милиона долара според ИПЦ или на 29 милиона долара според индекса на БВП.

¹⁵ Равностойни на цени от днешни 3280\$ до 13100\$ според ИПЦ 6220\$ до 24900\$ според индекса на БВП.

¹⁶ Kaplan, E. Ann. *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism, & Consumer Culture*. New York: Methuen 1987, p 2.

През август 1984 г. каналът се преобразува в публична корпорация. Същата година MTV купува току-що създадения от Тед Търнър музикален телевизионен канал CMC – Cable Music Channel, и го преобразува в своя дъщерна телевизия – Video Hits One, която започва излъчванията си на 1 януари 1985 г. От 1994 досега тя се нарича VH1 – канал, който за разлика от основаващия се по-скоро на „постмодерна“ видео/музикална естетика MTV (или поне както е заявено от самата телевизия), има за цел представянето преди всичко на *популярна* музика и разширяването както на зрителската аудитория, така и обхващането на различни възрастови групи.



Няколко основания поставят началните години, философията и практиките на MTV в ползрението на дебата за постмодернизма в музиката¹⁷, новия аудиовизуален формат на предаванията, създаването на нов стандарт на малки музикални форми, понякога вкарани даже и в достатъчно

строги клишета, както и широко пропагандираната от средата на 80-те „постмодерна“ естетика. Основното намерение е излъчването на *музикални видеоклипове*, представяни в ефир (на живо) от водещи – VJ (veejay), абривиатура на video jockey, дума, производна на радио термина "disc jockey"¹⁸,

¹⁷ През 1986 MTV заявява публично своята *постмодерна* платформа представяйки ежеседмични нощни предавания *PostModern MTV*, водени от Кевин Сийл и от създателя на неделното предаване „120 минути“ VJ-я Дейв Кендал. И двете предавания имат за цел да представят некомерсиална продукция, преди всичко алтернативен рок, пънк или *ранен*-гръндж.

¹⁸ За пръв път терминът е употребен през 1935 от радиокоментатора Уолтър Уинчел по повод работата на радиоводещия Мартин Блок и въведената от него за пръв път на 3 февруари 1935 г. практика на излъчване на музикални фрагменти *clip* (изрезка) между новините по процеса по отвличането на сина на авиатора Чарлз Линдберг.

"DJ" (диджей). Макар и идеята за синтеза между музика и филмово изображение да не е никак нов към 1981, при използването на различни термини като „illustrated song”, „promotional (promo) film” (ан.) „Musikkurzfilme” (нем.), „vidéo musicale” (фр.), именно новата музикална телевизия е в основата на създаването и развитието (а понастоящем и в упадък) на този така разпространен в наши дни телевизионен „жанр”.

В началото музикалните видеоклипове на MTV са промоционални представяния на големи звукозаписни компании, най-често заснети концертни изпълнения или работата по записа на песента в студиото. По-късно към това се прибавят специално заснети видеоклипове, къси филмови отрязъци (clip) с наличието на повече или по-малко конкретен сюжет или с абстрактна визия. Практика разрастнала се през края на 80-те и най-вече в средата на 90-те, когато телевизията привлича известни имена от международната киноиндустрия, които създават визията към песни на дебютиращи артисти, а

понякога и на най-известни изпълнители и поп или рок групи. Сред тях трябва да бъдат отбелязани великолепни некомерсиални кино режисьори като Спайк Джонз¹⁹, Дейвид



Финчър²⁰; видеоартиста и фото-есеиста Мат Махурин²¹. Особено често цитирани по отношение на развитието на „жанра” са клиповете на Дейвид

