

СЕМИНАР_BG

ОНЛАЙН СПИСАНИЕ ЗА КУЛТУРНИ ИЗСЛЕДВАНИЯ

#26

МУЗИКАЛНИЯТ СЪПРОВОД
НА ПОЛИТИКАТА



Семинар_BG е рецензирано онлайн списание със свободен достъп в сферата на културните изследвания. То се ситиуира на границата между дисциплини като антропология, естетика, социология, медиен анализ. Задачата на екипа е да направим видимо невидимото, да изместим изследователския поглед от традиционните предмети и проблеми към новите процеси и групи в обществото, да разберем, преди да съдим. Статиите се одобряват за публикация след двойно анонимно рецензиране от двама рецензенти.

Главен редактор

Ивайло Дичев

Редакционна колегия

Албена Янева, Анна Кръстева, Валентина Георгиева, Велислава Петрова, Галина Гончарова, Даниела Колева, Десислава Лилова, Жана Попова, Жил Руе, Иво Страхилов, Корин Ведрин, Мария Стоилкова, Мила Минева, Мишел Ротенберг, Ния Нейкова, Орлин Спасов, Петя Кабакчиева, Райна Гаврилова, Светла Казаларска, Тодор Христов

Съставители на броя

Ивайло Дичев, Венцислав Димов

Художник на корицата

Мина Дичева

Издател: Фондация „Медийна демокрация“

♦ ISSN 1313-9932

Брой 26 на Семинар_BG се издава в рамките на научно-изследователския проект „Поп-култура, поп-политика: дигиталният обрат. Интердисциплинарни анализи на пресечността между медии, култури и политики“, реализиран от учени от Факултета по журналистика и масова комуникация и Философския факултет на СУ „Св. Климент Охридски“ и Института по философия и социология при БАН, с финансовата подкрепа на ФНИ-МОН, договор № Н55/2 от 15.12.2021 г.

Съдържание на брой 26

Ивайло Дичев Животът в музикален съпровод	3-10
Валентина Георгиева Ако на революцията няма танци. Или защо социалните движения имат нужда от музика?	11-35
Леа Вайсова Политики на концерта: или как политическа партия „Има такъв народ“ спечели сърцата на гласоподавателите?	36-50
Владислав Петков Отвъд популизма: казусът „Песен за Лена“	51-74
Венцислав Димов Хип-хоп кръстопътища на популярното, политическо и смешно в медийната музика от България	75-96
Антон Ангелов Изобретяване на развлечението: българската естрадна музика през 1960-те години	97-118
Юлияна Папазова Връзката между музика и политика на македонската културна сцена през последното десетилетие	119-134
Червени песни, сини кръпки, ярко присъствие на сив фон (за музика и политика през социализма и прехода през биографичния разказ на Розмари Стателова) интервю на Венцислав Димов с Розмари Стателова	135-157

Животът в музикален съпровод

ИВАЙЛО ДИЧЕВ

Life with Musical Accompaniment

Ivaylo Dichev

Резюме: Човешките групи се моделират по-дълбоко отвъд рационалното, чрез емоциите. Философстването около ролята на музиката и нейната отговорност върви именно в такава посока. Но ако в миналото слушането на музика е ограничено до празника или ритуала, днес под музикален съпровод протича все по-голяма част от живота ни. Политическите битки са едновременно и битки на музикални стилове и емоции (дадени са български примери). Но гражданинът не е пасивен в този процес, както си е мислел Платон: той непрекъснато избира себе си и политическите си позиции през музикалната емоция.

Ключови думи: Музика, емоции, политическа пропаганда, общности

Abstract: Human groups are modeled much deeper by the non-rational effect of emotions. Philosophizing on the role and responsibility of music has been based on this assumption. In the past listening to music was limited to festivals and rituals, whereas today it accompanies a major part of our lives. Political battles are battles of styles and emotions, as well (some Bulgarian examples are given). But the citizens are not passive targets in this process: they constantly choose their identity and political positioning through musical emotions.

Keywords: Music, emotions, political propaganda, communities.

Животът в музикален съпровод

ИВАЙЛО ДИЧЕВ

Една промяна, която сякаш не забелязваме: все по-голяма част от живота ни протича на музикален фон. Понякога той организира преживяването, както е в религиозния ритуал или военния марш, друг път тя създава усещане за приглушен лукс в скъпо заведение или просто радиото на съседа запълва тишината. Но рядко ще мине ден без мелодия или ритъм. Забележете колко неестествени ни изглеждат старите неми филми, та се чувстваме длъжни да добавим някаква музикален съпровод, който да ни „обясни“ как да възприемаме ставащото.

Употребата на музиката за моделиране на емоциите датира поне от късния палеолит. Тук няма да навлизам в начина, по който влияят върху психиката ритъмът, звукът, очакването на познатия мотив, хармоничната секвенция и т. н. Ще се огранича с това, че музикалното внушение заобикаля критичната санкция на разума, защото е отвъд езика; според една стара шега да пишеш за музика е все едно да танцуваш за архитектура. Това прави въздействието на църковното песнопение, масовата комунистическа песен или рокаджийския екстаз подмолно и оттук – по-ефикасно, защото няма как да му противопоставим разумни контрааргументи, освен „не ми харесва“. Е да, ама ако пък са ме развълнували, въпреки всичките ми убеждения? Говорим за изкуство, чиито техники подлежат на изучаване и по-лесна употреба от примерно повлияването на емоциите ни с помощта на аромати или вкусове.

Нормативния елемент в емоциите, предписвани на различните професии, Арли Хохшилд нарича „правила на чувстване“ (Hochschild, 2012). В един по-екзистенциален план Реймънд Уилиамс описва преживяването на времето, в което живеем, „структури на чувстване“ (Williams, 2015). Феминистката Алисън Джагар пък реферира към Грамши с термина „емоционална хегемония“, противопоставен на „емоционалната съпротива“. В нейната перспектива става дума за налаганите от културата асиметрични емоции на женскост и мъжкост (Jaggar, 1989). Както знаем, в тази традиция хегемонията предполага, от една страна, дадена доминираща политическа сила да наложи културата си на останалите, но, от друга, те трябва доброволно да приемат, т.е. не става дума просто за диктат, а за сложно емоционално взаимодействие. Тези подходи можем да конкретизираме като правила за преживяване на музиката – музикални структури на чувстване – музикална хегемония. Говорим за конструиране на моментни емоционални общности отвъд рационалното и прагматичното.

* * *

Платон е първият, който свързва музиката с управлението на обществото. В *Държавата* той сравнява музикалните форми с буквите – да правиш музика означава да знаеш значението на всяка от тях, а оттук – да бъдеш отговорен за посланието – за това дали възпитаваш у подрастващите подходящите нравствени качества като трезвост, смелост, свободолюбие. Или обратно, събуждаш самоцелно удоволствие, което ги разколебава. Второто според него трябва да бъде забранено в идеалната държава (Платон, 1981: 402). Двадесет и три века по-късно Шопенхауер ще каже, че за разлика от другите изкуства, които отразяват сенките на представата за света и в този смисъл са измамни и смешни, музиката е израз на самата воля, най-дълбокото нещо, от което зависи всичко друго (Schopenhauer, 1969: 264).

Буквално усещане за подвластност на външна сила, напомняща обладаност от демони, описва романтикът Берлиоз:

Когато чуя гадено музикално парче, жизнените ми сили като че ли се удвояват. Изпитвам прекрасно удоволствие, в което разумът няма роля; навикът да анализирам идва по-късно, за да роди възхищението; емоцията, нарастваща пропорционално на величието в идеите на композитора, скоро предизвиква странна възбуда в кръвообращението; сълзите, които обикновено бележат края на пароксизма, често са началото на едно още по-интензивно състояние. В този случай усещам спазматично свиване на мускулите, треперене на всички крайници, пълен блокаж на краката и ръцете, частична парализа на зрителните и слуховите нерви; не мога да виждам и да слабо чувам; световъртеж. (Juslin, 2019: 3)

Някои наричат подобно състояние „синдром на Стендал“, защото писателят разказва, че изпаднал в него при срещата с изкуството на Флоренция. Едва ли става дума за медицинско състояние – подобни самоописания са очевидно елемент от преживяването.

В модерната епоха музикалната хегемония започва да се преосмисля – не само заради усложняването на музикалните жанрове, но и защото на нормативната общностна емоция, която идва отвън, започва да противостои една разширяваща се интимна сфера, на която индивидът иска сам да бъде господар. Показателно е негативното отношение към музиката на сциентиста Фройд – гразни го фактът, че не може да си обясни емоциите, които го сграбчват докато слуша (например в „Моисей и Микеланджело“). Не иска да им се остави, да стане друг, както се случва в горния пасаж на Берлиоз.

Тези конфликти между вътре и вън, между отдаването на една или друга емоционална хегемония се умножават и изострят в съвременната култура.

Различни, сякаш отричащи се взаимно музики нахлуват в Аза, търсят да го променят. Но той вече не е пасивен обект на въздействие, както си мисли Платон – той сърфира между емоционални хегемонии, които му се предлагат, избира себе си с всичките парадокси, които следват от това.

* * *

В най-простата си версия политическите употреби на музиката са свързани с привличането на симпатизанти в една емоционална общност отвъд манифестите, речите, програмите. На площада ехти музика, хората чувстват едно цяло, ще гласуват за онзи на трибуната.

Седесарите от 1990те години до днес разчитат на рока. Чухаме го задължително на митингите, а музиканти като Кирил Маричков се превърнаха в емблеми на движението и седнаха отгъсно като депутати на съюза. Защо тъкмо той ли? Защото рокът имаше ореол на западна музика, извоювана в битка с народната милиция, която го забраняваше, подстригваше дълги коси и режеше дънки. Вярно, че в един момент властта го разреши и дори отгледа свои социалистически рок с групи като „Щурците“, „Сигнал“, „Тангра“, но бунтовният ореол си остана. Дошлото след силните години на СДС поколение на „Продължаваме промяната“ потърси емблемата си в излезлия на мода, пак западен рап в лицето на издигнатия за депутат Ицо Хазарта.

БКП в епохата на втория Живков се беше обърнала все по-открито към национализма; тенденцията продължи наследничката ѝ БСП, която реши да противопоставя народа и неговата локална култура на Европа, глобалните елити и НАТО. Така нареченият автентичен фолклор започна да звучи често на техните сбирки, а Валя Балканска се превърна в тяхна звезда. Не е учудващо, че за разлика от западните си аналози БСП никога не възприе определението прогресистка партия. Другият любим жанр на социалистите отново гледа назад – става дума за носталгичната естрада от времето на социализма, като така нареченият неофициален химн „Моя страна, моя България“ (която всъщност е кавър на френския шансон „Моника“) или „Една българска роза“. Патриотичната емоция произведе Слави Трифонов през 1990-те, но този път за мобилизиране на анти-социалистическите протести. В комерсиалния му попфолк патриотичната патетика често се преплиташе с ирония, но локалното звучене безспорно започваше да се изправя срещу глобалното.

Разбира се, употребата на идентичностни маркери за привличане на симпатии не е български патент. Жискара Д'Естен свиреше на акордеон, който във Франция се възприема като национален инструмент; Клинтън се явяваше на митинги със

саксофон и правеше нелоши джазови импровизации. У нас Радев и Борисов даваха знак за поколенческата си принадлежност като подгънкаха на китара, Дончева и Трайков пък се разграничаваха от масата, свирейки на „интелигентни“ инструменти, като цигулка и тропнет.

Важен елемент на музикалната политика е танцът, който създава усещане за телесно въплъщаване в предполагаемата национална традиция. Това например правят изпълнителите на рециклирания за политико-туристическа употреба танц на „старчетата“ (*viejitos*) в Мексико (Hellier-Tinoco, 2015: 48). Подобна претенция за въплъщаване на нацията личи в склонността на български политици да се „хващат на хорото“. Така видяхме Кристилина Георгиева, кандидат на ГЕРБ за генерален секретар на ООН, да развява хоровадно българското знаме в центъра на Брюксел през 2016 г., а съпругата на президента Радев да потропва след изборната победа на съпруга ѝ в президентството. Няма да се учудим на изтеклия клип, в който Кирил Петков танцува шеметен рок – друг стил, друго превъплъщение. Знаем, че основен проблем на демокрацията от времето на Томас Хобс това е представителството – кой действа от мое име, но и кой ме изобразява¹. Вживяването в музиката и танца произвежда сякаш естествено емоционално представителство – те чувстват като мен, те са аз.

Музиката осъществява емоционална хегемония над общността: да чувстваш едно и също в даден момент с останалите е спойка, по-силна от всякакви дискурсивни аргументи. Но това има и обратна страна и тя е неприязънта към емоционалната общност, конструирана от музиката на враговете. Виждаме я в освиркването на чуждия химн, в културните войни срещу упадъчната западна музика във времето на комунистическите режими, в яростните битки между младежки субкултури за това с кои парчета да се озвучи купонът. Без да забравяме класовото презрение на елитите към просташките жанрове и подигравките на масовия слушател към неразбираемото цигу-мигу на претенциозните меломани.

В центъра на българските музикални войни е мразенето на така наречената чалга. Тя концентрира комплексите на османското наследство заради ориенталските трели; мобилизира анти-циганския расизъм заради многото изпълнители от този етнос; разбужда класовата омраза към комерсиалната култура на новите богаташи и опошляването на вкуса. Чалгата е повод да се ненавижда политическа партия ДПС, подкрепяна от малцинствата, да се оплюва политикът-шоумен Слави Трифонов²,

¹ „Основният въпрос е кой има властта да представя кого“ (Kirshenblatt-Gimblett and Bruner, 1992: 303).

² Своеобразен връх беше песента на екипа му „Уморена така Лена“ (2022), в която чалгата беше използвана за сексистка атака срещу политическите му противници от „Продължаваме промяната“. Песента беше посрещната с погнуса и се обърна срещу авторите си.

както и да се нападне всеки аматьор, некадърник и простак, при това във всяка една сфера на живота (чалга-историк, чалга-журналистика, чалгарско облекло...). Въпросният музикален стил дори беше определен като знак за корупция! Виждам го едновременно като израз на мъжкарски сексизъм и на хомосексуални трансгресии. Той е символ на селяния, нахлула нахално на жълтите павета; някои дори свързват чалгата с мигрантите, които, предполага се, я слушат (Добрев, 2016).

Очевидно ще е трудно да извлечем всичко това от конкретното музикално звучене на поп-фолка, което впрочем не се различава особено от социалистическата естрада. Как да определим емоцията, която тя извиква? Усещане за разпуснатост, примитивни удоволствия, лесни хубавици, соматично доволство, липса на усилие... Може би най-добре описва подобно състояние непреводимата балканска дума „кеф“³. Кое то я противопоставя примерно на екстатичната, агресивна и сякаш напругаща прозападна рок-музика, с която се чувства длъжна да се идентифицира градската средна класа на определена възраст. Два алтернативни емоционални свята.

Чалгата бива избягвана поне в началото на официални мероприятия като предизборните митинги. Започва се с емблематични неща като патриотични песни, „автентичен“ фолклор или поколенчески мобилизационен рок. И чак накрая, за разпускане – малко кеф за душата. Защото колкото и да се гневят музикалните моралисти, голямото мнозинство на българите си обичат именно тази нашенска музикална емоция.

* * *

Нека обаче излезем от тясното поле на политиката, където е очевидно, че опитват да дисциплинират емоциите ни.

Удивителното е, че днес музикалният фон е навсякъде. В предни епохи, както казахме по-горе, музиката е за празник или ритуал. Тя се произвежда трудно и е лукс за нормалното всекидневие. Днес звуко-възпроизводителната техника я предлага навсякъде, непрекъснато. В заведенията задължително тече музика, често съпроводена от клипове на телевизионни екрани, където често танцуват съвсем груг ритъм. Гостуванията преминават задължително на музикален фон, изразяващ естетическите вкусове на собственика. Незавършено изглежда събитие, представление, предаване без музика – тя дава начало, тя е еуфоричен край на случващото се. Дори когато е сам, младежът пътува в метрото със слушалки, през които само за него тече избраната музика.

³ Неслучайно аналогични музикални феномени има във всички балкански страни – турбофолк, манеле, арабеск, етно.

Дали капитализмът и развитието на техниката са превърнали музиката в продукт, който консумираме все повече, както впрочем правим с всички други стоки? Има го и това. Нека обаче се върнем към способността на музиката да моделира емоциите. В предишни епохи това е институционален процес: църквата ни кара да се молим, армията – да маршируваме, празникът – да пеем. Днес като че ли сами се управляваме чрез музикалния фон: прецракваме канала и се озоваваме в младостта си, прецракваме пак – отпътуваме към страната, където сме прекарвали миналото лято, после – в света на високото и интелектуалното...

Способността на индивида да регулира емоциите си посредством избор на музика е изследван от психолозите феномен (вж. напр. von Goethem and Sloboda, 2011). Познатите парчета имат по-силно емоционално въздействие, защото ги очакваме и разпознаваме. Но това очакване е резултат от все по-масивно бомбардиране на слушателя с музика от самото му раждане. Аналогичен процес виждаме със засилващото се цялостно гуизайниране на средата: измислянето на грехи, сгради, интериори. Весели места, интимни места, природни места, тържествени места. Такива гуизайнирани места ни подготвят за емоцията на музиката – например осветлението в дискотеката, в готическата църква.

Целият въпрос е дали наистина избираме своите емоционални състояния посредством едни или други мелодии? Или обратно, властта (в най-широкия смисъл на думата) произвежда тези състояния и ни дисциплинира посредством тях, прониквайки в най-интимните кътчета на душите ни?

Може би най-подходяща за мисленето на тази дилема е метафората на Макс Вебер за културата като набор от коловози: можем да изберем по кой да тръгнем, но самите те са създадени от други, много преди нас. Културата действа като семафор – едновременно предлага избори и ги предопределя (Gerth and Mills, 1946: 280).

Библиография

- Платон. 1981. „Образованието на стражите“. В: *Държавата*. София: Наука и изкуство.
- Добрев, Петър. 2016. „Чалгата е педерастки момент в живота на селяндура“. *dВерсия*, <https://dversia.net/726/chalgata-e-pederastki-moment/> (посетено на 1.04.2023 г.)
- Gerth, H. H. and Mills, C. Wright (eds.). 1946. *From Max Weber: Essays in Sociology*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.
- Hellier-Tinoco, Ruth. 2015. “Power Needs Names: Hegemony, Folklorization, and the Viejitos Dance of Michoacán, Mexico”. In: Randall, Annie Janeiro (ed.) *Music, Power, and Politics*. London: Routledge.

Hochschild, Arlie Russell. 2012. *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*. Berkeley: University of California Press.

Jaggar, Alison M. 1989. "[Love And Knowledge: Emotion In Feminist Epistemology](#)". *Inquiry*, 32: 2, 151–176.

Juslin, Patrik N. 2019. *Musical Emotions Explained: Unlocking the Secrets of Musical Affect*. Oxford: Oxford University Press.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara and Bruner, Edward M. 1992. "Tourism". In: Bauman, Richard (ed.) *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments. A Communications-Centered Handbook*. New York and Oxford: Oxford University Press.

Schopenhauer, Arthur. 1969. *The World as Will and Representation*, Vol. 1, New York: Dover publications.

van Goethem, Annelies and Sloboda, John. 2011. "[The Function of Music for Affect Regulation](#)". *Musicae Scientiae*, 15(2): 208–228.

Williams, Raymond. 2015. "Structures of Feeling". In: Sharma, Devika and Tygstrup, Frederik (eds.) *Structures of Feeling. Affectivity and the Study of Culture*. Berlin, Munich, Boston: De Gruyter, 20–28.

Благодарности : Текстът е подготвен в рамките на научно-изследователския проект „Поп-култура, поп-политика: дигиталният обрат. Интердисциплинарни анализи на пресечността между меди, култури и политику“, реализиран от учени от Факултета по журналистика и масова комуникация и Философския факултет на СУ „Св. Климент Охридски“ и Института по философия и социология при БАН, с финансовата подкрепа на ФНИ–МОН, договор № Н55/2 от 15.12.2021 г.

Биографична справка: Ивайло Дичев е професор по културна антропология в СУ „Св. Климент Охридски“, работи върху теми от политическата антропология, градските изследвания и медиите. Последна му книга е *Културни сцени на политическото*, Просвета, 2019.

Short bio: Ivaylo Dichev is a professor of cultural anthropology at Sofia University "St. Kliment Ohridski", working on topics in political anthropology, urban studies, and media. His latest book is *Cultural Scenes of the Political*, Prosveta, 2019.

E-mail: ivaylodichev@gmail.com

АКО НА РЕВОЛЮЦИЯТА НЯМА ТАНЦИ

Или защо социалните движения имат нужда от музика?

ВАЛЕНТИНА ГЕОРГИЕВА

If I Can't Dance at the Revolution

Or Why Social Movements Need Music?

Valentina Gueorguieva

Резюме: Студията поставя по-общия въпрос за включването на културни продукти в социалните движения, като се фокусира върху различните музикални форми, подпомагащи протестни мобилизации. Съчетавайки т.нар. „рамкираща перспектива“ в изследванията на социалните движения с разглеждането на „музиката като функция“, включена в културната верига (а не „музиката като текст“), в статията се открояват три варианта: „музика на гнева“, „музика за електората“ и „музиката, която ни движи“. Предложената класификация се базира на примери от последните двадесет години в България и не претендира за изчерпателност.

Ключови думи: протести, скандиране, политическа музика, музика за движението

Abstract: The text addresses the more general question of the incorporation of cultural products in social movements by focusing on the various musical forms that support protest mobilizations. Combining the so-called “framing perspective” in social movement studies with a consideration of “music as function” included in the cultural circuit (rather than “music as text”), the article identifies three variants: “the music of anger”, “music for the electorate” and “the music that keep us going”. The proposed classification is based on examples from the last twenty years in Bulgaria and does not claim to be exhaustive.

Keywords: protests, chanting, political music, music for the movement.

Ако на революцията няма танци

Или защо социалните движения имат нужда от музика?

ВАЛЕНТИНА ГЕОРГИЕВА

Някога, много отдавна, в разгара на движението за граждански права в САЩ един от водачите му – Джеси Джексън – бил казал, че докато колективните действия, като например шествия, *sit-ins*, бойкоти и др., изграждат тялото на движението между 1955 г. и 1965 г., то музиката му вдъхва душа (цит. по Rosenthal & Flacks, 2016: 4). Той, разбира се, има предвид соул и ритъм-енд-блус музиката от периода, когато много изпълнители са дейни участници в движението (най-известната сред тях е Арета Франклин), а някои композират специално за движението.

Не чак толкова отдавна, преди не повече от десет години, с колеги и приятели си говорехме, че на протестите в София нямат вдъхновяващи лозунги, че отвъд трисричията „мафия“ и „оставка“ не се скандира нищо завладяващо, което да те накара да се включиш в скандирането или да го цитираш в някоя статия. Няма и протестни песни.

Имат ли протестите в България душа? Надявам се да четете този въпрос с усмивка, но и с лека тъга. Къде е музиката на протеста? Протестите би трябвало да са мястото, където избухва нашият гняв, но и се ражда надеждата за промяна. Където се радваме от споделянето и подкрепата на многохилядно множество, където ентусиазмът превзема всички ни и ни движи в един ритъм. А гласовете се отприщват и крещим с пълно гърло в пълния спектър на емоциите от ярост до екстаз. Има ли кой да ни даде поезията на лозунга и да зададе ритъма? И да изнеем заедно желанието за промяна?

* * *

В литературата по изследвания на социалните движения – едно сравнително ново научно-изследователско поле, което се развива от 70-те години на миналия век – вече има натрупана изобилна литература, посветена на ролята на музиката. Някои хора твърдят, че движенията от 60-те години на XX век в много по-голяма степен са използвали музиката, отколкото движенията през 90-те години и наред, и се отнасят с носталгичен песимизъм към по-новите движения (вж. напр. Dapkin, 2010). Освен в движението за граждански права музиката е съществена част от женското движение (изследват се феминистките музикални фестивали, напр. в

Staggenbord et al., 1993), от ЛГБТИ движението, от алтерглобализма, но също и от расистките и крайно десните движения и политически партии (Corte & Edwards, 2008) и т.н.

Повечето изследвания обаче не са фокусирани върху ролята на музиката в някое отделно движение или национален контекст. Най-рано (и най-очевидно) е изтъкната ролята на музиката върху емоциите в движенията, тяхната „структура на чувствата“ (Euerman & Jamison, 1998 : 160–173). Доколко става дума за присвояване и преинтерпретиране на съществуващи културни традиции, ритуали, форми на изказност от движенията или за създаване на нови такива специално за целите на движението е една зацикляща тема, която може да ни вкара в порочен кръг. Безспорно е както влиянието на културни традиции върху движенията, така и ролята им в оформянето на една алтернативна културна традиция, която цели да трансформира доминантната култура (Euerman & Jamison, 1998). Креативното използване на съществуващи културни продукти от движенията е много широко разпространено, но също и ценностите на движението служат за вдъхновение при създаването на културни продукти (Gromis & Roy, 2013). Не на последно място, движенията предлагат възможности за разпространение на културните продукти сред мрежата си от поддръжници, които не са за пренебрегване от културните индустрии.

Движенията имат интерес, но и просто не могат да съществуват без да създават култура – без да произвеждат смисъл, да създават различни културни значения, да предлагат начини за осмисляне на социалния свят и неравенствата в него, да изковават интерпретативни схеми за недоволството и визии за промяна, които да намират отклик в умовете и сърцата на все повече хора, да мобилизират участниците, евентуално да изковават колективна идентичност. „Така плодовете от културните продукти, създадени в социалните движения, са едновременно вътрешни – които засягат предимно участниците в движението, например изграждането на нови колективни идентичности на феминистки, квиър хора, радикалните студентски общности, природозащитниците, чернокожите активисти, но и външни, които водят до промени в по-широката култура.“ (Van Dyke & Taylor, 2019: 484).

Какъв ще е животът на културните продукти извън движението в по-широката сфера на алтернативната култура или дори в доминантната култура е въпрос, който тук временно няма да ни интересува (макар че е много важен за успеха на движението). В следващите редове ще ви занимавам с по-малко амбициозния въпрос за това как музиката като културен продукт влияе върху оформянето на движението и върху мотивацията на участниците. Успява ли музиката да привлече

повече участници, с какви цели се използва от движенията? Може да се каже, че настоящият текст представлява само предварителни наброски върху изследването на по-значимата тема за ролята на културните продукти в успеха на социалните движения.

Стеснявайки фунията, тук ще приемем да дефинираме културата като процеси на изграждане на споделен смислов свят, а в частност в социалните движения това са процесите на „рамкиране“ (*framing*) на съществуващите социални структури и институции като несправедливи, на осмисляне на съпротивата, на създаване на вярвания, убеждения, надежда, визии за промяна от движенията. Така наречената „*framing perspective*“ в изследванията на социалните движения е широко разпространена през последните поне две десетилетия (за отправна точка може да приемем статията на Benford & Snow от 2000 г.; преосмисляне на предложени теоретичен модел у Snow et al., 2019). Тя стъпва върху много по-ранната концепция на Ървинг Гофман за създаването на интерпретативни рамки в процеса на социално взаимодействие и я разпластява в непрекъснато нарастващо множество от разновидности на „рамкирането“, действащи в рамките на социалните движения: диагностични и прогностични рамки, рамки на идентичност, мобилизиращи рамки, рамки на „врага“, рамки на несправедливост и т.н. Всички създадени от движението смислови рамки трябва да се „съгласуват“ и да се припознават от все повече участници, приравнявайки се към една основна или водеща рамка (*master frame*) за всяко движение.

Стеснявайки фунията още повече, що се отнася до музиката в движенията т.нар. „рамкираща перспектива“ на изследване може да ни бъде от помощ, а) когато оценяваме способността на активистите на дадено движение да създават и разпространяват смислови рамки на събитията, които лесно се възприемат от много хора, и б) когато тези рамки подпомагат масовите мобилизации на движението чрез създаване на споделени емоции от участието, „възбудата, чувството, че правим правилното нещо, усещането за общност, интелектуалните удоволствия и новите приятелства, възприетите идентичности – всичко това са [емоционални] стимули за участниците в движението“ (Rosenthal & Flacks, 2016 : 6–7), а музиката има съществена роля за създаването им.

И вече като стигнем до музикалната конкретика е редно да уточня, че моят анализ – следвайки Венцислав Димов – няма да е посветен на музиката като текст, а на музиката като функция:

освен песента като текст може да се изследва и песента като функциониране – като медиен обект, което включва и анализиране на културните вериги, свързващи едното и другото. Песента като ресурс на популярната култура, който може да бъде

присвояван или използван по начини, определяни от политическите и икономическите интереси на властта, от социалните интереси на потребителя, от средствата на медията повече, отколкото от структурата на самия текст или от намеренията на автора. (Димов, 2022: 199)

За целите на моето изследване музиката винаги ще надхвърля намерението на автора и ще се вписва в живата практика на участниците в движението, като там ще бъде подчинена на други намерения, мотиви и функция, различни от авторовите. Дори и в редките случаи когато авторът е участник в движението. Впрочем не е ли това съдбата на всяко авторство?

Двата основни момента, които ще търся в последващия анализ, съчетават рамкиращата перспектива с функционалната, а именно ще търся две функции на музиката в движенията:

А) популяризиране на каузата – доколко музиката допринася за изграждането и разпространението на споделените смислови рамки на движението – изковава рамките на недоволството и визията за промяна, която със силата на музиката лесно и бързо да откликва в умовете и сърцата на хората, и

Б) мотивация на участниците – доколко музиката работи на емоционално ниво и създава усещане за общност, вдъхва надежда, дава сила на участниците да продължават битката колкото е нужно.

Анализът ми започна от един чисто спекулативен опит за класификация на музикалните форми в движенията, като първото разделение беше между музиката на запис (текст, аудио, видео) и живо изпълнение (площадни форми). Впоследствие тези два дяла се разпластиха на повече форми. Така например при звукозаписа разграничавам между музикални продукти, които споделят някаква част от интерпретативните рамки на движението (пеят за болката и несправедливостта), и музика, създадена специално за движението. Тук някъде влизат и онези музикални продукти, които са били присвоени и преинтерпретирани от движението. При музиката на живо разграничавам статичната форма митинг-концерт и музиката за шествия, изпълнявана в движение. Тези особености на формата на музикалния продукт – на записа или на изпълнението, впоследствие се оказаха от съществено значение за функцията на музиката. Така в крайна сметка се оказа, че разполагаме с три разновидности: музика на гнева, музика за електората и музиката, която ни движи.

Музика на гнева

Трябва да се вгледаме в съдържанието (музиката като текст), за да открием връзките между музиката и движението. Доколкото изобщо има изградено

движение в България през последното десетилетие, неговите смислови рамки бяха изковани по време на протестната вълна от 2012–2013 г. Рамките на идентичност включваха централния мотив за гражданския контрол върху действията на управляващите, но също и категоричното разграничаване на участниците в протестите от политически парти, които се възприемаха като корумпирани (Георгиева, 2017: 196–215). Рамките на несправедливост – много по-ясно очертани в едно хетерогенно множество, което не успява да изгради колективна идентичност – заклеят много категорично лобизма, присъствието на олигархични и монополистични интереси в политическия процес, определят функционирането на публичните институции като „гържава задкулисе“ и намират изблик в площадния възглас „мафия“ (пак там: 247). Едно пилотно проучване сред протестиращи от 2020 г. (по дълбочинни интервюта с участници; непубликувано) показва, че отново основният смислов код (или водеща рамка, *master frame*), чрез който участниците в протеста от лятото на 2020 г. осмислят съпротивата, е корупцията.

Има ли музикални продукти на българския пазар, които „възпаяват“ корупцията във властта? Тази музикална форма стои много близко по съдържание или прелива в политическата сатира, но как иначе да възпее корупцията? Както изтъкват Ивайло Дичев и Венцислав Димов в [По-по-култ #1: Музикалният съпровод на политиката](#), най-ярките примери за политическа песен от последните години са Слави Трифонов и Ицо Хазарта. Текстове на техните песни са до голяма степен цинични (а в случая с „Нема такава гържава“ и обценни – „поздравявам майките на нашите ръководители“ и т.н.), често споменават мафията (или по-скоро безрезултатното ѝ преследване от органите на реда), правят препратки към стандарта на живот на политиците (задължително корумпирани), към корупцията в работата на всички гържавни институции („Имам човек“ на Ицо Хазарта), но без задължително да я определят като несправедливост или дори да се разграничават от нея. Осмени са „четвъртата власт“, а също и протестиращите ранобудни студенти (в „Нема такава гържава“). Ако приемем, че това са представителите на музиката на гнева, която пресъздава рамките на недоволството, то в тяхната представа съпротивата е обречена, а оттам и цинизмът.

Съдържанието (музиката като текст) може да е близко до интерпретативните рамки на протестното движение, но функцията на музикалните продукти на тези двама изпълнители (песента като включена в културните вериги) не е в съзвучие с движението. Както писах по-горе, търсят се две основни функции на музиката в движението – популяризираща и мотивираща. Да приемем, че те изпълняват първата – популяризиращата функция, че техните версии на всепроникващата дори на ежедневно ниво корупция и на всесилната мафия лесно откликват с преживяванията на хората и отключват тяхното чувство за несправедливост.

Създадените от тях смислови рамки обаче не посочват път към промяната и не подпомагат мотивацията за участие в протести. Политическата сатира и вулгарният език по-скоро засилват усещането за обреченост, говорят на гнева вътре в нас и му позволяват да избликне в преповтарянето на римите от песента, като по този начин спомагат за временно облекчение на болката. Те помагат да назовем проблема, но не предлагат решение.

Със сигурност има и по-малко популярни музикални продукти, които да обрамчват несправедливостта и да отговарят на функцията „музика на гнева“. Вероятно на алтернативната сцена (която си признавам, че не познавам добре) можем да посочим множество примери за музиканти, които правят социално-ангажирана музика или музикална политическа сатира. Но доколко – бидейки алтернативни – те могат да отговорят на популяризаторската функция на музиката, а именно да създават и разпространяват смислови рамки, които лесно се възприемат от възможно най-много хора? За да работят за движението, алтернативните музикални продукти трябва да станат популярни. Със сигурност тук трябва да се вземат предвид и ефектите на ограничения музикален пазар и разпространение в България.

Музика създадена за движението

Музиката, която „рамкира“ някакви искания на движението, описва и заклеява социалните и институционални рамки на индивидуалното нещастие, посочва несправедливостите и търси пътя към промяната, има дълга история. Можем да затънем много назад във времето, ако се опитаме да направим исторически преглед. Корените ѝ могат да бъдат във фолклора и пример за такава песен е „Bella ciao“ (Salerno & van de Warenburg, 2023), която очевидно има много голям потенциал за интерпретации и присвоявания. От обратната страна, италианският фашизъм ясно осъзнава силата на музиката и я включва в репертоара си.

Още по-назад във времето лесно откриваме авторска музика, композирана специално за целите на движението – „Малката червена песнопойка“ или „Песни на индустриалните работници от целия свят“ е публикувана за първи път в САЩ през 1909 г. и съдържа химна на работническото движение („Интернационала“ от Южен Потие и Пиер де Гейтер), както и ред други авторски песни, които „да раздухат пламъка на недоволството“ (съгласно подзаглавието ѝ). Тя е предназначена да помага на работниците по време на активни действия, да мобилизира подкрепа и да повдига духа по време на стачки и демонстрации (т.е. отговаря и на двете функции, които търсим). Но и генерира немалко приходи от продажби за движението.

Ако продължаваме да се връщаме назад във времето, можем да се позовем на Масилезата – авторски военен марш от 1792 г., композиран специално за да мотивира бойците във войната на Франция срещу контрареволуционна Европа (т.нар. Първа коалиция от 1792 г. между Австрия и Прусия) и прегърнат от революционерите като техен символ. Тя е обявена за химн на Франция през 1795 г., забранена по време на Реставрацията, много обичана от работниците за техните протестни демонстрации през 20-те и 30-те години на XIX в., временно възстановена от Юлската революция от 1830 г., отново забранена след потушаването ѝ, а през 1871 г. прегърната от Парижката комуна и в крайна сметка официално обявена за химн на Френската република през 1879 г. Но така е с революциите – тяхната победа често е само временна и дори за музикалния им съпровод се водят битки.

Преди да сме затънали неспасяемо в историята на социалните движения правим рязък завои към съвременността. Както във вече описаното движение за граждански права в САЩ, така и в социалните движения от 1960-те години до днес, музиката на движенията като правило е създадена в латентни периоди, когато няма активна кампания или протестна мобилизация (макар че има и изключения). Тази музикална форма е произведена в обичайния за звукозаписната индустрия процес на създаване на музикален продукт – от записа в студиото и съпътстващия видеоклип през разпространението в специализирани мрежи и стрийминг платформи, вкл. телевизии, до крайния потребител. Разпространителите ѝ биха могли да очакват, че заради съдържанието си този тип продукт може да се възползва от вече изградена аудитория – участниците в движението, които лесно и бързо ще откликнат на посланието в музиката и така културният продукт по-успешно ще реализира печалби. Но отново да не забравяме, че говорим за ограничени музикален пазар и сцена в България. Тук може и да има, а може и да няма връзка между автора, разпространението в средите на движението и приходите от продажби.

Доколко в България през последните години изобщо има музика, записана специално за целите на движението?¹ Могат ли да се открият музикални продукти, присвоени за да изпълнява горните две функции: да популяризират рамките на недоволството и да дават сила на участниците в хода на протестните действия? Примерите от последната протестна вълна (2020 г.) са много малко.

¹ Тук не се връщам достатъчно назад във времето. Ако се върнем до 1989 г., ще открием старите сегедарски песни като „Развод ми дай“ и „Комунизмът си отива“, а после и присвоените възрожденски песни, които пеят протестиращите срещу правителството на Жан Виденов от зимата на 1997 г., както и албумът „Хъшове“ на „Каналето“ и „Ку-ку бенд“ (вж. Разару, 2010: 76–82).

В разгара на лятото 2020 г. сценаристите на Слави и „Ку-ку бенд“ създават две песни, които са вдъхновени от протеста. Първата е „Борисов, чао!!!“ – саркастична интерпретация на „Bella ciao“, която стъпва върху популярността на версията „Корона чао“ на северно-македонското дуо Александър & Дац, разпространена по време на първия период на карантина от пролетта на 2020 г. Записът на [„Борисов, чао!!!“](#) е излъчен в „Шоуто на сценаристите“ по телевизия „Седем-Осми“ на 13 юли 2020 г. в изпълнение на сценаристите в студиото и носи всички белези на една прибързана импровизация по актуална тема. В края на месеца е включено изпълнение на [същата песничка](#) от Лили, Боцко и Невена в „Шоуто на Слави“, но тя е представена вече като „песента от протестите“. Нямам сведения тя някога да е била пята от протестиращите.

На 21 септември 2020 г., когато пикът на масовите летни протести вече е отминал, Слави Трифонов анонсира от профила си във Фейсбук песента [„Мутри, сбогом!!!“](#), написана и изпълнена от сценаристите. Тя вече представлява музикален продукт с (почти) оригинален текст и (неоригинална) музика. Самият Трифонов изглежда има съмнения относно художествената стойност на продукта, както личи от [анонса му във Фейсбук](#): „Музиката е изумително изкуство, няма значение колко можеш да пееш, важно е да искаш“. Текстът на песента влиза основните лозунги от протестите през 2013 г. и 2020 г. Монтирано е видео, което използва документални кадри от двете протестни вълни. Коментарите под поста във Фейсбук са негативни, повечето припомнят на Слави Трифонов, че той самият е бил доста близък с мутрите през 1990-те, а може би и до днес е мутра. Потребителят Евгени Радев изобличава кражбата на музиката от оригиналната песен на Здравко Чолич от 1980 г., както и посочва първия български „оригинал“ на Радо Шишарката от 2008 г. (под заглавие „K*рви, сбогом!“).

Смея да твърдя, че тези два музикални продукта от сценаристите на Слави не са свързани с протестите от лятото 2020 г. и не изпълняват функцията на музика за движението. Те се възползват от енергията на протеста, за да я преоформят в музикален продукт. В най-добрия случай двете песни представляват коментар върху актуални събития, но не стават популярни сред протестиращите и не им носят вдъхновение.

По същество, разполагам само с един единствен пример за музикален продукт, създаден в България за целите на движението. Става дума за песента [„Mahala Barvali“](#), композирана и записана от „Riko Band“ в сътрудничество с Постоянна ромска конференция (ПРК, благодаря на Владислав Петков за предоставеното видео). Тя се разпространява по [каналите на ПРК](#) от края на февруари 2020 г. и – както се твърди в поста, който анонсира песента – „показва работата ни през последните две

години, както и мечтата ни за една силна ромска общност“. В клипа са включени кадри от знакови колективни акции, организирани от ПРК. Направено е видеозаснемане на отделни сцени от всекидневния живот на общността, на работа и в дома, които, заедно с документалните кадри, изграждат един последователен разказ. Клипът завършва с кадър, който показва стотина участници в движението, построили с телата си фигурата на колелото от знамето на ромската общност.

Като функция песента напълно отговаря на представата за музика за движението – тя е със силно позитивно послание, надгхваща, разпространява се предимно вътре в общността (записана е на ромски език). Във всички канали, където е публикувана, след нея е включен призив „Включи се в движението“. Нейната функция е да популяризира каузата и да печели привърженици, като същевременно засилва мотивацията на активистите. Нещо повече, тя изгражда колективна идентичност за движението.

Партиен или протестен митинг-концерт

Като преминем към живото изпълнение, изглежда в България имаме дълга традиция да използваме жива музика за политически мобилизации. В изследването си на селските бунтове от 1900 г. Тодор Христов посочва, че музиката (тук следва да се разбира малък духов оркестър, обичайно наеман за сватби и семейни тържества, но и за други обществени събития в селото) се е използвала, за да привлече вниманието на селяните да се включат като публика в митинга:

Тъй като голяма част от хората спират просто от любопитство, за големите митинги често се наема музика, понякога дори няколко музики, които отиват на митинга свирейки, за да увлекат след себе си любопитните. Те продължават да свирят и по време на речите, отново със същата цел. (Христов, 2007: 171).

Разбира се, за селската музика трябвало да се плати. А как се набавят средствата и въобще за цялата технология на организация на селското движение научаваме от рапорта на русенския окръжен управител до министър-председателя (цитиран от Христов, 2007 : бел. 79 на стр. 206): „Във всяко село имало дружба с председател и десетници, председателите се сношавали с водителите, десетниците събирали пари от селяните ...“. В описанието е подчертано ключовото значение на музиката или по-скоро на звуковия фон за организацията – било от съществено значение да се наемат глашатая, които да разпространят информацията за организирани колективни действия. На тях се плаща от събраните средства. За събиране на участниците се използва също църковната камбана или тръба. Това са по-ранните форми, изпълняващи т.нар. популяризаторска функция на музиката в протеста.

Освен за привличане на вниманието, музиката се е използвала също и за отвлечане на участници от митинга. Организираните от селяните митинги често са били присвоявани или превзети от политически партии, които преповтарят техните искания и резолюции като свои, говорят от името на протестиращите в пресата, а по време на колективните действия изпращат свои активисти да скандират в полза на партията или да отвеждат част от участниците на почерпка в клуба на партията. Градският клуб на партията може също да наеме музика, която да увлече част от протестиращите след себе си и след партийните функционери с техните лозунги и скандирания (пак там: 176). Цитиран е и един случай, в който подобни практики за отвлечане на участници не остават незабелязани от протестиращите – те се насочват срещу партийните представители и пребиват музикантите, които са наети да свирят в подкрепа на правителството (пак там: 184). Казано накратко, организационният потенциал на музиката за движенията е осъзнат много рано както от протестиращите, така и от онези, които целят да присвоят и/или да осуеят бунта им.