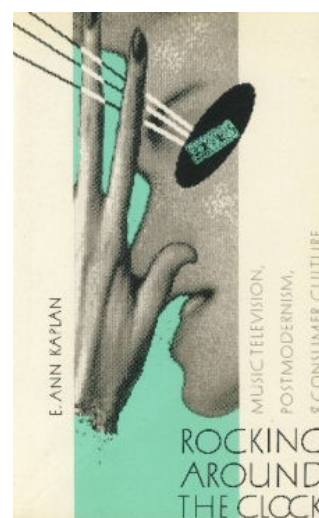
¹⁹ Spike Jonze (1969) – *Да бъдеш Джон Малкович* (1999), *Адаптация* (2002) – режисирал клипове като *"It's Oh So Quiet"*, *"It's in Our Hands"*, *"Triumph of a Heart"* на Бьорк;

²⁰ David Fincher (1969) – *Боеен клуб* (1999), *Странният случай с Бенджамин Бътън* (2008), *Социална мрежа* (2010) – режисьор на хитове като: *"Bamboleo"* на Джипси Кинг, *"(It's Just) The Way That You Love Me"*, *"Straight Up"*, *"Forever Your Girl"* and *"Cold Hearted"* на Пола Абдул, *"Janie's Got a Gun"* на Аеросмит, *"Express Yourself"*, *"Vogue"*, *"Oh Father"*, *"Bad Girl"* на Мадона

²¹ *"Mercy Street"*, *"Red Rain"*, *"Come Talk to Me"* на Питър Гебриъл, *"Hold On"*, *"What's He Building"* на Том Уейтс.

Линч²². Към картината на подобно изброяване можем да добавим и поканата към автора на песните на няколко от албумите на Мерилин Менсън, композитора Трент Резнър да напише оригиналният саундтрак на „Убийци по рождение“ на Оливър Стоун – 1994 и „Изгубената магистрала“ на Дейвид Линч – 1997.

В публикуваната през 1987 г. книга „Люшкайки се по часовниковата стрелка: Музикална телевизия, постмодернизъм и консуматорска култура“²³ Е. Ан Каплан (професор в Университета Рутгерс, Ню Джърси и Университета Стони Брук, Ню Йорк), за пръв път се заема с разглеждането на феномена *рок видео клипове*, така както могат да бъдат видени във вече превърнатата тогава в институция телевизия MTV, приемайки нейния *постмодерен* характер в рамките на заявяването ѝ като комерсиална, популярна институция, притежаваща уникалната специфика на *теле-визуален (televisual apparatus)*. „Под „телевизионен апарат“ аз разбирам: технологичните черти на самата машина (начина по който произвежда и препредава образи); различните „текстове“ включващи реклами, коментари и презентации;“ централното отношение на програмната схема към спонсорите, иито текстове – рекламните – които макар и спорно са *реалните* телевизионни текстове...“²⁴.



²² Дейвид Линч е автор и сценарист на „I predict“ на американската група Спаркс (1982), хита „Порочна игра“ (Wicked game) на Крис Айзък (1990), „Dangerous Teaser“ на Макъл Джексън (1992), „Копнеж“ на X Japan (1995), топ хита „Рамщайн“ на едноименната група (1996) и „Shot in the Back of the Head“ (2009) на Моби. Благодарение на Линч и на честата употреба на написана вече от известни рок групи музика за саундтрак на негови филми, следва да бъдат и отбелязани прочути негови сътрудничества с Дейвид Боуи, Мерелен Менсън, Найн Инч Нейлс, Смашинг Пъмкинс.

²³ **Kaplan, E. Ann.** *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism, & Consumer Culture*. New York: Methuen 1987, 224p.

²⁴ *Ibid.*, p 2.

Каплан маркира и няколко основни проблема, които тепърва и в проекция на времето би следвало не толкова да бъдат решени, колкото изследвани, и то от научна гледна точка. Това са: формулирането и изговорът на *текста* – „кой чете отделен телевизионен текст и към кого е предназначен“²⁵; начинът, по който се гледа телевизия, кой *контролира* апаратурата и как тя се вписва в контекста на жилищното пространство; как е организиран потокът от програми по телевизията и най-вече *фрагментацията на преживяванията*, даже и по отношение на едно предаване или клип; каква е идеологията, която е закодирана във формата на представяне и възприемане. Те „в никакъв случай не са „неутрални“ или „случайни“, а решаващ резултат от всеобщата комерсиална структура на телевизията“²⁶.

Един по-сериозен аспект на проблема е и липсата на ясни граници и на какъвто и да било текстуален лимит. Наличието на едновременни и никога не свършващи, а протичащи паралелно и независимо с излъчвания клип информационни потоци от текстове, изолира зрителя и създава достатъчно шизоиден контекст. Нещо повече, *зрителят* е поставен в абсолютно пасивна позиция или както другаде Каплан цитира текстове на Пеги Фелан ²⁷, които интерпретират положението му като на „затворник, който гледа в изолирана и наблюдавана самота.“²⁸ Впрочем, Фелан е далеч по-крайна, предлагайки тезата за субстанцията на формата на новия тип *performance* (разбиран многозначно, като представление, забава, концерт, изпълнение, номер), като пример на абсолютна „символна кастрация“²⁹.

Сам по себе си, зародил се като *промоционално видео*, което следва да накара зрителя да *закупи* определен албум, видеоклипът се родее по-скоро, а и

²⁵ *Ibid.*, p 3.

²⁶ *Ibid.*, p 3.

²⁷ **Kaplan, E.** *Ann. Whose Imaginary*. In: *Media Studies, A reader*, edited by Paul Marris and Sue Thornham, Edinburgh, 1996, p. 240

²⁸ *Ibid.*

²⁹ **Phelan, Peggy.** *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge, 2004, p. 125.

по структура и трайност с рекламите, отколкото с киното или музиката. Той визуализира унифицираното *желание* на зрителя/купувач, „...провокира своего рода хипнотичен транс в който зрителя е провиснал в състояние на незадоволено желание, но потънал завинаги в илюзията за близкото удовлетворение, което ще се предизвика от предстоящата покупка”³⁰. От една страна, видеоклипът е поставен в един основен, комерсиален контекст, а от друга, той следва своя собствена логика и символна и визуална интерпретация на текста – понякога даже и абсолютно несъответстващ на статуквото на телевизионната институция. За разбирането на наличието на постмодернизъм Каплан прави анализ на структурата на музикалното видео, като форма на филмово изложение. В *Rocking Around the Clock*³¹ тя различава пет основни форми на музикалното видео – *романтично, социално осъзнато, нихилистично, класическо и пост-модернистко*.

През 1986, Лондонският *Journal of Communication Inquiry* посвещава януарския си брой 10 (1) на начална дискусия за развитието и мястото на MTV в постмодерен контекст.

Основните публикации в броя са на Дейвид Тецлаф (професор по журналистика и масови комуникации в Университета в Айова), Джон Фиске (Западноавстралийски технологичен институт) и Брайанкъл Чанг (Университет в Илиноис), както и текстове отново на Е. Ан Каплан, Маргарет Морз и др.

Контекстът, а и самото начално обговаряне на „постмодерността” на новата медия, макар и по-късно отречени от Гудуин, са повече от интересни. Ето някои от основните мисли и тези:

✓ Телевизията постепенно се е превърнала от технологична новост и „чудо” в домашна мебел. Мебел, която от своя страна може да бъде тълкувана

³⁰ **Kaplan, E. Ann.** *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism, & Consumer Culture*. New York: Methuen 1987, p 12.

³¹ **Ibid.** p 57.

като устройство/способ чрез което „екстериора нахълтва в интериора“³², а оттам и в същността на мисленето на аудиторията.

✓ От края на 50-те, тя може да бъде приемана като ярък пример за непрекъсващото развитието на американската популярна култура в посоката на новия постмодерен контекст. Макар и нова като формат и съдържание, MTV трябва да бъде разглеждана в контекста на подобни по формат медии като CNN, USA Today например. Те притежават подобни на музикалната телевизия присъщи постмодерни черти като „...фрагментацията, сегментирането, повърхностността, стилистичното объркване, размиването на посредничеството и реалността, колапса на понятията минало и бъдеще в момента но настоящето, издигането на хедонизма, доминирането на визуалното над вербалното...“³³.