Към днешна дата за осигуряването на жива музика в движението са необходими повече ресурси. За един концерт на открито трябва да се построи сцена, да се направят изчисления за озвучаването спрямо очаквания брой на публиката, да се проектира и изгради нужната озвучителна система, да се добави (поне някаква) осветителна техника и (евентуално) да се помисли за хонорарите на музикантите. Дори и музикантите да се съгласят да свирят *про боно* за движението, осветлението, озвучаването и сцената са скъпоструващо начинание. А понякога музикантите отказват участия при лоша озвучителна система. И са в пълното си право, защото лошото озвучаване, а оттам и едно лошо изпълнение пред голяма публика, може много да навреди на кариерата им². Без да говорим за евентуалните щети за имиджа им, произтичащи от политическо обвързване.

Политически митинг-концерти се организират от дейци с по-сериозен финансов актив зад гърба си, каквито са политическите партии. Свикнали сме да виждаме митинг-концерти по повод откриването и/или закриването на предизборните

² Публиката на протест значително надвишава броя на публиката на професионално организирани концерти с билет за вход. Концертната сцена в България е с ограничен мащаб. Преобладават клубните изпълнения пред публика от 300–1000 души. Някои „носталгици“ (напр. формация „Тоника“, Дует „Ритон“ и сборни формации) по специални поводи могат да запълнят зала 1 на НДК с капацитет 3380 места. Единици са българските музиканти (Лили Иванова, Слави Трифонов), които правят концерти в Арена Армеец с капацитет 12 373 места. Концерти на стадиони се правят само от световноизвестни изпълнители при гостуването им в България. За сравнение, протестните множества в големите вълни от 2013 г. и 2020 г. са между 1 и 10 хиляди души. На София прайд от 2017 г. до 2022 г. участниците нарастват от 3 до 10 хиляди души (бройката може да се посочи точно, тъй като на входовете има автоматични броячи). И това всъщност е най-голямата публика за протестен концерт, съпоставима единствено с мащаба на зала Арена Армеец.

кампании на големите партии, но такива се случват и извън електорална кампания (ежегодните чествания на БСП на Бузлуджа например са под формата на митинг-концерт). В протестните движения, от друга страна, дори и в големите вълни от 2013 г. и 2020 г. концерти се организират по-скоро рядко. И това има своята „жанрова“ логика.

Организацията на един концерт на открито, както казахме, изисква да се изгради сцена, съобразена с мащаба на публиката. Колкото повече публика, толкова по-мощно озвучаване се изисква, толкова по-висока и голяма сцена, толкова по-голяма инвестиция. И ако в концертната индустрия всичко това е съобразено с възвръщаемостта от продажба на билети, за партийните митинг-концерти билети не се продават. Напротив, те целят да привлекат колкото се може повече хора с безплатен концерт. Каква възвръщаемост се търси от партийния митинг-концерт?

Изследвайки ролята на музиката само в една предизборна кампания – за президентските избори от 2016 г. – Владислав Петков прави следния извод: „Музиката е неизменна част от всяка политическа кампания – политическата програма на някои от кандидатите така и не става ясна, но музикалният фон – къде повече, къде по-малко – е неизменна част от комуникирането с избирателите, превърнати така в публика.“ (Петков, 2017). И това е ключовият момент – превръщането на избирателите в публика, която идва на безплатен концерт. А възвръщаемостта от партийния митинг-концерт се реализира в изборния ден, когато публиката се преобърне обратно в гласове. Така функцията на отдавна утвърдения „жанр“ на партийния митинг-концерт е да предлага музика за електората.

Горното разсъждение за конвертирането на публиката в избиратели, сякаш става дума за сделка в чейндж бюро, може да звучи преднамерено. То сякаш целенасочено игнорира дори възможността да има автентични привърженици на дадена партия, които с искрен ентузиазъм да съпреживяват партийния митинг-концерт и убедено да гласуват за кандидатите ѝ. Тази преднамереност донякъде се оправдава от констатациите на политолозите за устойчивото присъствие на партийния клиентелизъм в българската политическа система (Коларова, 2021). Нещо повече, в цитираната статия Румяна Коларова доказва, че партийният клиентелизъм е печеливша електорална стратегия за ГЕРБ и ДПС (нак там: 45–46), бил е такава стратегия за СДС до 2009 г., а за по-новите партии би могъл да се превърне в успешна стратегия, ако те някак успеят да доживеят до трети редовни парламентарни избори (т.е. ако изкарат два пълни мандата).

Отвъд „патогените“ на партийната система тук има и друг проблем и той е в пасивността както на публиката, така и на електората. Публиката на един концерт може само да одобрява или да не одобрява – да ръкопляска или да освирква. По същия начин и електоратът може само да гласува „за“ партията или, ако не я одобрява, да избере друга. Но няма възможност да участва в оформянето на политическата програма, да задава дневния ред на обществените проблеми, да предлага решения. Особено когато и политическа програма няма или не е ясна (както в случая с президентските избори през 2016 г. в горния цитат). Пасивната позиция на електората е допълнително втвърдена и се засилва впечатлението, че избор всъщност няма.

Някъде по средата между партийния и протестния митинг-концерт се помещава безплатния концерт на Слави Трифонов и „Ку-ку бенд“ на Орлов мост на 29 октомври 2016 г. в подкрепа на референдума, инициран от популярния музикант и водещ. Прави впечатление мащабът на инвестицията – сцената, озвучаването, светлинните ефекти са на нивото на всеки друг професионален концерт на Слави и „Ку-ку бенд“, само че тук входът е безплатен. Вероятно вече е ясен отговорът на въпроса защо Слави инвестира толкова много в едно професионално шоу – той прави музика за електората. Но в много по-голям мащаб от партийните митинг-концерти. Той капитализира популярността си на музикант в 3 069 888 гласа участие на референдума (цифрата е предоставена от Петков, 2017).

Емоционалният заряд, който музикалният образ на Слави Трифонов носи, може да обясни високата подкрепа за една инициатива, която много от участващите не разбират рационално или поне не изцяло. В някакъв смисъл, част от хората са гласували за любимата си песен – тази, която ги кара да се чувстват най-добре и с по-малко внимание към точното ѝ съдържание [...] (пак там)

Можем да обобщим, че музиката за електората, както от партийния митинг-концерт, така и от концерта на Слави, изгради повече на емоционалната струна, малко допринася за първата от двете функции на музиката: изработването и популяризирането на смислови рамки за политическо действие. Тя би могла да го направи, ако партията имаше по-ясна политическа програма или ако с този концерт Слави Трифонов целеше да обясни на публиката си смисъла от въпросите на референдума. Както твърди Петков, информационната кампания е слаба, за сметка на емоционалния заряд. Това допринася за втората функция на музиката – мотивационната. Създавайки едно общо чувство с посредничеството на патриотичния музикален фон и присвояването на фолклора, концертът за референдума на емоционално ниво мобилизира гласоподаватели за каузата. За безплатния и зрелищен концерт публиката плаща с гласа си за референдума.

И сега да преминем към протестният митинг-концерт, който в чистата си форма не е обвързан с партия, нито с явяване на избори. Протестните движения като правило не разполагат с голям бюджет, който да вложат в организирането на професионално музикално събитие. По тези причини концертните изпълнения в протеста са относително редки, често са със слабо озвучаване и не се чуват от всички протестиращи, тъй като стената от хора значително затруднява разпространението на звуковите вълни.

През есента на 2013 г. музиканти и доброволци организират концерт на стълбите пред централния вход на ректората на Софийския университет в подкрепа на действията на протестиращите студенти, окупирали сградата. Тук е важно да отбележим, че те използват стълбите на сградата за сцена и не се налага да строят такава. Озвучаването е донесено от самите музиканти и всичко се получава почти професионално³. Само алтернативни музиканти обаче биха имали мотивацията и биха рискували да се включат в подобно импровизирано събитие.

Когато озвучителната система не е достатъчно мощна, за да се чува от цялото протестно множество, добра идея е високоговорителите да бъдат качени върху някакво превозно средство – най-добре платформи (като на София прайд), но става и върху микробус (както по време на зимните протести от 2013 г.), а в краен случай и върху импровизирана количка, задвижвана от велосипед (в шествието на 8 март 2019 г.) Впрочем всеки протест има нужда от озвучаване, за да се чуват речите на ораторите. В зависимост от бюджета то може да бъде достатъчно добро за митинг или да се свежда само до една преносима колона с микрофон, по която също се пуска музика на запис. В най-нискобюджетната версия протестиращите разполагат само с един-два мегафона. Тогава и музика няма.

И все пак голям протестен концерт има, при това без спонсорство от партии. На 27 септември 2020 г., в 81 ден от летните протести (според летоброенето на Медиапул, 2020), двама доброволци организират протестен митинг-концерт на Орлов мост под надслов „Бъдеще за България – бъдеще за младите“. Техните имена са Виктор Иванов и Атанас Гогов. Запознали се на протеста през юли същата година и се заели да организират концерт, като специално подчертават, че не са търсили подкрепа нито от „Отровното трио“, нито от „Правосъдие за всеки“, нито от „Демократична България“. По техните думи сумата, необходима за инициативата, е около 40 хил. лева („ако 2000 човека дарят по 20 лв., ще са достатъчни“, Никифорова, 2020). Музикантите са се ангажирали да свирят *про боно*, а средствата за осъществяването на концерта се набират чрез [дарителската платформа](#)

³ По данни от интервю с музиканта, поет, граматург и активен член на Протестна мрежа Иван Димитров (проведено от автора на 27 ноември 2014 г.).

[Helpkarma](#), където се вижда, че събраната сума от дарения е едва 4731,86 евро или около 22 % от очакваните разходи.

По замисъл мащабът на протестния концерт е съизмерим с този на Слави от 2016 г. Впрочем концертът, организиран от Виктор Иванов и Атанас Гогов, е „присвоен“ от ИТН и стриймван във Фейсбук профила на партията. Но отговаря на съвсем различна функция. Той не цели да преобразува публиката на концерта в електорат и не може да се подведе под общия знаменател „музика за електората“. Неговата цел е протестите да продължават. След едно доста турбулентно лято с епизоди на полицейско насилие срещу протестиращите и след разчистването на палатковия лагер от Орлов мост, концертът цели да вдъхне сила на протестиращите да не се отказват да излизат на улицата. Когато идва умората от безрезултатни действия, продължили близо три месеца, когато движението все повече губи от потенциала си за мобилизация, тогава музиката идва на помощ. Концертът, организиран от Иванов и Гогов, отговаря на мотивационната функция за движението и е много по-близък до следващата музикална форма, а именно музиката, която ни дава сили да продължаваме в труден момент. Приех да я наричам „музиката, която ни движи“.

Музика за шествие или защо е важен ритъмът?

Друга форма на живо изпълнение е музиката, изпълнявана в движение по време на шествие (а шествието е най-разпространената форма на протест в България след 2009 г., вж. Георгиева, 2017). Първоизточник на живата музика за шествие можем да открием в маршовата музика, но музика за шествие имаме и при различни религиозни процеси, празници, паради и фестивали. Обикновено начело на шествието застава оркестър от духови или ударни инструменти (параден оркестър), а участниците, които вървят след него, следват загадения от него ритъм, като могат да маршируват, да скандират, да пеят заедно с оркестъра или да танцуват. Освен от военен духов оркестър, шествието може да се предвожда от мажоретни състави или джаз бенд, както е в т.нар. *second line* в Ню Орлиънс (Doleas, 2013). В парадния оркестър задължително има поне два ударни инструмента – един по-басов, който отмерва силните времена (първо и трето, ако музиката е в най-разпространения такт 4/4) и поне още един барабан, който надгражда върху него по-богат ритъм, който може да е маршов или танцувален, да развива второто и четвъртото време, да синкопира, да импровизира, да добавя акценти или полувремена и т.н. В зависимост от това какво се случва върху основната линия на баса, може да се получи различен стил – джаз или фънк (вж. пак там), но също румба или самба. И вече върху тези две ритмични линии може да има перкусии, мелодии и заигравки с духовите инструменти, като най-често структурата е от типа мотив и отговор (*call-and-response*) – солистът подава някаква кратичка мелодия, а

останалите музиканти му „отговарят“ като я повтарят или импровизират върху нея. В типичния случай такива заигравки се правят и с публиката – бендът подава мелодичен мотив, кратка ритмична фигура или скандиране, а участниците „отговарят“ като я повтарят.

За протестното шествие ритъмът е важен, защото задава движението на краката – независимо дали вървим с маршова или танцова стъпка, краката следват силната басова линия. Важна е също и структурата мотив и отговор, защото тя въвлича протестиращите в песента или скандирането. Музиката е нещо, което правим заедно и така засилваме чувството за общност. Така музиката е буквално това, което задвижва краката ни, но и това което ни движи напред, когато се почувстваме уморени, когато не знаем накъде вървим, отчаяни сме или нямаме избор. Тогава усещането, че правим нещо заедно с множеството, ни дава сили да продължим.

По-често си представяме музиката за шествие като ритмична и енергична, но и това не е задължително, ако функцията ѝ е да отговаря на нуждите на конкретната протестна акция, която съпътства. Някъде между 2006 г. и 2008 г. участниците в природозащитните акции започват да пеят „Хубава си моя гора“ по време на протест. Текстът резонира с каузата им – защита на природата, а в акциите от кампаниите за Странджа, Рила и Пирин също и с конкретните искания за спиране на сечите в горите. Музикалната ѝ структура е напевна и отговаря на миролюбивия протест на зелените. Също и по форма те често правят блокади, като седят на пътното платно и отказват да дадат достъп на машините. Тяхното седящо бездействие се подпомага от мудния ритъм на елегията. Тук става дума за авторова песен (Л. Каравелов и Г. Горанов) с квази-фолклорна популярност, която е присвоена и отговаря по функция на движението. Но „Хубава си, моя гора“ е много неподходяща за скандиране в шествие.

Някъде по същото време пак в зеленото движение е сформиран самба бенд (Грънчарова, 2009). В световен план това е по-скоро закономерност – в повечето акции на алтерглобалистите и зелените по света има музикална група, предимно от ударни инструменти, които задават ритъма на шествието, повече весел и танцуваел (самба), отколкото маршов. Те съпътстват уличните акции на движението и зареждат с настроение участниците. Ритъмът от ударните обикновено се редува със скандиране, като някой от оркестъра подава лозунга, а протестиращите го повтарят и усилват.

В по-масови мобилизации самба бендът се губи в мащаба на шествието и само протестиращите, които вървят близо до бенда, участват в ритъма и скандирането. Така е в летните шествия от 2013 г., където самба бендът на

зелените присъства, но се слива с масата протестиращи. Българският самба бенд на зелените излиза за последно с голямото шествие в защита на Пирин на 11 януари 2018 г., в деня на откриването на европредседателството⁴.

В протестните шествия от 2013 г. почти няма музика, като изключим един бял бус в началото на шествията през февруари и март 2013 г., от който се лее западен рок, и един бял роял през лятото на 2013 г., паркиран на площад Народно събрание и употребяван свободно от участниците в шествията. Протестиращите залагат на скандиранията и свирките. Скандират се трисрични думи като „мафия“ и „оставка“, или пък „червени боклуци“.

Да вземем известното „червени боклуци“, скандирано по политически и спортни поводи. Всъщност скандирането измества нормалното място на ударението в двете думи, като го пренася върху първите срички – за да се получи именно дактилен ритъм – и така увеличава поетическата функция на езика, а заедно с нея и експресивността и въздействието на посланието (наличието на дактил по принцип прави съдържанието на текста изключително подходящо за скандиране). (Спасов, 2019: 17)

Дактилът със сигурност помага, но и ограничава въображението. За разлика от форумите на онлайн изданията, анализирани от Орлин Спасов в цитираната статия, в протеста почти няма поезия. Стихоплетството не е популярно, оригиналните рими и скандирания не са много и са по-скоро кратки (например „Вие сте позор!/Оставка и затвор!“, което пак е дактил). Ритъмът на протеста е триделен, „заклучен“ в трите срички на дактила⁵. Някъде след юли 2013 г. се появяват хората с тъпаните в началото на шествието, които отмерват триделния ритъм на основната (басова) линия, но втора ритмична линия не се появява. Няма мелодични импровизации, няма мотив-отговор. Участниците пригласят със свирки едновременно с тъпаните, също в ритъма на дактила. По ирония на съдбата, летният протест си избира за надслов #ДАНСwithme, но в него няма танци.

Най-музикалният протест в България през последното десетилетие е София Прайд, който съчетава двете музикални форми в едно – митинг-концерт и шествие. За концерта се изгражда сцена с професионално озвучаване. В шествието се движат една или две платформи, също с добро озвучаване. Тъкмо по тази причина София прайд е скъпо мероприятие, финансирано от спонсори, дарения и продажби в концертната зона (след 2018 г.). Колкото до музиката, в концерта участват музикални изпълнители от движението, но я има и подкрепата от големи звезди,

⁴ По данни от личен разговор с музикант от бенда.

⁵ От музикална гледна точка триделният ритъм не е много подходящ за шествие. В $\frac{3}{4}$ такт е валсът, който по-скоро те завихря в кръг, отколкото те движи напред.

поддръжници на каузата. И двете допринасят за двойната функция на музиката в движението: популяризиране на каузата и мотивиране на участниците. С възпроизвеждането на световно разпознаваеми музикални символи на ЛГБТИ движението от платформите по време на шествието и в този случай имаме ясно изразена функция на музиката да подхранва колективната идентичност чрез музика.

Музиката е нещо, което правим заедно и което ни движи напред. Живото изпълнение и ритъмът в шествието са важни и ще илюстрирам това с още един самба бенд. През 2018 г., начало на шествието в София Прайд застава „Парана Самба бенд“ от Солун⁶. Формацията разполага с четири големи (басови) барабана, още две групи по четири средни по размер барабани (за основна и втора ритмична линия), три малки барабана (за импровизации) и един водач на бенда с барабанче-пиколо (шегувам се, няма такъв инструмент, но няма и име за най-малкото барабанче). Басовата и основната линии са предварително репетираны, а водачът подава импровизациите. Музикантите освен това имат и предварително



Ил. 1. Parana Samba Band начало на София Прайд 2018. Снимка: Емил Методиев. Източник: <https://bilitis.org/> (посетено на 01.04.2023 г.).

⁶ Самба бенд има и в шествието от 2017 г., но не можах да намеря повече сведения за името на бенда, от къде са и какво са изпълнявали.

репетирана хореография от танцови движения с барабаните и палките, в която участниците в шествието (опитват да) се включат. Неприятна, но в крайна сметка забавна, изненада се получава със скандирането. Музикантите не знаят български. Не подозират също така, че по шествията в България си нямаме утвърден репертоар за скандиране. И понеже никой от участниците не им подава нещо за скандиране, решават да използват универсалното „Обичам те!“. В техния вариант обаче, то звучи така: „У-Бичам-Те!“.

По-горе споменах, че „музиката, която ни движи“, може да е от помощ в трудни моменти за движението. Както например, когато протестиращите са уморени, не виждат изгледи за успех и се нуждаят от надежда, от някакъв символичен *booster*, който да затвърди усещането, че правят правилното нещо и да им даде упорството да продължат. Но има и други проблемни ситуации, в които музиката е от помощ – при очаквани враждебни реакции спрямо акцията или пък просто от неразбиране.

На 16 ноември 2019 г. Лигата на равнопоставеността организира шествие под надслов „Заедно е супер“, което трябва да тръгне от площад „Съединение“, да мине по главната и да стигне до Общината в Пловдив под музикалния съпровод на оркестър „Карандила“. Всичко е предварително организирано и съгласувано с местните власти. Само че младежите от ромската махала са притеснени – някои от тях никога не са стъпвали в центъра на Пловдив, винаги са се страхували да излизат от квартала си⁷. Страхуват се и ЛГБТИ хората, които вече са се сблъсквали с враждебни реакции същото лято при откриването на изложбата „Балканска гордост“ (4–16 юли 2019 г.), част от програмата Пловдив 2019: *Европейска столица на културата*. Впрочем на [видеото от площад „Съединение“](#) ясно се вижда, как плахо тръгва шествието с банера след музикантите от оркестър „Карандила“. По-нататък музиката става по-бодра, лесно разпознаваема и участниците вървят по-смело. Привлечени от музиката на оркестър „Карандила“, хората по главната са заинтригувани, питат какво е това, снимат. Участниците постепенно добиват увереност, на кадрите се виждат и усмихнати лица. Накрая всички изгряят хоро пред общината и са истински весели и истински заедно. А това нямаше да се случи, ако ги нямаше „Карандила“ начело на шествието. Музикантите Впрочем не са наясно каква е тяхната функция, не са сигурни и какви са намеренията им с това

⁷ По данни от лични разговори с организаторите.

изпълнение. Отвъд намеренията на автора, музиката работи много за приемането на различието и преодоляването на противопоставянията⁸.

Втора случка от Пловдив. На 12 октомври 2020 г. е организирано шествие под надслов „[Пловдив срещу омразата](#)“ като реакция на хомофобските атаки срещу младежи от 27 септември същата година. Сега е повече от ясно, че в града има враждебност към ЛГБТИ хората. По-рано същата година се е състоял първият прайд в Бургас, където също е била демонстрирана открита враждебност. В Пловдив на пътя на шествието са застанали две големи групи от мъже в черно, които скандират и глоглюкат неодобрително. И тук музиката помага на участниците да не се отказват. „Въоръжени“ само с една преносима колона за озвучаване, от която звучат песните на ЛГБТИ движението, участниците извървяват целия предвиден път на шествието в доста бързо темпо и обградени от полицаи. Без музика, това щеше да бъде едно малобройно шествие от уплашени лица, което нямаше да постигне целта си – да се изправи срещу омразата.

Заключение: Ако на революцията няма танци

„Ако на революцията няма танци, аз няма да участвам в нея“. Ако не сте разпознали цитата в заглавието, той се приписва на Ема Голдман. Тя, впрочем, не казва точно това. В глава пета от автобиографичната си книга *Living my Life* (Goldman, 2009 [1931]) тя разказва случка от живота си в Ню Йорк като млада. Тогава Ема работи в шивашки цех и се опитва да убеди все повече момичета да влязат в синдиката и да се включат в стачките на работниците. За целта се организират събрания, концерти, социални събития и танцови забави. Една такава вечер Ема била особено разгорещена във вихъра на танца. „Чувствах се отново жива. В танците бях най-неуморимата и най-весела“. Един млад мъж я дърпа настрана и я упреква, че не приляга на активист да танцува, че е проявила недостойно поведение за човек, който смята да стане водеща сила в анархисткото движение. Че нейната фриволност ще навреди на каузата. Ема се ядосва и му отвърща, че анархизмът е красивата идея да се освободим от конвенции и предразсъдъци и не изисква от нас да се откажем от живота и радостта; че ако за него Каузата означава тя да се откаже от себе си и да стане монахиня, то тя не иска да участва в тази революция; и че напук на затвори и преследвания, тя няма да се откаже да изживее красивата идея, която за нея е анархизмът. Прочие Ема Голдман не вярва, че революцията иска жертви, по-скоро иска танци и всичко онова, което вдъхва сила за живот.

⁸ Лятното шествие за равнопоставеност се провежда в София на 19.08.2020 г., отново предвождано от „Карандила“. Маршрутът е доста по-дълъг – от Паметника на Съветската армия до Моста на влюбените. Включват се около 300 души, а атмосферата е напълно спокойна.

Така е и с музиката. Битките срещу управляващите по-често срещат безразличието или арогантността на властта. Протестиращите дълги дни наред не получават така желаната оставка. А нещо трябва да ги накара да продължават, да им вдъхва сила, когато са на път да се откажат. Битките за равнопоставеност на различните срещат консервативната реакция на расизма и хомофобията. И тук отново нещо трябва да даде усещането за общност и да задвижи краката в един ритъм.

„Музиката на гнева“ може много силно да допринесе за движенията като популяризира рамките на несправедливост отвъд протестните множества. Особено когато е изнята от популярни изпълнители, тя може да създаде положителна нагласа сред все по-голям кръг от аудитория. Същевременно и изпълнителите биха спечелили от популяризиране на каузата, защото това може да им отвори вратите към нови почитатели. „Музиката на гнева“ обаче може да ни хване в капана на временното облекчение – когато сме дали израз на негодуванието, изпели/изкрещели сме си болката, и сякаш от това вече е станало по-добре. Но не е. Освен терапевтична функция музиката може да предложи визията за желана промяна, да обединява хората в един общ проект за бъдещето. Но какъв да бъде проектът, който да вдъхновява хората по концертите и музикалните фестивали и да ги накара отново да повярват в политиката?

От своя страна, партиите не предлагат достатъчно вдъхновяващи политически платформи. Старите партии са се задоволили с добре смазаната машина на партийния клиентелизъм, с която пък новите политически субекти не успяват да се преборят. „Музиката за електората“ е следствие от този патоген и няма как да му се противопостави. Тя вероятно също създава чувство за общност, но тази общност не търси промяна. В резултат „музиката за електората“ – дори и на Слави Трифонов – затвърждава статуквото.

И накрая „музиката, която ни движи“ е нещо, което правим. Тъжна или весела, бавна или енергична – тя отговаря на целта на конкретната акция – но тя е винаги действие. Седене, ходене, пеене, скандиране, скачане, танцуване. Правейки музика заедно, засилваме солидарността. Когато нямаме ресурс за живо музикално изпълнение, и една колона с музика на запис е достатъчна – музика, която ние си „присвояваме“ и използваме ритъма ѝ, за да ни движи напред. Дори и само ритъмът е достатъчен, но когато върху ритъма имаме и свое съдържание – скандиране, мелодия, хореография – тогава сме една стъпка по-близо до онзи общ проект за бъдещето, който толкова ни липсва.

Библиография

Георгиева, Валентина. 2017. *Множества на несъгласните. Антропология на протестните движения в България (2009–2013)*. София: УИ „Св. Кл. Охридски“.

Димов, Венцислав. 2022. „Война и мир‘ 2.0: Отвъд шума на песенните фронтове“. В: Ковачева, Ралица, Попова, Жана, Ангелова, Вяра, Попова, Снежана. *Журналистика, ценности, свят. Юбилеен сборник в чест на проф. д-р Мария Нейкова*. София, УИ „Св. Климент Охридски“, 197–213.

Коларова, Румяна. 2021. „Феноменът парламентарни избори 2021 г.“. *Политически изследвания*, 1–2: 28–57.

Петков, Владислав. 2017. [„БеГеВизия: Избори и референдум като музикална класация“](#). Семинар_BG, 14 (посетено на 10.02.2023 г.)

Разару, Надеж. 2010. „Събитието ‚1989‘ през призмата на протестите от 1997: дългото сбогуване с комунизма“. В: *Преплетените времена на настоящето: България 20 години след 89-та*. София: Критика и хуманизъм, 37– 84.

Спасов, Орлин. 2019. [„Възбуждени читатели: поезията като средство за коментар в онлайн форумите“](#). *Медialog*, 6: 8–29 (посетено на 30.01.2023 г.).

Христов, Тодор. 2007. *Легитимирането на държавната власт и селските бунтове от 1900 г. (без сведения за място на издаване): Фондация „Извор“*.

Benford, Robert & Snow, David. 2000. “Framing Processes and Social Movements: An Overview and Assessment.” *Annual Review of Sociology*, 26: 611–639.

Corte, Ugo and Edwards, Bob. 2008. [“White Power Music and the Mobilization of Racist Social Movements”](#). *Music and Arts in Action*, 1/1: 4–20 (посетено на 30.01.2023 г.).

Danaher, William. 2010. “Music and Social Movements”, *Sociology Compass*, 4/9, 811–823, DOI: 10.1111/j.1751-9020.2010.00310.x.

Doleac, Benjamin. 2013. [“Strictly Second Line: Funk, Jazz, and the New Orleans Beat”](#), *Ethnomusicology Review*, 18, (посетено на 11.02.2023 г.).

Eyerman, Ron and Jamison, Andrew. 1998. *Music and Social Movements*. Cambridge (UK): Cambridge University Press.

Goldman, Emma. 2009 [1931]. *Living my Life*, The Anarchist Library, <https://theanarchistlibrary.org/library/emma-goldman-living-my-life> (посетено на 11.02.2023 г.).

Gromis, Ashley and Roy, William. 2013. "Music and Social Movements". In: Snow, David, della Porta, Donatella, Klandermans, Bert, and McAdam, Doug (eds.) *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Social and political Movements*. (Malden: Blackwell Publishing Ltd.

Rosenthal, Rob and Flacks, Richard. 2016. *Playing for Change. Music and Musicians in the Service of Social Movements*. London and New York: Routledge.

Salerno, Daniele and van de Warenburg, Marit. 2023. "[Bella Ciao': A Portable Monument for Transnational Activism](#)". *International Journal of Cultural Studies*, 26 (2): 164–181, DOI: 10.1177/13678779221145374, (посетено на 5.02.2023 г.).

Snow, David, Fliegenthart, Rens, Ketelaars, Pauline. 2019. "The Framing Perspective on Social Movements: Its Conceptual Roots and Architecture". In: Snow, David, Soule, Sarah, Anne, Kriesi, Hanspeter and McCammon, Holly J. (eds.) *The Wiley Blackwell Companion to Social Movements*. (2nd ed.) Hoboken: John Wiley & Sons Ltd, 392–410.

Staggenborg, Suzanne, Eder, Donna and Sudderth, Lori. 1993. "[Women's Culture and Social Change: Evidence from the National Women's Music Festival](#)". *Berkeley Journal of Sociology*, 38: 31–56; (посетено на 30.01.2023 г.)

Van Dyke, Nella and Taylor, Verta. 2019. "The Cultural Outcomes of Social Movements". In Snow, David, Soule, Sarah Anne, Kriesi, Hanspeter and McCammon, Holly J. (eds.) *The Wiley Blackwell Companion to Social Movements*. (2nd ed.) Hoboken: John Wiley & Sons Ltd, 482–498.

Видео материали

[По-по-култ #1 : Музикалният съпровод на политиката](#). Поп-култура / Поп-политика. Фейсбук, 6 декември 2022 г.

„[Mahala Barvali](#)“. Riko band. YouTube, 2.03.2020 г. (посетено на 8.02.2023 г.).

[Paqana.ue самба бенд, живо изпълнение на София прайд 9 юни 2018 г.](#), стрийм за КлубZ, (изпълнението започва на 12:20; посетено на 30.02.2023 г.).

„[Борисов, чао!!!](#)“. „Шоуто на сценаристите“ по „Седем-Осми ТВ“, 13.07.2020 г. (посетено на 8.02.2023 г.).

„[Борисов, чао!!!](#)“. Шоуто на Слави, юли 2020 г. (посетено на 8.02.2023 г.).

„[Мутри, сбогом!!!](#)“, Slavi Trifonov & Ku-Ku Band / Слави и Ку-Ку Бенд. Youtube, 21.09.2020 г., (посетено на 8.02.2023 г.).

[„Оркестър „Карандила“ води Шествие за равнопоставеност в центъра на Пловдив“](#), Л. Аргиров, YouTube, 16.11.2019 г., (посетено на 11.02.2023 г.).

Други източници

[„Бъдеще за младите – бъдеще за България“](#) в Helpkarma, кампания за набиране на средства за концерт на Орлов мост на 27.09.2020 г. (посетено на 10.02.2023 г.).

Грънчарова, Ели. 2009. [„Samba resistance protest band“](#), Капитал: Light, 28.01.2009 г., (посетено на 8.02.2023 г.).

Иванова, Димитрина. 2020. [„Пловдив срещу омразата“](#). Моличетата от града, 12.10.2020 г. (посетено на 11.02.2023 г.).

Медиапул. 2020. [„Ден 81: Концерт-протест на Орлов мост“](#). Медиапул, 27.09.2020 г., (посетено на 10.02.2023 г.).

Никифорова, Рени. 2020. [„Митинг-концерт на младите, които искат бъдеще без сегашните управляващи \(Обновена\)“](#). Debatibg, 27.09.2020 г., (посетено на 10.02.2023 г.).

[Пост на Слави Т. Трифонов във Фейсбук](#), с който анонсира песента „Мутри, сбогом!!!“. 21.09.2020 г. (посетено на 8.02.2023 г.).

[Пост на ПРК във Фейсбук](#), който анонсира песента « Mahala Barvali » на Riko Bend. 27.02.2020 г. (посетено на 8.02.2023 г.).

Биографична справка: Валентина Георгиева е доцент по културология в СУ „Св. Климент Охридски“. Изследователските ѝ интереси съчетават полето на социалните движения с изследванията на популярната култура. През 2017 г. е публикувана монографията ѝ за протестните движения в България от 2009 г. до 2013 г., под заглавие *Множества на несъгласните*. През годините е активен участник в автономисткото, женското и ЛГБТИ движението, като сътрудничи на колективите на социален център „Аделанте“ и „Фабрика Автономия“ и работи с организациите „Български фонд за жените“, Младежка ЛГБТ организация „Действие“, сдружение „Възможности без граници“.

Short bio: Valentina Georgieva is an associate professor of cultural studies at Sofia University "St. Kliment Ohridski". Her research interests combine the field of social movements with the study of popular culture. In 2017, her monograph on the protest

movements in Bulgaria from 2009 to 2013 was published, under the title "Multiples of Dissenters". Over the years, she has been an active participant in the autonomist, women's and LGBTI movements, collaborating with the collectives of the social center "Adelante" and "Fabrica Autonomia" and working with the organizations "Bulgarian Fund for Women", Youth LGBT organization "Deystvie", and the association "Opportunities without Borders".

E-mail: valentinavg@phls.uni-sofia.bg

ORCID : <https://orcid.org/0000-0003-0998-2816>

ПОЛИТИКИ НА КОНЦЕРТА

Или как политическа партия „Има такъв народ“ спечели сърцата на гласоподавателите?

ЛЕА ВАЙСОВА

Politics at the Concert

Or How did a Political Party Called “There is Such a People” Win the Hearts of Voters?

Lea Vajsova

Резюме: Настоящата статия си поставя за цел да обясни възникналата масова подкрепа по време на изборите през 2021 г. за политическа партия „Има такъв народ“, чиито председател е известният за българската публичност певец, телевизионен водещ, шоумен и продуцент Слави Трифонов. „Има такъв народ“ успя да спечели парламентарните избори през 2021 г., измествайки дългогодишно управлявалата ГЕРБ. Анализът се фокусира върху дискурсите, структуриращи драматургията на концертите на групата на Слави Трифонов – „Ку-Ку бенд“, използвани в предизборната му кампания и изнасяни извън България пред емигриралите българи, чиито вот беше решаващ за победата му на парламентарните избори. Дискурси, които съдържат политически послания, оформени като културен музикален продукт и респективно отнесени към определен начин на осмисляне на публиката, която се превръща в гласоподавател. Те задават също така структурата на автобиографичните книги на Слави Трифонов, чийто анализ допълва в текста интерпретацията на концертите на „Ку-Ку бенд“. Основната теза е, че не можем да разберем явлението Слави Трифонов и „Ку-Ку бенд“, ако не ги положим в постсоциалистически контекст, където все още социалистическите културни политики отекват, но и където пазарът на културата и границата между висока и популярна култура тепърва се появяват.

Ключови думи: концерт, музика, популярна култура, чалга, социализъм, постсоциализъм

Abstract: This article aims to explain the mass support of citizens for the newly emerged political party “There is Such a People”, whose chairman is the famous Bulgarian public singer, TV host, showman and producer Slavi Trifonov. “There is Such a People” managed to win the Bulgarian parliamentary elections in 2021, replacing the leading long-ruling party GERB. The analysis focuses on the discourses structuring the dramaturgy of the concerts of Slavi Trifonov’s band – the Ku-Ku Band, used in his election campaign but also performed outside Bulgaria to the emigrated Bulgarians whose vote was decisive for his victory in the parliamentary elections. These discourses contain political messages, shaped as a cultural musical product and, respectively, referred to a certain way of making sense of the audience that became voters. They also set the structure of Slavi Trifonov’s autobiographical books, the analysis of which complements the interpretation of the Ku-Ku Band’s concerts in the text. The main thesis is that we cannot understand the phenomenon of Slavi Trifonov and the Ku-Ku Band if we do not place them in a post-socialist context where socialist cultural policies still resonate, but where the market of culture and the boundary between high and popular culture have yet to emerge.

Keywords: concert, music, popular music, chalga, postsocialism, socialism.

Политики на концерта

Или как политическа партия „Има такъв народ“
спечели сърцата на гласоподавателите?

ЛЕА ВАЙСОВА

*Добър вечер, уважаеми читатели. Аз съм Слави Трифонов. Висок, неосъждан, грамотен, ерген. От доста години съм чест гост в домовете ви. Напоследък – почти всяка вечер. Винаги съм искал да ме чувствате така близък, както аз вас.
(Трифонов, Дилов, 2002: 5)*

Партия „Има такъв народ“ (ИТН), чийто председател е легендарният за българската публичност певец, телевизионен водещ, шоумен и продуцент Слави Трифонов, се появява на политическата сцена през 2020 г. На 4 април 2021 г. заема второ място на парламентарните избори, а на 11 юли 2021 г. – първо. С победата си над дългогодишно управлявалата партия ГЕРБ ИТН без съмнение предизвика обществени вълнения и засилен интерес. Във фейсбук и в дискусийните телевизионни студия се подеха войни. Граждани и експерти се питаха: Дали антивакскърската позиция на партията в контекста на пандемията от COVID-19 е това, което породило одобрението на българските граждани? Кои всъщност са българите в чужбина, чиито вот беше спечелен от ИТН? Къде се изгубиха космополитните образовани елити – предприемачи, интериоризирали западните ценности на свобода и демокрация, призвани да се върнат от чужбина и да спасят България? Как така един „чалгар“ ще управлява и знак ли е това за безвъзвратното опростачване на българския народ? Вълкът дали е пременил своята кожа, но националистическият си нрав – не? Има ли съдържателни прилики между ИТН и националистическата формация „Обединени патриоти“?¹ Постепенно обаче гравитирал лека по лека спаднаше до момента, в който ИТН безславно и твърде бързо изгубиха обществена подкрепа. След кратко съвместно управление с нововъзникналата партия „Продължаваме Промяната“,

¹ „Обединени патриоти“ (ОП) е бивша националистическа коалиция в България, включваща политическите партии „ВМРО – Българско национално движение“ (ВМРО-БНД), „Национален фронт за спасение на България“ (НФСБ) и „Атака“ (до 25 юли 2019 г.). На 27 април 2017 г. Обединени патриоти подписват коалиционно споразумение за управлението на България с ГЕРБ. Неин предшественик е обединението „Патриотичен фронт“, което включва партиите НФСБ и ВМРО-БНД, основана преди парламентарни избори през 2014 г. Следствие на изборите се сформира правителство на малцинството между ГЕРБ и „Реформаторския блок“ (РБ), подкрепяни от „Патриотичния фронт“ и АБВ. С това „Патриотичният фронт“ придобива за първи път властови позиции и възможности за въздействие.

„Демократична България“ и „Българската социалистическа партия“, те не успяха да преминат прага за влизане в парламента на поредните избори през 2022 г.

Но все пак нека се върнем към бляскавия политически миз, когато ИТН владееше сърцата на гласоподавателите. По време на предизборната кампания през пролетта на 2021 г., ако някой гражданин се е зачел в платформите на основните политически партии, които социологическите агенции предвиждаха, че имат шанс да влезнат в бъдещото Народно събрание, или пък се е опитал да проследи изказвания на техните представители в националните телевизии и преса, през които е очаквал да реконструира идеологическите позиции на различните партии по ключови теми, то със сигурност ИТН биха попаднали едва в периферията на неговото ползрение. Много анализатори констатираха видимата дистанцираност от публичността на председателя, чиято партия се очакваше да влезе в Народното събрание. Извън неговата телевизия „7/8“ и социалните мрежи трудно гражданите можеха да разберат, че ИТН участват в изборната надпревара. В сходна позиция бях и аз до момента, в който не бях случайно застигната на 2 април (два дена преди изборния ден) от Слави Трифонов, откриващ своя предизборен финален концерт, застанал патетично на компютърния ми екран. Събитието беше под наслов [„Къде си вярна, ти, любов народна?“](#), провеждаше се в зала „Арена Армеец“. Концерт без публика поради епидемичната обстановка, който се излъчваше на живо по телевизия „7/8“, на сайта на медията, на официалния Фейсбук профил на партията и на този на нейния председател. Така провокирана от концерта си зададох въпроса: Как ИТН действително печели гласоподаватели? Дали можем да мислим политически концерта? Какви са техните послания и дискурси, които могат да бъдат изведени от концертите на Слави Трифонов и музикалната група „Ку-Ку бенд“? Как успяват чрез тях да мобилизират и привличат гласоподаватели? Превръща ли се публиката в гласоподавател? Статията ще се опита да отговори именно на тези въпроси. Затова няма да коментирам политиките, които партията предлага, нито ще провеждам анализ на „Шоуто на Слави“ и продуцираните от него популярни телевизионни формати, от които той и неговият екип от сценаристи без съмнение черпят също така висока популярност. Няма да навлизам и в дълбините на историята на появата на попфолка и неговото без съмнение важно присъствие в живота на постсоциалистическа България (Димов, 2001; Statelova, 2005). За да дам отговор обаче на основния въпрос „Как ИТН печелят сърцата на гласоподавателите?“, ще анализирам вече споменатия предизборен концерт „Къде си вярна, ти, любов народна“, специално изработения филм за [концерта в The O2 Arena](#), както и онзи, посветен на групата „Ку-Ку бенд“ – [„25 години Ку Ку бенд“](#). Но не на последно място, за да мога да изследвам в дълбочина как се мисли музикалният културен продукт и неговата публика и какъв политически заряд носи това мислене,

ще използвам като източник и автобиографичните книги на Слави Трифонов. Едната е със заглавие *Слави Трифонов за стърчането. Неговите живот, истории, поучения, теории и натяквания*, записани от Любен Дилов-син, публикувана през 2002 г., където Слави разказва своята биография пред Любен Дилов-син. Книгата обхваща основно периода от неговото детство, младежките години и кариерата му в контекста на постсоциалистическа България през 1990-те. Втората е със заглавие *Слави Трифонов за мен е чест. Откровенията на Слави Трифонов*, записани от Иво Сиромахов, която е отново структурирана под формата на разказ, но този път поднесен в разговор с неговия сценарист Иво Сиромахов. Книгата е публикувана през 2015 г. и се концентрира основно върху периода след основаването на „Шоуто на Слави“ до 2015 г.

Слави Трифонов: еманация на културния народ

И така, нека се върнем към откриването на предизборния концерт. Слави Трифонов излиза на сцената, рецитирайки стихотворение.

Уважаеми сънародници, уважаеми съграждани, уважаеми зрители. Въпреки, че не съм особено поетична натура, сега ще Ви кажа едно стихотворение. Стихотворение? Защо ли, уважаеми зрители? Защото това стихотворение изпълва със съдържание цялата философия на мен и моите колеги за всичките тези години, в които стоим пред вас. Стихотворението е на Киплинг и е преведено от един велик българин, когото аз имам честта да познавам – Валери Петров.

Следват кадри от важни политически каузи, с които Слави Трифонов и неговият екип са се ангажирали през годините: студентското телевизионно предаване по БНТ „Ку-ку“; „Хъшове“ – показва се акцията „Хъшовете се привеждат в удобен вид за властта“, бръснейки главите си, предприета в знак на протест срещу тогавашния министър-председател Иван Костов (ОДС), след като предаването е свалено от ефира на БНТ, което налага неговото излъчване от телевизия „7 дни“; подкрепата за българските медици в Либия, срещу които се водеше процес в обвинение, че са заразили деца в детската болница „Ал-Фатих“ в Бенгази с вируса ХИВ; посещението на Слави Трифонов на българския военен батальон в гр. Кербала в Ирак и предоставянето на хуманитарна помощ; референдумът на „Шоуто на Слави“; майките на деца с увреждания и тяхното движение „Системата ни убива“; „Няма да гадам Гергана“ и др.