✓ MTV е генератор на нова, оригинална форма в изкуството – артистичното *рок видео*, представящо съвременно, алтернативно, некомерсиално изкуство³⁴. Нещо повече, продукцията на медията би могла да бъде възприемана като своего рода *хиперзнак* (Б. Чанг) – показателно явление, символ на новата култура.

✓ Според Фиске новият жанр е показателен и с изявяването на преимуществено положение на означаващото над означаемото, отвореността на текстуалната структура, популярността ѝ сред не-конвенционално настроената публика. Културата се основава на смисли, които създават процеси, а общоприетата култура използва общоприети процеси. Класифицирането и обясняването на означаемото са център на тези процеси. Получава се парадокс, в който означаемото е и процес и продукт на общоприетата култура.

³² **Chang, Briankle G.** *A Hypothesis on the Screen: MTV and/ as (Postmodern) Signs*. London: Journal of Communication Inquiry. January 1986; 10 (1). 70-73.

³³ **Tetzlaff, David J.** *MTV and the Politics of Postmodern Pop*. London: Journal of Communication Inquiry. January 1986; 10 (1), Pp. 80-91.

³⁴ **Fiske, John.** *MTV: Post-Structural Post-Modern*. London: Journal of Communication Inquiry. January 1986; 10 (1). Pp. 74-79.

✓ Рок музиката и рок културата възстава срещу означаваното и дава превес на означаващото. Тя поставя усещането над възприятието, тялото над разума, удоволствието над идеологията. MTV изразява наслада и „удоволствие от пост-структуралното“³⁵.

✓ MTV се превръща в съпротива спрямо конвенционалната телевизия, съпротива срещу натрапването на чужди, преди всичко търговски, капиталистически идеологии в съзнанието на зрителя. В рямките на едно постмодерно мислене „дали популярна означава харесваща-се-на-много-много-хора или на-народа? Тези два смисъла противопоставят ли се?“³⁶.

Това начално говорене маркира конструирането на MTV естетиката на основата на постмодерното развитие и преливането на идиоми, практики и дискурси и стилове. На първо място това е отказът от приемането на каквито и да било граници между високото изкуство и популярната култура; изоставянето на големия *наратив* може да бъде асициирано с наложените времеви параметри за дължини на клиповете и почти сюрреалистичната естетика на повече от клиповете (независимо вторичното им класифицирано според сюжет по Каплан); специално се отбелязва новия тип програмни схеми и формати³⁷ на предаванията – резултат от развитието на социални, икономически и културни процеси в САЩ и Европа. MTV избягва предавания организирани около традиционни наративни режими и ги заменя с дълги, непрекъснати предавания произвеждащи нестабилен текст и нестабилен смисъл. Заемането на текстове преобладаващи в други предавания или клипове на MTV може да бъде разглеждано като форма на „интертекстуалност“, която заедно с видео „пастиша“ замъгляват историчността и хронологичните различия и превръщат понятията преди-сега-след в звуково-визуални потпури с неизменно и неподлежащо на развитие тук-и-сега. Така по Каплан става възможно и

³⁵ **Ibid.**

³⁶ **Ibid.**

³⁷ Под **формат** по се разбира пакета от информация и ноу-хау, който увеличава адаптивността на едно предаване на друго място и време. **Moran, Albert/Malbon, Justin. Understanding the global TV format.** Bristol: Intellect Books, 2006, p 6.

приемането на MTV като основен пример на шизоидно изоставяне на традиционния либерален и хуманистичен дискурс³⁸, на създаването на nihilistична и аморална културна вселена по подобие на „По-малко от нула“ на Брет Истън Елис или „Синьо Кадифе“ на Дейвид Линч, на генерирането на песимистични диагнози за реалността, тук-и-сега, на основата на разрушаването или изоставянето на политическото и социалното³⁹, на приемането че постмодерната естетика представлява и е, нова форма на социален протест⁴⁰.

Именно през тези първи години впитането на рок музиката в чисто *телевизионния апарат* довежда според Каплан и до най-драстичните изменения по отношение на предишните формати в рока. Имайки корени в джаза и блуса, „...не е учудващо, че рок музиката има традиционно (и най-вече след 60-те) възплъщение в либералните или леви хуманистични позиции...“⁴¹. Позиции, които постепенно отстъпват място на друг тип модели на мислене и отвеждат рок музиката в посока, достатъчно различна от началната. Спектърът на новия *рок-дискурс* е различен, много често почти шизоиден, оттласкващ се надалеч от началната форма на явен социален протест, лутащ се по скоро в гората на визионерските игри и забравящ абсолютно своята музикална „субстанция“. Често клиповете са ярък израз за лош вкус, псевдо морал или евтини пародии, като христоматийния „nihilistичен“ видеоклип от „VOA“ (1984) на „левичаря“ Сами Хагар – The Red Rocker, типичен пример за това – агресивен мачизъм, пошъл сюжет, нескопосано социално послание; видеоклипът на Франки отива в Холивуд – „Две племена“ с бруталния кеч-двубой между Черненко и Рейгън израз на подобна вулгарна и пошла естетика.

³⁸ **Kaplan, E. Ann.** *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism, & Consumer Culture*. New York: Methuen 1987, p 52.

³⁹ **Tetzlaff, David J.** *MTV and the Politics of Postmodern Pop*. London: Journal of Communication Inquiry. January 1986; 10 (1), Pp. 80-91.

⁴⁰ **Fiske, John.** *MTV: Post-Structural Post-Modern*. London: Journal of Communication Inquiry. January 1986; 10 (1). Pp. 74-79.

⁴¹ **Kaplan, E. Ann.** *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism, & Consumer Culture*. New York: Methuen 1987, p 52.

Не са малко обаче и образците на оттласкване в друга, далеч по креативна посока – клипът “Language is a Virus” на Лори Андерсон оттласква мисленето в посоката на арт музиката и при всяко положение далеч не е вече рок. Впрочем Андерсон, която през 80-те и 90-те години на ХХ век е един от ярките представители на генерацията, провокира „съществуващите противоречия в американската култура”⁴².

Едно обаче е ясно и видно – взаимодействието на рок музиката с телевизията довежда до фаталното за все още младия стил объркване, попадане в клопката на мултипликацията и тафталогията на времето, в неспазването на подигравателната идея на Бродски към *всички* – „... вие самите да станате творци”⁴³, а оттам, и както вече е известно, до превръщането ѝ в поредната суровина на масовата култура, в търговски продукт, за съжаление вече с изтекла давност.

С няколко станали вече христоматийни текста, наречени „Танцувайки в завода за развлечения: Музикалната телевизия и популярната култура”⁴⁴ (1993), „Фатално объркване: MTV общува с постмодерната теория”⁴⁵ (1993) и „Популярната музика и постмодерната теория”⁴⁶, Андрю Гудуин представя може би най-интересните заключения по отношение на релациите на музикалната

⁴² **Вълчинова-Чендова, Елисавета.** *Музикалният стил на постмодернизма като изследователски контекст. За няколко концептуални въпроса.* Във: *Българското историческо музикознание: подходи и конкретизации.* С.: Съюз на българските композитори – Секция „Музиколози”, 2005, с. 156-176.

⁴³ **Бродски, Йосиф.** *Възхвала на скуката.* – Във: *За скръбта и разума.* С.: Факел експрес, 2003, с. 93.

⁴⁴ **Goodwin, Andrew.** *Dancing In The Distraction Factory: Music Television and Popular Culture* London: Routledge, 1993, 264 p.