И в този момент още в началото на концерта аз, като потопена в локалната ни дискурсивна среда и като човек, за който следите на Слави Трифонов и „Ку-Ку бенд“ се губят някъде след 2000 г., се изненадвам не толкова от изложените ангажменти с обществено-политически каузи, колкото от встъпителното слово. Слави Трифонов, най-често възприеман като „чалгар“, чете стихотворение на Киплинг и

говори с голямо уважение за преводаческата работа и се отнася към Валери Петров като към авторитет?² Валери Петров без съмнение стои в днешния пантеон на българската високата култура, която част от съвременната ни културна публика вероятно трудно би допуснала, че се съвместява с най-разпознаваемото лице на попфолк музиката, без съмнение охулена като най-пошлия популярен музикален жанр (Дичев, 2016: 63–83; Добрев, 2016: 39–35). Но същият сюжет се повтаря и по-нататък в концерта. Ще цитирам текст от скеч, който е изпълнен от друг член на екипа:

Нашият свят, светът на културата, напоследък става все по-тъжен и по-пуст, защото от него си отидоха хора като Татяна Лолова, Стоянка Мутафова, Стефан Данаилов, Миряна Башева, Милчо Левиев. Тях вече ги няма и това за съжаление не зависи от нас. Такава е логиката на живота. Но от нас, само от нас – българските граждани, зависи всички млади и качествени хора, независимо от тяхната професия, да останат тук. Да не ги губим, да постигнат своите успехи тук, а не в чужди държави в полза на чужди общества, само тогава това, което постигнаха големите имена в нашата култура, само тогава то ще има бъдеще.

И така, нека разплетем сюжетната нишка около настояването на ИТН върху това, което днес бихме нарекли „висока култура“.

В книгата *Слави Трифонов за стърчането. Неговите живот, истории, поучения, теории и натяквания*, записани от Любен Дилов-син (Трифонов, Дилов, 2002) намираме една история за момче от бедно селско семейство и отличник в училище. Там той става отряден председател и не спира да чете по примера на неговата баба Славка:

Тази баба Славка знае всичко за света. Прочела го е. Стига ѝ. Казваш ѝ – например – Коста Рука и тя започва: география, столица, ландшафт, съседни държави, население, какво се гледа най-много, какви са хората... В равнината няма високо, не можеш да се вдигнеш на връх Мусала например и да погледнеш до Коста Рука. Няма. Можеш само да я знаеш от книгите и разказите, да си я представяш и да разказваш вечер, ако не си каталясал от труд... (Трифонов, Дилов, 2002: 10, курсивът мой).

След това Слави Трифонов разказва как е бил малтретиран в училище, описва се като аутсайдер, после учи в Музикалната гимназия в Плевен, където се запознава с част

² Това е стилистика, която се поддържа и от екипа му. Например известният бас китарист Георги Милчев – Годжи във филма *„25 години Ку Ку бенд“* изразява уважение към авторитета на образованите музиканти в групата: „Всеки от нас има различен профил. Примерно, аз говоря за себе си, съм свирил всичко. Докато Цецо е по-скоро профилиран в блуса, в джаза. Иван Стоянов пък... виж к'во нещо е... колко нелеп е животът понякога. Аз не съм завършил музикална консерватория, не съм и бил приет в консерватория, а свиря там, където преподавател по бас китара в консерваторията свири втора китара. Това само по себе си е толкова абсурдно, че както казва шефът „Не е ли шантаво?“. Шантаво е! Примерно Евгени (Евгени Йотов, саксофон) е изразен джаз музикант. Илия (Илия Илиев, кларинет) е толкова широкоспектърен – професорът. Той се занимава от Моцарт през народна музика. Като свири, то само по себе си е една вселена.“

от членовете на бъдещата музикална група „Ку-Ку бенд“, става студент в Българска държавна консерватория³ в София. Неговият инструмент, който не описва с любов, е виолата. Работи за малко в оркестъра на Националното радио, преди да се откаже от Консерваторията и от БНР. Разбира се още тук можем много бързо да привидим един вероятно стандартен либерален разказ за „успелия с много труд човек от народа“. Но специфичното е именно описанието на него като свързан дълбоко със селския и провинциален живот на социалистическа България, където селяните (в това число и той) се трудят до „каталясване“, но в никакъв случай те не се мислят като необразовани, а още по-малко като некултурни. Всъщност тъкмо обратно. Неговите съселани от Учиндол и приятели от град Плевен са описани като културни, дори жадни за култура, за които съпреживяването на културата е важна част от иначе нерадостното битие в провинциална социалистическа България. Освен описанието на собствената му баба и на него като страстно четящ литература, виждаме и други персонажи, които са любители на рок музиката, но и на класическата такава. Там някъде между прокопаването на лозето се прокрадват разговори за Чайковски.

Отдаваше ми се да организирам циганите. Имах авторитет пред тях. Още на третия-четвъртия ден от гарнизонния арест, като видяха, че се разбирам с тях, ми ги повериха и аз си направих възвод за почистване и художествена самодейност. През деня чистях, а нощем – изкуство. [...] Имам много добър приятел от Плевен – Дончо, който е по-голям от мен и може да се каже, че ми отвори очите за рок-музиката. Знаеше всичко за всички. От него за пръв път чух за „Мерилиън“ и куп други музиканти от този ранг. (Трифонов, Дилов, 2002: 36–37).

Като се замисля днес, само познанството с Георги Манов да беше, напълно оправдава всичко, което съм изтърпял, учейки се да свиря на виола. С него можехме да прекопаем лозе – два-три часа здрав труд, а веднага след това да седнем и да говорим часове за Чайковски, да ми обяснява отделни музикални фрази, идеи. Той ме е подготвил за Консерваторията, иначе аз нямаше да вляза... (Трифонов, Дилов, 2002: 41).

И още един цитат в сходен дух от интервю на [Венета Райкова със Слави Трифонов от 1999 г.](#), дадено 3 години преди публикуването на първата му автобиография:

Венета Райкова: Говорейки за 9 клас, за плевенското музикално училище, тогава ли започнахте да обичате Малер и късните романтици?
Слави Трифонов: Не, Малер не можеш да го заобичаш в 9 клас. Най-малкото въобще, за да започнеш да... да заобичаш класическа музика и да се влюбиш в такъв симфоник като Малер, трябва да си минал много неща преди това, да си учил много, да си слушал много,

³ Преименувана е на Държавна музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“ с Постановление № 52 на Министерския съвет от 2 март 1995 г. в чест на българския композитор Панчо Владигеров, а от май 2006 г. (с решение на Народното събрание) – на Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“.

за да стигнеш до Малер. Малер, Рихард Штраус, Брукнер, Цезар Франк. Това трудно човек може да се влюби в тях. Това всичките са симфоници и късни романтици, като изключим Брукнер, и в тях много трудно може да се влюби човек.

Как да си обясним това настояване върху трудещия се културен човек или иначе казано „културния народ“, който първо ни застигна като разигран персонаж в концерта на ИТН през 2021 г., но и който устойчиво присъства в наратива и идентификацията на Слави Трифонов още от 1990-те? Настояване, което поставя под въпрос уталожилата се като очевидност днес граница между висока и популярна култура, между образно казано „Чайковски“ и „чалгата“. Отговорът, струва ми се, се съдържа в този особен социалистически контекст, направил възможен социалния типаж „Слави Трифонов“. Социалистическите културни политики и дискурси с цялата им историческа разноликост и променливост (Еленков, 2008; Минева, 2016) устойчиво настояват върху това, че „високата култура“ трябва да бъде достояние на трудещите се и народа, които естетически съпреживяват своето всекидневие и свободно време. То трябва да се осигури чрез радиото, организиране на културни мероприятия във фабрики и предприятия, села, казарми и т.н. В този смисъл превръща културата в масова, популярна, народна, в култура за и на народа. Основна цел е премахването на капиталистическите класови неравенства, партикуляризиращи културното потребление, ограничавайки едни, но привилегирвайки други по отношение на достъп до естетическото и културно преживяване (Еленков, 2013; Димов, 2019). И тъкмо това настояване оформя своята публика от трудещи се, изпитващи нужда от интелектуално и културно съпреживяване и самодейно естетическо произвеждане на социалистическия свят. Оттук в разказа на Слави Трифонов следва и уважението към авторитета на артистите и интелектуалците („художествено-творческата интелигенция“, „културните дейци“) по две линии. Те, първо, са „народът“, защото са част от него, произхождат от него, но и, второ, съществуват заради него, защото „народът“ има вкус към културата и затова артистите и интелектуалците са народни артисти и интелектуалци – авторитети, оценени от него. Те съществуват поради и заради народа. А към това се добавя и в прослава на него, на неговата култура пред света, но върху тази линия ще се спра след малко. На този етап важно е да забравяме, че тази фигура на „културният народ“ е устойчиво присъстваща в наратива на Слави Трифонов и неговия екип.

Битките за определяне на висока и популярна култура и техните публики в контекста на възникващ пазар след 1989 г. Популярната култура и граждански национализъм

Предпочитам критиците да казват, че робувам на масовия вкус, отколкото да се отделя от хората, да правя неща, разбирани само от просветени... Колкото повече хора разбират това, което искам да им кажа – значи толкова по-добре го правя. Според мен няма друго мерило.
(Трифонов, Дилов, 2002: 243)

Тъкмо през разказа за декласацията на артистите и интелектуалците⁴, които, както видяхме, са равнозначни на „българския народ“, след 1989 г. Слави Трифонов обговаря в първата си автобиография проблема за емиграцията и българите в чужбина. Разказва ни за това как те са поставени в периода на преход към свободен пазар и демокрация в положение на радикална бедност и немотия, принудени да емигрират. Следват различни описания на близки хора около него, които са емигрирали, и на унижителните усилия на труд и живот, присъщи на работническата класа на Запад, в които са поставени, за да просъществуват извън пределите на родината. Той също описва своя опит да емигрира, свирил е като уличен музикант за кратко в Италия, но се връща в България. Идеята за емиграция неведнъж го спохожда отново и отново.

Бях решил да се махам! Даже една моя приятелка ми беше уредила чрез гаджето си да замина като строителен работник в Швейцария. Представяш ли си – бате ти Славчо – строител в Швейцария. Т'ва вар, т'ва киреч, тухли четворки – все швейцарски! Почти бях заминал. (Трифонов, Дилов, 2002: 57)

Няколко реда по-надолу възможността да емигрира бива решително отхвърлена:

И тогава си казах – защо аз трябва да си ходя?! Ако някой трябва да си ходи, това не съм аз. Аз нищо лошо не искам, аз искам нещата да стават по-добри, всички да сме по-богати, да имаме повече възможности. Никому нищо не исках да взема, исках да дам на всички нови възможности. (Трифонов, Дилов, 2002: 58)

И тук настъпва един много важен момент – Слави Трифонов решава да прави бизнес. Но какво представлява културата в пазарни условия и кой е нейният реципиент? Отговорът на този въпрос предстои да се изясни в битка. Такава битка най-ясно можем да проследим в описания антагонизъм между Слави Трифонов и Камен Воденичаров от периода, когато през 1995 г. се създава „Камен Во студио“, явяващ се

⁴ Във връзка с конструирането на „художниците“ като обособена класа, еманация на вестранно развитата личност на зрелия социализъм от 1970-те и преживяването им на декласация и несвобода в условията на преход към пазарна икономика вж. Кабакчиева, 2016: 284–315.

като съпродуцент на предаването „Каналето“. Антагонизъм, който ще раздели пътищата им за дълго време. Камен Воденичаров се превръща в събирателен образ на високата култура, изразена през презрението на образования градски културен човек от „жълтите павеа“, отдаден на изкуството заради самото изкуство, възгледан дълбоко в душата, вдъхновен от Шекспир, идентифициращ се с глобализиращата се и навлизаща в Източна Европа западна популярна музика. От другата страна е Слави Трифонов, протагонистът на популярната култура – селянин, без образование, но прагматичен и рационален пазарен играч, експериментиращ със зараждащата се рекламна индустрия и идеята за масова капиталистическа консуматорска култура, близък до народните маси, привлечени от етномузиката, попфолка, рока, старите шлагери, накратко – музика, свързана с „българската песенна традиция“.

В началото, когато дойдох в „Ку-ку“ Камен изобщо не ми обръщаше внимание. Той е човек от жълтите павеа, завършил ВИТИЗ, а аз – селянин, който не е завършил консерваторията. Много дълго време ми беше нужно, за да се сприятелим и изградим доверие помежду си [...] За времето, прекарано заедно според мен Камен се беше убедил, че въпреки скромните ми актьорски способности имам много други качества – упорит съм, преследвам целта си докрай, и най-вече – мога да намирам пари. (Трифонов, Дилов, 2002: 100).

Разминаванията бяха в много посоки. Най-вече в идеята какво е „Каналето“ и как то се съотнася спрямо общия интерес към развлечението в България. За Камен беше напълно нормално да направи цяло предаване по повод смъртта на Майкъл Хътчинс, при положение че на всеки един, който знаеше какво е „Инексес“, имаше пет хиляди, които не знаят. И не е въпросът в това дали има смисъл да се направи такова предаване, или не. Въпросът е в модерността. Аз до ден днешен не мисля, че българската модерност е непременно свързана с Майкъл Хътчинс и Магона. Те са явления безспорно, но времето показва, че търсенето на българска модерност са все пак по посока на самотитното. И не става въпрос само за етномузиката, попфолка. Напротив, в рока, че дори и в рапа, ако щеш, модерните групи минаха през преосмислянето на старите шлагери, на някаква – макар и привнесена, но вече станала българска песенна традиция. И „Д2“, и „Ънсурт“, и т.н. Изобщо пък да не говорим за хилядите опити, които се правят вече, за съвременно представяне на песенния фолклор. (Трифонов, Дилов, 2002: 138).

В автобиографията следва също така описание на друг сюжет, където културната битка около зараждащите се граници между висока и популярна култура прераства дори в реален политически сблъсък между министър председателя от 1997 г. Иван Костов (ОДС) и екипа на „Хъшове“. „Хъшовете“ биват посочени като противници на политиката на Костов за газова независимост на България от Русия, позиционирани в сблъсъка между ОДС и БСП. Този политически сблъсък придобива измеренията на кръстоносен поход на демократичните сили срещу „чалгата“, когато съпругите на

председателя на народното събрание Йордан Соколов и на министъра на външните работи Богомил Бонев се организират за борба срещу „пошлото в медиите и изкуството“, срещу чалгата на „Хъшове“, макар и доскоро те да са стояли рамо до рамо на площадите от протестите от 1997 г., заедно пеейки станалите легендарни патриотични песни от едноименния албум на „Ку-Ку бенд“ „Хъшове“⁵.

Дотук можем да изведем ясно артикулираните дистинкции по отношение на вкуса (Bourdieu, 1984) и преназначавания на класите в постсоциалистическа България, където „Чайковски“ и „чалгата“ започват лека-полека да застават на своето очаквано място, макар и Слави Трифонов неуморно да му се противопоставя. Но той вече е поел пътя на бизнеса с културата. Като бизнесмен описва себе си приоритетно като морален предприемач, който винаги е играл по правилата на свободния пазар. Безспорно важна фигура на 1990-те като контрапункт на доминиращото обяснение на несгодите на изграждащия се капитализъм, изкривен от „неморални, заобикалящи Закона бизнесмени“, в повечето случаи „комунисти“, а към него и пряко насочени подозрения в близки връзки със сенчестия бизнес на „мутрите“. Въпреки всички нападки цялостната му биографична гордост минава през това, че е създател на пазар и е успял в пазарни условия. И вече като работодател Слави Трифонов твърди, че най-голямата инвестиция, която винаги е поставял на първо място, поемайки риска да няма сигурност за възвръщаемост и печалба, е тази в човешки капитал. Инвестиция в неговия екип и особено музикантите на „Ку-Ку бенд“, които са преди всичко изключителни професионалисти, отгадени до принадлежност на работата си, дисциплиниран и организиран колектив. Влага и много средства в музикални инструменти, защото така неговите музиканти могат да бъдат на световно ниво, тъй като това са инструменти, които, подчертава Слави Трифонов, притежават само най-популярните световни звезди в музиката. С тях по-късно в „Шоуто на Слави“ той ще има възможността да общува като с равни. Описания на тези срещи пронизват втората автобиографична книга Слави Трифонов за мен е чест. Откровенията на Слави Трифонов, записани от Иво Сиромахов. В този смисъл музикалният продукт на изхода си на пазара е на световно ниво, но едновременно с това е български продукт. А този музикален продукт е странна еkleктична форма между джаз, фолклорна музика, рок и т.н., където някъде там наднича и Чайковски. Всъщност жанрът, който според „Ку-Ку бенд“ описва музиката им, е етнорок и в никакъв случай не попфолк. Няма как да не разпознаем тук подробно анализираната от Венцислав Димов (Димов, 2019) „музика за народа“ от социализма вече осмислена от Слави Трифонов и неговия екип като пазарен продукт на популярната култура.

⁵ Анализ на протестите от 1997 г. и ролята на „Ку-Ку бенд“ в тях вж. Разару, 2001: 39–84.

Защо тази инвестиция си струва без да има сигурност за печалба? Отговорът е: заради публиката. И тук виждаме как „културният народ“ се трансформира в публика – потребител, който има високи изисквания към продукта, защото... „народът е културен“. Затова и продуктът трябва да е с високо качество, тъй като това е уважение към потребителя, това е уважение към народа, който има вкус за култура. Само ако се следва тази логика, тогава рискованата инвестиция ще се възвърне! – настоява Слави Трифонов. И ето как от дискурса за „културния народ“ се преминава към „клиента с високи изисквания“, който е уважаван от своите артисти публика и това носи печалба, поражда капитал. А тази печалба от своя страна ще се вложи отново в развитие на българската култура, но това развитие са го направили гражданите, защото производителят се съобразява с техните високи културни изисквания. И така публиката е тази, която издига своите артисти да бъдат представители на актуалните постижения на българската култура на световната сцена. Както подчертава неведнъж Слави Трифонов и от сцената на концерта: „Аз живея заради вас! Заради публиката. Публиката, с която всички по време на концерт чувстваме съвместно.“

Сега нека се прехвърлим към един от концертите на „Ку-Ку бенд“ и Слави Трифонов в Лондон в The O2 Arena през 2018 г. Концерт, предназначен за българи в чужбина. Тази толкова неясна и притеснителна фигура в контекста на изборите 2021 г., която издигна ИТН на предните позиции в изборната надпревара. Приходите от концерта са планирани да бъдат дарени на майките с деца с увреждания от „Системата ни убива“. Една от каузите, с които Слави Трифонов се ангажира като филантроп. Всъщност „Ку-Ку бенд“ реализира през годините множество турнета извън България, предназначени за българи в чужбина. Но за този концерт има изготвен специално филм. Водещ на филма е писателят Иван Кулеков. И тук във филма срещаме същия дискурс, който вече бих определила като продаване на *граждански национализъм*. Тъкмо в тази зала се явяват успешните български артисти, които са се издигнали на световно ниво. Затова и могат да свирят на сцена, на която са свирели световно признати културни светила, а това е възможно, защото българската публика го е направила възможно. Защото българите без съмнение заслужават световно признание. И в някакъв смисъл, ако популярният наратив срещу „чалгата“ конструира феновете на Слави Трифонов и „Ку-Ку бенд“ като „простаци“, лишени от вкус, то техният дискурс казва: „Вие сте културни хора, които заслужават най-доброто и заради които пазарната икономика в България може да просперира, а оттам и всички да просперираме! И така някой ден дори да се върнете в родината“. Именно продажбата на този граждански национализъм, съдържателно изпълващ концертите извън България на „Ку-Ку бенд“ и Слави Трифонов, твърдя, че печели българите в чужбина, които гласуваха на изборите

2021^{го}. А, ако огледаме партията на по-широкото поле на глобалните тенденции, можем да кажем, че прокламираната гордост от националната икономика (макар и в сектора на културата) взаимно се допълва с антиглобалистките тенденции, засилили се някъде около миграционната криза в Европа, но особено в икономическия смисъл на думата сложени на масата най-ясно от бившия републикански президент Доналд Тръмп в САЩ.

Вместо заключение: любовта като живот в свобода

Стигнахме до финала на предизборния концерт на ИТН. Впечатление прави, че песните, които изпълняват, са основно от патриотичния им репертоар. Но нека и в този аспект да не прибързваме с изводите, защото това, върху което се настоява в скечовите, поместени между изпълнението на песните, е предимно свободата. Свободата, която стои в опозиция на тираничната система. Разбира се обещанието за живот в свобода срещу тиранията е част от репертоара на национал-освободителното ни движение (Христов, 2013). Тази опозиционна двойка функционира действително през възрожденската метафорика, а често пъти дори е изпразнена от конкретно съдържание, което е класически популистски момент (Lacau, 2001; Lacau, Mouffe, 2005), носещ в себе си потенциал за мобилизация. Тиранията, назована като „системата“, тук не е конкретизирана като „корупция“, „мерките против епидемичната криза“ и т.н., а стои просто и само като тирания – като живот в една непоносима доминация и господство, която ни дехуманизира и превръща в животни. Ето за пример съдържанието на един от скечовите:

Ние сме тук не, за да накараме хората да дойдат при нас. Ние сме тук, защото те ни доведоха. Нормалните хора, които искат сами да управляват живота си и да реализират своите възможности. Хората, които искат държава и системата, по която тя функционира, да е скроена по техните планове и мечти, а не да бъдат мишлета, които тичат във въртележката за домашни любимци. Една въртележка, която периодично издига едни или други, за сметка на залудо бягащите мишки, които винаги си остават там долу. Въртележка с перфектно асфалтирани пътища, за да могат мишлетата да въртят колелото още по-бързо. Ето такава е системата в момента! Ето така ни управляват. Опитват се да кажат, че е перфектна и ако се понаведем, посгънем, тя ще ни бъде по мярка и няма да ни притеснява. Че ако нещо някъде ни убива, кривите сме ние, а не с това, с което са ни наметнали. Еее стига вече! Стига вече! На тези, които питат къде сме, кажете им, че вече сме тук. На тези, които бъркаха в кацата с меда и се надяваха това да е безкрайно, кажете им, че вече сме тук. На тези, които лъжат, че работят за народа си, докато пълнят собствените си джобове, кажете им, че вече сме тук. За тези, които работят с ръцете си и с ума си за един по-достоеен живот, кажете им, че вече сме тук. И няма смисъл повече да се гънем и да се навеждаме, кажете им, че вече сме тук.

Но къде е островът на възможния поносим живот отвъд тиранията? Кое е това състояние, в което бихме могли изобщо да живеем в свобода? Отговорът за мен беше напълно неочакван. Това е любовта! И така всъщност в класацията на Vbox на най-слушаните песни на Слави Трифонов и „Ку-Ку бенд“ се нареждат не патриотичните, а любовните парчета. Любовта, често пъти изпяна от позицията на страдащия в своето желание раним мъж, желание, подчиняващо го на любимата жена, на невъзможната любов. Но тук идеше реч за свободата, а не за подчинението. Така предизборният концерт постави своя край с песента [„Tu cu“...](#)

Жив съм, докато знам къде си ти,
Докато има на света
Една отключена врата,
Целувка и две сълзи,
Които очакват мен.
И казвам жив съм,
Защото знам къде си ти
След всички зими и лета,
След всички нощи и слънца,
Сред малките неща
На този голям живот.
Ти си всичко това,
Което ме гържи
На този голям живот
Над бурните вълни.
Ти си всичко това,
Което ме гържи
В този голям живот.
Наричам те любов.
Наричам те любов.
Жив съм, докато имам свобода,
Докато в твоята ръка
Намирам тази топлина,
С която не ме е страх
Да мина през студ и мрак
Ти си всичко...

Библиография

Димов, Венцислав. 2001. *Етнопопбулмът*. София: Българско музикознание.

Димов, Венцислав. 2019. *Музиката за народа на медийния фронт (Меката власт на народната и популярната музика в социалистическа България)*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“.

Дичев, Ивайло. 2016. *Културата като дистанция. Единадесет есета по културна антропология*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“.

Добрев, Петър. 2015. „Чалгата е педерастки момент в живота на селяндура“. В: Генова, Неда, Динев, Ивайло, Добрев, Петър, Догов, Станислав, Самоковска, Ирина, Цветков, Чавдар (съст.) *Диверсия: В опит за по-добър провал*. София: Ропринт.

Еленков, Иван. 2008. *Културният фронт. Българската култура през епохата на комунизма – политическо управление, идеологически основания, институционални режими*. София: Cielia.

Еленков, Иван. 2013. *Труд, радост, отдих и култура. Въведение в историята на идеологическото моделиране на всекидневното през епохата на комунизма*. София: Център за академични изследвания, Рива.

Кабакчиева, Петя. 2016. *Комунистически модерности. Българският комунизъм*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“.

Минева, Мила. 2016. *Визуалното конструиране на социалистическото потребление*. (непубликуван дисертационен труд).

Рагару, Надеж. 2010. *Преплетените времена на настоящето. България 20 години след 89-та*. София: Критика и хуманизъм.

Трифонов, Слави, Дилов-син, Любен. 2002. *Слави Трифонов за стърчането. Неговите живот, истории, поучения, теории и натяквания, записани от Любен Дилов-син*. София: Cielia.

Трифонов, Слави, Сироманов, Иво. 2015. *Слави Трифонов за мен е чест. Откровенията на Слави Трифонов, записани от Иво Сироманов*. София: Cielia.

Христов, Тодор. 2013. *Свобода и суверенност в Априлското въстание*. София: ФХСИ/Изток–Запад.

Bourdieu, Pierre. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Laclau, Ernesto. 2005. *On Populist Reason*. London, New York: Verso.

Laclau, Ernesto; Mouffe, Chantal. 2001. *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*. London, New York: Verso.

Statelova, Rosmary. 2005. *The Seven Sins of Chalga*. Sofia: Prosveta.

Интернет източници

Предизборен концерт на ИТН „[Къде си вярна, ти, любов народна!](#)“ (посетено на 4.4.2023 г.).

[Шоуто на Слави: 25 години „КУ-КУ БЕНА“](#), 04.07.2018 г. (част 1): (посетено на 4.4.2023г.).

[Шоуто на Слави: 25 години „КУ-КУ БЕНА“](#), 04.07.2018 г. (част 2): (посетено на 4.4.2023г.).

[Филм за концерта в The O2 Arena](#) (посетено на 4.4.2023 г.).

Биографична справка: Леа Вайсова е доктор по социология и главен асистент към катедра „Социология“ в Софийски университет „Св. Климент Охридски“, където води лекции и семинари по социология на идеологиите, социология на властта, история на социологията и др. Изследователските ѝ интереси са в областта на критическата теория, социалните движения, всекидневния живот и популярната култура. Публикации, релевантни на темата: „Изследване на нуждите на организациите, работещи за правата на жените, момичетата и уязвимите групи в България“ (2022); „Извършителите на нападенията над жени в новогодишната нощ 2015-2016 в Германия през интерпретацията на експерти и журналисти в българската публичност“ (2022); „Дискурсивното конструиране на „бурката“ в контекста на дебатите около Закона за ограничаване носенето на облекло, прикриващо и скриващо лицето в България“ (2020).

Short bio: Lea Vaissova holds a PhD in Sociology and is a Senior Assistant Professor at the Department of Sociology at Sofia University "St. Kliment Ohridski", where she lectures and seminars on sociology of ideologies, sociology of power, history of sociology, etc. Her research interests are in the field of critical theory, social movements, everyday life and popular culture. Publications relevant to the topic: "Research into the needs of organizations working for the rights of women, girls and vulnerable groups in Bulgaria" (2022); "The perpetrators of the attacks on women on New Year's Eve 2015-2016 in Germany through the interpretation of experts and journalists in the Bulgarian public sphere" (2022); "The discursive construction of the "burqa" in the context of the debates surrounding the Law on Restricting the Wearing of Clothing that Conceals and Hides the Face in Bulgaria" (2020).

E-mail: lea_vaysova@phls.uni-sofia.bg

ОТВЪД ПОПУЛИЗМА

Казусът „Песен за Лена“

ВЛАДИСЛАВ ПЕТКОВ

Beyond Populism

The Case of “Song for Lena”

Vladislav Petkov

Резюме: Целта на настоящата студия е да използва казуса с широко дискутираната „Песен за Лена“ за изследване и разбиране на сложните взаимоотношения между политиката и (поп)културата. Доколкото тези взаимоотношения често раждат популистски дискурси, основната ни изследователска задача е да установим дали и как „Песен за Лена“ се вписва в популисткия дискурс на политическа партия „Има такъв народ“ и нейния лидер Слави Трифонов. За целта подходиме мултидисциплинарно, като използваме методи и понятия от полето на културните изследвания и политическите науки, наред с изследвания в сферата на музиката, литературата и комуникациите. На базата на няколко нива на анализ стигаме до заключението, че „Песен за Лена“ носи много потенциал за конструиране на популистски дискурс, който обаче остава неизползван, защото се проваля да конструира „елит“ и „народ“ в антагонистични отношения.

Ключови думи: политика, популярна музика, етнопоп, популизъм, Слави Трифонов

Abstract: The aim of this paper is to use the widely discussed “Song for Lena” as a case-study to explore the complex relationship between politics and (pop) culture. Insofar as these relationships often give rise to populist discourses, our main research task is to understand whether and how “Song for Lena” fits into the populist discourse of the political party “There is Such a People” and its leader Slavi Trifonov. To this end, we take a multidisciplinary approach, using methods and concepts from the fields of cultural studies and political science, alongside research in music, literature, and communications. On the basis of several levels of analysis, we conclude that “Song for Lena” holds a lot of potential for constructing a populist discourse, which, however, remains untapped as it fails to construct an “elite” and “a people” in an antagonistic relationship.

Keywords: politics, popular music, ethnopop, populism, Slavi Trifonov.

Отвъд популизма

Казусът „Песен за Лена“

ВЛАДИСЛАВ ПЕТКОВ

През първите седмици на месец януари 2023 г. българската обществена среда се оказва доминирана от дискусия за музикален кавър с името „Песен за Лена“. Песента е реинтерпретация на поп-фолк хита „Хищна хиена“ от 1990-те години с променен текст и видео, които поставят в центъра Лена Бориславова, бивш началник на политическия кабинет на премиера Кирил Петков в периода на неговото управление (2021–2022 г.). Грубият език на кавъра и внушенията, които прави, провокират реакции на политици и общественици, като се поставят на обсъждане въпроси, свързани с границите на политическата сатира и свободата на словото, политическата култура, отношението към жените в политиката. Макар подкрепени с различни аргументи, реакциите са изненадващо еднородни и силно критични към източника на кавъра – телевизията „7/8“ и по-специално нейния собственик и лидер на политическа партия „Има такъв народ“ Слави Трифонов.

Целта на настоящия текст не е да добави още един глас на възмущение, а да използва този казус за изследване и разбиране на сложните взаимоотношения между политиката и (поп-)културата. Доколкото тези взаимоотношения често раждат популистки дискурси, основната ни изследователска задача ще бъде да установим дали и как „Песен за Лена“ се вписва в популисткия дискурс на политическа партия „Има такъв народ“ и нейния лидер Слави Трифонов. За целта ще подходим мултидисциплинарно, като използваме методи и понятия от полето на културните изследвания и политическите науки, наред с изследвания в сферата на музиката, литературата и комуникациите.

Понятия и методологични бележки

За да можем да отговорим на основния въпрос за вписването на разглеждания културен продукт в популистки дискурс, редно е да започнем с някои теоретични бележки за понятието *популизъм*. Както съм писал другаде, дефинирането на популизма остава предизвикателство за политическите и социалните науки, като се наблюдават поне три различни подхода в изследването и разбирането му (Петков, 2022; вж. също de la Torre, 2019: 31–71; Moffitt, 2016: 20–36). Сходното между почти всички виждания за популизма е склонността му да разделя обществото на „народ“, от една страна, и „елити“, от друга, често заедно с някакви чужди на народа „други“. Консенсуса около тази водеща характеристика на популизма, независимо

дали го мислим като идеология, политическа стратегия или модел на комуникация, гължам го голяма степен на Ернесто Лаклау. Според дискурсивния подход за разбиране на популизма, предложен от него и доразвит заедно с Шантал Муф, „народът“ не е някаква фиксирана социална група, а се конструира именно в рамките на популистки дискурс (Laclau, 2005: 48), т.е. кой/какво е „народът“ и кой/какво са противопоставените нему „елити“ и „чужди“ се (пре)дефинира в рамките на различните комуникационни елементи, които популистки политически играч ще използва. Според двамата изследователи дискурсът не се ограничава до текст, а включва както лингвистични, така и нелингвистични елементи, които се позиционират във връзка едни с други в рамките на дискурс и стават част от мрежа от значения (Laclau and Mouffe, 1985: 105–114). Дискурсивният анализ следователно отваря вратата за инструментариума на различни науки и прави мултидисциплинарния подход възможен, ако не желателен.

Със засиления интерес към изследванията на популизма през последното десетилетие се наблюдава и по-интензивното му разглеждане във връзка с други културни феномени, като тук особено внимание ще обърнем на популярната музика. Според някои изследователи популярната музика и популизмът споделят общ корен, откъдето очевидния споделен морфологичен корен, идващ от латинското *populi*, т.е. народ. Става въпрос и за груза коренна прилика, доколкото и двата феномена представляват противопоставянето на някакъв елит (De Cleen and Carpentier, 2010). Популярната музика, възприемана като музика „за масите“, т.е. масово произвеждана и масово потребявана, заема позицията „ниско“ в йерархията на висока и ниска култура (Caiani and Padoan, 2023: 3); тя се явява оспорваща елитарната култура. Освен че популизмът ползва същата логика на противопоставяне на конструиран антагонистично спрямо народа елит, той „се характеризира от особена форма на политическа връзка между политическите лидери и дадена социална база“, която в дихотомията „ниска-висока“ политика, отрежда на популизма мястото на „ниско“ (Ostiguy, 2017: 104–105). Нещо повече, от Бирмингамската школа знаем, че популярната култура е сама по себе си „културно и идеологическо пространство, в което „народът“ може да бъде политически конструиран и мобилизиран“ (Oswell, 2006: 85). Това е особено относимо към разглеждания казус, където има припокриване на тези, които създават популярна култура и политически популистки дискурс. Но дори въвн от тази хипотеза политиците по принцип и особено популистите сред тях, търсят връзки с популярната култура и чрез нея – с „народа“ (De Cleen and Carpentier, 2010). Една от причините за това е емоционалният капитал, който популярната култура носи: макар да не се разглежда като универсална характеристика на популизма, много изследователи взимат предвид неговата емоционална натовареност, а някои дори

го наричат „политика на страха“ (Wodak, 2015; за преглед на литературата в това отношение вж. Caiani and Padoan, 2023: 21–23).

В помощ на нашия анализ ще привлечем и понятието за *сатира*. В научната литература политическата сатира се определя като форма на политическа комуникация или дори на изкуство (Higgie, 2017: 74–75) с критичен заряд. Тя може да бъде по-забавна или по-агресивна, като предлага реинтерпретация или преизмисляне на политическо събитие (Becker, 2020). Критичният импулс е носещ елемент на сатирата (Kuipers, 2015: 21): сатирата е по правило смешна, но не всяка смешка е сатира (ако няма критика); сатирата може да е унижаваща, но не всяко унижение е сатира (отново, ако няма критика). Според много изследователи, при политическата сатира критиката трябва да е винаги насочена нагоре, към силните на деня, властимащите, политическия елит (вж. Becker, 2020; Rolfe, 2017: 38). Макар да няма академичен консенсус по въпроса, именно такъв вид сатира би намерила повече допирни точки с популизма: популистският дискурс би засилил своето анти-елитистко послание със сатира, която атакува не кого да е, а именно властимащия елити.

Разглеждаме тук понятието за сатира не само защото в защита на „Песен за Лена“ Слави Трифонов настоява, че кавърът е политическа сатира и в този смисъл се ползва от специална защита ([Слави Т. Трифонов, 2023б](#)), а защото *триадишната структурата на сатирата* (Simpson, 2003: 86) ни дава удобна рамка за структуриране на съдържанието. Симпсън, разглеждайки сатирата като дискурс, установява три субекта, които формират и триадишната структура на сатирата: сатирист (който създава сатира), мишена (който бива сатиризиран) и адресат (публиката, към която всъщност е насочена сатирата; тези, които трябва да се смеят). Такава структура ни помага да разберем кои са субектите, на които трябва да обърнем внимание в един (опит за) сатира, като Симпсън настоява, че не става въпрос толкова за конкретни индивиди, колкото за абстрактни „субективни позиции“ (пак там). Макар в анализа по-долу да обръщаме внимание на индивидуалните субекти, свързани с конкретния казус, ще търсим съответно отговорът на по-генералния въпрос за тяхното позициониране едни спрямо други, включително от гледна точка на властови позиции. След това ще разгледаме в детайли самия културен продукт „Песен за Лена“, като за целта частично ще приложим мултимодален анализ, който позволява едновременно изследване на музика, текст и визуи (Machin, 2010; Way, 2016; Way and Mckerrel, 2017). Базиран на критичния анализ на дискурса, мултимодалният анализ дава възможност да се проследи как тези три различни модуса поотделно и заедно артикулират дискурси и вписват в музиката специфични ценности и идеи (Way, 2016: 427). Този метод е подходящ за анализ на кратък музикален продукт, какъвто е именно разглежданата

тук „Песен за Лена“. Преди всичко това обаче трябва да поставим въпросната песен в политически и културен контекст.

Политически контекст: „суверена срещу Лена“?

На 31 юли 2019 г. в последното излъчване на „Шоуто на Слави“ по „bTV“, водещият Слави Трифонов обявява какво следва за него и екипа му: паралелното създаване на собствен телевизионен продукт с името „7/8“ и на политически проект с името „Няма такава държава“¹. За обосновка на първото Трифонов използва лошото състояние на свободата на словото в България, а за второто – търсене на начин за реализиране на промените, намерили подкрепа на инициирания от него референдум, провел се през 2016 г. (повече за референдума вж. Димов, 2020: 43–44; [Петков, 2017](#)). В същото прощално (и едновременно с това начално) слово се артикулира ясно антагонистичният характер на бъдещия политически проект в отношението му със съществуващите политически елити:

Политическата класа се подигра с нас [...] Политическата класа се направи, че моя референдум не е съществувал и се подигра с нас, с всички българи, с българските граждани. 3 милиона и половина. [Кога] са гласували толкова много хора за няк'ви партии? ([Шоуто на Слави, 2019](#)).

Това, разбира се, не е първият път, в който от ефира на своето шоу Слави Трифонов прави подобни политически изказвания: в отвореното си писмо от 30 януари 2017 г. например той описва „политическата класа“ така: „Избрани от хората и най-нагло застанали срещу тях. Нагли. Самозабравили се. Самодоволни. Отвратителни.“ ([Шоуто на Слави, 2017](#)). Но на 31 юли 2019 г. Слави Трифонов за пръв път говори и в официалната си роля на политик. Тази кратка реч е важна и защото дава индикация, че политическият и телевизионният проект са замислени заедно още от самото си начало. Припокриването между двете не е деликатно: петима от шестимата отговорни сценаристи от „Шоуто на Слави“, които започват работа в телевизия „7/8“, стават учредители на партията „Има такъв народ“ и формират изпълнителната ѝ комисия. Петимата са избрани и за народни представители в 45-тото Народно събрание, трима от тях са депутати и в 46-тото. Депутат в 45-тото Народно събрание от „Има такъв народ“ е и Йордан Свеженев, който е сценарист в новото предаване „Вечерното шоу на Слави“, вече по телевизия „7/8“ (предаването всъщност се води почти изцяло от Иво Сиромахов, вместо от Слави Трифонов). Сценаристите-политици Ивайло Вълчев, Драгомир Петров, Александър Вълчев и Филип Станев водят свое предаване в ефира на телевизията: „Шоуто на сценаристите“, където първо е излъчена „Песен за Лена“. Безспорно е, че телевизия

¹ След първоначален отказ на съда да регистрира партията заради използването на българското знаме във визуалното ѝ представяне, партията е регистрирана наново с името „Има такъв народ“.

„7/8“ и политическа партия „Има такъв народ“ формират общ политически-медиен комплекс, в който е трудно да се правят разграничения в съдържанието и комуникацията между партията и телевизията. Изглежда, сбъднало се е разбирането на Трифонов за свобода на словото, което той споделя в същата прощална реч от 31 юли 2019 г.: „да говориш, да се изразяваш, да имаш мнение, да имаш твоята гледна точка – не всички гледни точки“ ([Шоуто на Слави, 2019](#)).

„Има такъв народ“ (ИТН) прави изборния си дебют на редовните избори през април 2021 г., като надминава очакванията и повечето предварителни прогнози и събира 565 014 гласа (17.66% подкрепа), което я прави втората по големина партия в парламента след ГЕРБ. На предсрочните избори през юли същата година партията увеличава подкрепата си с близо 93 000 гласа и с 24.88% подкрепа е първа политическа сила. ИТН предприема недIALOGичен подход за съставяне на правителство, който в крайна сметка се проваля. На третите избори за същата година през месец ноември партията губи две трети от подкрепата си, сравнено с летните избори и е пета политическа сила с 14.56%. На тези избори се появява нов политически изграв – „Продължаваме промяната“ на Кирил Петков и Асен Василев, натрупали медиен и електорален капитал като служебни министри през 2021 г. „Продължаваме промяната“ съставя правителство в коалиция с БСП, „Демократична България“ и „Има такъв народ“, което бива бламирано от последните през юни 2022 г. след само шест-месечно съществуване. По време на това кратко правителство Лена Бориславова – героинята от „Песен за Лена“ – е началник на политическия кабинет на премиера Кирил Петков, което безспорно налага интензивни контакти с „Има такъв народ“. На последвалите парламентарни избори през октомври същата година „Има такъв народ“ губи още 150 000 гласа и с резултат от 3.83% подкрепа остава извън 48-мия парламент.

За краткия електорален успех на „Има такъв народ“ има много обяснения, но едно от тях безспорно се дължи на антисистемния характер на партията и нейната комуникация, които привличат гласоподавателите, уморени от дългото управление на ГЕРБ и въобще на традиционно представените парламентарни партии – политическата класа, срещу която Трифонов позиционира себе си и „суверена“ с години, но особено след провеждането на референдума от 2016 г. В по-голямата част от своя политически живот „Има такъв народ“ се представя като алтернатива на ГЕРБ, срещу които са и най-сериозните им нападки, включително по ръба на политическата сатира с раждането на прякора „Джипко Бибитков“ по адрес на Бойко Борисов ([bTV Новините, 2021](#)). При трудната работа на четворната коалиция през 2021 г. и 2022 г. обаче – и особено след падането на кабинета – „Има такъв народ“ отново влиза в модус „срещу всички“ и изостря реториката си към доскорошните си партньори от „Продължаваме промяната“. Това е до някаква

степен изненадващо, ако се вземе предвид, че „Продължаваме промяната“ е нова партия, съществувала дори по-кратко от „Има такъв народ“, и трудно може да се мисли като политическо статукво; още по-малко може да бъде гържана отговорна – понеже не е съществувала – за бездействие по повод резултатите от референдума през 2016 г., което бездействие е основният импулс за създаването на „Има такъв народ“ и се очаква да бъде водеща задача в политическото ѝ битие.

Накрая трябва да отбележим, че „Песен за Лена“ не е първата културно-политическа атака срещу Лена Бориславова от „Има такъв народ“. На 28 юли 2022 г. Тошко Йорданов, тогава все още народен представител, се качва на трибуната, облечен с тениска с надпис „Harvard Law. Just kiddin“. Референцията очевидно е присмех към харвардското образование на водещи фигури в „Продължаваме промяната“ – включително Петков, Василев и Бориславова. Последната е спомената многократно от Йорданов по време на изказването му, като я нарича „некомпетентна“ и внушава, че има прекалено много власт и че тя взима решенията за гържавата ([Труд](#), 2022).

На 22 август 2022 г. Лена Бориславова споделя в профила си във Фейсбук, че няма да се кандидатира за народен представител на предстоящите парламентарни избори заради личните атаки срещу нея, които не иска да бъдат пренасяни към „Продължаваме промяната“ ([Lena Borislavova](#), 2022).