⁴⁵ **Goodwin, Andrew.** *Fatal Distractions: MTV Meets Postmodern Theory.* In: *Sound and Vision The Music Video Reader*, edited by Simon Frith, Andrew Goodwin, and Lawrence Grossberg. London: Routledge, 1993, Pp. 37-56.

⁴⁶ **Goodwin, Andrew.** *Popular Music and Postmodern Theory,* In: *Postmodern Arts*, edited by Nigel Wheale. London: Routledge, 1995, Pp. 80-100.

телевизия и популярната музика с постмодерната теория в рамките на динамично развиващия се социокултурен контекст.

Основните възражения на Гудуин към изложените по-горе възгледи от Тецлаф, Фиске и Каплан по отношение на „постмодерното“ мислене и дефиниране на MTV и на представяната от нея продукция са следните:

→ *обърканият* контекстуален прочит на взаимовръзките между филмовата теория и музикалното видео изразено най-вече в прекомерно визионерство и почти абсолютно negliжиране на музиката като компонент;

→ практическото *обезсмисляне* на текста – в смисъл на класическата му връзка с мелоса и неговото подчиняване на чисто текстови и поетични похвати, а освен това разгледан и като „поетика“, и като поднасяне в контекста на една комерсиално-информационна шизоидна реалност;

→ оттук и абсолютното неразбиране и непрофесионално отношение към пастиша и колажа;

→ изместването на смислите и не-полагането на музикалния клип в реалния контекст на поп музиката.

Гудуин намира и отстоява в анализа си като емпирично грешни някои от заключенията в горепосочените публикации на Тецлаф, Фиске и Каплан. Още от началото на своето формиране като медия – а това става едновременно с формирането на постмодерните теории в музиката, със своята продукция и програмни схеми MTV на практика рязко се противопоставя като идея на постмодерните характеристики и теории.

Естетиката на MTV и на телевизията като 24-ови медии е основано на създаването на продукт за масовата аудитория и само по себе си в протекание на годините е подчинено на ре-продуциране клишета, сковани програмни схеми, рутинни практики и досадни програмни слотове. По този начин прилепеният ѝ постмодерен етикет не може да бъде приет нито *хронологично*, нито като *ре-интерпретация* – тоест като ново осмисляне и развиване на други изходни данни, практики, визии или философии. Важно основание в случая е, че по принцип не само музикалната, но и телевизията по принцип като институция не е имала своя история в епохата на *модерността*. Въздигането

на термина *постмодерно видео*, а и самото музикално видео в *жанр*, в смисъла на категорийно и типологично понятие, само по себе си е също погрешно.

Даже и споменатото по-горе предаване Postmodern MTV или термините Postmodern Rock или Art Rock и като терминология и като реализация не са нищо друго освен поза. Разглеждането им като феномен е от значение за културния контекст на *постмодерна* и връзките му с популярната музика.

Воденото от средата на 80-те до началото на 90-те години предаване на MTV от Кевин Сийл и по-късно от Дейв Кендал представя пред телевизионната публика т.нар. алтернативни рок групи като The Cure, Depeche Mode, определяни също като „пост-модерни“ или представители на „новата музика“. В действителност става дума преди всичко за поредния етикет от рафтовете на музикалния пазар. Доколко декларативната реконтекстуализация на „друга музика“ при групи като гореизброените е реалност е повече от ясно. Става дума по-скоро за родова категория в рамките на *музикалните индустрии*.



Разглеждайки *визуалното прелъстяване* в естетиката на музикалната телевизия, Гудуин подчертава факта, че обикновено музикалното видео negliжира музикалната основа на клипа. „Постмодерният анализ често гледа на музикалната телевизия като на чисто визуална форма“⁴⁷. На фона на фрагментирания, квази сюрреалистичен видео дискурс обикновено протича лесно предвидима в своите мелодически и тонални ходове *песничка*, текстът на която е и лесно запомнящ се. Образува се объркано и безсмислено триединство. Така използването на рок и поп музиката и нейните текстове като

⁴⁷ Goodwin, Andrew. *Fatal Distractions: MTV Meets Postmodern Theory*. In: *Sound and Vision The Music Video Reader*, London: Routledge, 1993, p. 39.