Културен контекст: първоизточникът

Не бихме могли да разберем обекта си на изследване – „Песен за Лена“, без да разберем песента, която този кавър реинтерпретира и която носи свой символен капитал. В медиите, именно покрай кавъра „Песен за Лена“, се появява неточна информация за произхода на песента „Хищна хиена“. В няколко издания се твърди, че оригиналът е на турския изпълнител Мустафа Сандал и носи името „Araba“ ([Дневник](#), 2023, само с регистрация; [24 часа](#), 2023). Това не е вярно – макар български кавър на песента „Araba“ (1996) да съществува, той е направен не от Петра, а именно от Слави Трифонов и „Ку-ку бенд“ с името „Моя си, моя“. Песента е поместена в албума им „Вавилон“ от 1998 г. В друга медийна публикация се цитира авторът на текста на „Хищна хиена“ Стефан Цирков (според статията бивш съпруг на Петра), който отрича информацията „Хищна хиена“ да е кавър на турска песен, а твърди, че са „взаимствани (sic) мотиви от гръцко парче“ ([„България днес“](#), 2023). Всъщност, песента се появява първо в Египет под името „Wana wana aamil eih“ ([YouTube](#), 20096), изпята от Хишам Аббас в неговия албум „Ta'ala“ през 1994 г. Две години по-късно, през 1996 г., излиза гръцката версия на песента на популярната певица Кети Гарби, със заглавието „Περασμένα ξεχασμένα“ (Perasmena ksehasmena, [YouTube](#), 2009a). Тя е включена в албума ѝ „Αρχίζω πόλεμο“ (Arhizo Polemo). Минават още две години преди да се роди българската версия на песента с името „Хищна хиена“. Мелодията е изцяло

идентична и с гръцката, и с египетската версии. Това обаче не е вярно за текста, който е смислово различен в трите версии. В египетската версия на Хишам Аббас заглавието на песента се превежда като „Какво да направя“ (превод през английски в Shira.net), а самият текст разказва за вътрешните терзания на влюбен лирически герой, далеч от своята любима, изгарян от огъня на любовта и желанието. В гръцката версия на Кети Гарби отново се пее за любов, но фокусът е друг. Заглавието, преведено като „Минало заминало“, резюмира желанието на лирическата героиня да прости многото презрешения на любимия си, защото – въпреки всичко – само една негова целувка я изпраца в небесата (превод от гръцки в Lyricstranslate). В български контекст песента е реинтерпретирана по съвсем различен начин. От гръцката любовна песен е останала, вероятно умишлено, само една препратка в израза „ах, палати“ („αχ παλάτια“ на гръцки), на близко място в припева на песента.

„Хищна хиена“ на Петра е хумореска, поднесена с голяма доза самоирония, макар и с тъжен край. Венцислав Димов, разглеждайки женското начало в поп-фолка, я поставя в категорията на женската съблазън, където „сексът може да се превърне във функция на властта“ (Димов, 2001: 159). Песента всъщност разказва историята на лирическа героиня от ниските социални прослойки („уморена, изтощена, гладна“, „без пукнат грош в джоба“), която прави опит да използва еротичния си капитал за социално изграждане и по-добър живот. Следва да се отбележи, че тя не просто търси богат благодетел, който да я подсили – тя е „с амбиции заредена“ да стане „бизнес дама“. Макар в ситуацията ѝ да настъпва временно подобрение („нощи омайни, купони безкрайни“), в крайна сметка тя е само използвана от силните на деня мъже, а обещаният ѝ начин на живот („палати“, „чужбина“), така и не се материализира. Тук идва и тъжният край на нейната история, която – като че ли вече без ирония – се вербализира с думите „И в този час изгубих аз блян и мечти“. Така погледната, песента може да се чете дори като социална критика на невъзможността на една жена без средства да пробие в света на мъжката власт и на липсата на възможности за социална мобилност въобще. Но такъв прочит е по-труден заради концентрираните усилия песента да бъде забавна – тя се разказва като виц. Това се вижда от текста – в оприличаването на лирическата героиня на „хиена“ и в използването на клиширания израз „и в този час“, препращащ към разказване на приказка, басня или анекдот, но и от видео клипа, който е засилено комичен. Прочее, това е често срещан похват в поп-фолка от 1990-те, който до известна степен се проявява и днес². Правейки сравнение с мелодраматичното и

² Ярък такъв пример е видеото на песента „[Кавала кючек](#)“ на Галена и Криско от 2020 г, в което се осмиват редица аспекти, свързани с попфолка, като външен вид на изпълнителите, взаимоотношения с продуценти и режисьори, продуктово позициониране, sms поздрав и др.

сантименталното във фолклорните балади и попшлагерите тогава, Венцислав Димов открива, че „днешните етнопоп песни са носител на една група, донякъде противоположна тенденция, считана за белег на истинската чалгия – хумора, вица, иронията, пародията“ (нак там: 90). Той дава примери с песни като „Радка пиратка“, които са станали хитове и заради цялостното си отношение, което Димов сполучливо определя като „зевзелък“. „Хищна хиена“ на Петра също следва да се причисли към тази категория.

Песента остава в пантеона на българската етнопоп музика и в някакъв смисъл се е превърнала в символ на „ретро чалгата“, която постепенно се формира като поджанр – достатъчно, за да се организират тематични плейлисти в YouTube и партита по нощни клубове. „Хиената“ е дотолкова емблематична за този период, че дори заема името си на специално Hiena Party, чието описание обещава „великите стари парчета на Глория, Весела, Емилия, Екстра Нина, Коста Марков, Валдес, Пена, Петра, Галена, Азис...“ (Vault, 2023). Това е саундтракът на 1990-те, който носи със себе си усещането за несигурност, но и разлюзваност – когато наред с етнопоп музиката ескалират и/или стават по-видими групи потискани до момента феномени, проектирани в нея: бизнес, сексуалност, неравенства, далавери, протести.

„Песен за Лена“ пренася в съвременността част от тези символи, предимно свързани с далаверите и необузданата женска сексуалност, но и елитарното отвлечение от „чалгата“: анализирайки дискурса спрямо стила, Венцислав Димов резюмира, че като чалга се мисли всичко, към което „питаем омерзение, срам, познуса“ (Димов, 2020: 14). Като че ли подобно внушение се опитват да направят авторите на „Песен за Лена“, като избират за основа на кавъра си „Хищна хиена“. Това не е новост: „етнопоп музиката отдавна не е само музикален стил, а мека сила, политически инструмент и ресурс за властови борби“ (нак там: 21).

Както споменахме по-горе, популярната музика, в позицията си на „ниска култура“, носи много потенциал за взаимодействие с популистки дискурси, насочени срещу политически елити. Това се отнася още повече за етнопоп музиката, привидното отвлечение от която ѝ отрежда място на ниско сред ниското, но която паралелно с това се радва на голяма популярност. Дали и как този потенциал е използван от авторите на „Песен за Лена“ ще разберем след още няколко нива на анализ.

Сатиричната триада: сатирист, агресат, мишена

В спомената вече триадна структура на сатирата, Симпсън разглежда три субектни позиции, които именува с А) сатирист; В) агресат и С) мишена, като между трите съществуват сложни двупосочни взаимоотношения (Simpson, 2003:

85–90). Тук ще разгледаме и обговорим тези позиции в рамките на казуса „Песен за Лена“, като ползваме същата последователност.

А) Сатирист

Въпросът за авторството на „Песен за Лена“ е интересен. Песента е излъчена първо в „Шоуто на сценаристите“ по „7/8 ТВ“ на 4 януари 2023 г. ([7/8 ТВ, 2023а](#), достъп само с регистрация). В него с много ирония и сексуални шеги³ сценаристите обсъждат Лена Бориславова, като недвусмислено артикулират негативното си отношение спрямо нея. Но в случая по-важен е начинът, по който се говори за авторството на „Песен за Лена“. Александър Вълчев я представя като „народно творчество“, на което екипът попаднал в интернет. Преди да се излъчи песента, Филип Станев набляга още веднъж на това, че не се знае кой е авторът и кой пее. Темата за авторството се подхваща и след като е излъчена самата песен: Ивайло Вълчев споделя, че е търсил видеото в Youtube, но не го намерил. С насмешка се казва, че са го правили „някакви простаци“, а Драгомир Петров се обръща към Кирил Станев с думите „Киро, ти ли си?“, последвани от няколко секунди тишина. Сегментът приключва с думите на Александър Вълчев: „Давайте нататъка, който разбрал, разбрал“.

Отвъд насмешливия начин, по който се обсъжда авторството, има няколко други индикации, че „Песен за Лена“ е продукция на предаването. Например липсва източник, какъвто „Шоуто на сценаристите“ по правило посочва, когато излъчва материали от интернет, напр. с надпис „youtube.com“ ([7/8 ТВ, 2023б](#), достъп само с регистрация). На следващия ден, 5 януари, песента е качена в Youtube в канала на телевизия „7/8“ с придружаващ текст: „Песен за Лена. Единственият официален канал на 7/8 TV в YouTube. Продукция на „Седем Осми“ АД“ ([YouTube, 2023](#)). Признание на авторството идва от самия Слави Трифонов, който след разгарянето на темата в медиите, не отрича, че песента е продукция на предаването: „В България има свобода на словото, а аз съм свободен човек и моите колеги са свободни хора. Ние се занимаваме с политическа сатира от 30 години.“ ([Слави Т. Трифонов, 2023б](#)).

Трябва да се отбележи, че не излъчването на песента в „Шоуто на сценаристите“ я прави популярна, а споделянето ѝ от Фейсбук профила на Слави Трифонов ден по-късно ([Слави Т. Трифонов, 2023а](#)). Споделянето на съдържание от телевизия „7/8“ от този профил е по-скоро изключение и изглежда е резервирано за по-специални случаи. Едновременно с това отказът на Слави Трифонов да комуникира с медиите отвъд своята собствена телевизия с времето е направила Фейсбук профила му

³ Напр. „Аз знам една гатанка за нея. „Сутрин с Киро, вечер с Миро, що е то?“, „- Това не беше ли една...? – Не *беше...“.

единствения канал, чрез който журналисти и широката общественост могат да разберат позицията по даден въпрос. Това превръща профила на Трифонов в генератор за журналистически материали и допълнително заостря вниманието върху съдържанието, което се споделя там. Освен да повиши видимостта на видеото обаче, споделянето му във Фейсбук има още една роля – с него Слави Трифонов на практика се солидаризира с автор-а/-ите, застава зад казаното (а всъщност изпяното и показаното) като своя позиция. Това ражда заглавия като „Слави срещу Лена Бориславова“ ([Дойче Веле](#), 2023), макар да е малко вероятно Трифонов да е участвал в създаването на „Песен за Лена“. Но в очите на публиката, тъй както и фактически (вж. по-горе), телевизия „7/8“, партия „Има такъв народ“, сценаристите-партийни функционери и самият Трифонов са една обща амалгама, медийно-политически комплекс. Това допълнително отслабва позицията в подкрепа на тезата, че „Песен за Лена“ е политическа сатира – очакването е сатиристите да са външни за политическия живот (макар и не политически безпристрастни), най-често в рамките на свободни и независими медии. В противен случай сатирата губи своята легитимност и може да се чете просто като атака в преследване на собствен политически интерес.

В) Агресат

На пръв поглед изглежда, че адресат, т.е. замислената публика на комуникационната единица, са зрителите на „Шоуто на сценаристите“. Споделянето на песента от Фейсбук профила на Слави Трифонов обаче търси да разшири периметъра, като я предлага на вниманието на – може да се предположи – по-широк кръг от хора, но също политици, журналисти и други обществени фигури. Тъй като нямаме данни за мащаба на зрителската публика на телевизия „7/8“ и в частност на „Шоуто на сценаристите“, можем да допуснем сценарий, в който „Песен за Лена“ изобщо не привлича обществен интерес, ако не е споделена от профила на Слави Трифонов.

Доколкото към момента на излъчването на песента има сериозни и обосновани очаквания за предсрочни парламентарни избори в предстоящите месеци, трябва да се направи допускането, че „Песен за Лена“ е мислена като ход и в предизборната кампания на „Има такъв народ“. Макар останала извън парламента след изборите през октомври 2022 г., партията не е дала индикации, че ще се оттегли политически. Напротив, други техни изяви през януари 2023 г. навеждат на мисълта, че са в активна предизборна кампания ([Слави Т. Трифонов, 2023b](#)). Би могло да се предположи в такъв случай, че „Песен за Лена“ е насочена и към електората на „Има такъв народ“. За съжаление, няма прочувания какво е припокриването между този електорат и зрителската аудитория на телевизия „7/8“. Но предвид огромните разлики в резултатите на „Има такъв народ“ в рамките на четирите

парламентарни избори, в които партията е участвала през 2021 г. и 2022 г., въпросът за електората на партията е също сложен. „Не съм сигурен, че „Има такъв народ“ има ядро“, казва Първан Симеонов в журналистически анализ за избирателите на партията ([Дневник, 2022](#), достъп само с регистрация). Изследване на агенция „Тренд“ на базата на екзит полове дава все пак някаква представа за гласоподавателите, подкрепили „Има такъв народ“ на последните парламентарни избори: повече мъже, отколкото жени (52% срещу 48%); в най-голямата си част на възраст между 30 и 39 години, последвани от възрастови групи 18–29 и 40–49; с висше или основно образование (близки дялове, но с превес на хората с основно образование); живеещи предимно в областни центрове, но много по-рядко в София ([Тренд](#)). Според изследователите, цитирани в „Дневник“, това са хора „аполитични“, „не са силно идеологизирани“, „сърдисти на всичко“, гласуващи „наказателно“ и в търсене на „отмъщение“ ([Дневник, 2022](#), достъп само с регистрация). Може да се очаква, в такъв случай, че хора с такъв профил, по-скоро биха се солидаризирали с отмъстителна продукция, каквато представлява „Песен за Лена“.

Трябва да се направи обаче и още едно допускане и то е, че песента има още един адресат: градската и либерална средна класа, която преимуществено подкрепя бившите партньори на „Има такъв народ“ в правителството на Кирил Петков през 2021–2022 г. – „Продължаваме промяната“ и/или „Демократична България“. Анализирайки триадната структура на сатирата, Симпсън твърди, че при успешна сатира, позиции А (сатирист) и В (адресат) се сближават (Simpson, 2003: 87). Предвид непредвидимите реторика и действия на „Има такъв народ“ обаче трябва да се направи допускане, че целта на „Песен за Лена“ не е задължително да приближи към себе си дадени социални групи, които ѝ симпатизират, а да разгневи социални групи, които така или иначе не би могла да спечели на своя страна. Именно такъв потенциален адресат би се подразнил и от избора на етнопон песен като основа за популярно-политическия продукт, изследван тук. Това проличава и в някои от реакциите, които дори не са коментарни: например водещото изречение в новината на „Нова“: „Чалга атака срещу бившия началник на кабинета „Петков“ Лена Бориславова буквално взриви мрежата“ ([Нова, 2023а](#); курсивът мой). Ако такава цел наистина е била взета предвид, то тя до голяма степен е била изпълнена, видно от последвалите граждански, политически и медийни реакции. Тя обаче отдалечава „Песен за Лена“ от концепцията за политическа сатира.

С) Мишена

Мишената или още този, който бива сатиризиран, е последната позиция в триадната структура на политическата сатира. Индикация за основната мишена – в персонален смисъл – имаме още в заглавието „Песен за Лена“. Недвусмислено от

цялостното съдържание – през име, визуи и контекст, че основна мишена е Лена Бориславова. В песента са индивидуализирани поне още три мишени: бившият премиер Кирил Петков, бившият министър на културата Атанас Атанасов и заместник-председателя на 47-мото Народно събрание Мирослав Иванов. Последният не е споменат по име, но текстово-визуалните препратки са достатъчни (вж. в детайли по-долу). Общите черти между четиримата са няколко: най-очевидната е, че са представители на политическа партия „Продължаваме промяната“. Освен това са сравнително млади: сред тях най-възрастният е Петков (набор 1980), последван от Иванов (1986), Бориславова (1989) и Атанасов (1990). Трима от четиримата са учили в западни университети, като изключение право само Иванов. Не на последно място, и четиримата са сравнително нови участници в политическия живот, станали познати на широката публика едва през 2021 и 2022 г.

На базата на така описаните характеристики на мишената, трудно е да се направи заключение, че „Песен за Лена“ представлява наратив срещу политическото статукво, доколкото индивидуално атакуваните са нови участници в политическия живот, а правителството на Петков се задържа на власт само няколко месеца. От друга страна, вярно е, че западното образование и професионалната им реализация вписва четиримата в някакъв профил на образована градска класа. Но тук е редно да се отбележи, че получили образование в чужбина са и предложените от „Има такъв народ“ кадри за премиери през лятото на 2021 г.: първо Николай Василев, а след това и Пламен Николов, макар за неговото следване в Австрия да остават въпросителни ([Mediapool, 2021](#)); и двамата освен това са представяни като професионалисти и успешни мениджъри⁴. Ако извадим тези характеристики от общото уравнение, следва, че основната причина, поради която са атакувани четиримата, е, че са представители на конкурентна политическа сила; при това партия, която към момента на излъчването на „Песен за Лена“ не е на власт, нито има обосновано очакване, че ще бъде. Нещо повече, основната индивидуализирана мишена – Лена Бориславова – е обявила своето оттегляне от политиката. Следователно, не може да се подкрепи виждането, че към онзи момент тя е сред „силните на деня“.

Какво се атакува в такъв случай? На този въпрос – макар не задължително задоволително – ще се опитаме да се отговорим в следващото ниво на анализ.

Мултимодален анализ: детайлите в „Песен за Лена“

Както беше споменато по-горе, за детайлния анализ на „Песен за Лена“ ще използваме частично мултимодален анализ, който разглежда последователно звука,

⁴ В известното си интервю пред „Le Monde“ през 2021 г. Трифонов казва, че премиерът на България трябва „да е образован, да говори чужди езици и да представя достойно България“ ([Vesti, 2021](#)).

текста и видеото на музикална песен, като за целта ще използваме предимно предложения инструментариум от Дейвид Мачин (Machin, 2010).

Звуци

Ще ограничим звуковия анализ само до няколко релевантни въпроса, доколкото е безпредметно да търсим семиотичен смисъл в някои негови елементи като мелодия и ритъм, имайки предвид, че песента е кавър и музиката е създавана с цялостен друг смисъл. За удобство, ще наричам песента „Хищна хиена“ на Петра „оригинал“ и „първоизточник“, но правя това под условие и с напътянето, че самата „Хищна хиена“ е кавър, както беше посочено по-горе.

Редно е тук да доразвием една друга идея за дискурса, който носи „Хищна хиена“ със себе си. Поп-фолкът често се асоциира с телесни удоволствия: заради звученето си, заради темите, които възпява и заради начина, по който се консумира – телесността на ориенталските танци, ключекът. Еротизмът на жанра, понякога достигащ вулгарност, се сочи за един от „седемте греха на чалгата“ от Розмари Стателова (2003) в едноименното ѝ изследване. Както вече посочихме, „Хищна хиена“ се вписва в дискурс на жената изкусителка и също носи много еротизъм в себе си. Макар най-вулгарното в текста да е думата „кревати“, цялостният образ на „хищна“ жена, подсилен от ръмжене на диво животно⁵ в звуковия фон на песента, носи със себе си сексуален заряд, който авторите на „Песен за Лена“ капитализират. Мелодията и ритъмът в такъв случай, макар да не са създадени специално за целта, вече имат своя допълнителен ресурс на потенциални значения, най-вече свързани със сексуалната жена.

Сравнено с оригинала, „Песен за Лена“ е премодулирана с половин тон нагоре, но вокалното изпълнение е позиционирано с цяла октава надолу, за да пасва по-добре на гиапазона на мъжките гласове. Тази тонова промяна прави цялостното звучене по-мрачно и по-малко шеговито от по-„лекия“ оригинал. Мъжко хорово пеене в „Песен за Лена“ замества женския глас на Петра, който в „Хищна хиена“ е с частична постановка на българско фолклорно пеене (забелязва се най-вече в начина, по който се изпяват гласните, но и в някои извивки). Изчистването на този фолклорен елемент също отдалечава кавъра от хумористичното звучене на оригинала. Но има нещо по-важно – замяната на женския солов глас с мъжки хор, докато се запазва азовестователният характер на песента, превръща самоиронията в първоизточника във външна подигравка в кавъра. Пеенето в „Песен за Лена“ е с цяло гърло, което засилва усещането за доминацията на мъжкото начало в песента. В изследванията на музиката подобен тип пеене се свързват с власт – тези, които

⁵ Съвсем отделен въпрос е, че хиените не са известни с подобен тип ръмжене.

имат повече власт са тези, които могат да си позволят да бъдат чути, да създават повече шум (Machin, 2010: 116).

За кавъра е подготвен нов инструментал, който се различава от оригиналния: макар в своята цялост да следва същите мелодични модели, някои от инструментите са заменени. Инструменталът на „Песен за Лена“ е с една идея по-богат и като цяло звучи по-модерно, без обаче да се отдалечава от оригинала по дезориентиращ начин и запазвайки референцията към 1990-те.

Текст

Позовавайки се на други изследователи, Мачин препоръчва анализът на текста на дадена песен да започва с идентифициране на основната ѝ дискурсивна схема или схема на действието, т.е. по най-просто обяснения начин да се разкрие какво се случва в сюжета на песента (пак там: 77). Оставайки детайлите настрана и възглеждайки се в основното действие, „Песен за Лена“ всъщност показва много близка схема на действието с тази на „Хищна Хиена“. Тя може да бъде представена така:

Жена влиза в политиката в търсене на по-добър живот -> Жената има временно повишаване на стандарта си -> Жената е използвана и остава разочарована

Въпреки идентичната схема с „Хищна хиена“ обаче, песента не създава същото чувство на симпатия към главната героиня. Това се дължи на няколко причини: от абстрактна лирическа героиня в оригинала, в кавъра тя е индивидуализирана в истинска жена от реалността, при това без съгласието ѝ; премахнат е елементът на самоиронията; лирическата героиня в кавъра е описана по значително по-детайлен и унизителен начин. Това разбираме от следващите стъпки в текстовия анализ, а именно разглеждането на социалните актьори, действията и обстоятелствата (пак там: 84–94).

Основният субект на песента е „Лена“, която е обозначена по най-различни начини: *кака Лена, гладна хиена, аз, тя, говорител, важна дама, уморена како Лена, Ленче*. Описана е още: *със мустаци натъкмена, без пукнат грош, със амбиции заредена, устремена, натъкмена, със валута заредена*. Наблюдава се безспорно фамилиарничене или комуникация, освободена от официалности и пренесена в стила на ежедневието, което е типичен похват в сатирата („кака“ и наричане по малко име). В описанието са внесени достатъчно подсказки от действителността за това коя е Лена, за която се пее, включително с функцията ѝ на правителствен говорител. Прочее, от гледна точка на власт, това е по-маловажната функция на Лена Бориславова, сравнена с това, че в правителството на Кирил Петков тя е и началник на политическия кабинет на премиера. Признаването на такава власт ѝ се отказва в песента. Описанията, останали в текста от „Хищна хиена“, говорят за амбицията

и, но и за сексуалността и, както и за социалния и статус. Запазването на „без пукнат грош в джоба“ от оригинала следва да внуши, че Лена Бориславова е от ниска социална прослойка и влиза в политиката в търсене на по-добър живот, както своята предшественичка – лирическата героиня от „Хищна хиена“. Това обаче означава, че тя не може да бъде считана за легитимен представител на някакъв елит.

Както вече посочихме, останалите социални актьори, възпети в „Песен за Лена“, са бившият премиер Кирил Петков (наречен „бизнесмена Киро шоумена“ три пъти и „Киро премиера“ веднъж) и бившият министър на културата Атанас Атанасов (наречен „Наско“). Петков също е удостоен с назоваване на реална функция („премиер“), макар и той да не я изпълнява към момента на създаването на песента. Не е ясно към какво реферира назоваването на Кирил Петков като „шоумен“, доколкото не ни е позната устойчива културна форма в тази насока, свързана с неговата личност. Нещо повече, „шоумен“ е вероятно е най-често използваната дума по адрес на Слави Трифонов, утвърждавана с десетилетия, поради което остава загадка защо именно така се прави опит за уязвяването на Петков. От друга страна, на два пъти с речитатив откъд изпения текст Петков бива осмян и чрез включването на несъществуваща дума „алангро“, която той използва от парламентарната трибуна, докато е премиер ([Сега](#), 2022). Текстът на песента не назовава други социални актьори – нито индивидуално, нито като социална група. Откъд нея остават други кадри на „Продължаваме промяната“ или от която и да е друга политическа сила, няма референции към медии, бизнеси или „народа“.

Следва да разгледаме с какви действия са описани идентифицираните дотук субекти и в частност „Лена“, като основно действащо лице. Те се разделят на две групи: действия, които прави активно, и действия, които и се случват, но тя не е активният субект. В първата категория са действия като „влизам“, „говоря“, „ставам“, „пуших“, „литвам“, „вечерям“, „вдигам“, „ще уредя далавера“, „баджанащи правя“. В песента по-голямата част от тях са изключително свързани с личността на Кирил Петков – с него говори и вечеря, с него урежда далавера и прави баджанащи, във връзка с него е включена и фразата за вдигането на самолета, реферираща към устойчивата културна метафора за ерекция, запечатана в реклама на лекарствен продукт против сексуални смущения от 2007 г. ([Vbox.com](#), 2007). Пушенето „до зори“ е действие, споделено с друг мъж – „Наско“ или бившият културен министър Атанас Атанасов. От всички изброени активни действия „загубих“ е единственото, което не се отнася до взаимодействие с мъже. Това се подсилва и от втората категория действия, в които „Лена“ е замесена, но не е техен активен субект. Те включват „обещаха ми“, „мандръсаха ме“, „не ми се размина“, „нощи омайни, купони безкрайни“.

И те разкриват един свят, в който жената има силно ограничена субектност отвъд взаимоотношенията си с мъже и сякаш няма друго свое битие.

Като последна стъпка следва да направим един кратък преглед на обстоятелствата като време, място и ситуации, към които реферира песента. Споменатите „кабинет“, „министерски палати“ и „Фалкон“ центрират вниманието върху местата на власт, като напомнят още веднъж за високите позиции, които героите в песента са заемали. Други споменати обстоятелства реферират към случки и/или спекулации с недоказан характер, основно за интимни взаимоотношения между Кирил Петков и Лена Бориславова – „Солун“, „паранети“, „апартамента“, „чужбина“. Фигурата на „Наско“ реферира към разпространено от него видео от април 2022 г., в което той показва странно поведение, родило спекулации за употреба на упойващи вещества ([Mediapool, 2022](#)), макар да не е ясно каква връзка има това с Лена Бориславова. „Пиците с кристали“ реферират към спекулативни твърдения от ненадеждната агенция ПИК за „оргии“ в Министерски съвет, добили по-голяма общественост през неподплатени с доказателства думи на друг бивш премиер – Бойко Борисов ([Дарук, 2022](#); [ПИК, 2022](#)).

Този анализ ни помага да разберем какво в крайна сметка е поведението, което тази заявка за политическа сатира всъщност се опитва да критикува. Стъпвайки на редица спекулации, намерили място в българската общественост, но в голямата си част недоказани, основната критика лежи върху „лекото“ поведение на Лена Бориславова, най-вече във връзка с отношението ѝ с Кирил Петков. Песента рисува един свят, в който сексът – непозволен и неморален – е най-важната част от живота на двамата политици, заемали високи държавни позиции. Към него – но в синхрон със същата морално осъдителна нотка – се добавят укори за разгул, свързани с вечери, купони, алкохол и наркотици. Макар да изглеждат небивали, тези внушения имат потенциал да „залепнат“ за своите мишени поради една характеристика, която те споделят и която разгледахме малко по-рано: те са млади. Младостта им би могла да обясни нездравия обществен интерес – както и този на авторите на „Песен за Лена“ – към интимния им живот.

Редно е тук да се направи уточнението, че интимните взаимоотношения на държавници на високи постове са наистина въпрос на обществен интерес. Публиката има право и трябва да знае с кого и в какви интимни отношения се намират политици по най-високите етажи на властта, доколкото е възможно такива взаимоотношения да ги поставят в ситуация на зависимост или уязвимост, от което в крайна сметка да страда общественият интерес. „Песен за Лена“ обаче нито търси, нито дава отговори на такива въпроси – тя се опира на непотвърдена информация и спекулации, в много случаи от нелегитимни медийни източници, за да

задоволява своята и обществената фиксираност върху интимния живот на Лена Бориславова.

В този ред на мисли е редно да направим и една последна бележка за това какво не се атакува или въобще споменава в „Песен за Лена“. Така например извън песента „Има такъв народ“ в лицето на Тошко Йорданов е отправяло много критични бележки за компетентността на Лена Бориславова ([24 часа, 2022](#)), което е повторено и от Филип Станев в „Шоуто на сценаристите“, непосредствено преди излъчването на „Песен за Лена“ ([7/8 ТВ, 2023a](#), достъп само с регистрация). Компетентността на Бориславова обаче не се реферира в самата песен. Не се споменава нищо и за най-често срещаните грехове, в които е обвинявана политическата класа: корупция, злоупотреба с власт или ресурси. Единствената „галавера“ в „Песен за Лена“ е отново с интимен характер и резултатът от нея е „баджанаци“. Атаката към „Продължаваме промяната“ остава единствено на ниво пуританстване.

Видео

Видеото на „Песен за Лена“ представлява монтаж от различни кадри, заснети от телевизии и други медии, поради което не подлежи на много от аналитичните елементи, предложени от Мачин. Първите 15 секунди, в които тече и инструменталното интро, кадрите показват ключови места на власт, като Парламента, Министерски съвет, Ларгото. Със започването на песента до самия ѝ край, видеото представлява множество различни по произход видеа (източникът често остава видим чрез логото си), в които в кадър е Лена Бориславова. Те я показват най-често в медии и на пресконференции пред журналисти, но също в Парламента. В няколко от използваните видеа Бориславова е заедно с Кирил Петков. Малко са кадрите, в които Бориславова отсъства (отвъд интро): те включват няколко видеа на Кирил Петков, кадри с Атанас Атанасов (от споменатото вече негово видео) и един кратък кадър с Мирослав Иванов. Иванов е народен представител от „Продължаваме промяната“ в 47-мото и 48-мото Народно събрание, както и зам.-председател на 47-мото Народно събрание. Той и Бориславова са сгодени и живеят заедно. Появяването му във видеото на „Песен за Лена“ е последвано от кадри на Кирил Петков и съвпада по време с фразата „че баджанаци правя аз“. Следва кадър на Иванов и Бориславова, в който тя показва на камерата годежния си пръстен. Неговото присъствие във видеото следователно има само една цел и тя да е подсили внушението за интимна връзка между Бориславова и Петков. Видеото включва и две видеа, разпространени от „жълти“ медии и вдъхновили вече разгледани части от текста, поддържащи това внушение – вечеря в Солун и близането в частен апартамент ([Actualno.com](#), 2022).

Видеото завършва със своеобразна поука: докато речитатив отново осмива „алангро“-то на Петков, в кадър се вижда съгване на изборна бюлетина и пускането ѝ в урната. Този последен визуален епизод вероятно е призив към зрителите да внимават за кого гласуват и по-специално, в контекста на песента, да не гласуват за „Продължаваме промяната“. Този последен кадър е и още една подкрепа на тезата, че цялата песен е част от предизборната кампания на „Има такъв народ“.

В своята цялост видеоклипът на „Песен за Лена“ подкрепя направените чрез музика и текст внушения, доразвива някои направени там тези и добавя още една индивидуализирана мишена. Отвъд това, той няма огромен визуален принос, с изключение на един: по време на кадрите тече изписан текстът в синхрон с песента. Това показва желанието на авторите в текста да се вниква детайлно и да се ограничи недочуването или грешното чуване на думи и изрази от страна на публиката, което иначе е често срещан феномен в консумирането на популярна култура.

Представеният дотук мултимодален анализ на „Песен за Лена“ разкрива много тясната ниша, в която се прицелва този опит за критика: тя е насочена към нова политическа фигура, заемаща позиция на власт за кратко време, като я атакува по линия на непотвърдени интимни отношения. Песента редуцира своята мишена Лена Бориславова до нейната амбиция и сексуалност и я представя почти изцяло като еротична функция на мъжете около нея, в частност бившият премиер Кирил Петков. Светът, конструиран в песента, е мъжки свят, в който жената не може да е друго, освен сексуална, морално пропаднала и лека. Чрез своята тясна мишена – откъм субекти и теми – песента се проваля да критикува политическата класа и нейните устойчиви дефекти, като корупция, злоупотреби, несполучливи политики, некомпетентност, липса на отчетност и представителство на гражданите. Гражданите всъщност изцяло липсват в този така конструиран свят.

Заклучение

Преди да преминем към обобщение, редно е да кажем няколко думи за начина, по който „Песен за Лена“ беше посрещната. Вече обърнахме внимание на много от обществените реакции и медийни материали, които заклепват песента и в някакъв смисъл ѝ отричат ролята на легитимна политическа сатира. Подкрепата за Лена Бориславова сред определени политически и обществени кръгове накара Кирил Петков да заключи: „Българското общество удари шамар на Слави“ ([Нова, 2023б](#)).

Дали това е вярно обаче? Към 12 февруари 2023 г. песента е генерирала 738 000 гледания в YouTube, като заминава неколkokратно най-гледаната версия на

първоизточника си „Хищна хиена“ (108 000 гледания, [YouTube, 2023](#)). Други 289 000 гледания е събрала версията на песента в профила на Слави Трифонов ([Слави Т. Трифонов, 2023а](#)). От близо 15 000 реакции – 13 000 са положителни, индикуирани с „харесване“ (палче) или „смях“ (смеещо се човече). Значително по-малко са реакциите на неодобрение, т.е. „гняв“ (намръщено човече): 1200; или тъга (плачещо човече): 139. Погнусата от песента не е така широко разпространена, колкото може да изглежда в определени среди или медии. Сред големи обществени групи песента явно намира своя фен база.

Популярността на „Песен за Лена“ обаче не я прави задължително популистка. Ако се върнем на този изследователски въпрос, заедно с разглежданото в началото на този текст понятие за популизъм, ще видим, че положителен отговор не намира своята основа сред проведения тук анализ. Песента има популистки потенциал, който се състои в няколко елемента, разглеждани дотук. На първо място, успешно мобилизира ресурс на популярната култура, при това в негов масов за местния контекст жанр, който по принцип стои в опозиция на културните елити. Но „Песен за Лена“ не е особено успешна в конструирането нито на елити, нито на корумпирана политическа класа, а още по-малко – в конструирането на противостоящ им народ. Вместо това тя мобилизира само еротичния капитал на своя първоизточник „Хищна хиена“, пък и на жанра въобще, но остава на тази сексуализирана повърхност в своята политическа критика. На второ място, песента е успешна в разпалването на емоции от различен характер, като вероятно мобилизира и насъбрало се недоволство от влошената политическа (и не само) обстановка в страната. Но не всяка обществена фрустрация се превръща в искане и още по-малко сформира верига на еквивалентности, необходими за един популистки дискурс, по Лаклау (Laclau, 2005). Отвъд морализиране, а всъщност фасцинация, относно сексуалния живот на Лена Бориславова и свързани „разгулни“ практики, които нямат обективно потвърждение, „Песен за Лена“ не формира искане, което да обедини „народа“. Фигурата на Лена Бориславова – която дори е направила заявка за временно оттегляне от политиката – няма как да е достатъчно силно „празно означаващо“ (пак там), което да обедини народа срещу себе си. Още повече, че песента е неубедителна и дори самосаботираща се в конструирането на Бориславова като политически елит. И макар популизмът да може да търпи множество противоречия в своя дискурс, той го прави в името на борбата със страшния враг, елит или друг чужд. В „Песен за Лена“ обаче най-голямото (потенциално) прегрешение на „врага“ е сексуален живот.

В резюме, „Песен за Лена“ се проваля да се впише в популистки дискурс, което отслабва политическите домогвания на „Има такъв народ“, която разчита именно на такъв дискурс за политическите си успехи. Тя се проваля и в това да бъде

политическа сатира, защото продукциите на телевизия „7/8“ не могат да се разграничат от политическите интереси на симбиозиращата с нея партия. Това не означава, че песента не намира свои десетки хиляди последователи или че няма да остави трайна културна следа. Много хора явно намират песента за смешна, въпреки всичките ѝ пороци, някои от които посочихме тук. Но това не означава, че тя ще обедини „народа“ зад „Има такъв народ“. Или както казва Ивайло Дичев:

Хуморът е приятно нещо, но той обикновено ражда пасивност. Прекращаваме забраните в смях, само за да се върнем обратно и да продължим да се подчиняваме на установения ред. Защото Квантовото напрегнато очакване не ражда именно нищо. (Дичев, 2019: 78)

Емпиричен материал и медийни източници

[7/8 ТВ, 2023а](#), 04.01.2023, Шоуто на сценаристите, 4 януари 2023 г.

[7/8 ТВ, 2023б](#), 06.01.2023, Шоуто на сценаристите, 6 януари 2023 г.

[24 часа, 2022](#), 22.07.2022, Тошко Йорданов: Некадърността на юриста Лена Бориславова...

[24 часа, 2023](#), 05.01.2023, И “Шоуто на Слави” се засрами от песен за Лена...

[България днес](#), 07.01.2023, Изпълнителката на „Хищна хиена“ Петра...

[Дарик](#), 24.08.2022, Борисов: Решението за ареста ми е взето на оргия...

[Дневник, 2022](#), само с регистрация, 30.09.2022, „Нямат идеология“: кои са избирателите...

[Дневник, 2023](#), само с регистрация, 06.01.2023, Лена Бориславова ще съди екипа на...

[Дойче Веле](#), 07.01.2023, Слави срещу Лена Бориславова...

[Нова, 2023а](#), 06.01.2023, Сатира или обига: Сценаристите на Слави възпяха Лена...

[Нова, 2023б](#), 12.01.2023, Петков за песента за Бориславова: Продънена простотия...

[ПИК](#), 25.08.2022, ПИЦИ С КРИСТАЛИ? Вижте как българските медии...

[Сега](#), 08.04.2022, Кирил Петков към ДПС: За разлика от вас, аз съм напълно независим

[Слави Т. Трифонов, 2023а](#), 05.01.2023, Скъпи шарлатани, не забравяйте, че в живота...

[Слави Т. Трифонов, 2023б](#), 09.01.2023, Голям проблем за една песничка...

[Слави Т. Трифонов, 2023в](#), 26.01.2023, Пресконференция на Слави Трифонов...

[Тренд](#), без дата, Профил на избирателя (екзист пол...)

[Труд](#), 28.07.2022, „Harvard law”: Тошко Йорданов беше порицан...

[Шоумо на Слави, 2017](#), 30.01.2017, Отворено писмо на Слави Трифонов към политиците

[Шоумо на Слави, 2019](#), 31.07.2019, Слави Трифонов обяви какво следва

[Actualno.com](#), 13.06.2022, Жълтините за Кирил Петков и Лена Бориславова...

[bTV Новините](#), 16.04.2021, Тошко Йорданов: Джунко Бибитков днес не гоЙде...

[Lena Borislavova](#), 22.08.2022, Малко след свалянето на кабинета Петков взех решение...

[Lyricstranslate](#), 23.07.2017, Περασμένα ξεχασμένα (Perasmena ksehasmen)...

[Mediapool, 2021](#), 12.07.2021, Слави предложи свой кабинет с премиер Николай Василев

[Mediapool, 2022](#), 09.04.2022, Министърът на културата изглежда пътник след видеоселфито

[Shira.net](#), без дата, Wana Wana Aamil Eih (What To Do?)

[YouTube, 2009a](#), 10.01.2009, Περασμένα ξεχασμένα

[YouTube, 2009б](#), 20.03.2009, Hisham Abbas Wana Wana Amel Eh

[YouTube, 2017](#), 17.10.2017, PETRA – HISHTNA HIENA / Петра – Хищна хиена, 1998

[YouTube, 2023](#), 05.01.2023, Песен за Лена

[Vault](#), 03.01.2023, Hiena Party

[Vbox.com](#), 05.07.2007, Трибестан – Самолета

[Vesti](#), 08.07.2021, Слави Трифонов пред „Монд”: Няма да съм премиер, имам човек

Библиография

Димов, Венцислав. 2001. *Етнопопбумът*. София: Българско музикознание.

Димов, Венцислав. 2020. „Етнопоп музика и власт на Балканите (как една хибридна музика става мека сила в културните войни: медийно-антропологически прочити)“ В: Пейчева, Лозанка (съст.) *Меката власт на популярната музика в медиите (по примери*

от България и Балканите). София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 12–63.

Дичев, Ивайло. 2019. *Културни сцени на политическото*. София: Просвета.

Петков, Владислав. 2017. „[БеГевизия: избори и референдум като музикална класация](#)“. Семинар_BG, 14.

Петков, Владислав. 2022. „[Джипка ТВ: културни измерения на живите включвания на Бойко Борисов във Фейсбук](#)“. Семинар_BG, 21.

Стателова, Розмари. 2003. *Седемте греха на чалгата. Към антропология на етнопоп музиката*. София: Просвета.

Becker, Amy. 2020. “Applying Mass Communication Frameworks to Study Humor’s Impact: Advancing the Study of Political Satire”. *Annals of the International Communication Association*, 44 (3): 273–288.

de la Torre, Carlos (ed.). 2019. *Routledge Handbook of Global Populism*. New York: Routledge.

Caiani, Manuela and Padoan, Enrico. 2023. *Populism and (Pop) Music*. London: Palgrave Macmillan.

De Cleen, Benjamin and Carpentier, Nico. 2010. “Contesting the Populist Claim on “The People” through Popular Culture: The 0110 Concerts versus the Vlaams Belang”. *Social Semiotics*, 20 (2): 175–196.

Higgie, Rebeca. 2017. “Under the Guise of Humour and Critique: The Political Co-Option of Popular Contemporary Satire”. In: Davis, Milner J. (ed.) *Satire and Politics*. London: Palgrave Studies in Comedy, 73–102.

Kuipers, Giseline. 2015. “Satire and Dignity”. In: Drees, Marijke and de Leeuw, Sonja (ed.) *The Power of Satire*. Amsterdam: John Benjamins, 19–32.

Laclau, Ernesto. 2005. “Populism: What’s in a Name?”. In: Panizza, Francisco (ed.) *Populism and the Mirror of Democracy*. New York and London: Verso, 32–50.

Laclau, Ernesto and Mouffe, Chantal. 1985. *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*. New York and London: Verso.

Machin, Tim. 2010. *Analysing Popular Music. Image, Sound, Text*. London: SAGE Publications.

Moffitt, Benjamin. 2016. *The Global Rise of Populism: Performance, Political Style, and Representation*. Stanford: Stanford University Press.

Ostiguy, Pierre. 2017. "Populism: A Socio-Cultural Approach". In: Kaltwasser, Cristóbal, Taggart, Paul A., Espejo, Paulina O., Ostiguy, Pierre (ed.) *The Oxford Handbook of Populism*. Oxford: Oxford University Press, 104–133 .

Oswell, David. 2006. *Culture and Society. An Introduction to Cultural Studies*. London: SAGE Publications.

Rolfe, Mark. 2017. "The Populist Elements of Australian Political Satire and the Debt to the Americans and the Augustans". In: Davis, Milner J. (ed.) *Satire and Politics*. London: Palgrave Studies in Comedy, 37–72. Simpson, Paul. 2003. *On the Discourse of Satire. Towards a Stylistic Model of Satirical Humour*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing.

Way, Lyndon. 2016. "Protest Music, Populism, Politics and Authenticity. The Limits and Potential of Popular Music's Articulation of Subversive Politics". *Journal of Language and Politics*, 15 (4): 422–445.

Way, Lyndon and Mckerrell, Simon. 2017. "Understanding Music as Multimodal Discourse". In: Way, Lyndon and Mckerrell, Simon (ed.) *Music as Multimodal Discourse. Semiotics, Power and Protest*. London and New York: Bloomsbury Publishing.

Wodak, Ruth. 2015. *The Politics of Fear: What Right-Wing Populist Discourses Mean*. London: SAGE Publications.

Биографична справка: Владислав Петков е докторант в докторска програма „Културна антропология“ в катедра „История и теория на културата“, Софийски университет „Св. Климент Охридски“. Преди това е завършил специалност „Право“ през 2012 г. и „Културна антропология“ през 2016 г. в същия университет. Изследователските му интереси включват политическа и куйър антропология, популизъм и популярна култура.

Short bio: Vladislav Petkov is a doctoral candidate in the doctoral program "Cultural Anthropology" at the Department of History and Theory of Culture, Sofia University "St. Kliment Ohridski". He previously graduated in Law in 2012 and "Cultural Anthropology" in 2016 at the same university. His research interests include political and queer anthropology, populism, and popular culture.

E-mail: v.v.petkov@gmail.com

ХИП-ХОП КРЪСТОПЪТИЩА НА ПОПУЛЯРНОТО, ПОЛИТИЧЕСКО И СМЕШНО В МЕДИЙНАТА МУЗИКА ОТ БЪЛГАРИЯ

ВЕНЦИСЛАВ ДИМОВ

Hip-hop Crossroads of the Popular, Political and Funny in Media Music from Bulgaria

Ventsislav Dimov

Резюме: Студията предлага наблюдения върху някои траектории на смешното в българския хип-хоп, които са на пресечките на популярна култура и популярна политика. Анализирани са хип-хоп клипове на артисти („Ъпсурт“, Ицо Хазарта, Жлъч), които имат огромна популярност в мрежата, държаща се до голяма степен на политическите послания. Чрез аналитични прочити на песенни текстове, функциониране, визуални разкази в клиповете и медийни разкази за артистите и парчетата се показва как в свободната интернет среда тези хип-хоп перформативни послания съществуват като избори на протестиращия човек, алтернативна журналистика, оръжия на комуникационния фронт за обругаване на противника, поддривни ресурси през комичното и пародията.

Ключови думи: хип-хоп култура, алтернативни медии, комично, пародия, Жлъч, „Ъпсурт“, Ицо Хазарта

Abstract: The study offers observations on some trajectories of the funny in Bulgarian hip-hop situated at the crossroads of popular culture and popular politics. The subject of the analysis is hip-hop videos of artists (“Upsurt”, Itzo Hazarta, Jluch) that have huge popularity on the web due to the political messages in their songs to a large extent. Through analytical readings of lyrics, performance, visual narratives in the videos, and media narratives of the artists and tracks, the study shows how in the free internet environment these hip-hop performative messages exist as the protester's choices, alternative journalism, weapons on the communication front to vilify the adversary, subversive resources through the comic and parody.

Keywords: hip-hop culture, alternative media, comic, parody, Jluch, Upsurt, Itzo Hazarta.

Хип-хоп кръстопътища на популярното, политическо и смешно в медийната музика от България

ВЕНЦИСЛАВ ДИМОВ

Въведение: рамка, в която българският хип-хоп е не само песен и нещо повече от популярна култура

От дигиталните платформи като порой ни заливат български песенни клипове, които носят заряда на политическото и сериозното, същевременно на израта, развлечението, популярната култура. Общото между тях може да се потърси в няколко посоки. Една от тях може да следва интегралите в съдържателен план: темите са свързани с актуални събития и политически лица, с обществени процеси, скандали в България. Друга посока се определя от средствата: песенна поезия, строфи (куплетна) форма, синтези на мерена реч, ритмично слово, рими, мелодия в разпознаваеми, лесни за запомняне и за запяване парчета, т.е. с песента в популярната музикална култура. Трета може да продължи взирането в средствата като поетика и естетика: повечето от тези парчета са в регистъра на саркастичното, комичното, ироничното, пародийното, карнавално-протестното. Последното подсказва другата възможна посока: как тези текстове присъстват динамично в популярната и медийна култура, какви са практиките на представяне, създаване, разпространение, рецепция, т.е. „веригите на културата“ (Du Gay et al., 2013), през които парчетата функционират в живота на българските медии и публики.

В този текст се фокусирам върху онези засрещания на популярно-музикалното с политически-актуалното и протестно-комичното, които се оказват особено актуални в момента. Показателно е фокусирането върху открояващи се в общия политически разказ казуси с определени песни (например „Песен за Лена“ – вж. [Пемков, 2023](#)) или практики (Слави Трифонов, партията му и ролята на концертите и песните за мобилизиране на електората – вж. [Вайсова, 2023](#)), които предизвикват научен интерес дори в рамките на този тематичен брой на Семинар_BG. Ще потърся мястото в медийния разказ на песните и образите на хип-хоп артисти, които с клиповете си отправят послания с обществен и политически резон, спечелили са завидна популярност, имат хиляди харесвания, т.е. имат характера на гласове и лица, алтернативни на официалната власт и медии, избуяващи „отдолу“. Ще потърся синхронните им медийни контексти и аналогии, за да изведа онези

черти на песенната мозайката от популярно-политическо-смешното, които го правят един от ключовете за разбиране на характерното днес преплитане между култура и политика.

В това търсене на мястото е важно както питането откъде, а и това как идват – при тях низовата позиция се съчетава с подривно, пародийно и трансгресивно действие и действие. Ще анализирам не само текстовете им, но и начините, по които съществуват в медийния разказ и отвъд него, тяхната перформативност, техните спектакли като хибридни сцени на художественото и социално-политическото, казаното слово, изпятата песен и свършеното на дело, индивидуалното и общностното.

Избирам някои от най-популярните хип-хоп артисти и парчета заради контрастното изображение, които биха дали аналитичните им прочити на синхронните им процеси – а това е необходимо, за да се види картината, в която сме потопени без дистанция. Тяхната популярност и разпознаваемост би помогнала да се потърси и по-широк, диахронен поглед върху кръстосванията между популярно и политическо, смешно и сериозно, медии и публики в едно културно поле, в което и миналото помага да се разбере неясното настояще, и днешните отговори могат да помогнат да се разберат вчерашните въпроси.

Защо хип-хоп? Хип-хоп културата възниква в средата на 70-те години на XX век, като музикално-танцов перформанс на DJ-и, музикални системи и групово танцуване, който по-късно се води от *Master of ceremonies* (MC), които анонсират парчетата и говорят пред микрофона. Към края на 70-те фразите и римите на MC-тата, заедно с ролята на DJ-те, раждат рап-музиката. Рапът става най-популярният и влиятелен вид афро-американска музика, съчетаващ традициите на гриотите и африканската устна традиция на робите като форма на съпротива в миналото с ъндърграунд-културата на младите афроамериканци от ниските социални класи и гетата в съвременността. Отначало периферен танцов стил на чернокожи и испаноезични тийнейджъри от гетата на Ню-Йорк, рапът се превръща в музикален център на хип-хопа като широк културен феномен: начина на обличане, говорене, танцуване, рисуване на графити и други културни изразявания. Рап-музиката е част от по-широкото понятие хип-хоп култура, която включва рапирането и представянето на текста като MC-инг, звуковия дизайн и битовете на записаната музика като DJ-инг, танцуването в стил „брейк“, рисуването на графити. Комерсиализацията, културната индустриализация и глобалните медии правят гласовете на слабо представените групи популярни и модерен глобален стил в попмузиката. Скоро жанрът става поле за изява и на бели артисти и младежка публика, попада във фокуса на звукозаписната индустрия, става част от

присвояването и репрезентацията на черни музикални стилове. Изследователи на хип-хоп културата (Mitchell, 2001; Chang, 2005) утвърждават, че днес хип-хоп и рап не може да се разглеждат само като израз на афро-американска култура, те стават средство за глобални младежки активности и инструмент за преработка на местни идентичности навсякъде по света (за България това е изследвано при Пейчева, 2019:125–130). Глобалният рап е хибридна културна форма: навсякъде практикуван отгдолу като локална култура, същевременно той е резултат от глобалната комерсиална инвазия и агресивен медиен маркетинг; капиталистическа форма на културна хегемонизация, хип-хопът от друга страна носи силния етически заряд на локални съпротиви и малцинствени гласове.

Хип-хоп културата в България споделя посочените хибридность и драматична амбивалентност. Закъснялото развитие след политическите промени през 1989 г. задълго определя съществуването на рап-музиката като по-скоро празна форма на имитация и забавление и танцуване, но през последните двайсет години хип-хопът става място за авторски търсения и младежка съпротива. Хип-хоп артисти, като „Ъпсург“, Жлъч, Wosh MC, създават улично изкуство като „народна музика на унижените и оскърбените, на маргиналите, малцинствата, онеправданите, ексцентричните“ (Аврамов, 2021: 349). Творци от рода на Жлъч, които определят стила си като „алтърнатив рап“, продължават мисията на някогашните бардове, песните им са медици, гласовете им в рупорите на новите медици са медиатори, които като алтернативна журналистика с интеграционна функция продължават в съвременната българска среда импулсите на хип-хоп културата като младежка, подривна, съпротивителна, политическа, етическа (Димов, 2014; Dimov, 2014). Явления като „Стругаре“ сочат ново поле на алтернативното в популярната музика – далеч от имитацията на стиловете и в западната, и в българската алтернативна музика, оригинални и припознати като алтернатива на всичко познато, като артисти, които „нямат друга алтернатива“ (Райжекова, 2019: 43). В следващите редове ще се опитам да покажа как артистичните и граждански гласове и жестове на такива хип-хоп артисти излизат извън рамките на изкуството и пазара, на артистичните търсения и реализациите в културните и медийни индустрии. Кое е това, което освен хип-хоп културата (всъщност и кое е това в нея) обединява „Ъпсург“, Ицо Хазарта, Жлъч и сродните им артисти и проекти? Как със средствата на интертекстуалната игра, колажирането, метафорите, ремикса, уличния език, принизяването, пародирането и осмиването се изгражда един алтернативен медиен разказ, който прави съвременния български рап нещо като, но и нещо повече от „политическа песен“?

Какво е популярно-песенно-политическо-смешното? Ако приемем, че има такова сложно съществително, какво понятие обозначава? Да си представим нещо като

безконфликтен любовен триъгълник: политическото и популярно-културното са в синтез, подобно на брачни партньори, но има и трети, намигващ любовник; това, което се ражда от подобна сложна връзка е промискуитетна челяд, събрана „под чадъра“ на смешното, което според Бергсон има „експанзивна сила“ в неговата „естествена среда“ и необходимо „ехо“ – общественото значение и функции (Бергсон, 1996: 5–12).

Какво друго обединява събраните под чадъра на този текст неща? Те са медийни, при това дигитално(ново)медийни: разположени в пространство на информация, но и на сблъсъци на позиции, които в света на Web 2.0 и новите „ние-медии“ са не само на журналисти и експерти, но и на граждани и публика, професионалисти и аматьори, на „мрежовия народ“ – все актьори на „културните сцени на политическото“, което вече се подчинява на „законите на популярната култура“ (Дичев, 2019: 33–37, 62, 94–96).

Тези песни/клипове са част от пулсиращото поле на популярното. Ще припомня: популярно е това, което е „харесвано от много хора“ (Guins, Cruz, 2005: 1–23), разположеното „долу“ в координатната система на властта и политическите елити, „народно“, което означава свързано с набор от социални интереси и позиции, обединени от споделяната обща подчинена позиция спрямо доминиращите сили в обществото (Fiske, 1995: 323). Популярната култура според Стюарт Хол е поле на постоянно напрежение и борба, непрекъснат процес, в който отношенията на контрол и подчинение се променят динамично, а културните факти са в постоянно движение и обмен между тях в резултат на изместване на властовите отношения, усвояване на „висока култура“ и обратното (Hall, 2005). Теоретични подстъпи към връзката популярна култура – популярна музика – медии – политика дават приносите на културалните и популярно-музикални изследвания след 80-те години на XX век върху озвученото всекидневие, саундтрак на живота, музикални субкултури, медии, форми на културна и музикална индустрия, креативно потребление от публика, за които популярната музика има важно идеологическо значение (Tagg, 1982; Frith, 1983; Middleton, 1990; Negus, 1999; Shuker, 2001). Бугейки популярни и медийни, те имат количествени и комерсиални измерения: брой гледания на клиповете, харесвания („лайкове“ и положителни коментари), брой концерти и размер на хонорари, реклама и пр. Както казва в едно интервю Жлъч за „Ъпсурт“: „Те направиха яка музика, която да остане задълго, направиха яки рими и като цяло отпращаха яки послания, направиха и яко пари“ (Стойнова, 2019).

Те са не просто песни, а артистични проекти и перформативни жестове. Съществени техни елементи са текстът и начините на представянето му, гласовете, рапирането и звуковата картина, видеото и филмовият разказ,

коментарите под клиповете. Песента в случая е носител на политическото, но и на поетическото; тя е същевременно индивидуален акт на творчество с естетически и психологически измерения, групов и общностен екран на споделеното и очакваното от аудиторията.

Хип-хоп изборите на протестиращия човек

Преди време се опитвах да събера наблюденията си върху актуалните в България пресичания между популярна музика, нови медии, политика, граждански движения и протести, съпротива и сатира (Димов, 2012, 2013, 2014; Dimov, 2014). Ще резюмирам изводите от тях, за да очертая нещо като исторически фон на случващото се днес.

По време на протестите между 2010 г. и 2013 г. новите млади в България използват като музикални знамена, заедно с възрожденски песни, рок и етнопоп музика, ъндърграунд рап песни. Някои от протестните материали в социалните мрежи и сайтовете за видеообмен са озвучени хип-хоп „домашно производство“: примери са песните на търновският рапър Drunk – Алев Мустафа или на рапъра Рангел (Хандро). Текстове на тези песни са наситени с гражданските позиции; технологията на правене (тип DIY – „направи си сам“) и разпространяване на записите (интернет като медийна платформа) сочат как и съобщението, и средството стават политическо послание, което съчетава индивидуалните артистични търсения с действията на общностните, чувствата на лирическите герои са съзвучни с груповите емоции на протестиращите: недоволство и недоверие във властта, вяра в борбата и обединяващите каузи на поставените в подчинена позиция хора и общности. Повишената обществена активност на протестите поражда и повишена артистична рефлексия – протестите стават повод за създаване на нови песни в различни стилове и жанрове, и в този процес рап/хоп-хоп песните стават все повече и все по-популярни („Аз съм много луд“ – Румънеца и Енчев; „Свобода“ – Мишо Шамара; „Пътеки тъмни“ – Протест ft. Noni; „Аз знам“, „Много време мина“ – „Протест“; – „Началото на края“ – Reknail; „В минута на мълчание“ – MD Beddah).

Звуковите образи на протестите преди десетина години – протестите на „Арабската пролет“ и движението „Окупирай Уолстрийт“ по света и локалните български младежки протести от 2013 г. – се оказаха с обща тяга. Обединявани през предходните десетилетия от рока, протестиращите граждани на света и на България след 2010 г. вече пееха, скандираха и се смееха под знамената на хип-хоп музиката, превърнала се от афро-американска субкултура в мейнстрийм и глобално средство за комуникация в младежките общности, в инструмент за преработка на местните идентичности в света (Mitchell, 2001; Shuker, 2005: 220–223).

Но хип-хоп културата навлиза в политиката не само през барикадите на протестиращите. Отвъд гърма на протестите, но в по-близка дистанция с отделния слушател, зрител, човек от публиката, посланията на алтернативния рап се оказват нужни на младите, които имат нужда от алтернативни медии и гласове, които да покажат по техния начин дневния ред на обществото. И това е форма на политическото, защото дава израз на споделено критическо мислене, на оспорване на спуснатите отгоре комерсиални и идеологически директиви, разобличава манипулациите през обединяващата песенност на „устната журналистика“. Така я нарекох заради нейната медия – гласа, заради нейната социализираща и интегрираща функция. Спомням си, че посветих един от нашите открити семинари във Факултета по журналистика (беше през март 2014 г.) на тази тема и поканих водещия от студентското радио „Реакция“ Косьо Мравов, хип-хоп артиста Жлъч, народния музикант Росен Генков, за да покажем заедно по „фрийстайл“ начин как песента е била и продължава да бъде медия, а певците – медиатори. От далечните времена и фигури на аеди, ашици, гриоти и бардове, през близкото минало на куплетисти, комици и шансоние-та, до днешните рапъри и изявите им на сцена и върху екраните на електронните и дигитални медии и мрежи те продължават да носят силата на споделените гласове, които могат да станат лидери на общностни мнения, да интегрират независими от властта публики, да изразят желанията на обикновените хора.

Алтернативен хип-хоп фрийстайл като алтернативна журналистика: Жлъч

Случаят, който ме убеди в горното, бе алтернативната хип-хоп музика като радио-фрийстайл (фрийстайлът се определя от споделящите го артисти като: „ние не пеем, а редим рими“; рапирането в случая ставаше с текст, импровизиран според идеите на слушателите, споделени във Фейсбук страницата на предаването) в програмата на студентското радио „[Реакция](#)“, в което между 2012 г. и 2014 г. имаше предаване „Центрофуза“ със седмична рубрика за хип-хоп култура „Петият елемент“ с водещ Косьо Мравов (Димов, 2014: 41–45). Тъкмо там MC (*Master of Ceremonies*, т.е. рапиращият артист) Жлъч (Мамлю Стоянов) имаше поредица от наситени с политическа сатира фрийстайл изяви, които днес могат да се чуят в един от YouTube каналите на артиста ([SCCFreestyles@SCCFreestyles](#), 2014). Запомнящите се фрийстайл радиопослания са наситени с политическа сатира, като тази в „Еротични фантазии на българските управляващи“:

Нашта власт е като една прекрасна девойка,
Фигосова по бельо... нека танковете да гойдат (...)
И понеже единственият език, който говорят политиците ви, е наречен „парл“
не може да очаквате от тях да плащат с отгаденост.

Синтез на популярно, политическо и сатирично има и в парчетата „Ако пистолета не беше засякъл“ (за политическите атентати – от Кенеди, през Сарафово, до Ахмед Доган); „Четири и двайсе за начало“ (за „курвичките“ на властта – „от управляващите до твоите работодатели“, сред героите е Цв. Цв., на когото купуват мозък от зеленчукова борса); „Чалгария“ (за управлението на ГЕРБ), „Българската преса“, „Родната милиция ни пази“, „Българските сериали“ и др. Споделените слушателски мнения коментират фрийстайла на Жлъч така: „т'ва ме зариби да слушам Радио Реакция“, „рап като аудиолитература“, „фрийстайл-сторителинг“.

През следващите години Жлъч продължава да отправя послания чрез алтернативния хип-хоп със саркастична критика към властта. „One Shot: Жлъч – И утре е ден“ е с 1 035 188 показвания и 7,8 хиляди харесвания ([Жлъч, 2016](#)). Тя е една от най-харесваните в жанра песни с послание към младите, че трябва да преодолеят това, което ги потиска, да действат, да са заедно срещу това, което трябва да се отрече:

Времето е наше
И беше още много преди тесните ти гащи
Когато дилърите смело си звънеха по домашен
Сикаджията от Банкя още не им бе станал шеф
Сукалче, момента е прекрасен
Квото имаме предвид да се направи и да се каже
Вие да си играете, аре, ние – ще се махнем
Но вас – ще са ви забравили днес по пладне
А бъдещето е наше
[Припев]
И утре е ден, отреден ни е, да!
И утре е ден, отреден ни е, да!

Карикатурният образ на преходността на властта – „сикаджията от Банкя“, шеф на дилъри, символ на онези, които искат да бъдат оставени „да си играят“ в текста на песента – е показан и отречен в клипа алегорично със запалване на футболната топка. С подобни черти е персонифицирана властта в много от най-популярните карикатури и куплети в „органа на невъзпитаните карикатуристи“ – вестник *Прас-прес*: Борисов е футболист, ритащ топка с надпис „Мандат“, „българският Меси“, носещ вместо товар от златни топки и купи златни кюлчета и пачки (бр. 21/7, декември 2022).

Жлъч се появява в едно видео на „Шоуто на Николаос Цитиридис“ (от 29.01.2020 г., качено на 22.06.2022 г.), в което двамата с водещия Цитиридис правят „фрийстайл рап-батъл“, оценяван от госта Ицо Хазарта, който преди това е изпял „Имам човек“ ([Шоуто на Николаос Цитиридис, 2022](#)). Една от характерните за жанра ругатни на Жлъч към Цитиридис е: „Евала, продаде се... облечен си като депутат от ГЕРБ“;

друга, аплодирана от публиката в студиото и предизвикваща смеха на Ицо Хазарта, е: „Некой ден, като тръгнеш да си учредяваш партия, ще съм надвиснал над теб като митичната харпия“.

Хип-хоп оръжие на комуникационния фронт: „Депутата Христо“

Не е известно, поне в текстовете на хип-хоп сатирата, отношението на Жлъч към политическото през годините след свалянето на ГЕРБ от власт, но другият участник в споменатото шоу – Ицо Хазарта – през последните две години с обществено-политическата си ангажираност и с професионалната си изява като хип-хоп артист показва метаморфозите на шоумените, превърнали се в политици, и на популярната музика, използвана като поп-политика. Хазарта съобщава във Фейсбук профила си в началото на октомври 2021 г., че влиза в политиката. Като водач на листата на коалиция „Продължаваме промяната“ в 25-и МИР в София, след парламентарните избори на 14 ноември 2021 г. рапърът става депутата Христо Петров. След краткия живот на 47-ото Народно събрание (разпуснато на 29 юли 2022 г.) Ицо Хазарта се включва в политическата надпревара за предстоящите парламентарни избори, в процеса на лансирането му в предизборната кампания като „лице на Промяната“ ключов принос има пуснатото на 15 септември в мрежата негово парче „Депутата Христо“ ([Ицо Хазарта, 2022](#)).

Сбъднах си мечтата
да съм на заплата
и от време на време
да геля нещо от децата.
Ремонтирам, яко тъпо аз рапирам.
Санирам и малко скъпо асфалтирам.
Тренирам с „Реал Магрик“ на стадиона,
добре, че гъщеря ми е в Барселона.
Целуни ръка на попа в оня манастир,
целуни ръката и на великия везир.
Дай му два милиона да ни проектира язовир
и да пазиме етническия мир. (...)
В парламента май съм бил надрусан аз,
каза абстинентния към руски газ...

С песента (в YouTube вече има над 4 милиона показвания и над 50 хиляди харесвания, през първите 48 часа гледанията са над половин милион) Петров разобличава политическите противници на партията си по популистки начин: в клипа са използвани натурални фигури от „народа“ (шофьор на такси, клошар от Подуене) и артисти (Стефан Мавродиев, Йорданка Йочева) в ролята на семейство от панелен блок. Солидарен с тези лица на низините Депутата Христо реди рими, в които чрез

стила на кварталния сленг и популярни прозвища се изобразяват и обругават сатирично политически противници (Костагин Костагинов, Тошко Йорданов, Бойко Борисов, Десислава Атанасова, Ахмед Доган) и партии през разпознаваеми прозвища (Копейката, Бройлера, Великия везир) и банализирани фрагменти от медийни разкази (злоупотреби със строителство на магистрали, руския газ, корупцията). В предизборната кампания Хазарта е сред основните ресурси за политическа пропаганда на „Продължаваме промяната“: пее по предизборни митинзи, песента му е кулминация на закриването на кампанията – концерт пред НДК в София на 30 септември 2022 г. С „Лицето на Промяната“ партията на „Депутата Христо“ не успява да победи на 2 октомври прекия си конкурент в 25-и МИР в София ГЕРБ, но като водач на листата Ицо Хазарта получава повече преференциални гласове от Бойко Борисов.

Персоналната победа на Хазарта над Бойко едва ли се дължи на една песен. Тя е обяснима не само с артикулираното вече окачествяване на песента „Депутата Христо“ като „абсолютен удар“ и „уникален продукт, на който не може да бъде отговорено от останалите“ на „комуникационния фронт“ ([МИГNews.info](https://mifnews.info), 2022). Оказва се, че популярността на хип-хоп сатирата на властта, която Ицо Хазарта печели с артистичното си присъствие в българската рап музика в продължение на повече от две десетилетия преди появата на „Депутата Христо“, може да победи популизма на предходното управление, лице на който е „аномалния персонаж“ Бойко Борисов, утвърдил се като персонификация на символната власт, централен интерпретатор на реалността в България, медийно еротична фигура, поставила знак за равенство между популярността и качеството в политиката (Спасов, 2011). Да победиш подобен мастит властови персонаж звучи абсурдно, защото той говори на народа – ще перифразирам наблюденията на Иван Чолович за разказите, които си разменят властта и сръбският народ (Čolović, 2008: 45–46) – като „юнак“ на „юнака“, в популисткия му разказ народът е „колективен юнак“, изобразяван със средствата на патетичното и трагичното. Ефективно оръжие срещу такъв популистки Голиат може да бъде не толкова сродна фигура от политическия манеж, колкото конструиран с други средства популярен разказ за политическото, който да живи „отдолу“ като прашката на Давид със средствата на комичното и абсурдното.

„Колега“, „Хип-хопа ми е по-добър от...“: „Ънсурт“ и Хазарта в борбата

Популярността на рап-групата расте между първия им албум от 1996 г. до разделянето на артистите през 2019 г. Освен издадените албуми „Ънсурт“ придобиват популярност с клипове в YouTube и социалните мрежи, с концертни и медийни участия, озвучаване на популярни филми (през 2007 г. разпространителите от Sunny пускат в България дългометражния анимационен филм „Костенурките

нинджа“, в който героите Леонардо, Рафаело и Микеланджело говорят с гласовете на тримата от групата Ицо Хазарта, Бат`Венци и Буч), участия в риалити формати (през 2009 г. Ицо Хазарта е сред звездите от „ВИП Брадър“ 3, заедно с Тодор Славков, Софи Маринова, Емил Кошлуков, Аня Пенчева, Ивайла Бакалова, Преслава и др.). Член е на жури през три последователни сезона (2017, 2019 и 2021 г.) на „България търси талант“ – риалити шоу в ефира на bTV. „Ъпсурт“ са определяни като създатели на собствен стил „български рап“, за който са характерни по-социални текстове, в сравнение с другите рап артисти и групи. Парчетата на „Ъпсурт“ могат да се приемат като саундтрак на живота на обикновения българин по време на властта на правителствата на Симеон Сакскобургготски и НДСВ (2001–2005), Сергей Станишев и Тройната коалиция (2005–2009), трите правителства на Бойко Борисов (съответно 2009–2013, 2014–2016, 2017–2021). Политическото, отпечатано върху всекидневния живот, изплува в някои от парчетата отчетливо през образите във видеото и думите в текстовете на песните. Повечето от тези текстове са дело на Ицо Хазарта. Погледът върху текстовете на рап-парчетата сочи, че през годините политическото става все по-отчетливо сред изобилието от имена и идиоматични изрази, които на пръв поглед звучат като поток от случайни думи заради римите и ритъма, а всъщност са метафори, които вербализират определени социални и политически отношения в езика, който като среда на равенство става средство на обикновения човек да оспорва властта (Гройс, 2014: 100–109). Метафорите, казва Пол Рикъор, се превръщат от лингвистичен в социокултурен феномен с присъщите им дискурсивност, транспозиция на смисъла в мрежа от значения, които им придават характер на просветление, на нов поглед към нещата, видени едновременно като събитие и значение (Рикъор, 1994).

През юни 2012 г. групата пуска в мрежата „3 в 1“ – във видеото е използван архивен запис с гласа на социалистическия държавен лидер Тодор Живков, ученички носят портрета му, във видеото участват тримата от „Ъпсурт“ заедно с поп-певицата Галя и телевизионния водещ Милен Цветков ([Ъпсурт, 2012б](#)). Видеото показва непроменената мрачна ситуация на политика, всекидневен живот и култура под знака на чалга, простотия, корупция, манипулации, изразени с ярки и разбираеми метафори, които звучат като политически обзгорелите послания:

Сега всеки ден, всеки час, на всякъде има матриал! (въведение с гласа на Тодор Живков)
(...)

Примоция в УНСС –

3 изпита за 200 марки и едно прасе.

Преса и партия жълта,

тая пълно, а оная гълта.

3 в 1, глобеци всеки ден,

рапажия, крадец и джентълмен. (...)

Ние сме данъчни – ревизия!
30 хиляди – Евровизия!

Клипът има над 16 милиона показвания и над 65 хиляди харесвания, сред които са позитивните коментари за песента и групата като спомен и изживяно време, изразени в един от постове, направен осем години след публикуването му: „Ънсурт – интелигентната простотия!“.

Политически коментари предизвикват и песни на групата, които не са замислени като оспорващи властта. Такъв е случаят с парчето „Бай хуй“, част от албумите „Чекай малко“ (2001) и „Ънсурт – Live“ (2006). Пуснато в мрежата през 2014 г. като видео, обругаващо антагониста в дългогодишната рап-война Мишо Шамара (469 709 показвания, 3,4 хиляди харесвания), то се възприема от част от публиката и като политическо послание на групата, определяна като „Великите Вулгарни Хип-Хоп Представители на Нашата Родина“, съзвучно с актуални процеси. На предсрочните парламентарни избори в България през 2014 г. печели партия ГЕРБ, следвана от БСП, на трета позиция са ДПС, а на четвърта – „Реформаторския блок“. В годината на публикуването на песента има коментар „Толкова отдавна са го казали, а е толкова актуално за днешните мишленца!“; преди 6 години друг коментатор поства „поздрав за Радан Кънев“; има „Поздрав за Бойко след днешният разгром :):) Голям кеф!!“; три години по-късно коментарите включват „специален поздрав от Радан Кънев за Бойко Борисов“ ([Ънсурт, 2014](#)).

В предисторията на „Депутата Христо“ от годините на „Ънсурт“, най-„ъндърграунд“ политическа като текст е песента „Колега“, но тя е и най-противоречива в контекстуалното ситуиране и в дискурсите на коментаторите. Известно е, че „Колега“ излиза през 2005 г. като хип-хоп сингъл. Става популярна, след като на 1 септември 2005 г. е изпълнена в „Шоуто на Слави“ и е наградена от сценаристите на шоуто като „Най-добра политическа песен“, която представя реално политическото развитие на България през предходните 15 години. През 2012 г. е публикувана в YouTube (12 534 570 гледания, 51 хиляди харесвания) и оттогава получава сродни коментари, като: „24 юли 2022 г. Малко след полунощ. Точно 21 години след първия ден на кабинета „Сакскобургготски“. Слушам тази песен и си спомням за детството ми. Нещо ме стиска за гърлото. Живеем във все същия ташак“; „Текстът е винаги актуален ако и да са минали 15 години!“; „Това е топ песента на бг рапа! Цялата българска действителност описана в 4 минути!“ или „За жалост реалността продължава да е същата и ще продължава да е така многоо години напред“ ([Ънсурт, 2012a](#)). Коментарите са към песен с послания, като:

Аз съм кандидат-премиер.
Другия път ще ме изберат

и милиони микроби ще умрат (...)
 В момента и ти си като всички – бит пес.
 (в Парламента да лапаш пишки е бизнес)
 Нали ги видех – общественици,
 некои курви направиха много пари. (...)
 „Искам да уда в парламента!“
 Иди! – никога нема да имаш хемороиди.
 Господин депутата гледа девствено,
 естествено не шмърка нищо евтино (...)
 Боже, давай нагоре и нека е грях
 Искам некой ден да сера на тях!

Как функционира „Колега“ в контекста на политическото? Според неподписана публикация в сайта на Труд Лена Бориславова, бидейки началник на кабинета на премиера Кирил Петков, признавала, че любима нейна песен била „Колега“ на „Ънсург“, така се обръщала и към колегата си от парламентарната група на „Продължаваме промяната“ Христо Петров, което предизвиквало недоумение сред депутати, запознати с текста на песента, в която Хазарта пее „в парламента да лапаш пи*ки е бизнес“ ([Труд, 2022](#)). Според публикация в Deutsche Welle, коментираща влизането в политиката на Ицо Хазарта като „добър маркетингов ход на Кирил Петков“, саркастичният текст на „Колега“ и ругателствата срещу парламента и депутатите не влиза в противоречие с желанието на Христо Петров да стане един от тях, а показва как рапърът е еволюирал политически и социално, след като е изразявал неведнъж политическата си позиция: за легализацията на марихуаната, „тема от която българските политици бягат като дявол от тамян“, в подкрепа на Радан Кънев като кандидат за евродепутат от „Демократична България“, в подкрепа на Христо Иванов и „дебаркирането на плажа в Росенец“, в подкрепа на протестиращите през 2020 г. ([Ангелов, 2021](#)).

Ако политическата еволюция на Ицо Хазарта като песенен наратив се изразява в епилога на „Депутата Христо“, нейна кулминация е парчето „Имам човек“ (почти 13 милиона гледания, 118 хиляди харесвания). Клипът на Хазарта и Homelesz, режисиран от Валери Милев, е сатира на властта и политиците по време на управлението на ГЕРБ, в текста се пее:

Във България е интересно
 Обикновено много често не е честно (...)
 имам човек във Герб и ми дреме на гъза ([Ицо Хазарта feat. Homelesz, 2019](#)).

Това е песента, с която Хазарта влиза в предизборната си кампания и която използва във Фейсбук профила си като метафора, за да изрази политическите си избори. Когато през октомври 2019 г., след участието му в организиран от ГЕРБ

концерт в Самоков, получава бурни нападки от дясно, Хазарта публикува във Фейсбук профила си: „В Ъпсурт вече нямаме човек“ ([Ицо Хазарта, 2019а](#)). Две години по-късно, когато печели изборите и влиза в Парламента, изразява във Фейсбук благодарността си към гласувалите за него с думите: „Няма смисъл от много думи. Време е за промяна. Време е за действие. Този път имаме човек“ ([Ицо Хазарта, 2019б](#)).

Има ли български приноси към подрибните ресурси на хип-хоп културата и какво следва?

Времевият отрязък (последните десет години), стилово-жанровата рамка (рап музиката) и културните практики на създаване и потребление, комуникация и разпространение, употреба и присвояване (дигиталните медии, социалните мрежи, сайтовете за видеообмен) конструират един многолик и хибриден, но интегрален обект, който е подходящ за изследване чрез комбиниране на текстологични и дискурсивни, културологични и антропологически, медийни и популярно-музикални полета и подходи. Дори и направило само първи стъпки в подобно перспективно начинание, изследването тук сочи, че алтернативният рап, част от българската хип-хоп култура, е сред най-ярките, креативни и масово харесвани и споделяни форми на синтез на политика и популярна култура. Наблюденията върху песните в мрежата показва, че в България има артисти, за които хип-хопът не е само комерсиална опаковка, но и креативна субстанция. По-важното е, че те успяват да се реализират, стават все по-популярни и въздействащи, въпреки ограниченията на малките, ограничени и бедни български медийно пространство, музикална индустрия и количество публика. Това означава, че хората имат нужда от техните артистични акции, граждански послания и политическа сатира; че аудиторията се е превърнала в публика, въввлечена по някакъв начин в интерактивен перформанс. Как и защо става това?

Вече е отбелязвано от различна на това изследване позиция (съпоставителен поглед към рапа откъм литературата), че съвременното културно пространство е наситено с форми на „улична“, „изговаряна“, „рап“ поезия (*Slam poetry*, *Spoken poetry*), която е широко позната като „музико-лирика“, „сценично/екранна поезия“, „лайф импровизация“, изкуство на автора, принадлежащ повече към „музикантите и сценичните артисти“, отколкото към „лириците“, като „говорещия-своята-поезия“ (Аврамов, 2021: 344–345). Приемам това, писал съм за значимостта на рап-гласовете, които виждам като съзвучни с предходни и паралелни културни традиции и фигури, но наблюденията в този текст водят към явление, което не е само и не е толкова поезия. Анализираните по-горе парчета (като изключим аудио-записите на Жлъч от „Петия елемент“ в студентско радио „Реакция“) са клипове, които независимо от различните изразни средства, естетическите

характеристики, режисьорските решения имат ресурси за въздействие, които могат да се сравнят с „турбо“-комуникационен ефект.

От една страна, музикалното видео като оригинален жанр съчетава звук и изображение, текст и аудиовизуален разказ, които в първоначалната му културна форма – телевизията – осигуряват по-голяма и по-смесена и масова аудитория на песента. Повечето от разгледаните в тази работа клипове са част от платформата за споделяне на видеоклипове YouTube. Ще припомним характеристиките на тази медийна среда, посочени от Каръл Верналис: YouTube публикува милиарди видеоклипове на ден, гледана е повече от телевизията; събира заедно различни жанрове и стилове, определяна е като трудно поддаваща се на еднозначно определение „непокорна“ медия, която „се чувства като водач“ сред сродните визуални жанрове, до голяма степен заради естетиката „направи си сам“, която наподобяват или която споделят; развива се динамично, следвайки технологични промени, кръстоски с други медии, финансови бумове и спадове, растящи аудитории (Vernallis, 2013). Многохилядните и дори милионни гледания на изследваните тук клипове осигуряват на хип-хоп артистите и техните проекти публика, непостижима за музикантите и техните концертни и сценични изяви или за поетите и техните напечатани творби. Тази публика е не само огромна количествено, а и фрагментирана и разнородна. И по-непокорна и свободна от другите публики, например зрителите на телевизията или читателите на вестниците. YouTube сайтовете и социалните мрежи като „Ние-медии“ стават средството-съобщение, предлагайки „ние-музиката“ на хип-хоп артистите. Професионализмът на творческите екипи, сложността на технически средства и размерът на финансирането в случая не са определящи. Един от най-гледаните, споделяни и харесвани видеоклипове на „Ънсърп“ – „3 в 1“ – е сниман с непретенциозната и евтина технология на „зеления екран“, в черно-бели кадри, с участието на тримата рапъри, певицата Галя, пет танцьорки, едно прасе, един статист, един москвич и един портрет на Тодор Живков ([Ънсърп, 2012б](#)). Клипът на Ицо Хазарта „Хип-хоп“ (над 6 милиона гледания и 37 хиляди харесвания) е първи от поредица „One Shot“, която следва простата формула от корените на хип-хопа, наричана сайфър (Cypher): в случая МС Ицо Хазарта изговаря и напява рими в реалната среда на увеселителен парк, около него са група момчета и момичета, които рапират и танцуват брейк ([Ицо Хазарта, 2014](#)). Подобен ефективен ресурс – документална и автентична картина на споделян в общност от съмишленици и съдейци – притежава и друг клип от същата поредица „One Shot“, посочен по-горе: „И утре е ден“ ([Жлъч, 2016](#)).

Политическите послания на хип-хоп клиповете включват и гротеска на социализма. Разгледаният вече „3 в 1“ ([Ънсърп, 2012б](#)) показва един от начините за справяне с

товара на близкото минало: иронично и пародийно, в тарикатския стил на софийските квартали. „Петилетка“ на LOGO5 (звучи като Логонет, каламбурът е друг похват в поетиката на хип-хоп артистите) показва социалистическото минало като настояще в главите на съвременниците, което трябва да бъде изтрито според артистите. Визуалното внушение – редуващи се кадри на ръждясващ индустриален мастодонт от миналото със соц-лозунги, портрети на Георги Димитров, стари транзистори, сред които артистите рапират с пионерски връзки:

Пролетариата на Рапа взима нещата в свои ръце! (...)
 За ръчички стой в редички брой!
 Единиците в годишния войнишки строй!
 Правата не, но автомата си е лично твоя!
 За тва учи се да боравиш с него отлично в бой!
 Възрадени сме във времето с аборт и инвитро!
 Какво не Ви каза другарят Георги Димитров?
 По-неговото време track-а били бил продаден?
 Logo5 тоталитарен Рап, питай Милко Балев! (...)
 Здрав дух, здраво тяло,
 но кой ще гарантира, че след пет години ще остана цяло?
 Не си правим сметка, какво ще става след тва,
 просто преизпълняваме и тази Петилетка! ([LOGO5 + DJ Darkstep, 2011](#)).

Звуковите градиенти в това парче сочат друга черта в естетиката на хип-хоп клипа: колажът. В началото на песента върху бийта е нанесен звук от архивен документален запис на руски диктор: „Говорит и показываает Москва!“. На финала върху бийта е нанесена хорова руска песен от съветските времена: „Ей, ухнем“ – звуците, в хармония с индустриалния интериор, ръждясалите пумпали, ушанките и пионерските връзки, са част от градиращото полемично отричане на все още живото минало, което намира кулминация във финалната фраза: „Вземи, осъзнай в кой век си?!“. Подобна естетика на ремикса и звуковия колаж е прилагана и с гласове на политици, които са вмъкнати в тъканта на рап-песента. Така е с реплики на Тодор Живков, съчетани с визуални илюстрации (ученички държат портрет на партийния вожд) или асоциативни подсказвания (униформени престилки, пионерски връзки, „Москвич“) във видеоклипа „3 в 1“ ([Бнсурм, 2012б](#)). Ицо Хазарта включва откъс от реч на тогавашния лидер на партия ДПС Люмви Местан: „Точно този аспект на въпроса не е релевантен към политическата отговорност [...] Добре организиран, добре премислен сценарий“, след което лаконично рамкира претенциозния говор на политика със своя реплика: „Тъпанар“ ([Ицо Хазарта, 2014](#)). В звуковата фактура на „Депутата Христо“ е инкрустирана реплика на Десислава Атанасова като председател на парламента от ГЕРБ ([Ицо Хазарта, 2022](#)).

Специално внимание заслужават български пародии на хип-хоп песни, в които гласове, снимки на видеа на политици са колажирани под формата на мемовете – кратки видеоклипове. Това е задача на отделно изследване, тук ще посоча само един пример на пародиране на анализирана вече песен и клип от канал в YouTube, описващ се като „Забавни и авторски клипове само в канала на SMD. Всеки месец по 2 нови клипа с цел забавление“. Използван е клипа „3 в 1“ на „Ънсурт“, върху който са наложени снимки и реплики на тогавашния министър-председател Бойко Борисов така, че да съответстват на думите и кадрите в пародираната песен ([Бойко Борисов, 2020](#)). Бойко Борисов споделя клипа в личния си профил във Фейсбук с текст „Забавляваме се“.

„Дигиталните граждани“ се забавляват, видно е от коментарите под клиповете. Дали политиците наистина се забавляват или работят, докато другите се смеят? Някои колекционират смях за себе си, но и създават смешното, за да останат на власт, подсказва Ивайло Дичев. И оттук – дали смехът наистина не е станал „опиум на дигиталните народи“ (Дичев, 2019: 77–78)? Този смях, който следва вдигнатите палчета и смеещите се емотикони от коментарите на видеоклиповете и споделянето им във Фейсбук, и се измерва с количеството посещения и харесвания – сигурно е такъв. Особено когато е само ние-смях срещу те-противниците, когато не води до промяна, не отваря съзнанието за алтернативи, а се ограничава само с провокация и дистанция. Исак Паси беше писал в „Смешното“ че ако паднем ние, не се смеем, но ако гледаме как друг пада, ни е смешно (Паси, 2001: 19).

Вместо заключение: за рап-народа и стигматизирания популизъм

Клишето „опиума на народа“ ми подсказва още един от изводите, следващи фактите на многолюдната фенска популярност на разгледаните хип-хоп клипове. Народът, „колективният герой“ (Чолович) може да се любува на себе си през рейтингите на социолозите и популизма на политиците, казва Ивайло Дичев, следвайки афоризма на Жижек „народът е опиум за народа“ (Дичев, 2019: 62). Но народът е този, който колективно може да се надсмее и на политиците, и на себе си през ние-музиката на хип-хоп клиповете и позицията на хип-хоп артистите. Ицо Хазарта и Депутата Христо са заедно срещу продажните политици; жестовете им – среден пръст, рапиране, пародиране – са нормални в регистъра на перформативността на хип-хопа. Те, както и Жлъч и неговият лирически герой от клипа, който държи огледало, в което се оглежда „ние“-то на младото рап-братство ([Жлъч, 2016](#)), едва ли се интересуват от това как ще ги категоризираме (клишето за рапа като музика на гетото и за рапърите като момчета от квартала, плебс, маргинали, дрогирани, необразовани...). Впрочем, и Хазарта, и Жлъч са завършили НГДЕК, далеч са от дъното на пирамидата на Маслоу, която използва в едно

интервю Жлъч, за да сподели за какво се бори: за свобода от властта на медиите чрез правене на музика със свободен достъп в интернет; за авторска музика, която да дава отпор срещу „поп-фолка“ и „Планета-начинът – опаковка без субстанция“; за ценностна система, която е противопоставена по вертикала на гъното на физиологичните нужди по Маслоу (Стойнова, 2019). Можем да определим хип-хоп посланията им като популистки, следвайки Лаклау, за когото „популизъмът е... начин за конструиране на политическото“ (Laclau, 2005: XI). Лаклау настоява, че в антагонизма на политическата борба тези, които оспорват властта, се конституират като *populus*, като съвкупност, през социалните искания и колективните образувания (Laclau, 2005: 93–94). Ако се върнем пак при нашите герои, по Лаклау те биха изглеждали така: рап-народ, който се конструира като политическа категория през комичното, сатиричното и пародийното, което в метафориката на хип-хопа означава повече агонизъм, отколкото антагонизъм.