пример за илюстрация на постмодерните теории дори и според Джеймисън⁴⁸ не е достатъчно уместно.

Използването на постмодерни похвати в така разглежданата музикална индустрия биха внушили паралели с постмодерното мислене, но само на повърхността. Използването на модели и различни образци в никакъв случай не може да бъде отъждествявано с подобни подходи като тези при Берио, Шнитке, Адамс или Брайърс. В случая не може и да става дума за „сериозно текстуално вплитане и резултатът е по-скоро *куха пародия*“⁴⁹, ако ли не и по-лошо, но в никакъв случай отпратка или влагане на по-дълбок смисъл. Така „цитатът“ в популярната музика се движи от пошлия намек до директната фалшификация и кражба “*fakery and forgery*”⁵⁰, до подправянето на значения от нисък порядък. Постмодерното *замъгляване* или видоизменяне на смислите чрез употреба на различни модели в популярната музика се подменя от евтини клишета, които действат краткотрайно и по-скоро търсят *ефект* отколкото *смисъл*.

Интерпретирането на понятието *структури на чувствата*⁵¹ по Реймънд Уилямс⁵² би било полезно за изясняване на социокултурния контекст на популярната музика. Очертавайки социологически и психологически материалната база на средноенното общество и формирането на американската средна класа, можем да стигнем до корените на предпоставките на постмодерната култура и връзките ѝ с популярната. Става дума за постепенното разпадане на градските центрове, за упадъка на патриархарното общество, за издигането ролята на телевизията и медиите в публичната сфера, за нарастването на значението на *употребата на свободното време* за

⁴⁸ **Джеймисън, Фредрик** "Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism" was initially published in the journal *New Left Review* in 1984

⁴⁹ **Goodwin, Andrew.** *Popular Music and Postmodern Theory*, In: *Postmodern Arts*, edited by Nigel Wheale. London: Routledge, 1995, Pp. 80-100.

⁵⁰ **Ibid.**

⁵¹ **Ibid.**

⁵² Терминът е интерпретиран за първи път от уелският писател и критик Реймънд Уилямс в неговия „A Preface to Film“ (заедно с Майкъл Ором, 1954).

конструирането на *индивидуална* или *групова идентичност*. Такъв поглед и отчитане на *структурата на чувствата* би дал богати възможности за историческо интерпретиране на постмодерната култура.

Обременен от своята несвързаност, многопластовост, фрагментарност, а даже и непоследователност, терминът постмодернизъм се оказва трудно приложим спрямо популярната музика. Като основа в изкуството той се разпростира обикновено в две полярни категории – от една страна, разбиран като *културен капитал*, а от друга, като *естетическа форма*. Сложности в тълкуванията, известно объркване и неясноти в тези първи години на дискутиране на проблема се получават и от тълкуването дали постмодернизмът се *проявява* и опира на иронията или на пост-ироничната *безмислена пародия*.

И в двата случая такъв същностен дебат обаче е достатъчно слаб като приложение и аргументи в полза на мястото на постмодерните парадигми в популярните жанрове. Специфичните емпирични изисквания в разбирането на популярната музика през този период се сблъскват с проблема: какво всъщност е постмодернизмът в случая – културно състояние или теоретична парадигма.

Разглеждането на популярната музика от такъв аспект би било възможно, ако ставаше дума за професионално съ-творено и о-смыслено на различни нива и в дълбочина на изразности, знаци, смисли и кодове културно творческо поле. В повечето случаи обаче става дума за достатъчно повърхностни образци, резултати от отношение, опиращо се обикновено на несъмнена музикалност и природни данни на някои изпълнители и автори, но често оставащи само в сферата на първоначални хрумвания. Оттам нататък, въпреки лъскавата реализация всичко се оказва имитация, мода, лоша заемка от вече установена и изследвана в сериозната музика практика.