Тук само се докоснахме до някои траектории на смешното в българския хип-хоп, които са на пресечките на популярна култура и популярна политика. Тъй като времето между събитието и изследователската реакция е кратко, този текст няма амбициите да предлага теоретичен прочит, стига му заедно с информацията да изведе и идеи, подсказани от нелесното следване на фактите в една многословна и многообразна, непокорна и противоречива медийна среда. Не слага и точка на въпросите, които продължават да търсят отговор. Вероятно е необходимо едно по-обширно и задълбочено изследване, което ще следва културните вериги в по-голяма последователност.

Библиография

Аврамов, Асен. 2021. „Думи в действие (Опит за възграждане на българската рап музика в съвременната българска литература – текстове, артисти, послания)“. *Литературата*, Год. XV, 26. Литературната история днес. Част втора: 343–362.

Бергсон, Анри. 1996. *Смехът. Есе относно значението на комичното*. София: Сонм.

Вайсова, Леа. 2023. „[Политики на концерта: или как политическа партия „Има такъв народ“ спечели сърцата на гласоподавателите?](#)“. Семинар_BG, 26.

Гройс, Борис. 2014. *Коммунистический постскрипtum*. Москва: Ад Маргинем Пресс

Димов, Венцислав. 2012. „„Power to the people“ (към парадоксите на отношенията медийна музика – власт)“. В: Нейкова, Мария (съст., ред.). *Медии, власт, пари – има ли място за качествена журналистика*. Сборник „Журналисти по теория, журналисти на практика“, София: СУ „Св. Климент Охридски“, ФЖМК, 77–90.

Димов, Венцислав. 2013. „Вагнер, Волен, Шишарката, Шамара и ... (Върху звуковите образи на протеста и техните медийни репрезентации)“. В: Ангелова, Вяра (съст.) *Граждани и медии. Сборник с доклади от научната конференция „Граждани и медии“*, 16–17 май 2013 г. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 307–323.

Димов, Венцислав. 2014. „Треска в делнична вечер (За медийната сила на песента в един не само акустичен свят)“. В: Ангелова, Вяра, Нейкова, Мария, Попова, Жана (съст., ред.) *Радио, разказ, реч. Юбилеен сборник в чест на проф. д-н Снежана Попова*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 35–47.

Дичев, Ивайло. 2019. *Културни сцени на политическото*. София: Просвета.

Паси, Исак. 2001. *Смешното*. София: ИК Труд.

Пейчева, Лозанка. 2019. „Народният дух“ в авторските песни от България. София: УИ „Св. Климент Охридски“.

Петков, Владислав. 2023. „[Отвъд популизма: казусът „Песен за Лена“](#)“. Семинар_BG, 26.

Райжекова, Гергана. 2019. *Невидимият рок. Алтернативната рок сцена в България*. София: Интервю прес.

Рикьор, Пол. 1994. *Живата метафора*. София: ЛИК.

Спасов, Орлин. 2011. „Медиите и политиката: залезът на четвъртата власт?“ В: Лозанов, Георги, Спасов, Орлин (съст.) *Медиите и политиката*. София: Фондация „Медийна демокрация“, 221–240.

Chang, Jeff. 2005. *Can't Stop, Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*. New York: St. Martin's Press.

Čolović, Ivan. 2008. *Balkan – Terror Culture*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Dimov, Ventsislav. 2014. “Bulgarian Hip-hop Music as a Phenomenon of Alternative Journalism / Болгарская „хип-хоп“ музыка как феномен альтернативной журналистики“. В: Сергеева, Т. С. (ред.). *Медиаобразы в современном информационном пространстве*. Казань: Казанский федеральный университет, 25–52.

Du Gay, Paul, Hall, Stuart; Janes, Linda, Koed Madsen, Anders, Mackay, Hugh and Negus, Keith. 2013. *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. London: SAGE.

Fiske, John. 1995. „Popular Culture“. In: Lentricchia, Frank, McLaughlin, Thomas (eds.) *Critical Terms for Literary Study*. Chicago: The University of Chicago Press, 321–335.

Frith, Simon. 1983. *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock 'n' Roll*. London: Constable.

Guins, Raiford, Cruz, Omayra Zaragoza (eds.) 2005. *Popular Culture. A Reader*. London: SAGE Publications.

Hall, Stuart. 2005. „Notes on Deconstructing The Popular“. In: Guins, Raiford, Cruz, Omayra Zaragoza (eds.) *Popular Culture*. London: Sage, 64–71.

Laclau, Ernesto. 2005. *On Populist Reason*. London: Verso.

Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press.

Mitchell, Tony (ed.). 2001. *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA*. Middletown: Wesleyan University Press.

Negus, Keith. 1999. *Music Genres and Corporate Cultures*. London and New York: Routledge.

Shuker, Roy. 2001. *Understanding Popular Music*. London and New York: Routledge.

Shuker, Roy. 2005. *Popular Music. The Key Concepts*. London and New York: Routledge.

Tagg, Philip. 1982. „Analysing Popular Music“. *Popular Music*, 2: 37–67.

Vernallis, Carol. 2013. *Unruly Media: YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema*. Oxford: Oxford University Press.

Електронни източници

Ангелов, Георги А. 2021. „[Ицо Хазарта влиза в политиката. Добър ход ли беше това?](#)“. Deutsche Welle – DW. 12.10.2021 г. (посетено на 21.03.2023 г.).

Бойко Борисов. 2020. „[Бойко Борисов пее 3 в 1 \(Ъпсурт\)](#)“. Suck My Dick Studios. YouTube. 11.05.2020 г. (посетено на 23.03.2023 г.).

Жлъч. 2016. „[One Shot: Жлъч – И утре е ден \[Official Episode 012\]](#)“. YouTube. 19.05.2016 г. (посетено на 19.03.2023 г.).

Ицо Хазарта. 2014. „[One shot: Ицо Хазарта – Хип-Хоп](#)“. FacingTheSunOfficial. YouTube. 17.05.2014 г. (посетено на 21.03.2023 г.).

[Ицо Хазарта. 2019а](#). Фейсбук, 26.10.2019 г. (посетено на 21.03.2023 г.).

[Ицо Хазарта. 2019б](#). Фейсбук, 17.11.2021 г. (посетено на 21.03.2023 г.).

Ицо Хазарта. 2022. „[Депутата Христо](#)“. FacingTheSunOfficial. YouTube. 15.09.2022 г. (посетено на 21.03.2023 г.).

Ицо Хазарта feat. Homelesz. 2019. „[Имам човек](#)“. FacingTheSunOfficial. YouTube. 17.10.2019 г. (посетено на 21.03.2023 г.).

МИГNews.info. 2022. „[Ицо Хазарта обръща вота срещу Борисов с „Депутата Христо](#)““. МИГNews.info, 21.09.2022 г. (посетено на 21.03.2023 г.).

Стоянова, Вяра. 2019. „[Рапърът Жлъч: Криско зад Мая Манолова?! На кого му пука – на децата?](#)“. Площад Славейков. 14.09.2019 г. (посетено на 21.03.2023 г.).

Труд, 2022. „[Лена залитна и по Хазарта](#)“. Труд, 13.07.2022 г. (посетено на 19.03.2023 г.).

Шоуто на Цитиридис. 2022. „[Ицо Хазарта, Homelesz, ЖЛЪЧ и Нели Рангелова в „Шоуто на Николаос Цитиридис“ \(29.01.2020 г.\)](#)“. Шоуто на Цитиридис. YouTube. 22.06.2022 г. (посетено на 21.03.2023 г.).

Ъпсурт. 2012а. „[Upsurt – Kolega](#)“. М. А. YouTube. 01.03.2012 г. (посетено на 21.03.2023 г.).

Ъпсурт. 2012б. „[3 в 1](#)“. FacingTheSunOfficial. YouTube. 10.06.2012 г. (посетено на 21.03.2023 г.).

Ъпсурт. 2014. „[Бай Хуй](#)“. Riva Sound Records. YouTube. 06.02.2014 г. (посетено на 21.03.2023 г.).

LOGO5 + DJ Darkstep. 2011. „[Петилетка](#)“. DJ Darkstep. YouTube. 29.06.2011 г. (посетено на 24.03.2023 г.).

[SCCFreestyles@SCCFreestyles](#). 2014. YouTube. (посетено на 21.03.2023 г.).

Благодарности: Текстът е разработен в рамките на научноизследователския проект „Поп-култура, поп-политика: дигиталният обрат. Интердисциплинарни анализи на пресечността между медии, култури и политики“, с финансовата подкрепа на ФНИ–МОН, договор № Н55/2, от 15.12.2021 г.

Биографична справка: Венцислав Димов [д-р (1999); дн (2018)] е професор в СУ „Св. Климент Охридски“, Факултет по журналистика и масова комуникация; професор в Института за изследване на изкуствата – БАН (ръководител на Изследователска група по етномузикология). Области на научни интереси: етномузикология, антропология на традиционната и популярна музика, медийни изследвания. Автор на книгите: Етнопопбумът (2001); Добруджа: памет и песен (2012); Музика за народа на медийния фронт (Меката власт на народната и популярната музика в Социалистическа България) (2019); Живите гласове: представяне на архивираното

звуково наследство на Райна Кацарова (плочи от 30-те и 40-те години на XX век) (2021); съавтор на книгите: Зурнаджийската традиция в Югозападна България (2002), С хоро и песен, с перо и слово. 120 години от рождението на Райна Кацарова (2021) и гр.

Short bio: Ventsislav Dimov [PhD (1999); MD (2018)] is a professor at the Sofia University "St. Kliment Ohridski", Faculty of Journalism and Mass Communication; professor at the Institute for the Study of Arts - BAS (head of the Research Group on Ethnomusicology). Areas of scientific interest: ethnomusicology, anthropology of traditional and popular music, media studies. Author of the books: The Ethnopol Boom (2001); Dobrudja: Memory and Song (2012); Music for the People on the Media Front (The Soft Power of Folk and Popular Music in Socialist Bulgaria) (2019); Living Voices: Presentation of the Archived Sound Heritage of Raina Katsarova (Records from the 1930s and 1940s) (2021); co-author of the books: The Zurnadzhi Tradition in Southwestern Bulgaria (2002), With Dance and Song, with Pen and Word. 120th anniversary of the birth of Raina Katsarova (2021), etc.

E-mail: v.d.dimov@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4964-8540>

ИЗОБРЕТЯВАНЕ НА РАЗВЛЕЧЕНИЕТО

Българската естрадна музика през 1960-те години

АНТОН АНГЕЛОВ

Inventing Entertainment

Bulgarian Estrada Music in the 1960s

Anton Angelov

Резюме: Промените в структурата на българското общество, резултат от индустриализацията и модернизацията, предизвикват появата на нови масови нагласи за консумация на материални и културни продукти през втората половина на 50-те години на XX век. В тази ситуация политическата власт изисква от лоялния културен елит да създаде и лансира съвременни популярни форми на национална културна продукция, която да разсее интереса на публиката към проникващите вече образци на западна популярна култура. В областта на музиката следва да се разработи достатъчно привлекателна за широката публика концепция на творчество и изпълнителско изкуство, съдържаща политически обосновани идейни и естетически специфики, както и осезаем национален профил и репрезентативност. Към края на 60-те години музикалната интелигенция в симбиоза с въвлечените административни структури вече са изградили цялостна относително смазана система за управление на всеки аспект от образование, творчество, изпълнение и разпространение на популярни форми на музика. В това ново статукво академичният музикален елит задава и контролира критериите в творчеството, но същевременно е зависим от възприемателните възможности и вкусовете на публиката.

Ключови думи: популярна музика, институции, естетически контрол, практика

Abstract: The social transformations stirred by the processes of socialist industrialization and modernization made it possible for new mass interest in the consumption of material and cultural commodities to occur in the second half of the 1950s. In this situation, the political authorities require the loyal cultural elite to create and launch modern popular forms of cultural production, which must distract the public from their obvious interest in the patterns of Western popular culture. In the sphere of music, a new attractive enough for the wide public concept should be born – a synthesis of politically justified aesthetic specifications and national representativeness. By the late 1960s, the music intelligentsia in close collaboration with the bureaucracy has managed to create a system of administration of the whole process of education, production, performance, and spread of popular music. In this new status quo, the music academia has the privilege to provide and control the criteria in music production, but at the same time, it is dependent on the perceptive abilities and tastes of the mass public.

Keywords: popular music, institutions, aesthetic control, practice.

Изобретяване на развлечението

Българската естрадна музика през 1960-те години

АНТОН АНГЕЛОВ

По-малко от година след премиерата му в ефира на Радио София през 1956 г., популярното предаване „Радиовести“ на редакция „Седмични новини“ си навлича критики от страна на завеждащата друга радиоредакция – „Забавна и танцова музика“ (ЦДА, ф. 206, оп. 2, а. е. 47: 2–6). В предаването през ден-два звучали едни и същи пиеси, а понякога това се случвало в рамките на един ден – в сутрешното и във вечерното издание. Тази практика, която започнала още с първата емисия, нарушавала заповед № 620 от 20 юни 1956 г., определяща срок от 4 дни най-малко, в който не бивало да се излъчва едно и също произведение. Въпреки това, много често отделни пиеси, включени в „Радиовести“, не се вписвали в съответните дневници от музикалните оформители като вече излъчвани и повторенията били на лице. Към всичко това се добавяло и задържането на записи у отделни служители или от отдел „Озвучаване“, който не попадал под разпоредбите на въпросната заповед и по този начин записите не подлежали на никакъв контрол. Практика било съответните пиеси да се ангажират месец предварително, като по този начин се стигало до спъване работата на редакция „Забавна и танцова музика“, чиито далеч по-многобройни издания от тези на „Радиовести“ понякога изисквали същите записи (ЦДА, ф. 206, оп. 2, а. е. 47: 2–3). Музикалното оформяне на предаването допълнително било разстроено от ограничаване на жанровото разнообразие. Първоначалната идея да се използват изпълнения от всички жанрове – наред със забавна и танцова музика още песни и танци на народите, народна музика и дори оперна и симфонична, изобщо не се случвали и то се аранжирало само с танцова музика. Всичко това нямало да бъде толкова смущаващо, ако оформителите при своя избор не проявявали видна слабост към джазовата музика. Те рядко се съобразявали с писмената оценка в картотеката за характера и стила на пиесата, която всяка от тях получавала от комисия при постъпването си, тъй като с цел да им бъде „в помощ“. Дори напротив, много често се търсели и подбирали умишлено пиеси, които били картотекирани като „джазови“. За същите имало „решение“ да се пускат рядко и по-късно вечер, за да не се натрапват на ухото на слушателя. Според загрижената завеждаща редакция „Забавна и танцова музика“ на практика излизало, че Радиото, което иначе водело пропаганда срещу тази музика, всъщност било неин упорит популяризатор. В този избор оформителите не се съобразявали, че

„Радиовестите“ се слушали в цялата страна, включително и по селата, за които били по-подходящи, смята редакторката, българска и съветска естрадна и народна музика, звучащи твърде рядко. Всъщност еднообразието, до което се стигало, не било само жанрово, но и в произхода на пиесите. Имало дни, в които се пускала само френска музика, а в други – предимно английска или американска.

От отговора на редакция „Седмични новини“, защитаващ и илюстриращ подробно популярността и полезността на „Радиовести“, става ясно, че за набавяне на пиеси за нуждите на предаването, редакторите не са разчитали само на фонотека на Радиото, но са и прибегвали до активизиране на личните си връзки с журналисти по културата, физкултурни деятели и др. с достъп до такива записи. Това трябвало да компенсират недостатъчния според тях музикален фонд на Радиото с нови записи на забавна и танцова музика (ЦДА, ф. 206, оп. 2, а. е. 47: 8–9).

Този сюжет илюстрира пропукването на идеологическите граници в средата на 1950-те години под напора на появилите се нови живи масови вкусове у публиката, които не са останали чужди и на онези, на които е гласувано доверие да подкрепят с музикални произведения официозния глас на режима. Случката всъщност препраща към конфликта между идеологическите предназначения и новите нагласи, установили се в промененото от самия режим общество от втората половина на 50-те години.

След десетилетие на бурни преобразувания, иницирани и налагани от самата гържава, се появява ново общество с нови отношения, правила, ценности и форми на обмен. Национализацията, кооперирането на земята заличава развivalата се до края на 40-те години социална структура. Развихря се масова и ускоряваща се миграция от селата към градовете, повишаване на общото ниво на образованост и професионална специализация. Това, от своя страна, поражда социално профилиране на професионален и образователен принцип, обществото става все по-комплексно, а жизнените биографии все повече се различават една от друга (Брунбауер, 2011: 187–237). При тази ситуация властта трябва да избере подход към възникващите ефекти на собствената ѝ модернизация. Градският живот, наличието на свободно време и необходимостта от задоволяване на лични материални и духовни потребности влизат в противоречие с дотогавашните призови за посвещение на индивида единствено на общностното.

Анализът на тези явления се разглежда в литературата като „нов обществен договор“ (пак там: 222, 237) или „модус на съжителство“ (Знеполски, 2008: 222) в практиката между властта и обществото. Зоната на предоговаряне между партията-гържава и хората е всекидневното, обозримата реалност на живота, включваща индивидуалния стил, потреблението, свободното време и всички

атрибути около тях – сфери, сякаш „невидими“ до този момент в устрема към изграждане на ново колективистично общество, а сега добили значение и получили немалко внимание от страна на гражданите, а поради това и от страна на режима. Тук несъмнено стои консумацията на „културни стоки“ (Еленков, 2008: 275–277), към които може да се причисли популярната музика. Погледът върху периода, именно след средата на 50-те години, е неслучаен, не защото властта и подопечните ѝ културни администрации за пръв път заговарят по проблемите на забавната музика (напротив, темата е проблематизирана още от първите години на новата организация на музикалната сфера) (Пунков, 1952: 11), а заради новия обществен контекст, в който тя се коментира сега и задачите, които ѝ се поставят.

Въпросът за изграждането на една масова като покритие съвременна развлекателна култура на границата на 1950-те и 1960-те години привлича сериозно внимание и усилия на политическите и културни властови структури. Възгледите и намеренията на идеолозите и администраторите за организацията на свободното време, развлечението и неформалното общуване на социалистическия гражданин и начините, по които те се осъществяват или провалят, допълват разбирането ни за режима в усилията му да моделира обществото и личността. Базирайки се на класическите критически теории за масовата и популярната култура и противопоставянето между властови/икономически хегемон и общество (Грийнбърг, 2003: 70–79; Хоркхаймер и Адорно, 1999: 151–207; MacDonald, 1957: 59; Грамши, 1976), текстът¹ има основна задача да опита да осветли взаимодействието на властта с популярната музика като обществено явление и по-конкретно – да разгледа бюрократичните механизми за управление и насочване на популярната музика в различните ѝ аспекти – концепции, създаване, изпълнение, разпространение, звукозапис, професионално образование.

Идейни и поколенчески противоречия в Съюза на българските композитори

В края на 1950-те темата около съдбата на забавната музика и масовите музикални вкусове все по-осезаемо започва да присъства в живота на Съюза на българските композитори (СБК) – върховен изпълнител на партийните повели в областта на музикалното изкуство. През 1958 г. в СБК се свиква специализиран пленум по въпросите на забавната и танцовата музика (ЦДА, ф. 291, оп. 3, а. е. 47: 7–12). Проблемът става видим и по страниците на съюзното списание „Музика“, като на критикуваната западна шлагерна култура, представена като средство за

¹ Предложената статия се основава на дисертационен труд на автора, проследяващ административния обхват на популярните музикални жанрове в първите три десетилетия на българския социализъм: „Масова култура и култура за масите (Институционален контрол върху популярната музика в социалистическа България, концептуални модели, практика и социален контекст, 50-те – 70-те години)“.

притъпяване политическата чувствителност на масите², са противопоставени „добрите“ примери от социалистическите страни, където обликът и критериите за забавната и танцова музика били в процес на избистряне от специализираните музикални институции ([Автор неизвестен], 1959: 59). Посочва се и опитът от близкото миналото на българската музикална култура, в която се развивал „блудкавият“ и „вулгарно-еротичният“ шлагер – често изопачаващ българската фолклорна интонация (Кръстев, 1959: 10, 13). Общите заключения на ангажираните с темата композитори и музиколози внушават, че на съвременната „упадъчна музика“, като „бузи-бузи“ и „рок-енд-рол“, проникваща и сред българската младеж, трябвало да противостои една „нова, мелодична и смислена забавна и танцова музика“, която се определя като все още слабо застъпена в творчеството на българските композитори (Четриков, 1959: 51). Междувременно зачестява отразяването на състояли се събития, които трябвало да проправят пътя на забавната и танцова музика, в оценката на които се мобилизира и професионалната критика. Приветствана например е идеята и реализацията на естрадния концерт на ансамбъла на МВР в началото на 1960 г. (Паров, 1960: 49). На него, от подбрани солисти³, се изпълнила програма от „български и парагвайски, английски и съветски, френски и италиански, негърски и испански песни, съчетани с румънски и български танци“. Прозвучали песните „Де е тази хубава страна“ от Жул Леви, „Вечерна песен“ от Емил Георгиев, обработките на чужди пиеси от Васил Казанджиев. Изложението представя събитието като стъпка в посока формирането на нов естрадно-музикален жанр, затова не липсват и забележки като участието на хора и оркестъра във всяка песен, което я „утежнявало“ и тя губела от „естрадността“⁴ си.

² Вж. напр. препечатаната преводна статия от източногерманското списание „Melodie und Ritmus“ (Черни, 1959: 60).

³ Прави впечатление ангажирането на певци, пребиваващи не само в популярния, но и в оперния жанр: Ст. Дишлиев, Н. Гюзелев, Люб. Янков, М. Николова.

⁴ Значението на термина „естрада“ е нюансирано и много контекстуално през целия социалистически период. В началото на 50-те години той се свързва с развитието на многожанровия спектакъл, в който се редуват кратки изпълнения на малки сценични форми – сатирични сценки, монолози, рецитали, музикални изпълнения, танцови изпълнения, циркови номера, фокуси и др., всички обединени от някаква обща тематика в единно представление. Т. нар. „естрадно изкуство“ е заимствано от съветската практика. Неговата задача е чрез компактни пътуващи артистични групи с предварително одобрен от държавната концертна администрация репертоар и маршрути да покрива с контролиран културен продукт цялата територия на страната и да достига до социални прослойки, които са били изолирани от редовни културни събития. Постепенно, през 60-те музикалният компонент в този многожанров спектакъл надделява като популярност и със засилването интереса на публиката към съвременната забавна (нефолклорна) музика, навлизаща от Запад, под „естрадна музика“ или просто „естрада“ започва все по-често да се разбират онези популярни музикални форми, опитващи да приличат на западните образци, а понякога и самата западна популярна музикална култура включително. Терминът в много случаи (особено онези без участието на музикални специалисти) има легитимиращ определени атрибути от тази западна музикална култура, които към даден момент са с несигурен политически статут – така например подозрението на музикалните цензори към думата „джаз“ в словосъчетанието „джазов оркестър“ се смекчава чрез употребата на етикета „естрада“ и съответно „естраден оркестър“. За пренасянето на

Лансирането и развитието на една нова, естетически подсигурана по високите композиторски критерии забавната и танцова музика от някои специалисти се разглежда като тактически ход, който трябва да приучи масовата аудитория към възприемане на „по-сложни форми“ (ЦДА, ф. 291, оп. 3, а. е. 47: 21).

Развитието на дебата сред музикалните експерти минава и през обособяване на вече видима група от композитори в рамките на творческия съюз, обединени от ориентацията си към творчество и експертиза в областта на забавната музика. По решение на Президиума на Съюза в началото на 1961 г. бил създаден т. нар. „Актив на композиторите, пишещи забавна и танцова музика“ (ЦДА, ф. 291, оп. 3, а. е. 52: 3). Пред съвещание на представители на Министерството на просветата и културата, на ЦК на Комсомола и на самия Съюз месец и половина по-късно композиторът и диригентът Емил Георгиев, съпричастен на актива, описва появата на това звено и свикването на съвещанието в контекста на неузясненото положение, в което се намирали авторите от този жанр – казус с привкус на вътрешно-гилдийно поколенческо противопоставяне:

Всички млади композитори, всички изобщо композитори, пишещи забавна и танцова музика, се намират в състояние, при което и те не знаят дали, това, което вършат, е полезно или вредно – едно напрежато състояние на неувереност – нямат вяра в това, което те работят. [...] Време е, мисля аз – и мисля, че и моите колеги от актива така разсъждават – да се разговорим нашироко по този въпрос, за танцовата музика, за джазовата музика, и да имаме някакво становище [...] От споровете, които ще се породят сега, от сблъскването на различните мнения и гледища по този въпрос, да се роди една твърда основа, от която да ни бъде на нас, работещите в този жанр, ръководна база, от която ние да излизаме – нещо твърдо, установено.

От последните думи личи спешното търсене на решение, което да легитимира тази музика, за да може да се насочва тя „правилно“ от вещите в това специалисти. В изложението си Георгиев опитва да докаже, че тази музика може има сериозни естетически достойнства, но е важно в каква среда ще се развива, как ще се направлява. Въпреки това, лобито на по-възрастните и консервативни композитори все още било силно при определянето посоката на жанра. Сериозни били предразсъдъците срещу пеенето без вибрато за разлика от класическото пеене – маниер, който вече бил възприет от съвременните естрадни певици. Тези настроения се отразявали и в Радиото, където се сваляли пиеси от ефир в последния момент по поръчение „отговорни друзари“, които нямали отношение към тази

българска почва, концептуалното определяне и внедряването на практиката на естрадното изкуство в началото на 50-те години говорят добре запазените документи около Първото общобългарско състезание за майстори на естрадното изкуство, проведено от Дирекцията за музикално творческо и изпълнителско изкуство през 1954 г. (ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 50; ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 76; ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 81а; ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 103 и др.).

музика, а в същото време от писмата с желанията на слушателите се пренебрегвали:

Например, много често в комисията [в Радиото] за приемане на записи, за приемане на нови творби, не достига в нашата редакция мнението на Бенцион Елиезер, на Жул Леви, на Петър Ступел и други композитори в тая област. Трябва непременно в комисията да извикат, например, Георги Димитров или Любомир Сагаев... Ето, така чувствавам някак си, че не ни вярват, като че ли ние ще ги подведем, ще ги заведем някъде. Преосигуряват се, презастраховат се!

Търсенето на национален маркер в музиката, което се прилага и в областта на класическата или т. нар. „художествена музика“, автоматично започва да се изисква и по отношение на развлекателния жанр. Георгиев преценява като печален опита на композиторите през 1950-те да съчетават народностната интонация с танцовата форма и вижда създаването на характерно българско звучене „не по линията на възмущаване от фолклора, а по линията на осмислянето на музиката, съобразно нашия бит, нашия живот, нашата чувствителност“, което според него автоматично се отразявало на творбите на българските композитори, дори и когато съзнателно създавали произведения с неутрален „общ тон“ (ЦДА, ф. 291, оп. 3, а. е. 52: 3–13). Тази концепция залага на идеята за възникване на национален стил и естетическо характеризиране на българското съвремие, вън от фолклорното начало, а от събирателното внушение на емоционалността на отделните български композитори, претворена в творбите им. В този дух са мненията и на други изказали се на срещата като композиторите Димитър Сагаев, Жул Леви, оркестрантката Олга Алексиева. Вероятно това е опит да се легитимира универсалното звучене и съответно да се извоюва повече свобода в изграждането на музиката.

Според Любомир Сагаев при евентуална употреба на фолклора в мелодиката на развлекателната музика дори имало риск да се стигне до „грубо вулгаризиране“ на народната музика, което не бивало да се допуска. Ето защо националният стил следвало да се оформи спонтанно от „свкупността на личните стилове на всички творци в този жанр, както е и в другите видове“ (ЦДА, ф. 291, оп. 3, а. е. 52: 19). Стилът трябвало да прави българската забавна и танцова музика така разпознаваема, както може да бъде разпозната италианската, френската, немската или американската забавна и танцова музика...

Освен в мелодичното съдържание на музиката, от „консервативния лагер“ проблематизират и търсят национални характеристики и по отношение на певческия стил. Взелата отношение по темата композиторка Лиляна Манкова настоява за формирането на „национален певчески стил“ със своя специфика,

парираща чуждите маниери на пеене, широко практикувани от активните към онзи момент естрадни певци (ЦДА, ф. 291, оп. 3, а. е. 52: 21–22). Като пример е даден нашумелият тогава италиански изпълнител Модуньо. Въпреки някои залитания в неправилна посока изпълнителското му майсторство успявало да пречупи народностното в италианската музика в една съвършено модерна съвременна форма. Този принцип трябвало да бъде идеалът, към който да са ориентирани и българските естрадни певци (ЦДА, ф. 291, оп. 3, а. е. 52: 23). Народностният характер на българската забавна и танцова музика и нейното изпълнение трябвало да послужат и за представителни национални нужди (ЦДА, ф. 291, оп. 3, а. е. 52: 50). Но въпреки че дава за пример чужд изпълнител, същата критикува механичното копиране на вокалния стил на чуждестранни певци от българските им колеги. В тази връзка младият композитор Вили Казасян се противопоставя на нейната теза, разобличавайки я, че се опитва да жонглира с понятия с неясен смисъл:

[...] би трябвало, след като гр. Манкова каза, че Мими Николова имитирала някоя певица, тя да определи точно коя певица се имитира. Много е несериозно това, което се каза – че се имитирала някоя друга певица, че тя имала някакъв чужд маниер на пеене, а да не се казва и да не се знае на кого е този маниер. А щом няма такава певица, която Мими Николова имитира, може да се приеме, че това, което ни дава Мими Николова, то е българско в тази музика, че така пее българската танцова музика и че така трябва да се пее тя. И защо трябва да приемем, че трябва обезателно някакъв български характер да има тук, и че той трябва да се имитира? Кой е този български характер на танцовата музика, който трябва да се имитира? Трябва да се определи този характер... (ЦДА, ф. 291, оп. 3, а. е. 52: 54–55).

От изказванията на участниците в дебата за страничния наблюдател става ясно, че за развлекателната музика неслучайно се ползва устойчивият термин „забавна и танцова музика“, тъй като професионалистите разпознават спецификите в двата подвида. „Танцовата“ се оказва основният проблем, тъй като тя била по-атрактивна за масовия слушател и можела да бъде с „неблагоприятно“ въздействие не просто с мелодията и текста си, но и с еротиката на танца, който предполагала да се танцува под нейните звуци. Димитър Сагаев например гържи да се разграничава „добрата“ от „лошата“ танцова музика и изказва необходимостта от някакъв вид обективен критерий за отсяване:

Аз смятам, че ние трябва да помислим добре, да видим кои пиеси оказват лошо въздействие. Може би тази танцова пиеса да оказва лошо въздействие чрез текста си, може да оказва лошо въздействие и с подчертаната си еротика и по най-различни начини. Ето именно тук авторът трябва да има много чувство за мярка, много вкус, за да направи една пиеса, която [...] ако не възпитава, ако не заостря естетическото чувство на слушателите, поне няма да им го разваля [...]. Ние трябва [...] да видим кое е хубавото и какво трябва да поднасяме на нашите слушатели, на нашия масов

слушател. А вкусовете на хората са различни. Един ще хареса едно, друг ще хареса друго нещо. Но общо все пак има показатели, по които се разбира много ясно кое се харесва на масовия слушател. (ЦДА, ф. 291, оп. 3, а. е. 52: 19).

Във връзка с обвиненията в „еротика“ на танцовата музика, Георгиев опитва да релативизира твърдението, обосновавайки се, че танц като старомодното и банално вече танго в началото на XX век е бил обвиняван в същите грехове, но постепенно присъствието му в забавлението е нормализирано (ЦДА, ф. 291, оп. 3, а. е. 52: 13–14). Изобщо всеки аспект от музиката, който би имал някаква заплаха за удржането на публиката в едно цяло – било то еротика, стилово или възрастово профилиране, буди подозрение. Изказаният по-горе мотив за целевата публика на танцовата музика, обобщена като „масов слушател“, подсказва, че от новите танцови творби се изисквало да поддържат формулата на един оптимален вкус, който има претенцията не толкова да задоволява всеки, колкото да бъде в еднаква степен своеобразен компромис от всеки в името на опазването общностността на публиката. Разбирането за такава социална роля на музиката, логично трябвало, ако не да изолира, то поне да смекчи внушения като индивидуалистична възгледеност, ексцентричност или похот. По този повод Димитър Зенгинов например не отрича любовта като утвърдена основна тематика в текстовете на песните, но смята, че трябва да се насърчават онези, които будят оптимистични чувства, а не меланхолични настроения, каквито били обхванали текстовете на песните към онзи момент. Освен това според същия композитор в дискусията фокусът бил танцовата музика и нейното концептуализиране, а трябвало да се обърне внимание и на забавната музика, онази, „която е само за слушане“ (ЦДА, ф. 291, оп. 3, а. е. 52: 53).

Друга посока, в която се развива дискусията в Съюза на композиторите, е изграждането на професионални кадри за предстоящото развитие на жанра. Една от стъпките в тази посока е създаването през 1960 г. на естрадния оркестър към Радио, с диригент Емил Георгиев. Тук основният дебат е свързан с инструменталния състав на оркестъра и оттам общото музикално внушение, което той трябва да постигне. Към момента съставът включвал четири тромпета, четири тромбона, пет саксофона, шест цигулки, като се предвиждало прибавянето и на цяла струнна група. Специалистите определят този профил на оркестъра като все още „джазов“, но не и „естраден“, както се очаква от името му. Ръководителят на новия оркестър Емил Георгиев е съгласен с тези забележки по профила на състава:

Това, че нашият оркестър още не е естраден оркестър, е факт. И той няма да стане естраден оркестър, щом свири само танцова музика: фокстроти, румби, чача, мамби, самби и т. н. Ние ще станем естраден оркестър тогава, когато засвирим и естрадна музика. И нека не бъркаме тези понятия. Ние не можем да свирим сега естрадна музика,

защото нямаме подходящ състав за изпълнение на естрадна музика. (ЦДА, ф. 291, оп. 3, а. е. 52: 84).

Образец за истински естраден оркестър бил този на Варшавското радио под диригентството на Юрий Силантиев⁵, в чийто състав преобладавали струнните инструменти: 12 първи цигулки, 10 втори цигулки, 8 виоли, 6 чела и 3 контрабаса, отделно от това – 3 флейти, пикола, английски рог, арфи, вибрафон и маримба, а духовата секция съставлявала 4 тромпета, тромбони, 6 саксофона... (ЦДА, ф. 291, оп. 3, а. е. 10: 5). Този инструментариум подсказва и разбирането на специалистите за търсената звучност на естрадната музика, създавана в социалистическите страни, където звукът на характерните за джаза духови инструменти се „омекотява“ от мощна струнна секция.

Макар и не толкова широко разисквана сред композиторите се появява и необходимостта от поставянето на творчеството на забавната и танцовата музика на професионални академични основи чрез ангажиране на висшето музикално образование с обучение в характерните принципи за композиране в този жанр (ЦДА, ф. 291, оп. 3, а. е. 52: 53).

В хода на дебата се избистря принципно съгласие относно концепцията за съвременната музика за забава и танц: тя трябвало да бъде специфично „българска“ по интонация и изпълнение, като финтира онези тъй подривни за националното и политическото самосъзнание на аудиторията „чужди“ или универсализиращи по произход образци; да споява съществуващите културни прослойки, като съчетава задавания от високия академизиран стандарт на художественото и естетиковъзпитателното с достъпността и развлекателността на масово популярното; да внушава сплотяващи „жизненост“ и „оптимизъм“, но в никакъв случай екстравагантност, екзистенциална умисленост или плътски препратки. Забележим е стремежът към конструиране на характеристиките на една „естрадна музика“, ясно разграничена от актуалния витален и специфичен като профил и послания джазов стил и тенденция към смесването му с едно силно симфонизирано звучене.

Борба с „чуждопоклонството“

Междувременно проникващите по различни легални и нелегални пътища артефакти на популярната и потребителската култура на капиталистическия Запад достигат до все по-голяма публика и никакви съображения, концепции и рестрикции на музикалните или политическите власти не биха могли да прекъснат интереса

⁵ Най-вероятно тук има стенографска грешка и се има предвид естрадният оркестър на Съветското радио, чиито диригент е Юрий Силаниев (б. м., А. А.).

към тях, който в началото на 60-те години добива масови измерения. Бдителните критици вече говорят за избуяването на обществено видима тенденция за възникване на специфични форми на обединения на младежи в неформални групи, изплъзващи се от социален контрол:

В началото на 1958 г. у нас нахлу с почти 10-годишно закъснение рок-енд-ролът. Същата година получи по-широк достъп и магнетофонът. Забележима част от нашата предимно учаща се младеж побърза да се възползува от неговите услуги и алчно почна да записва всички рокови мелодии. Така зачестиха организираните в ограничен кръг танцови сбирки, сега известни под името „купони“. Под гръзките звуци на магнетофона и в добре обзаведени апартаменти момчета и момичета с привлекателна външност упорито започнаха да подхранват високото си самочувствие. Така растеше числото на млади хора, жадни за лек живот, изпълнен само с удоволствия [...] С необуздана страст изучаваха биографиите на джазови певци – богове на рока, на туиста, на медисъна или на понка като Елвис Пресли, Литъл Ричард, Венс Тейлър, Джонни Холидей и др. Те знаеха например, че един час „стилна“ игра на туист смъква 200 грама от тялото. Не липсва горещ интерес и към пикантните истории на кинозвезди, на световно известни спортисти [...] За да не се „излагат“ пред момчетата, момчетата предварително се събират и усвояват тънкостите на последните модерни танци. И може да се каже, че те изучаваха рока или туиста така, както математикът прониква в тайните на дескриптивната геометрия [...] Особено интересна е атмосферата на техните „купони“. [...] Тук стават непрекъснати размени на кюки, на плочи, на „мадами“, на ролки, на пикантни фотографии. [...] (Вучков, 1963: 144–152).⁶

Тези спонтанни и флуидни групи обединяват младежи с общи интереси, със стремеж към определен стил на консумация, естетически предпочитания, споделящи свои неформални места на обмен, светове със свои вътрешни йерархии, естетически критерии, свой език и изразност. Отделянето от общественото тяло в този контекст е не само групово, но и индивидуално и то се проявява чрез особеното внимание към тялото и сетивността, които са започнали да се превръщат в обект на стремежите, естетиката и наслагите. Необходим е спешен отговор на това явление чрез родна популярна културна продукция, която да бъде достатъчно привлекателна и в същото време, отговаряща на базовите стандарти,

⁶ Спомени за подобни младежки общества дава Веселин Тодоров: „По време на концерта на Джейн Сварт се запознах с „Бъндарците“ [...]. Аз буквално не исках да се прибирам вкъщи, защото с тях ми беше много интересно. Освен че слушахме много музика, ние гледахме и рок концерти по сръбската телевизия! [...] Знаехме как изглеждат истинските рок групи като „Status Quo“ или „Stones“. В хола на „Бъндарците“ (3 на 5 метра) се събираха минимум 30 души. [...] Беше мания. Някой да донесе плоча, и то ненадраскана от митничарите, само за това живеехме.“ (Тодоров, 2007: 17). Красноречиви за автономността и неформалността на това общество са прякорите, които използват: Димитър Милев – Бънди, Иван Милев – Вачо, Георги Алексиев – Жоро Алкохола, Асен Гаргов – Гари, Наско Бъндарака... (пак там: 20).

зададени от властта и интелигенцията, която ще изведе младежите от частните към обществените пространства.

Проявите на увлечението по „чуждото“ в прохождащата забавна и танцова музика остава постоянно поле на конфликт между вкуса на публиката и изпълнителите, от една страна, и този на музикалните администратори, от друга. Това е особено видно в комисията за приемане на музикални произведения към Радиото, където се стига и до абсурдни ситуации. Така например по оценка на един от музикантите на оркестъра на Народния театър за младежта Георги Генков първоначалният репертоар на състава, с който трябвало да се яви на Младежкия фестивал в Хелзинки през 1962 г., одобрен от комисията, бил „доста сив и някак си дидактичен“. От подобно съдържание на програмата все пак от Комсомола счели, че националното представяне на форума ще пострада, затова издействали от Радиото да се включат песни от български и чужди композитори, които били записани в „черния фонд“, т. е. били „забранени“. Освен това в дейността на самите комисии на Радиото прозирали субективните интереси на членовете им – някои от тях повече се грижели чрез изказаните от тях мнения да поддържат личните си авторитети пред останалите колеги, отколкото да вникнат в същността на работата. Такъв извод за себе си бил направил Генков при разглеждането на италианската песен „Чао, бамбина“ в изпълнение на Модуньо:

В комисията беше и тогавашният директор на Музикалния отдел Трайков. Той я чу и каза „Не, никога! Вижте как пее този човек, който си криви гласа. Той изразява болката на капитализма, който тежи над него...“ [...] Ние се помъчихме да му обясним, че това е певец, който напротив, за пръв път като композитор и изпълнител създава музика, която е чисто национална, че той дори пее на сицилиански диалект, че той дори употребява в текста изрази направо от народа. (ЦДА, ф. 1053, оп. 7, а. е. 29: 25).

Свои съображения по повод работата на комисииите има и естрадният певец Емил Димитров, разказвайки следната случка:

[...] положих много труд за една италианска песен „Мадам“, която цяла София пееше. Опитвах се да направя един превод, който наистина стана сполучлив. Представих я да се пее по Радиото, обаче оттам ми дадоха друг превод. Вместо „Мадам“ трябваше да пея „Тан-тан“. Този превод е одобрен от комисия и искаха с него да пея тая песен [...] (ЦДА, ф. 1053, оп. 7, а. е. 29: 56).

В подобни случаи на изпълнителите се пада трудната еквилибристика между желанията на слушателя и непредвидимите аргументи на цензорите по музиката, начина на изпълнение, съдържанието и внушението на текста и т. н.... Преминавайки през комисията, популярният вкус трябва да се филтрира от онова, което би заплашило търсената идейна ефективност на изпълнението. А от

практиката е видно, че фината материя на естетически контрол позволява за експертните мнения да стоят и напълно субективни позиции (всъщност трудно би могло да бъде и иначе), на професионални и лични противоречия, настроения, вражди или пък солидарности по начин, по който трудно може да се предвиди обективно крайната оценка за всяка една пиеса.

Логиката на властта и институциите в контрола над „чуждопоклонството“ е тенденция към старателно филтриране на произведенията, български и навлизащи от чужди страни, опирайки се на няколко базови правила, преповтарящи вече изказаните и преди: интонационна и изпълнителска национална специфика и употреба на български език (включително преводни текстове за чуждите песни, за вътрешна консумация) (ЦДА, ф. 1053, оп. 7, а. е. 29: 8). По този начин българската забавна и танцова музика се визуализира и като жизнен елемент на националната пропаганда по света – създаване на видим „национален“ профил на официозното радио, на „български“ привкус в случаите на представяне на родни композитори и изпълнители на международни музикални форуми и програми.

Паралелно с въпроса за формирането чертите на развлекателната музика се активизира и дебат по друг съществен елемент на забавлението, при това неизменно свързан с нея, каквито са танците. На проблема с набедените за „еротични“ съвременни танци институциите отговарят с призив към творците за създаване на нови български танци. Очаквано, общата концепция при разработването им е употреба на мотиви в ритмиката и стъпките от българските народните танци. След разработването им се предвижда мобилизиране на всички възможни канали за тяхното популяризиране и „внедряване“ – танцови школи; музикални филми по телевизията; репертоара на естрадните оркестри и изпълнители и изданията на завода за грамофонни плочи; разписване на стъпките им в популярни и специализирани издания (ЦДА, ф. 1053, оп. 7, а. е. 26: 7–70)...

Стопанската сметка и репертоарът: Бюро „Естрада“ и „Балкантон“

Лансирането на една достатъчно оптимална популярна културна продукция, която едновременно е достатъчно привлекателна за публиката, а в същото време отговаря на базови критерии на музикалната и политическата власт, трябва да изведе слушателите от трудно податливите частни пространства на консумация и обмен към обществените места за развлечение. Към 60-те години заведенията за обществено хранене са едни от малкото подобни места, където консумацията често е съпътствана от развлекателна естрадна програма. Нарастващият интерес към тях предполага те също да попаднат под вниманието на въвлечените в тази дейност администрации. С 138-мо Постановление на Министерския съвет от 10 август 1960 г. същият възлага на Министерството на вътрешната търговия

считано от 1 октомври създаването на Държавно стопанско предприятие (ДСП) „Бюро Естрада“ със задачата да организира и ръководи естрадната дейност в заведенията за обществено хранене страната. В тази дейност новото предприятие било административно в структурата на Министерството на вътрешната търговия, но методически следвало да се ръководи по критерии на Министерството на просветата и културата и неговите подопечни звена. В първоначалния си вариант „Бюро Естрада“ трябвало да отговаря за естрадата в заведенията в градовете, курортите и селищата, обявени за туристически обекти. Но този периметър бързо се разширил още със заведенията на предприятието „Здрава храна“, тези в системата на Централния кооперативен съюз, както и т. н. „механична музика“, звучаща в заведенията от звуконосители – грамофонни плочи и магнетофонни ленти, а също и от автоматите за пускане на музика по избор на клиентите от плочи срещу стотинки, известни на институциите тогава като „музик-боксове“ (ЦДА, ф. 569, оп. 1, а. е. 5: 1).

Функциите на предприятието включват наемането на кадри чрез установяване на договорни отношения, квалификация и категоризация, регулиране и насочване на репертоара, поддържане на нотна библиотека, набавяне на инструментариум, техника и реквизит, обмен на кадри с чужбина. Институционалните усилия на Бюрото всъщност могат да се разглеждат и като опит за стабилизиране авторитета на музиканта и певеца (и особено певицата) от заведенията за хранене, извеждането им от онзи образ на „ресторантски“ изпълнител със съмнителен морал, кичозен и вулгарен вкус, наслоил се във времето. Сега институциите визуализират един идеализиран „естраден изпълнител“, „културен работник“, комуто е гласувано доверие да култивира естетически вкус сред масите, с регламентирано възнаграждение и уредени трудово-правни отношения...⁷

Постигането на първоначално зададените естетически цели на предприятието през цялото време е ограничавано от икономическия смисъл на дейността, която управлява – развлекателната програма е и способ за привличане на клиента и увеличаване на приходите от основната търговска дейност на заведенията за хранене. В този смисъл репертоарът не би могъл да се отделя твърде много от очакванията и вкусовете на посетителите⁸.

⁷ Подобен сюжет разкрива опитът за институционална и дискурсивна „естрадизация“ на „кафанската култура“ в социалистическа Югославия през 60-те години (Hofman, 2010: 141–161).

⁸ Това особено важи за по-малките и провинциални селища, далеч от представителните градове и курорти, където критериите в програмите на заведенията били значително по-редуцирани. Към 1968 г. в тях работели общо 64 състава на Бюро „Естрада“. От самата администрация признават, че оркестрите в тези селища не се славели с високи качества, като дори се случвало кооперациите да наемат самостоятелно категоризирани и некатегоризирани състави в противоречие с правилата за разпределянето им от Бюрото (ЦДА, ф. 778, оп. 1, а. е. 49: 10).

От не по-различни фактори се влияело и развитието на звукозаписната дейност и издаването на звуконосители. Монополният производител на грамофонни плочи „Радиопром“, преименуван след 1963 г. на „Балкантон“, издава продукция, покриваща широк спектър от жанрове – от оперна, симфонична, камерна, хорова музика през оперетна, забавна и танцова, народна и такава на други народи, до музика за децата, художествено слово, образователни помагала, пропагандни звукозаписи и т. н. (Без заглавие – каталог на грамофонните плочи, издадени от „Балкантон“ (1958–1966 г.), 1966). Тази всеобхватност отговаря на политиката за приобщаване на различните публики и на опита цялата легална културна продукция да бъде достъпна за масите. Това се потвърждава и от ценовата политика, която предвижда едни и същи цени за грамофонните плочи, независимо от жанра на звукозаписа. Разлика в цените има по отношение само на формата на плочите: дългосвирещи с диаметър 30 см, средни с диаметър 25 см, малки с по два записа на страна и „сингли“ с по един запис на страна. По този начин сравнително евтините за запис и много търсени от слушателите записи от популярните жанрове „субсидират“ издаването на скъпоструващи записи от класическите музикални жанрове, които имат по-специализирана публика, но имат по-висок естетически заряд.

Продукцията на предприятието се разпространява основно чрез мрежата от държавни книжарници на „Полиграфиздат“. Принципът на договаряне на доставките се оказва ключов проблем в осъществяването на желаната концепция за приближаване вкусовете на отделните аудитории. Управителите на книжарниците заявяват заглавията, които да получат, като практиката показва, че основен принцип на подбор е продаваемостта на изданията, с което по-лесно могат да изпълнят плана си. Това предопределяло несъразмерно големи поръчки за популярните жанрове за сметка на броя на онези от класическите.

Друга слабост в дейността на „Балкантон“ били машинациите в съставянето на изданията, от тиражите на които печелели най-вече композиторите. Така например в плочата с каталожен номер ВТМ 5902 освен много популярната песен „Жената на моя приятел“ на Енрико Масиас (в българско изпълнение на Сашо Димитров с оркестър „Стакато“) фигурирали и българските песни – „Любов и пролет“ на Жул Леви и „Снегът на спомена“ на Петър Ступел. По това време „Балкантон“ не членувал в нито една международна организация за защита на авторски права, като по този начин се създавали условия за печалба на гърба на произведенията на чуждите автори. Изпълненията на техни песни явно били много търсени, което предопределяло големи тиражи, а оттам автоматично увеличавало приходите от хонорари и на посочените българските композитори. Друг начин за увеличаване на хонорарите от авторство било включването на едни и същи пиеси в няколко различни сборни издания. Песните на Йосиф Цанков „Събота вечер“,

„Любовта на юнгата“, „Море на младостта“ например били включени в 6 различни издания. В още толкова присъствала и песента „Бялата лодка“ на Ангел Заберски. Неговата „Калиакра“ пък била записана на 5 плочи. Така за една песен авторът ѝ получавал умножени хонорари. Възползвайки се от този финт, Тончо Русев, който бил служител на „Балкантон“, за една година взел хонорари, надвишаващи годишната му заплата. Но не само композиторите на естрадни песни печелели извънредно много. Същото важало и за авторите на текстовете. Такъв бил случаят с Богомил Гудев и Димитър Василев, които за 1967 г. получили 35% от хонорарите на всички текстописци на забавна и танцова музика (ЦДА, ф. 206, оп. 13, а. е. 10: 81–116).

Естрадната музика и нейното продуциране и разпространение, както и всяка друга културна дейност, оказва се, има и своя банална икономическа логика. Ето защо в определени контексти тя се възприема и като източник на печалби, в което се преплитат немалко лични интереси.

Полувисш отдел за естрадни и народни изпълнители към Българската държавна консерватория

Обхватът на пълноводния и буен поток на популярната музикална продукция не може да се осъществи без наличието на професионалисти, естрадни изпълнители с легална школовка, изпълнителски стил и сценично поведение. Разрастването на интереса към забавната музика, широкото ѝ медийно разпространение и отражение върху масовата звукова среда съвсем логично предопределят търсенето на форми за естетическо канализиране и обучение на кадрите ѝ. Още през 1963 г. към Радио София се създава студиото за естрадни изпълнители. Успоредно с това се провеждат квалификационни курсове за естрадни певци към „Бюро Естрада“, които прерастват в школа за вокални изпълнители към него. Въпреки това тези звена имат сравнително вътрешно-ведомствено значение и не могат да квалифицират огромния брой музиканти и изпълнители от концертните подиуми и ресторантските естради. И въпреки че на професионални форуми разрешаването на този въпрос се отчита като належащо (ДА – София, ф. 1786, оп. 2, а. е. 250: 116–117), едва през 1966 г. се предприема реална стъпка в тази посока. Първи административен акт за създаване на подобно звено представлява Решението на Политбюро за ЦК на БКП от 18 октомври 1966 г., в което се задължава Комитетът за изкуство и култура (КИК) да открие отдел за естрадни изпълнители към Българската държавна консерватория (БДК) с двегодишен курс на обучение. Срецу плановете за откриването на такъв отдел обаче се оказва ръководството на самото учебно заведение. Оттам се аргументират с дотогавашния фокус на Консерваторията върху сериозните музикални жанрове, разминаването между

поддържаните учебни програми и дисциплините, необходими за естрадата, недостатъчната материална база и т. н. (ДА – София, ф. 1786, оп. 2, а. е. 7: 1–3).

Епопеята около търсенето на решение продължава няколко години, като вариантът да се открие самостоятелен институт за естрадни кадри също е на дневен ред (ЦДА, ф. 136, оп. 45, а. е., 150: 6), но окончателното решение на Министерския съвет постановява откриването на полувисш отдел за естрадни и народни изпълнители към Българската държавна консерватория.

На 19 март 1968 г. Министерският съвет издава разпореждане за откриване към БДК на отдел за изпълнители на естрадна и народна музика с два профила – вокален и инструментален – и двегодишен курс на обучение. В кратък текст от четири точки са изложени само основните моменти от проекта готови за – признаването на курса като полувисше образование и издаването на диплом, удостоверяващ пред други институти квалификацията на завършилите изпълнители да практикуват професията и права на ръководител на самодейни естрадни състави; използване на щатните бройки и помещения на школата за естрадни певци към ДСП „Бюро Естрада“; предоставянето на необходимите инструменти и пособия от ДСО⁹ „Турист“, ДСП „Бюро Естрада“ и дирекциите и управленията към КИК; осигуряването на допълнителни 15 щатни бройки със съответния фонд работна заплата и средства за издръжка на отдела през 1968 г. (ЦДА, ф. 136, оп. 45, а. е., 150: 1–2)...

Заклучение

Откриването на отдела отбелязва затварянето на институционалния цикъл на естрадата, обхващащ моментите на нейното създаване, обучение на кадри, продуциране, разпространение, изпълнение. Сега всеки един от тези елементи е институционално обезпечен и контролиран. Логиката на режима отнежда всяка легална дейност да бъде отговорност на определена бюрократична и йерархично изградена институция, обединяваща припознатите от властта водещи специалисти. Така регулацията на забавната музика не би могла да бъде прехвърлена другиму освен на професионалното академично съсловие. Само за няколко години институциите успяват да изградят цяла система от звена и регулации, които „опитомяват“ идващите отвъд Желязната завеса образци и отглеждат своя масова продукция–отговор, проектирана да бъде „популярна“. Паритетът между ролите в жанра (композитор, текстописец, инструменталист/оркестър, вокален изпълнител), които се съвместяват по-скоро рядко и по изключение, всъщност го прави много по-близък до функционирането на класическата музика, отколкото до

⁹ Държавно стопанско обединение.

поп-музиката в капиталистическите страни. Това установено статукво е не по-малък фактор за трудния пробив на официалната сцена и на синкретичните по презумпция рок- и бийт състави от чисто естетическите им и смислови послания (ЦДА, ф. 1122, оп. 1, а. е. 179: 101). В края на 60-те българската естрадна музика вече е добила достатъчно самочувствие да се кичи с ореола на съвременно национално-представително изкуство, една редуцирана по форма до нивото на популярното академизирана музика, която може да бъде чута и видяна в най-завършен вид от върховния ѝ подиум – „Международния фестивал на българската естрадна песен „Златния Орфей“ (ЦДА, ф. 206, оп. 13, а. е. 136: 47–50). Престижният и дори „високо-културният“ ореол на това изкуство се поддържа дори от академичната терминология, която се прилага за неговите атрибути – „естрадни оркестри“ с дириженти и „солисти“, „вокални изпълнители“ (понякога с държавни звания пред имената), „вокални и вокално-инструментални групи“, „лауреати“, „рецитали“... Такава среда несъмнено предполага и специфично „културно“ слушателско поведение и у самата публика. Същевременно вездесъщите комисии и „художествени съвети“ освен като политически цензори на посланията се изживяват (и то най-вече) като академични рецензионни органи, утвърждаващи естетическата власт на привилегированото музиковедско съсловие. Така „опитомената“ развлекателна музика не просто вече не е опасна, а напротив, на нея ще се разчита да възпее и най-високите идеали на режима – социализма, мира, международната солидарност, патриотизма, паметта на героите...¹⁰

Рожба на институциите, и самата естрада може да се разгледа като институция за социална регулация. Тя е проектирана да срещне стандартите на музикалната интелигенция с възприемателните възможности на масовата публика, правейки по този начин двете групи взаимно обвързани и зависими. Социалистическата концепция за всеобщ достъп до културата тук е претворена под формата на синтез. Така ролята на естрадата е, ако не да приближи двете прослойки на обществото, то поне да предотврати тяхното отдалечаване една от друга.

Библиография

[Автор неизвестен]. 1959. СССР, Конкурс за най-добра масова и естрадна песен. *Музика*, №3, 59.

¹⁰ Един от ранните примери в тази посока е сценарият за концерта „Воюващи песни“ на Софийския естраден оркестър и неговите солисти, сезон 1970–1971 г., по сценарий на Богомил Гудев и с режисьор Никола Петков. Повечето от песните в програмата са по музика на чуждестранни композитори и български текст – вж. ДА – София, ф. 2459, оп. 1, а. е. 36. Сценарий на концерта „Воюващи песни“ на Софийския естраден оркестър и неговите солисти, сезон 1970–1971 г.

[Без заглавие] 1966 Каталог на грамофонните плочи, издадени от „Балкантон“ (1958–1966 г.). 1966. София: Балкантон.

Брунбауер, Улф. 2011. Социалистическият начин на живот. Идеология, общество, семейство и политика в България (1944–1989). Русе: МД Елиас Канети.

Вучков, Юлиан. 1963. „Психология на магнетофонната младеж“. Пламък, 1: 144–152.

Грамши, Антонио. 1976. За културата, литературата и изкуството. София: Наука и изкуство.

Грийнбърг, Клемент. 2003. „Авангард и кич“. Литература, 23: 70–79.

Еленков, Иван. 2008. Културният фронт. Българската култура през епохата на комунизма – политическо управление, идеологически основания, институционални режими. София: ИИБМ, Сиела.

Знеполски, Ивайло. 2008. Българският комунизъм. Социокултурни черти и властова траектория. София: ИИБМ, Отворено общество, Сиела.

Кръстев, Веселин. 1959. „Българската музика от 20-те години до 9 септември 1944 г.“. Музика, 5– 6: 10–13.

Паров, Ф. „Естраден концерт на ансамбъла на МВР“. Музика, 3: 49.

Пипков, Любомир. 1952. „Доклад за състоянието на нашата музика от 9-ти септември 1944 г. до днес“. Музика, 1: 11.

Тодоров, Веселин. 2007. *Rock ‘n’ Roll от тъмната страна на земята*. София: Сиела.

Хоркхаймер, Макс и Теодор Адорно. 1999. „Културната индустрия. Просвещението като масова измама“. В: *Диалектика на Просвещението*. София: Гал-Ико, 151–207.

Черни, П. 1959. „Из статията „Танцовата музика – огледало на времето““. Музика, 7: 60.

Четриков, Светослав. 1959. „Десет години музикални издания“. Музика, 7: 51.

Hofman, Ana. 2010. „Kafana Singers: Popular Music, Gender and Subjectivity In The Cultural Space Of Socialist Yugoslavia“. *Narodna umjetnost*, 47/1: 141–161.

MacDonald, Dwight. 1957 (1976*). „A Theory of Mass Culture“. *Mass Culture*, Giencoe, 59 (*По Несторов, Владимир. 1976. *Култура и мода*. София: Партиздат, 35–40. Позоваването на този препредаден вариант се наложи поради невъзможността да бъде намерен сборникът в оригинал).

Архивни документи от фондовете на Държавен архив – София (ДА – София) и Централен държавен архив (ЦДА)

ДА – София, ф. 1786, оп. 2, а. е. 7. Преписка на БДК с Министерския съвет и КИК по откриване и финансиране на естрадния отдел, 1968 г.

ДА – София, ф. 1786, оп. 2, а. е. 250. Юбилейна научна сесия „Двадесет години социалистическа музикална култура“ – Българска държавна консерватория, София, 18 и 19 май 1964 г.

ДА – София, ф. 2459, оп. 1. Сценарий на концерта „Воюващи песни“ на Софийския естраден оркестър и неговите солисти, сезон 1970–1971 г. Сценарий – Богомил Гудев, режисьор Никола Петков.

ЦДА, ф. 136, оп. 45, а. е., 150, л. 1–2. Разпореждане №95 на Министерския съвет от 19 март 1968 г. за откриване към Българската държавна консерватория на отдел за изпълнители на естрадна и народна музика.

ЦДА, ф. 136, оп. 45, а. е., 150, л. 6. Доклад от Павел Матев, Председател на Комитета за изкуство и култура до Председателя на Министерския съвет относно откриване на Институт за естрадни изпълнители, 24 януари 1968 г.

ЦДА, ф. 206, оп. 2, а. е. 47, л. 2–6. Информация от завеждащ редакция „Забавна и танцова музика“ О. Симеонова за музикалното оформяне на предаването „Радиовести“, 16 януари 1957 г.

ЦДА, ф. 206, оп. 2, а. е. 47, л. 8–9. Бележки на редакция „Седмични новини“ във връзка с музикалното оформяне на предаването „Радиовести“, 22 януари 1957 г.

ЦДА, ф. 206, оп. 13, а. е. 10, л. 81–116. Доклад от Кирил Ковачев, директор на завод „Балкантон“, относно производството, пласмента на грамофонните плочи, проблемите, перспективното развитие и новата структура на „Балкантон“, 17. X. 1967 г.

ЦДА, ф. 206, оп. 13, а. е. 136, л. 47–50. Заповед № I-1248 от 21 март 1967 г. на председателя на КИК Павел Матев за назначаването на Организационен комитет и Секретариат по подготовката и провеждането на Третия международен фестивал на българската естрадна песен „Златният Орфей“.

ЦДА, ф. 291, оп. 3, а. е. 10. Стенографски протокол от Общото събрание на Съюза на българските композитори по състоянието и задачите на българското музикално творчество в светлината на Осмия конгрес [на БКП], 13 май 1963 г.

ЦДА, ф. 291, оп. 3, а. е. 47. Протокол от пленума на СБК по въпросите на забавната и танцова музика, 1958 г.

ЦДА, ф. 291, оп. 3, а. е. 52. Стенографски протокол от съвещание за обсъждане проблемите на забавната и танцовата музика, проведено на 7 април 1961 г.

ЦДА, ф. 569, оп. 1, а. е. 5. Доклад от директора на ДСП „Бюро Естрада“ Манол Кушев до Министъра на просветата и културата относно дейността на бюрото и предстоящите задачи, 9 февруари 1962 г.

ЦДА, ф. 778, оп. 1, а. е. 49. Информация на Главния директор на ДСП „Бюро Естрада“ Борис Стоянов до Министъра на вътрешната търговия за дейността на „Бюро Естрада“, съгласно 44 Постановление на ЦК на БКП и Министерския съвет, 1968 г.

ЦДА, ф. 1053, оп. 7, а. е. 29. Стенографски протокол на среща с естрадните изпълнители за разпространението на естрадната музика сред младежта, 29 януари 1963 г.

ЦДА, ф. 1053, оп. 7, а. е. 26. Протокол от съвещание по създаване и пропагандиране на съвременните танци за младежта, 26 януари 1963 г.

ЦДА, ф. 1122, оп. 1, а. е. 179. Стателова, Розмари. Проблеми на музикално-интонационната среда, 1981 г. (научно изследване). Институт за култура.

Биографична справка: Антон Ангелов завършва Исторически факултет на Софийския университет „Св. Климент Охридски“ в катедра „Етнология“ през 2008 г. Записва три семестъра магистратура по „Етнология и културна антропология“, която завършва с дипломна работа в областта на консумативната култура в периода на социализма в България. В периода 2011–2015 г. е редовен докторант в катедра „История и теория на културата“ във Философски факултет на Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Защищава дисертация на тема „Масова култура и култура за масите (Институционален контрол върху популярната музика в социалистическа България, концептуални модели, практика и социален контекст, 50-те –70-те години)“. След 2015 г. продължава интереса си към темата за популярната култура като независим изследовател.

Short bio: Anton Angelov graduated from the Faculty of History of Sofia University "St. Kliment Ohridski" in the Department of Ethnology in 2008. He enrolled in a three-semester master's degree in "Ethnology and Cultural Anthropology", which he completed with a thesis in the field of consumer culture in the period of socialism in Bulgaria. In the period 2011–

2015, he was a full-time doctoral student in the Department of "History and Theory of Culture" at the Faculty of Philosophy of Sofia University "St. Kliment Ohridski". He defended his dissertation on the topic "Mass Culture and Culture for the Masses (Institutional Control over Popular Music in Socialist Bulgaria, Conceptual Models, Practice and Social Context, 1950s-1970s)". After 2015, he continued his interest in the topic of popular culture as an independent researcher.

E-mail: troubadour@abv.bg

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-7714-6146>

ВРЪЗКАТА МЕЖДУ МУЗИКА И ПОЛИТИКА НА МАКЕДОНСКАТА КУЛТУРНА СЦЕНА ПРЕЗ ПОСЛЕДНОТО ДЕСЕТИЛЕТИЕ

ЮЛИЯНА ПАПАЗОВА

The Relationship between Music and Politics on the Macedonian Cultural Scene in the Last Decade

Julijana Papazova

Резюме: Текстът представя интердисциплинарен анализ на местната македонската музикална сцена през последното десетилетие чрез анализ на музикални проекти, вдъхновени от политическите действия на най-големите и управляващи партии ВМРО-ДПМНЕ¹ и СДСМ². Изследването се основава на анализ на музикални албуми или песни от областта на съвременната и инди музика, реализирани през последните десет години и пряко вдъхновени от конкретни политически събития. Резултатите от изследването оформят няколко нива на действие за музикантите, за да изразят своето критично мнение за политическите събития чрез връзката на музиката с политика, памет, гендър и културата.

Ключови думи: музика, политика, култура, памет, „Скопие 2014“.

Abstract: This study presents an interdisciplinary analysis of the local Macedonian music scene in the last decade by analyzing musical projects inspired by the political actions of the largest and ruling parties VMRO-DPMNE and SDSM. The research is based on an analysis of music albums or songs from the field of contemporary and indie music, realized in the last ten years and directly inspired by specific political events. The results of the study shaped several levels of action from musicians with the purpose to express their critical opinion on political events through the relationship of music with politics, memory, gender, and culture.

Keywords: music, politics, culture, memory, „Skopje 2014“.

¹ ВМРО-ДПМНЕ – Внатрешна македонска революционерна организация – Демократска партия за македонско национално единство (правителство от 2006 г. до 2016 г.).

² СДСМ – Социјал демократски сојуз на Македонија (правителство от 2016 г. до днес).

Връзката между музика и политика на македонската културна сцена през последното десетилетие

ЮЛИЯНА ПАПАЗОВА

Музика, политика и памет

Музиката често съдържа контрастни елементи, като хармония и дисхармония, шум и мелодия, подривност и спокойствие. Този подход може да бъде продължен в анализа на музиканта, като се проследява опозицията автор или изпълнител или отношенията между автор и изпълнител. Когато чрез произведенията композиторът е активно включен или интегриран в социалното общество, той се превръща в своеобразен хроникьор на активни артистични, но и на обществено-политически събития, проблеми, новини и др. През миналите важни цивилизационни периоди според френския икономист и теоретик Жак Атали музиката често се третира по три начина: на ритуалната власт – като средство хората да забравят насилието, своите проблеми или страхове; на представителната власт – като средство да помогне на хората да повярват в хармонията на света, новите цивилизационни развития, като вярата, размяната и търговската власт; на бюрократичната власт, която желае да накара масите да млъкнат, музиката се възпроизвежда и нормира чрез заглушаване (Atali, 2007: 24, 25). Последното отношение към музиката е актуално през последните няколко десетилетия, прилагано в различни музикални жанрове и с пряка цел печалба, но и на символично ниво, за да служи като критика на недостатъците на съвременното общество (Middleton, 2013; Deleuze, 2004).

През втората половина на XX век музикалното поле е включено в изследването на различни обществено-политически проблеми или кризи. Определена политическа конотация в дадена композиция може да бъде пряко предизвикателство или заплаха за доминиращата политика или култура или може да се третира като имплицитна атака срещу доминиращата култура. Ето защо според Лорънс Гросберг има съществени разлики между различните музикални форми и техния критичен потенциал. Гросберг, вдъхновен от проучванията на Реймънд Уилямс, разграничава три движения, които могат да се използват в музикалния анализ и които са от противоположната страна на доминиращата културна политика: опозиционно, алтернативно и независимо (Grossberg, 1983: 110; Grossberg, 2010: 257).

За развитието на политическото значение на музиката е важно да се вземе предвид как различните форми на музика работят със специфични констелации от политически сили. Какво е въздействието на музикантите и произведенията, особено чрез мега събития, посветени например на световния глад, антивоенни акции и продължаване на провокирането на дебати за политическите ефекти от същите събития. С последното казано може да се заключи, че е трудно да се развие обща теория за политическата природа на музиката, независимо дали е съвременна, рок или поп, особено с представянето на сложността на различни ситуации, произтичащи от различни геополитически области. Тази тема е анализирана от Джон Стрийт, който създава тезата, че политиката на популярната музиката се формира между отношенията на комерсиалното и идеалите. Той взема като пример за анализите си фестивала „Isle of Wight“ (Street, 2001: 244).

В нашия регион връзката между политика и музика е по-силно изразена през 90-те години на XX век. Примерите за изследвания в тази посока са много, тук ще се огранича да посоча няколко актуални прочити в сферата на етномузикологията, антантропологията и изследването на локалната популярната музика: проучвания (на Лозанка Пейчева, Ивайло Дичев, Юлияна Папазова, Гергана Райжекова, Венцислав Димов) върху меката сила на популярната музика на Балканите в медиите (Пейчева, 2020); властта и/на народната и популярна музика в България през социализма (Димов, 2019). Мнението на Венцислав Димов, че балканският етнопоп не може да бъде разбран извън политически контекст, сочи влиянието на правителството и културната политика (Димов, 2020: 22), важи и за анализа на рок музиката на Балканите.

След разпадането на СФРЮ (Социалистическа Федеративна Република Югославия) по време на гражданската война бяха организирани поредица от концерти за мир, например в Риека, Белград, Любляна и други градове. В Македония³ след атенатата срещу президента Киро Глигоров през 1995 г. рап групата „Нулта позитив“ популяризира песента и видеоклипа „Атенататът врз Киро“ („Атенататът срещу Киро“). Днес видеото не може да се гледа в YouTube, но песента може да се чуе, а част от текста е актуален дори след повече от 25 години, например „економска криза, глад и мрак, креирате хаос“ („икономическа криза, глад и тъмнина, вие създавате хаос“). През септември 2015 г., в интервю за сръбското списание *Nedeljnik*, Срджа Попович, един от организаторите на „Отпор“ – движението, което свали режима на Слободан Милошевич в Сърбия, по повод представянето на книгата му *Mustra za revoluciju*, (Модел за революция) подчертава връзката между политика и музика. За

³ От 2019 г. с промените в конституцията името на държавата от Република Македония се променя в Република Северна Македония.

юмрука като разпознаваем знак на движението „Отпор“ ще каже, че когато се говори за юмрук и като цяло за десетилетието на студентските и граждански протести в Сърбия, първо трябва да се погледне кое е най-силното и най-красивото или коя е същността на силата на марката на юмрука. Тук Попович споменава музиканти като Милан Младенович от бенда „EKV“ и Зоран Костич-Цане от бенда „Partybreakers“, многобройни рок концерти и множество граждани, които заедно победиха Милошевич (Rosić, 2015: 55). Последният пример говори за прякото участие на музиката, тоест нейното влияние, в дадена политическа криза. В Македония по-голям брой музикални проекти, директно вдъхновени от определено политическо управление като опозиция и критика, са създадени през късния период на последното правителство на ВМРО – от 2014 г. до 2016 г. След 2016 г. в периода на актуалното правителство на СДСМ критичните музикални проекти срещу правителството са по-малък брой.

През последните двадесет години с развитието на технологиите, тоест с глобалното влияние и достъпност на медиите (самелитни канали, интернет), има преплитане на паметта и медиите. На сайта на Франкфуртската платформа за изследване на паметта ([The Frankfurt Memory Studies Platform](#)) може да се прочете, че социалната памет е немислима без медиите, които създават различни форми на памет или спомени. Милан Кундера също пише за скоростта на промяната и забравата на различни събития, като човешки трагедии и политически кризи (Kundera, 1990: 7). Бързата смяна на събития или новини, за които говори Кундера, е резултат преди всичко от влиятелните медии, които ежедневно диктуват избора на различни събития, които се забравят още на следващия ден, защото вече са избрани нови атрактивни събития. Когато започнах да проучвам и събирам материали за по-новите теоретични анализи на паметта, попаднах на поредица от публикации на издателството на Станфордския университет, посветени на т. нар. „културна памет в настоящето“ ([Cultural Memory in the Present](#)). Според издателите от Станфорд културната памет на настоящето демонстрира и подчертава настоящото производство и организация на думи, неща, образи, звуци, които са създадени в миналото, което не е завършено. Значението на културната памет на настоящето може да се постави в контекста на проекта „Скопие 2014“⁴, т.е. с неговата продължителност, която променя или изкривява средата ни ежедневно, което означава, че това, което видяхме вчера, вече се е променило следващия ден,

⁴ „Скопие 2014“ е културно-политически проект, стартирал през 2010 г., реализиран от бюджета на тогавашното правителство, ръководено от мнозинството от ВМРО. Проектът включва изграждане на мемориални сгради, мостове, паметници, кораби на малкия площад в строгия център на Скопие, като към днешна дата някои от планираните строежи не са завършени. Официалната сума за „Скопие 2014“ може да се обобщи само грубо. На портала „Призма“, който съдържа няколко анализа за проекта, може да се прочете, че „Скопие 2014“ струва над 600 милиона евро до 2015 г. (Йордановска, 2015).

споменът ни за града, в който живеем, се променя ежедневно. В случая на „Скопие 2014“ неколкогодишната промяна на центъра на града е резултат от постоянната му промяна чрез изграждането на огромен брой паметници, институции, мостове, кораби на изключително малко пространство. За този проект бяха създадени няколко песни и албуми, които са централна част от това изследване.

Анализ на музикални албуми и песни, вдъхновени от проекта „Скопие 2014“

В Македония в края на 2014 г. се случиха няколко събития, в които се сблъскаха политическата криза, гражданите и музиката. По същото време през ноември 2014 г. започнаха студентските протести, които бяха най-сериозният проблем за властта като противопоставяне на управлението на ВМРО.

Като въведение към всичко, което следва, или към всичко, което ни очаква след започналия през 2010 г. проект „Скопие 2014“, е песента „Buldozer“ на „Bernays Propaganda“⁵, популяризирана точно през 2010 г. Булдозерът в посланието на песента има лиценз да унищожи всичко, което хората обичат, и разрешение да строи всичко, което хората мразят. Споменават се цветовете на водещите партии: черно-червено и жълто-синьо, които се сравняват с турбо мощност, т.е. турбофолк и кока.

Песента „Buldozer“ е вдъхновена от звука на булдозера през 2010 г., но днес това не е спомен или минало. Ситуацията е все още актуална, ежедневието ни се изпълва със звука на булдозери и други строителни машини като шум на осъществени в пространството монументални властови разкази, зад които стоят идеологически доктрини (Григоров, 2017), вече не само в центъра на Скопие, но и в други квартали, като Карпош и Аеродром, със звука на булдозери и други строителни машини. Посланието на „Buldozer“ не само показва тогава и сега актуалното политическо, социално и културно състояние на града, то отразява и политическата сила на правителството. Същевременно, по Атали песента показва връзката между музиката и политическата власт, като музиката е опозиция на доминиращата културна политика.

През 2013 г. на живо в Младинския културен център-МКЦ в Скопие беше промотиран албумът „Реквиум“ на композитора Александър Пейовски (1979, Скопие) – албум, посветен предимно на композиторите на минимализма. „Реквиум“ съдържа четири композиции – „A(c)counting“, „Trans FYROM Express-Glasswerk“, „ErgaOMnes“, „Missa

⁵ „Bernays Propaganda“ е алтернативна рок, пост-пънк група, основана в Скопие през 2007 г. Групата е активна до 2020 г. Смята се за една от най-добрите алтернативни рок банди на Балканите през последното десетилетие. Групата получи положителни отзиви от печатни издания и уеб списания не само от региона, но и от Западна Европа, САЩ, Азия. „Bernays Propaganda“ има няколко европейски турнета и едно турне в САЩ. Техните 4 албума са записани и рекламирани от „Moonlee Records“.

Brevis“. Първата и втората композиция освен музикалната основа, вдъхновена от минимализма, имат и критичен аспект към проекта „Скопие 2014“. В същото време Пейовски се движи ретроградно, т.е. обръща се към историята на македонския народ и проблема за постигането на независима и демократична държава. В първата композиция има изброяване – рецитиране на английски от вокалистка, на новите паметници, музеи, театри, сгради, допълнени музикално въз основа на минималистична концепция, бавна мелодия с малък диапазон, изпълнена от камерен струнен оркестър, който създава меланхолична атмосфера. Споменава се старият нов театър, новите министерства, паметниците на Александър и Филип, лъвовете, новата филхармония... Втората „Trans From Express“ е вокално-инструментална композиция и е по-дълга, с продължителност около 16 минути. Женският младежки хор от МКЦ, който изпълнява вокалната част на песента, непрекъснато повтаря фразата „Trans FYROM Express“ в различни темпа, динамика и мелодико-ритмични съчетания. Към края са вмъкнати две речи, едната на Канго (певец-композитор) от 2011 г., произнесена на площада в Скопие, и една на цар Борис III на същото място от 1942 г. Музиката напрезнато напомня за миналото, но и за актуалните политически отношения между страните в региона. Третата композиция „ErgaOMnes“ може да се третира на символично ниво, насочено например към манипулирането на вътрешни и външни политически фактори в нашето близко и по-далечно минало (Папазова, 2016: 155–165).

Албумът „Реквиум“ е издаден от независимия звукозаписен лейбъл „PMG Recordings“ през 2014 г. През същата година „PMG Recordings“ издава компилацията „Skopje 2014 The End Game“, съдържаща 20 песни, които представляват културна опозиция на „Скопие 2014“. На обложката може да видим отношението на издателите и да заключим какво представлява целият проект: разрушителност, насилие, духовна деструкция... Този албум е документ на паметта, който свидетелства за реакцията срещу цялостния кич и безполезност на проекта. Повечето от групите са част от алтернативната музикална сцена и работят на принципа „направи си сам“. Такива са: „Bernays Propaganda“, „Hahaha“, „Muger Fuger“, „Milko“, „PMG Kolektiv“, „Чиста околина“, „Телемама“, „Фонџа“. Има смесица от жанрове: рок, хардрок, електропоп, рап, джаз. Например песента „Кругови“, изпълнена от „Sethstat“, Никола Коджабашия и Мирко Попов, е в джаз стил и съдържа пряка препратка към града, който е в руини. Песента „Студентска 2014“ от „Телемама“ е за студентските протести от 2014 г.

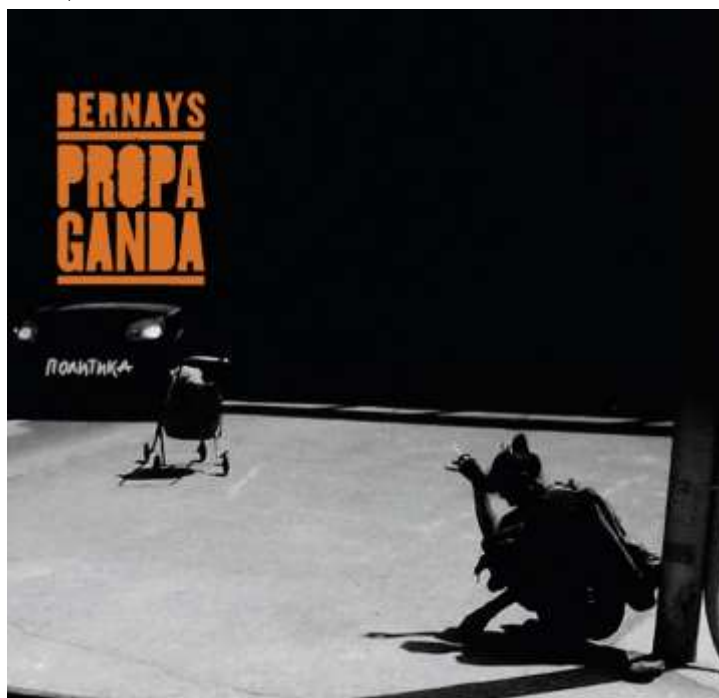
През 2015 г. „PMG Kolektiv“ издават албумът „Ex You“, който е доминиран от електропоп стил. От момента, в който започнете да слушате, става ясно, че заглавието на албума има много значения. В част от текстовете на песните се има предвид и съкращението, което използваме за бившата държава Югославия – „Ex Yu“. В първата песен „80-ти“ има съпоставка между паметта за миналото и

настоящото в областта на културата или изкуството. Чрез съдържанието на текста главният герой си припомня за 1980-те години, когато бил първи в блока, носел *converse all star* и 501, за разлика от 2014 г., което е „ужасно време“. Освен това има сравнение между града или градската памет спрямо предградията в сравнение с инди рока и „Bijelo Dugme“. „Ремко те гледам со девојки“ („Рядко те виждам с момичета“) е кавър на песента „Retko te viđam sa devojkama“ (1980) на бенда „Идоли“. „Идоли“ заедно с „Шарло акробата“ и „Електрични оргазм“ са част от водещите белградски представители на новата вълна или алтернативната сцена (аббревиатурата BAS – белградска алтернативна сцена – се използва и от музикални журналисти) през 80-те години. Спомнянето на периода от 1980-те може да отбележи един вид индивидуална памет, която отваря потенциални движения или „ментални карти“, които са част от анализа на рефлексивната носталгия на Светлана Бойм. Този вид носталгия не се стреми да реконструира или да се върне към конкретно събитие или място, но съдържа елементи на потенциално движение (Boym, 2001: 41–50). С кавър версията на „Идоли“ „PMG Kolektiv“ пресъздава песента, кара ни да си спомним оригиналната версия, но също така предлага възраждане. Според Шифер кавър версията представляват интерпретация на миналото за консумация от слушателите в настоящето или сегашния период (Schiffer, 2010: 92, 93). През последните пет-шест години периодът на югославската поп и рок музика започна постепенно да се анализира в няколко области. Периодът от 80-те години, който се споменава в албума „Ex You“, е най-богатият и разнообразен период в областта на рок и поп музиката на територията на цяла Югославия, когато се създава нова вълна или алтернативна музика. Според Далибор Мишина членовете на сцената на новата вълна са част от градската култура, която през 1990-те години беше унищожена от национализма, гражданската война, но от днешна гледна точка, пишейки за този период, Мишина ще каже, че новата вълна не означава спомен или носталгия в смисъл, че в доброто старо време е било по-красиво, а по-скоро новата вълна е спомен или опит на прогресивна социокултурна памет, която има хуманистични импулси (Mišina, 2013: 226–229). Преразглеждането на периода от 1980-те години чрез ню-уейв или алтернативна музика, особено от периода на 2000-те насетне, т.е. от времето, когато политическата ситуация в региона се стабилизира, представлява един вид приемственост в музикалните комуникации между членовете на тази сцена (организатори, музиканти, журналисти, публика). Локалното действие е недостатъчно за реализиране на различни музикални проекти. Поради което транслокалното действие (комуникация между днешните независими държави, които от 1945 г. до 1991 г. са били републики в СФРЮ) е по-продуктивна база, която включва различни видове музикални реализации, включително и създаване на кавър версии (Paparova, 2017).

Втората песен от албума „Ex You“ – „Култура“ – е вдъхновена от проекта „Скопие 2014“. Текстът на песента „Култура“ съдържа иронично, но и пародийно отношение към проекта „Скопие 2014“. Споменават се: стиропорен бог като паметник, статичен кораб, плаващ към Солун. Иронията може да има весело, изгрово значение, но в същото време може да има остър или критичен смисъл. Тоест може да бъде положителна, градивна, но и отрицателна, дестабилизираща, разрушителна. Подобно на бог Янус с неговите две маски (комична и трагична) нейната двусмисленост свързва плача със смях, радост и тъга, удоволствие и болка (Леви, 2012: 55). Чрез ироничното отношение „Култура“ има множество роли, тя ни оживява, отваря нови теми за размисъл, показва отношението на изпълнителите, има своеобразен диалогичен обхват. С други думи, потвърждава писаното от Леви, според която ироничните кодове в музиката нямат фиксирана ос. Те са обектна интеркултурални връзки (пак там: 60).

Музика, политика, джендър

В мое изследване отпреди няколко години за значението на женствеността сред македонските композиторки има теза, че доминира инверсионното третиране на традиционното бинарно разделение на мъже-жени чрез социално-политически дейности при справяне с политическа криза, като жените по-често създават произведения на изкуството, вдъхновени от конкретна политическа криза или проблем (Paparova, 2018).



Ил. 1. Обложка на албума „Политика“ на Бернайс Пропаганда. Публикува се с разрешение от Кристина Горовска.

През март 2016 г. „Bernays Propaganda“ промотира своя 4-ти албум „Политика“ (издаден за „Moonlee Records“ от Словения). В интервю за „TV Bla, Bla“ Васко Атанасоски, китарист и композитор на групата, говори за понятието политика от гжндър гледна точка. Според него на първо място политиката означава организиран живот и всички ние сме политика.

За заглавието на албума той ще каже:

Политика е тук. Политика е женско. Политика со самото тоа што е женско значи ќе најде некој подобар начин да ги реши работите или пак да се обиде да ги разбере работите. И оваа плоча е концептуална затоа што низ целата плоча се протега онаа женска нишка, женски начин на разбирање на работите. Дали е тоа имагинарен разговор на жена со градом или пак со сама себе. Дефинитивно плочата останува женска до крај затоа што машката енергија покажа каде не однесоа сит етие работи.“ („Политиката е тук. Политиката е женска. Политиката, с тоа че е жена, означава, че ще намери подобър начин да реши нещата или да се опита да разбере нещата. И този запис е концептуален, защото тази женска нишка минава през целия запис, женски начин за разбирање на нещата. Въображаем разговор на жената с града ли е или със самата себе си? Записът определено остава женски през целия път, защото мъжката енергия покажа къде ни отведоха всички тези неща. („Bernays Propaganda – Intervju“, 2016)

Снимката на обложката на споменатия албум „Политика“ показва жена, оставила количка с дете настред улицата. Може да се предположи, че е пристрастена към наркотици, произхожда от бедно или проблемно семейство. При предположение, че е искала да направи аборт и не ѝ е било позволено, посланието е, че политиката най-нагло е проникнала в утробата ѝ, като е вкарала закон, с който чуждите решават за нея, за най-дълбоката и интимна сфера на женското тяло. Въпросът е: доколко трагедията ѝ е лична и доколко – политическа? Има ли по-голям провал от майка, която няма любов към детето си, и от патриоти, които нямат любов към народа си – заявяват членовете на „Bernays Propaganda“ в интервю за портала „МКД“ (Димков, 2016).