Не е за подценяване и фактът, че терминологично и в повечето езици тази практика на популярната и рок музиката в последно време се определя различно от установените през вековете термини композитор/композиране. На немски това е *Liedschreiben*, на английски – *songwriter/songwriting*, на френски *auteur-compositeur/auteur-compositeur-interprète* – при условие, че във всички

речници такъв тип работа се класифицира като *подреждане*, съставяне (*redigér* фр.) на текст и измисляне на музика, включително и до пейоративно наложения термин *poob writers* при приемане на термина *poob* като „човек без качества и образование, но с високи претенции и който няма желание да се образова“.

доц. д-р Георги Арнаудов

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

1. **Бродски, Йосиф.** *Възхвала на скуката.* – Във: *За скръбта и разума.* С.: Факел експрес, 2003, с. 92-100.
2. **Вълчинова-Чендова, Елисавета.** *Музикалният стил на постмодернизма като изследователски контекст. За няколко концептуални въпроса.* Във: *Българското историческо музикознание: подходи и конкретизации.* С.: Съюз на българските композитори – Секция „Музиколози“, 2005, с. 156–176.
3. **Вълчинова-Чендова, Елисавета.** *Новата българска музика през последните десетилетия: модели и интерпретации.* С.: Институт за изкуствознание – БАН, 2004, 327 с.
4. **Палиева, Анда.** *Ното Musicus между Балканите и Европа.* С.: Марс, 2006, 271 с.
5. **Христов, Димитър.** *Западни хоризонти. Музикален пътепис.* С.: Наука и изкуство, 1966, 379 с.
6. **Chang, Briankle G.** *A Hypothesis on the Screen: MTV and/ as (Postmodern) Signs.* London: Journal of Communication Inquiry. January 1986; 10 (1). 70-73.
7. **Fiske, John.** *MTV: Post-Structural Post-Modern.* London: Journal of Communication Inquiry. January 1986; 10 (1). Pp. 74-79.
8. **Goodwin, Andrew.** *Fatal Distractions: MTV Meets Postmodern Theory.* In: *Sound and Vision The Music Video Reader*, edited by Simon Frith, Andrew Goodwin, and Lawrence Grossberg. London: Routledge, 1993, Pp. 37-56.

9. **Goodwin, Andrew.** *Popular Music and Postmodern Theory*, In: *Postmodern Arts*, edited by Nigel Wheale. London: Routledge, 1995, Pp. 80-100.
10. **Goodwin, Andrew.** *Music Video in the (POST) Modern World*, In: *Screen*, 28 (3). Oxford: 1987, Pp. 36-55.
11. **Johnson, Tom.** *Soundings from the West Coast* In: *The Village Voice*, New York, August 30, 1973
12. **Kaplan, E. Ann.** *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism, & Consumer Culture*. New York: Routledge, 1990, 224 p.
13. **Kaplan, E. Ann.** *Whose Imaginary*. In: *Media Studies, A reader*, edited by Paul Marris and Sue Thornham, Edinburgh, 1996, p. 240
14. **Phelan, Peggy.** *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge, 2004, 224 p.
15. **Tagg, Philip.** *Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice*, Cambridge: CUP – Popular Music 2, 1982, Pp. 37-65.
16. **Tetzlaff, David J.** *MTV and the Politics of Postmodern Pop*. London: *Journal of Communication Inquiry*. January 1986; 10 (1), Pp. 80-91.
17. **Tillman, Joakim.** *Postmodernism and art music in the german debate* – In: *Postmodern Music/Postmodern Thought*, edited by Judy Lochhead and Joseph Auner, New York: Routledge, 2002, p. 75-92.