Телемама е псевдонимът на Драгана Заревска, която през последните няколко години се изявява като автор на песни. Интересът ѝ към създаването на музика започва, когато е изправена пред голяма промяна – предстои ѝ да стане майка. Съпругът ѝ подарява укулеле, за да използва бременната жена свободното си време по-креативно. Така започва нейната музикална история и издаването на солов албум през юни 2015 г., озаглавен „Miss Sloboda“, който съдържа 10 песни. Този албум е вдъхновен от нейните лични промени (да стане майка), но също така вдъхновен от социалната и политическа ситуация в страната, отношението към работничките. В интервю Телемама ще каже, че албумът е създаден от болка, разочарование, тъга и надежда. Заглавието се отнася към женски образ, който според Телемама липсва в

обществения културен живот. Основната женска роля – „Miss Sloboda“ – е вплетена в целия албум, тя трябва да печели с отношение, интелигентност, а не с красота. Създаването на „Miss Sloboda“ също е вдъхновено от героите, които се появяват в песните на Дейвид Боуи. Валя Терешкова – една от песните – е посветена на жени, които са били талантиливи в определени професии, например в спорт и лека атлетика, природни науки, но днес работят във фабрики. В музикално отношение албумът е базиран на минимализъм с използването на укулеле или електрическа китара, соло женски вокал, предимно два до три акорда, доминирани от минори, с умерено темпо и динамика. Изключение прави песента „Папочеништен“, посветена на майката на Телемама, която е била работничка във фабрика в Пробищип, и артистката я губи, когато самата тя става майка (интервю на автора с Драгана Заревска, Скопие, 24.05.2016).

Ана Пандевска (1985, Скопие) е съвременна композиторка, която работи в Скопие предимно в областта на електроакустичната музика. За Ана жените са станали по-смели в израза си и средствата, които използват. Мъжете се придържат към по-традиционни рамки, по-спокойни са в работата си (интервю на автора с Ана Пандевска, Скопие, 27.06.2016).

Творбата на Ана Пандевска „Life in a Box“ (2015) е вдъхновена от темата за свободата на медиите и липсата на свободни журналистически разследвания. Ана е особено вдъхновена от случая с журналиста Томислав Кежаровски⁶, който е осъден на затвор за разследваща журналистика. „Life in a Box“ – композиция за пиано и магнетофонна лента – е с продължителност от три минути, партията на пианото е минималистична, произведението е написано след протеста за Кежаровски, на които Ана също присъства и от който е впечатлена. Формата е тричастна, Ана я нарича „мини филмова пиеса“, защото целият процес е визуализиран. Основната музикална тема е свързана с приспивна песен под формата на мелодии от музикална кутия и въртяща се балерина – символизиращи порочен кръг. В произведението има и звукови ефекти на ключ, врата, счупване на стъкло.

⁶ Томислав Кежаровски е обвинен за разкриване на самоличността на защитен свидетел по делото „Ореше“ в журналистически текст от 2008 г. Негови колеги твърдяха, че няма престъпление, тъй като свидетелят изобщо не е бил защитен по време на публикуването на текста, а по-късно свидетелят заяви, че е бил принуден да лъжесвидетелства от полицейски структури. През 2013 г. Кежаровски беше осъден на 4 години и половина затвор. Кежаровски също изтърпя присъдата и под домашен арест. След определен период наказанието лишаване от свобода е намалено от 4,5 на 2 години.

Life in a box

(piano and tape)

Ana Pandevska 2015

Start improvising on those two notes from slow to fast and back, when the speaking on the tape starts at the beginning.

♩ = 100 8^{va}

Piano

p

Speaking (media freedom)

8^{va}

Pno.

TV error effect

Foot steps

9

Pno.

Криз зонит

bells - tempo marker effect

Door effect

Ил. 2. Партитура на „Life in a box“. Публикува се с разрешение от Ана Пандевска.

През същата 2015 г. излизат „бомбите“ на опозицията СДСМ, представени най-вече от лидера на СДСМ Зоран Заев, с които се обявяват поредица от незаконни, корупционни сделки и действия на управляващата партия на ВМРО. За да се отвлече вниманието, в Куманово (който е мултиетнически град) се извършва режисирана терористична атака. На 9 май 2015 г. има въоръжена сблъсък между служители на полицията и т. нар. терористична група от Косово. Няколко полицаи са убити.

Веднага след това събитие Ана пише композицията „9.05.2015“ за пиано с четири ръце и магнетофонна лента.

С тези произведения, споделя Ана, тя иска да даде личен принос като композитор към гражданските протести срещу цялостната недемократична ситуация в Македония. Ана Пандевска споделя, че вече ѝ е омръзнало да се разтяга цялата криза и да не се поема отговорност. Тя настоява за оставки и наказателна отговорност на всички виновни и замесени (интервю на автора с Ана Пандевска, Скопие, 27.06.2016).

Епилог: Музика – политика – пандемия

По време на карантината заради световната пандемия от COVID-19 певицата на „Bernays Propaganda“ Кристина Горовска създаде домашно видео към песента „Дојде живот“ („Животът дојде“). Песента е част от последния албум на „Bernays Propaganda“ „Втора младост трета светска в[6] С разрешение от Кристина Горовска.

ојна“ („Втора младост трета световна война“) (2019, „Moonlee Records“). Заглавието на песента и съдържанието на текста са вдъхновени от политическия лозунг „Животът дојде“, пропагандиран от СДСМ по време на изборния процес и смяната на правителството в периода 2016–2017 г. Управляващата до 2016 г. партия ВМРО беше победена от СДСМ. Икономическият и социален стандарт на гражданите остават същите въпреки новото правителство. Затова текстът в песента „Дојде живот“ има иронично послание. В началото на новата глобална пандемична криза през март 2020 г. Кристина Горовска записва домашното видео към „Дојде живот“. Във видеото тя е частично маскирана, което отразява новата корекция и ре-анализ на текста на песента, насочен в полето на идеологическия анализ, повлиян предимно от политическата криза в Македония през последните повече от три десетилетия на политически преход и свързан с новата пандемична криза. Кристина изпълзва фигуративна алегория в текста:

Дојде ли живот кај вас? Дај, дај ми дај, само насмеј се дај... Насмеј се не сликаат, Дојде и живот, па замина далеку...Кажа: не е за нас! Јас сум ти како фабрика од злато, Со сите стравови и фобии, Во мене се собрани! И пак сум поздрава, многу посилна, од секој што робува!!!“ („Животът дојде ли при тебе? Дај, дај, дај ми, само се усмихни, дај... Не снимат с усмивка. Животът дојде и си отиде... Той каза: не е за нас! Аз съм ти като фабрика за злато, С всички страхови и фобии, Те са събрани в мен! И отново съм поздрава, много по-силна, от всеки който поробва!!! („Дојде живот“ от албума „Втора младост трета светска војна“, 2019, „Moonlee Records“).⁷

⁷ С разрешение от Кристина Горовска.

С последния пример можем да заключим, че темата на това изследване – връзката на музиката и политиката в Северна Македония – е все още актуална и отворена за разширяване в близкото бъдеще. Резултатите от това изследване предлагат определение на няколко нива на връзката между музика и политика. Анализът на релацията между музика, политика и памет образува дефинирането на три вида памет:

- Памет за настоящето – „Buldozer“ от „Bernays Propaganda“, албумът „Ex You“ на „PMG Kolektiv“, компилация „Skopje 2014 The End Game“ – песни, вдъхновени от близкото ни незавършено минало;
- Градска памет – изразена чрез връзката на паметта за града, чрез сравнението на миналото и настоящето на градските ценности (рок или инди-музика, култура, архитектура) – песента „Buldozer“, албумът „Ex You“ на „PMG Kolektiv“, компилация „Skopje 2014 The End Game“;
- Комбинирана памет – обозначава съчетание между музикална памет с градска памет и памет на настоящето – албумът „Реквием“ от Пейовски, албумът „Ex You“ на „PMG Kolektiv“.

Що се отнася до връзката между музика, политика и дженър, музикалните примери показват, че жените са по-склонни да създават произведения, директно вдъхновени от политически и социални проблеми.

Библиография

Димков, Тони. 2016. „Бернайс пропаганда: Политика е за апсолутното мнозинство во оваа земја со груби плускавци и црно под ноктите“. МКД (посетено на 7.01.2023 г.).

Димов, Венцислав. 2019. *Музиката за народа на медийния фронт (Меката власт на народната и популярна музика в Социалистическа България)*. София: УИ „Св. Климент Охридски“.

Димов, Венцислав. 2020. „Етнопоп музика и власт на Балкантите (как една хибридна музика става мека сила в културните войни: медийно-антропологически прочити)“. В: Пейчева, Лозанка (съст. и ред.) *Меката власт на популярната музика в медиите (по примери от България и Балканите)*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 12–63.

Григоров, Григор. 2017. „Градът като текст: семантика на символичните пространства, оформени чрез изградените по проект „Скопие 2014“ паметници“. В: Пейчева, Лозанка, Григор Григоров (съст.) *Проекции на културните традиции: България-Македония*. София: Издателство на БАН „Проф. Марин Дринов“, 27–74.

Леви, Клер. 2012. *Музикалната пародия в края на 20 и началото на 21 век*. София: Институт за изследване на изкуствата-БАН.

Папазова, Јулијана. 2016. „Меѓу музиката и меморијата: доживување на проектот „Скопје 2014“. В: Тодорчевска, Јелица и Опетческа-Татарчевска Ивона (уред.) *Зборник на Струшка музичка есен – 40 години „Струшка музичка есен“, Меморија и перспективи*. Скопје: СОКОМ, 155–165.

Пейчева, Лозанка (съст. и ред.) 2020. *Меката власт на популарната музика в медиите (по примери от България и Балканите)*. София: УИ „Св. Климент Охридски“.

Јордановска, Мери. 2015. „[Скопје 2014 достигна над 600 милиони евра](#)“. Призма интернет страница, за промоција и јакнење на истражувачкото новинарство. (посетено на 7.01.2023 г.).

Atali, Žak. 2007. *Buka*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Boym, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.

Deleuze, Gilles. 2004. *Difference and Repetition*. London, New York: Continuum.

„[Bernays Propaganda – Intervju](#)“. 2016. BlaBlaTelevizija (посетено на 8.01.2023 г.).

Grossberg, Lawrence. 1983. „The Politics of Youth Culture: Some Observations on Rock and Roll in American Culture“. *Social Text*, 2: 104–126.

Grossberg, Lawrence. 2010. *Cultural Studies in the Future Tense*. Durham and London: Duke University Press.

Kundera, Milan. 1990. *The Book of Laughter and Forgetting*. New York: Penguin.

Middleton, Richard. 2013. *Voicing the Popular: On the Subjects of Popular Music*. London, New York: Routledge.

Mišina, Dalibor. 2013. *Shake, Rattle and Roll: Yugoslav Rock Music and the Poetics of Social Critique*. Ashgate.

Papazova, Julijana. 2017. *Alternative Rock in Yugoslavia 1980–1991*. Berlin: LAP.

Papazova, Julijana. 2018. „Poglednaženskost v ustvarjalnostiskladareljic v Republiki Makedoniji“. In: Stefaniја, Leon, Bogunović Hočevār, Katarina (eds.). *Ženskost v glasbiskladateljic po 1918 Pogledinekaterihmanjšihglasbenih kultur Evrope. Femininity in the female music since 1918 Views of some smaller musical cultures in Europe*. Ljubljana: University, Faculty of Philosophy, 39–54.

Rosić, Branko. 2015. „Mustra za revoluciju, SrđaPopović“. *Nedeljnik*, 193: 55.

Schiffer, Sheldon. 2010. „The Cover Song as Historiography, Marker of Ideological Transformation“. In: Plasketes George (ed.) *Play it Again: Cover Songs in Popular Music*. Ashgate, 77–98.

Street, John. 2001. „Rock, Pop and Politics“. In: Frith, Simon, Straw, Will, Street, John (eds.). *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge: Cambridge University Press, 243–255.

Интервюта

Интервю с Телемама (Драгана Заревска), 24.05.2016, Скопие

Интервю с Ана Пандевска, 27.06.2016, Скопие

Албуми

Bernays Propaganda, „My Personal Holiday“, (Moonlee Records, 2010)

Bernays Propaganda, „Политика“, (Moonlee Records, 2016)

Bernays Propaganda, „Втора младост трета светска војна“, (Moonlee Records, 2019)

Александар Пејовски, „Реквијем“ (PMG Recordings, 2014)

„Skopje 2014 The End Game“ (Зависналиста.мк, Компилација, PMG Recordings, 2014)

PMG Kolektiv, „Ex You“, (PMG Recordings, 2015)

Биографична справка: Юлияна Папазова получава докторска степен в Института за изследване на изкуствата – БАН в София. Основните ѝ области на изследване са: проучвания на популярната музика, алтернативния рок в Югославия, инди сцена в Югоизточна Европа. Папазова е получавала стипендии от Вишеградския фонд и SAIA за пост-докторантски научен престой в Университета „Коменски“ в Братислава. Нейни текстове са публикувани за: Bloomsbury, Routledge, Studia Musicologica–MTA, Budapest, Peter Lang–Frankfurt am Main, Journal of Creative Communications–SAGE, Rowman & Littlefield – Maryland, Bulgarian Musicology, Hudební věda и др. Участва в международни конференции: Оксфордския университет; Университета в Страсбург; Полската академия на науките, Варшава; Университета в Порто; Карловия университет, Прага; Академия Сибелиус, Хелзинки и др. Понастоящем Папазова е пост-докторант в

European Scientific Institute-ESI, където работи по темата „Алтернативният рок на Балканите по време на пандемията от COVID-19“.

Short bio: Juliana Papazova received her PhD from the Institute for the Study of Arts – BAS in Sofia. Her main areas of research are: studies of popular music, alternative rock in Yugoslavia, indie scene in Southeast Europe. Papazova has received scholarships from the Visegrad Fund and SAIA for a post-doctoral research stay at the Comenius University in Bratislava. Her texts have been published for: Bloomsbury, Routledge, Studia Musicologica–MTA, Budapest, Peter Lang–Frankfurt am Main, Journal of Creative Communications–SAGE, Rowman & Littlefield – Maryland, Bulgarian Musicology, Hudební věda, etc. She participates in international conferences: Oxford University; University of Strasbourg; Polish Academy of Sciences, Warsaw; University of Porto; Charles University, Prague; Sibelius Academy, Helsinki, etc. Papazova is currently a post-doctoral fellow at the European Scientific Institute-ESI, where she works on the topic “Alternative Rock in the Balkans during the COVID-19 pandemic”.

E-mail: jzabeva@yahoo.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5920-2959>

Червени песни, сини крѝпки, ярко присѝствие на сив фон

За музика и политика през социализма и прехода през биографичния разказ на Розмари Стателова

ИНТЕРВЮ НА ВЕНЦИСЛАВ ДИМОВ С РОЗМАРИ СТАТЕЛОВА

Професор Розмари Стателова е специален гост на тематичния брой „Музикалният съпровод на политиката“. Наскоро навърши 80 години. Поводът да я представим в този брой е не само и не толкова кръглата годишнина. Повече от половин век тя наблюдава, коментира и изследва популярната музикална култура – днес е доайен на научното поле *Popular Music Studies* в България, едно от водещите имена в съвременната българска антропология на музикалната култура и етномузикология. Нейната визитка не може да бъде в кратка форма. Всъщност, подобно на героинята на Труман Капоти, може – само името Розмари стига, за да бъде разпозната. Все пак, в темпо *Presto* ще пренесна из полето на нейната дълголетна и трудолюбива дейност в няколко поприща, за да резюмирам кратка био-библиографска скица.



Родена е през 1941 г. във Варна в семейство на интелектуалци: баща ѝ и дядо ѝ са лекари, родителите Константин и Марияне свирят на домашните концерти (цигулка и пиано). Музиката, която свирят и коментират (Бетховен, Шуман, Бах), в детското съзнание на Розмари се изразява с думата „богато“ (Стателова, 2011: 81). Другото, делничното, не е богато. През 1962 г. завършва Държавната музикална академия в София. Между 1962 г. и 1965 г. е учител по музика в Института за детски учителки в гр. Враца. След това сътрудничи като хоноруван автор и критик на много периодични издания. През периода 1969–1973 г. е музикален оформител в Българска национална телевизия. От 1973 г. до 1983 г. работи в Института по култура, където през 1980 г. защитава първия си докторат по философия и социология. Между 1983 г. и 2010 г. е музиковед в Институт за музика (по-късно Института за изследване на изкуствата) – БАН, където става доцент (спец. Музикознание и Музикално изкуство) през 1987 г., а след защитата на втори докторат (1996 г., по изкуствознание) става и професор през 1997 г. През периода

1994–2007 г. е ръководител на секция „Етномузикология“ в Институт за изследване на изкуствата. Преподавател по музикална култура в СУ „Св. Климент Охридски“, Факултет по журналистика и масова комуникация (1990–2009), Технически университет – София, Академия за музикално и танцово изкуство – Пловдив, Варненски свободен университет. Гост-професор в Хумболтовия университет в Берлин (1995) и в Университета в Падерборн, Германия (2005). Член на Международната асоциация за изследване на популярната музика (*International Association for the Study of Popular Music* – IASPM) от 1987 г., през 1988 г. е съосновател на българската секция към IASPM. Член на Международния съвет за традиционна музика (ICTM), секция „Музика и малцинства“ (от 2000 г.), представител за България в ICTM (2005–2015). След 2010 г. е асоцииран член на изследователска група „Етномузикология“ при ИИИЗк-БАН. Автор и съставител на десетки книги – монографии, учебни помагала, сборници: *Панка Пелишек* (1970), *Песента-оръжие* (1976), *Попмузиката* (1983, в съавторство с Чавдар Чендов), *Обърнатата пирамида* (1993), *Преживяно в България* (1995), *Лятото на българската култура* (първо издание 1996, второ издание 2016), *Студии за попмузиката* (1999), *Седемте гряха на чалгата. Към антропология на етнопопмузиката* (2003), *The Seven Sins of Chalga. Toward an Anthropology of Ethnopop Music* (2005), *Чуждата култура отблизо. Актуални музикални практики на сербите в двукултурната област Лужица в Германия* (2011), *През годините* (2011, състав. Венцислав Димов), *Musikalische Begegnungen bei den Sorben* (2013), *Естрада и социализъм: проблясъци* (2019), *Разказът на един музиковец* (2020) и др., на стотици студии и статии по проблемите на музиката и популярната култура, публикувани в България и в други страни.

Но професор Стателова е не само дистанциран от катедрата учен, а и потопен в изследваните явления любопитен участник. Самата тя се бе обрисувала методологически през метафора, нещо като интертекстуално намигане към прочетения от Клифърд Гиърц Макс Вебер (човекът е животно, увиснало на паяжина от значения, която самият той е изплел, тая паяжина е културата, а науката ни интерпретира значението), като увиснала в стила на Алиса в страната на чудесата или *Матрицата* труженица на интересното: „стъпваш на терена [...] увисваш с главата надолу, вторачен в откриващия се *souterraine*. Каквото видиш – видиш. Останалото са звуци и думи, обикновено табуирани горе“ (Стателова, 2003: 8). В това бинарно „горе“–„долу“ има нещо от съхранявано през годините и самочувствие на европейски интелектуалец, то е наследство, но и дълг да се поддържа културата като йерархия от следващия, който е стъпил на раменете на велики преди него. Подобна оптика – отвисоко (заради раменете, на които е стъпила, не заради собствения респектирац ръст), е израз на вътрешна почит, но и на постоянно вътрешно боричкане и диалози, които намират израз в хилядите изписани от нея

страници. Те са не просто работа в полето на хуманитарните и социални науки, те са свидетелства на наблюдател и анализатор, очевидец и участник в нещо, което продължава да се случва. Така в живота ѝ се преплитат детските спомени за старата България с младежките преживявания на останалия чужд за семейството социализъм, началните стъпки на музикален критик и просветител с маратонското бягане на учения през годините и траекториите на културологията и социологията на музиката, етномузикологията и антропологията; категоричността на учения със съмненията, самоиронията и автокритичността на мислещия свидетел. В Розмари Стателова има много, много различно и много интересно. В нея се срещат познания и признания за „високото“ на западна художествена музика и „ниското“ на балканската етнопоп музика, постижения на музиковец и културолог, страсти на учен и писател, следи от професионалното поприще на журналист, редактор и критик с кариерата на изследовател и академичен преподавател, рационалната дистанция от обекта на изследване с емоционалната обвързаност на популяризатор и активист с граждански каузи, пълното етнично съ-съществуване на българско, немско и руско, хибридна мъдрост на балканското...

Затова сме заедно в Семинар_BG – по-горе използвах думата „поле“ и това не е случайно. Етимологически семинар се свързва с „разсадник“ и идва от „семе“. В полето на науките, които ни интересуват, Розмари Стателова е посяла много. Сега ще се опитаме заедно да съберем онези зърна на нейния труд, които можем да смелим през нейната лична история. Нямаме претенции да защитаваме методологията на биографичния разказ, нито да обогатяваме теорията му. Искаме да споделим семинарно (т.е. за активни читатели) един повече приятелски, отколкото професорски разговор за преживените кръстопътища на лична, общностна и обществена история, на близко и още по-близко минало, на музика и политика, на техните прочити от две различни поколения...

Срещата ни е на 20 януари 2023 г. Седнали сме на чаша розе. Разговорът започва с поздравка и моето признание, че не познавам друг изследовател в България, който да е толкова на „ти“ с популярната музика – и като учен и теоретик, и като познавач на емпирията. Рядко съм срещал надарени разказвачи, които са и откровени и не се свенят от личните си истории. Розмари е споделяла вече признанието, че е едно пълно цяло, получило се от много плодотворни срещи. Не само „външни“, с други хора, но и „вътрешни“. Моля я да разкрие някои от тези ярки срещи в свободен разговор, отворен за читателите на Семинар_BG. Съгласява се. И продължаваме един дълъг разговор, започнат още преди тридесетина години, през които ако не сме изляли една торба сол, може би сме изпили бърча вино (затова сме отдавна на „ти“).

**

Венцислав Димов (В. Д.): Да започнем този разговор с твоите биографични приближения към темата „Музика – власт – политика“. Първите ти статии са писани през 60-те години на XX в. Сега си го представям като фовистичен изблик: младата музикална критичка като ярка багра на сивата фасада на държавния социализъм. Буквално! Един покоен мой приятел ми разказваше, как още от времето на „Бамбука“ младата Розмари, водена от съпруга си Слав Кожухаров¹, „шашвала“ мъжете с жълтите си теснополи рокли и с невероятните дълги бедра, заради които музиковедът получавал повече завист, отколкото споделени на масата чаши. В спомените си Розмари Стателова описваш как водена от съпруга си, в ЦУМ избирате плат за гръзка греха, подчертаваща твоята яркост на фона на тогавашната сивота... Има го в биографичната книга *Разказът на един музиковед*, най-новото ти творение – честита награда! Съвсем наскоро секция „Музиколози“ при Съюза на българските композитори ѝ връчи за първи път награда за музикологично творчество „Книга на годината“ 2021 в категория „Музикална мемоаристика“! Разгръщам я сега: ето, в книгата има откъс от дневника ти – на 5 декември 1967 г. споделяш: „Почнах да пиша своя книга *Ние от 60-те години...* (Стателова, 2020: 84). Помогни ни да си представим онзи блясък на младежкото „ние“ връз онази сивота на 1960-те... Яркостта на 60-те, твоята яркост, може би през популярната музика?

Розмари Стателова (Р. С.): 1960-те и 1970-те – обикновено ги слагат заедно – са изключително важни за популярната музика в света. Краят на 60-те е изключително важно време, когато всичко започна за мен в проблематизирането на музикалната култура, бях много млада, нямах дори двадесет години. Проглеждането дължа на моя тогавашен съпруг, музиковеда Слав Кожухаров. Спомням си, може би в средата на 60-те, отидохме на един рок концерт в зала „Универсиада“, беше сръбски рок състав. Тogaва видях необичайното поведение на младежката публика. Всичко, което правеше тя, бе онова, което в концертната зала е забранено да се прави: младите скачаха и викаха, бяха като обезумели, дори имаше сексуални моменти... Тogaва реших, че мога да имам изследователски интерес към този жанр. За разлика от Слав, който бе посветен на музикалната класика и съвременната художествена музика, аз избрах да се занимавам с „масовите“ жанрове. Това ми навлеche изключително много неприятности в бъдещия ми научен живот. България, въпреки че е държава на фолклора, на масовите жанрове, в академичните среди по онова време витаеше странно презрение към популярните жанрове. Първата ми

¹ Слав Кожухаров (1937–1981) – музиковед, критик, преводач, редактор, създател и главен редактор на списание *Музикални хоризонти*, автор на монографията *Въведение в теорията на музикалните системи*, издадена посмъртно през 2008 г. – бел. В. Д.

дисертация (защитена през 1980 г. от музиковец не в СНС по музикознание, а при философи и социолози – бел. В. Д.) бе оценена от секретаря на БАН тогава така: „Как е възможно да има дисертация на тема естрада? Не знаех, че има и такова нещо в науката!“



Ил. 1. Ил. 2. Розмари Стателова на „Златния Орфей“: интервю с Бети Дорси, 1972 г.

В. Д.: През 60-те продължаваш да пишеш за художествена музика, работиш в Телевизията като музикален оформител и редактор. През 1973 г. започваш работа в Института по култура...

Р. С.: Да, в началото на 70-те години аз се озовах посветена в науката за масовите жанрове. Беше точно 1974 г. в Берлин. Аз имам особена връзка с тази страна, тъй като майка ми е германка, та тогава попаднах в Германия на фестивала „Червени песни“. Тогава за пръв път видях и чух какво значи политика и песен в едно. Току що беше станал пучът в Чили². Бяха използвали сума хора, сред тях певци, поети, китаристи...

В. Д.: Легендата Виктор Хара...

Р. С.: Виктор Хара. Когато се озовах на фестивала в Берлин, видях на сцената да излизат латиноамериканците, чилийските политически емигранти – те са причината за моята слабост към темата „Музика и политика“, към жанровете на тази песен. Защото аз видях хора, които чрез песен изразяваха политическата си позиция по едни страстен начин, така че всички ние в огромната зала „Фридрихшат палас“ станавме прави, започнахме да пеем и скандираме заедно с латиноамериканците „Венсеремос!“. Тогава се обрекох на това изкуство. Нарекох го „умна песен“, даже не „политическа песен“, тъй като „политическа“ ми е малко конюнктурно, затова предпочитам „протестна песен“, „ангажирана песен“, или както аз я наричам – „умна песен“. В нея няма въздишки по луна, любов и прочие, а има въздишки поради това, че работата не се оправя в света, че продължава да е объркана и че ние трябва да направим непременно нещо. И понеже бях млада, запалена от нещо, върнах се в България и казах каква песен има в света. В Берлин се срещаха хора от цял свят. Интересно, попаднах в една политическа и научна среда, която точно това чакаше: сякаш да препречи пътя на рока от Запад с едни друг жанр, пак масов, но политически, евентуално комунистически. Песните в Берлин се наричаха „Червени песни“. Така се получи, че властта тогава – Комсомолът³ – презърна подсказаното то мен: „Ми хайде да направим и у нас такава песен“. Но такава винаги е имало – да си спомним куплетистите от 1930-те години в България...

В. Д.: Като Стоян Миленков и протестните му песни „Апаши“, „Метлата“...

² На 11 септември 1973 г. военните, водени от ген. Аугусто Пиночет, извършват военен преврат в Чили, убит е президентът-социалист Салвадор Алиенде, военната хунта арестува хиляди, стотици са екзекутирани на националния стадион – бел. В. Д.

³ Масова организация, комунистическо младежко движение, в социалистическа България наследник на РМС (Работнически младежки съюз), след 1958 г. – ДКМС (Димитровски комунистически младежки съюз) – бел. В. Д.

Р. С.: Да, и бригадирските песни от края на 1940-те години, нека си спомним и масовата песен, която е също сред предтечите на политическата песен през социализма. Така че имаше един интерес от властта към едно такова музикално движение. И много бързо се организира, навсякъде по мрежата се пуснаха директиви да се правят групи от младежи, които да правят песни с актуални текстове. При нас стана много противоречиво. Много хора се запалиха без да знаят за какво става дума... Но за мое щастие една групичка младежи-поети, хора на словото, талантиливи и искрени, се включиха в това движение. Като Христо Карастоянов от Ямбол, като Владо Левков от Варна, като Гриша Трифонов от Харманли. Те разбраха, нарекоха себе си „поети с китара“ или ПОКИ-та.



Ил. 2. Розмари Стателова – лекция за политическите песни, Берлин, 2000 г.

В. Д.: Сега е момент да сложим яснота. Игваш от Берлин с истинската „Червена песен“. В България Партията и Комсомолът приемат идеята, но я превръщат в буфер срещу западния рок, така се ражда Фестивалът на политическата песен „Ален мак“ в Благоевград, първото му издание е през 1975 г. Власт и медиите го подкрепят: Българското радио записва песните и ги излъчва, „Балкантон“ издава плочи, телевизията го показва... Как се роди другата, „умна песен“, как се включи ти в това алтернативно движение? Поетите с китара не бяха едни и същи с певците на „Ален мак“, те бяха алтернатива?

Р. С.: В известен смисъл – да. Тук искам да отворя една хитра скоба за българския характер. Ние сме хората, които не искат „да се минат“. Дори сред хората от политическата песен властваше това „да не се мина“. Те искаха първо да бъдат признати от Комсомола – през деня на сцената пееха официалните песни от „Ален мак“, а през нощно време по клубовете пееха за себе си... Ти помниш какво се пееше неформално. След падането на Берлинската стена попаднах пак в Берлин. Певците на „Червените песни“ се опитваха да се проблематизират: „Абе нас инструментализираха ли ни, използваха ли ни или наистина бяхме ангажирани?“. Немците с обичайната си задълбоченост бяха почнали да дискутират тази тема. И разбира се, бяха се скарали. Викат: „Не те ли помня какви ги пееше тогава, а сега какво говориш!“. Върнах се при нашите певци и ги питам: „Вие всъщност инструментализирани ли бяхте от властта или бяхте ангажирани с идеи?“. Те признаха, че са били и едното, и другото: „През деня пеехме каквото искат, те ни плащаха и пътни, и дневни, и хонорари. През нощта пеехме каквото си искаме, ти много добре помниш това“.

В. Д.: Това българска амбивалентност ли е или политическо безгръбначие? „Со кротце, со благо“ пред властта, но после „в механата“ да се тупаш бунтовно по гърдите... Възможно ли е да си и с властта, и да си против нея?

Р. С.: Възможно е. Който иска да разбере повече как става това, нека прочете статията ми „Фестивал за три гроша“, има я в юбилейния сборник за 70-та ми годишнина, който заедно направихме с теб (вж. Стателова, 2011: 65–69). Заглавието отвежда към Брехт, но не е той единственият ангажиран творец в Германия. А руската песен – Висоцки, Окуджава... Гръцката, *трагодите* и *нео кима*...

В. Д.: Да, бардовете и ангажираните леви композитори, като Мукис Теодоракис...

Р. С.: Руската песен от времето на СССР е изключително показателна. За мен тя е това, което трябва да бъде „умната песен“. Един Розенбаум – какви песенни послания създаде и изпя той. Един Висоцки – както чета от умния руски критик Дмитрий

Биков – е бил и любимец на режима. Аз не знаех това, мислех, че е само на населението...

В. Д.: Е, как е бил любимец на режима, като не му издават песните, ограничават му концертите, приживе не му издават плочи в СССР, песните му се разпространяват нелегално чрез магнетофонни записи...

Р. С.: Оказва се, че не е бил в никакъв случай притесняван. А за издаването: в СССР, както и у нас, имаше особена издателска политика. Това да не се бърка с цензура. Бил е любимец на всички, и на властта.

В. Д.: Излиза, че другарите си го ползват в своите кръгове за собствена употреба, но не дават на народа да го харесва и пее?

Р. С.: Те са длъжни заради властта си. Както Булгаков – той е бил любимец на Сталин! Амбивалентни са нещата в Русия, особено в изкуството, да не ги схематизираме и подвеждаме под един знаменател...

В. Д.: Да се върнем в България. Помня споделяното в затворени кръгове съпричастие към песните на Гриша Трифонов, пеехме ги неформално, като студент съм организирай негов концерт при заключени врата, за да пеем свободно песни, като тази по текст на Андрей Германов:

*И с получестните, с говедата,
запрегнати в един ярем,
предмостията на победата,
ний щем-не щеме, ще орем...
Убивай всяка бутафория,
че е играта с правила,
не дава майката история
да се прескачат стъпала.*

Посланието е морално, но и политическо, осъзнаващо ярема и лъжите... Но е имало и по-солени протестни песни преди. Ти си разказвала за уроците на баща си...

Р. С.: То не бяха протестни песни, но имаше протестна култура в семейството ми. Майка ми като германка беше заточена в лагер след 9 септември – била „враг на народа“. А баща ми се отърва от лагер, защото неговият баща бил комунист от Плехановото време в Русия, където е учил. Нашето семейство беше изключително антикомунистическо настроено. Баща ми, с майка руския, мразеше руснаците заради СССР. Имаше пациенти селяни от съседни на Варна села и ги изобразяваше, като пееше съчинени от него такива куплети:

Здравичка си бях, здравичка си бях,
Преди в ТКЗС-то да вляза,
Болничка станах, болничка станах,
Ама не мога да изляза...

Разказвах се антикомунистически вицове. Аз отивам в училище и като 7-годишна будала, разказвам на всеослушание за мен много интересен виц: някой гледа изложба, на картина има нарисувани голи негърчета. Коментар: значи народната власт там господства отдавна, щом хората са голи! Целят клас припада от смях, а учителката ме води в къщи: „Моля, господин докторе, не разказвайте такива приказки на децата, тя ги разказва в клас!“. Баща ми ме заведе в наказателното място – един гараж в двора ни – удари ми три пръчки и ми даде 200 лева, защото съм запомнила историята.

В. Д.: Не е ли това българската амбивалентност?

Р. С.: Така са ме учили как да не се мина...

В. Д.: Аз си спомням, май от майка ми, една варненска песен, хулиганска, пята преди моята младост, подбивна, против властта:

В ресторант Одеса, келнерката Веса, с късата пола – туй е модата сега!
Бай Тошо комуниста, забранил е той туиста – туй е модата сега!
Рица жълта кат' лимон, тесен кюнец панталон – туй е модата сега!

Сещаш ли се за по-ранни примери на такава „политическа“ песенност?

Р. С.: От моето детство помня една песен на Парашкев Хаджиев (пее):

Кулака, кулака, добро го не чака,
И хитрата сврака, в капана влезе с двата крака, диги диги ди...

В. Д.: Фокстрот, поръчан от властта. Плочата с тази песен на „Радиопром“ е на корицата на книгата ми Музика за народа на медийния фронт (Димов, 2019)... Но това е една от песните, използвани от властта, която поръчва създаването на песни с политически послания в най-модерните за времето танцови жанрове – фокстрота. По същото време „отдолу“ се пеят песни подбивни, които разобличават насилническата власт, като онзи суинг, който е по мелодия на световен хит на Анджус Систърс:

Във конски вагон, подобен на салон,
пътувах аз от София за Лом.
Прощавай София, прощавай София,
с Дианабад и кино Капитол...

Джаз-младежта възпява отвеждането си в лагер в началото на 1950-те. По това време за джаз и западни танци са въдворявали в лагери и интернирали извън София. Идваш в София на 17 години, има вече размразяване, ще затворят лагерите през 1962 г. В дневника си младата госпожа Стателова – тогава Кожухарова – пише как танцувате по квартирите туист. Пак по това време – втората половина на 60-те – в Държавния архив открих следи от вашата дейност в Съюза на музикалните дейци в България: студия от РозМари Кожухарова „Насоки в съвременната Западно-европейска музика“ и статии от Слав Кожухаров за българската естрадна музика и нейните слушатели, сред които показателната „Националният облик, решаващ фактор срещу чуждите влияния в нашата естрада“. Имаше ли напрежение у теб – у дома със Слав и приятели танцувате туист, говорите срещу властта, за демокрация и срещу нахлуването в Чехия през 1968 г., но страхът и благоразумието надделяват: „а тъкмо бяхме помислили, че някъде започва да вирее демокрация [...] не виждам къде може да се живее“ – ще впишеш през август 1968 г. в дневника си. И започваш да обслужваш властта, изнасяш лекции, цитирате със Слав решенията на Партията за повишаване на художественото и идейно-естетическото ниво на жанра в страната. Не породил това раздвояване някакво напрежение у теб – съзнанието ти е отворено, че обществото е затворено, а ти обслужваш системата...

Р. С.: За голямо съжаление, това разминаване не породил у мене противоречие. Изглежда моята нагласа е такава, че аз искам да извлека от всяка ситуация възможното най-добро за мен. Щом трябва да започна една статия с думи за конгреса на Партията и след това да пиша по същество, значи аз съм била – трябва да призная – в известна степен конформистки настроена. Искала съм на всяка цена да пробия като автор. Слав беше същият. Макар че за нас двамата има специални страници в сборника ДС и музикантите. За Слав Кожухаров пише, че публикува в създаденото от него списание Музикални хоризонти статии за западни композитори и музиканти, които съвсем не пасват на марксистката идеология. А за мене пише, че Розмари Кожухарова е като пчеличка – днес пише за симфония, утре за песен, всъщност за оперета. Ние сме били под зоркото око на службите...

В. Д.: Затова не сте имали възможност да кривнете от правилния път?

Р. С.: Не, не е това. Ние искахме просто да свършим работа. Сега напълно разбирам какво имат предвид колегите, които в такива предавания, като „Към Европа и напред“ сега описват онези години като ужасни. Но те освен ужасни, бяха години на нашата младост. Ние искахме да се реализираме. Аз съм правила всичко възможност да се реализирам, да прокарам своите идеи въпреки всичко.

В. Д.: Но си била и твърде млада. По-късно в твоите текстове през 1980-те години се забелязва присъщото ти критично мислене. Пък и през 60-те не е било лесно. Има един брой на списание *Младеж* от 1967 г. с тема младежта. Властта уволнява главния редактор и скрива тиража според Петко Симеонов. В дискусията участват Азаря Поликаров, Радој Ралин, Йордан Радичков... Някой казва: не трябва да подценяваме младежта!... Васил Казанджиев хвали джаза на Милчо Левиев... Кипяла е енергия и в областта на развлеченията, музиката, модите, и на тяхното нормално осмисляне.

Р. С.: Многостранен си беше животът. Имаше от всичко. Не се учудвам, че имаше такива дискусии. Десетилетие по-късно Христо Карастоянов и неговите приятели от Ямбол първи запяха песни, които ме накараха да си помисля, че няма да се върна с влак, а с камионетка. За щастие, секретарят на Комсомола Симеон Игнатов, информиран за това, ме питаше „Така ли е в Берлин“?...

В. Д.: Симеон Игнатов, същият, който ще бъде по-късно директор на „Книгоразпространение“ и на „Балкантон“, бащата на бившия министър Сергей Игнатов?

Р. С.: Да, но той първо беше секретар на Комсомола по идеологическите въпроси. Тогава аз го успокоявах, че така е и в Берлин, където наистина се чуваха и критики – всичко се чуваше под зоркото око на Щази⁴.

В. Д.: Все пак властта ви е питала. Но – според някои – е имало и цензура, въпреки че ти в едно интервю по повод книгата ти за естрадата, поместено в *Медialog* (Попова, 2019) споделяш, че имаш ограничени сведения за това и ако е имало в музиката, била е „мека цензура“. Все пак има забрани: знаем за едно решение от 1968 г. на Секретариата на ЦК на БКП да не се допускат „битълсите“ – с малка буква – на Световния фестивал на младежта и студентите в София. Значи всичко е било наблюдавано и решавано по преценка отгоре, кое може и кое не може при младежта и музиката...

Р. С.: Разбира се. Всичко там беше много наблюдавано и контролирано. Но ти не може да спреш един народ да се развива. Каквото и да правиш като власт. Ето Русия е пример в това отношение. Ние намирахме начин да изкажем какво мислим, да направим каквото искаме. Ето моята първа дисертация. Кръстьо Горанов, моят ментор, изключително партиен човек, ми каза относно текста ми за масовите жанрове: „Ти си странен човек! Започваш в увода с марксистката теория, оставяш я като влизаш в текста като стари пантофи, пресичаш през цялата дисертация

⁴ Министерство на Държавната сигурност в ГДР – бел. В.Д.

както ти си знаеш, накрая пак нахлузваш ония идеологически пантофи и излизаш като марксистки автор! То не може така!“. Но ето че можеше!

В. Д.: Това е било по времето, когато работихте заедно с Жельо Желев върху изследване на самодейността и самодейците?

Р. С.: Точно така, работили сме заедно в Института по култура по това време. Жельо Желев беше по това време под егидата на Ана Тричкова, директор на Центъра за художествена самодейност, той беше тогава оправдан и дойде в нашия Институт по култура да се занимава с изследване на художествената самодейност.

В. Д.: Спомняш ли си за нещо скандално, свързано с „моженето“ под похлупака на гържавния социализъм?

Р. С.: В Харманли при поетите с китари се появи една много провокативна група, наричаше се „Джендема“. Те пееха такива песни: „Ти си кривозледа и жадуваш едър бюст“. Или пък:

*В стара градска морга
Близо до възторга
Млади некрофили
Смучат хладни бири*

Но пееха, между другото, и песни за другарите от отряда. Имаха наум Тодорживковия отряд. Тогава в Харманли си казах: Е, сега вече ще ме върнат с камионетка!

В. Д.: Но пак не те върнаха!

Р. С.: Защото се оказа, че секретарят на Партията чул за тези песни. Дойде свалил връзката, по рица с нагънати ръкави, по младежки, водеше и жена си, и балдъзата си, каза: „Искам да чуя снощните песни!“. Тогава ченгето, което беше изпратено да ни наблюдава – между другото, много известен човек сега, няма да му кажа името – беше ги набелязал. Казал им: „Що пеете такива песни, бе!“ Те отговорили: „Щото на Розмари ѝ харесват!“. И като чул и за интереса на секретаря на Партията – опростил ги.

В. Д.: Имало е протестни песни, но доколкото са били допускани от властта. Излиза, че политическата негласна благословия „отгоре“ се е осъществявало „долу“ по хоризонталните мрежи на личното, връзките, авторитетната подкрепа през персоналното...

Р. С.: И заради езоповския език. Протестното тогава беше изключително езоповско. Никога не е казвано в прав текст нещо. Но аз например помня такъв текст от Владо Левков, поет от Варна⁵ – най-комунистическо ангажирания човек, когото познавам, но когото Партията не можеше да понася. Той ми изпя следните стихове:

*Нашиата родина мила
Се прости с Людмила.
Няма да е никак лошо,
Ако се прости и с Рейгън.*

Не се пее „с Тошо“, но се разбира. И трябваше, както беше случая с ченгето, да се излиза от всеки случай индивидуално. Да се измъква човек някак си.

В. Д.: Ти как се измъкваше?

Р. С.: Тогаваше се измъкнах с факта, че партийният секретар дойде да слуша концерта с балдъзата си и с жена си. След време, когато заедно с Жельо Желев участвахме в научната конференция „Странджа-Сакар“, ако си спомняш имаше такъв проект, като отидохме в Странджа, се оказа, че изключително много партийни секретари са върли приятели или почитатели на Жельо. Всъщност, в Партията имаше тогава, не бих казала дисидентски, но един слой интелегенти, като Александър Фол, Любомир Левчев, все хора, които хем общуваха с властта и бяха благодетелствани, но в същото време искаха да вмъкнат публично идеята на един социализъм с човешко лице.

В. Д.: Да се върнем към музиката. Писала си, че рокът е „лютивото“, докато естрадата е „сладкото“ в популярна музика. Не се ли оказа у нас обаче рокът не съвсем лютив, а някак подсладен. Тези, които властта не харесва, просто не се случват, не биват допускани в радиото, не им разрешават записи, като „Бъндараците“. А тези, които стават водачи на българския рок още през 1960-те, са създадени като младежка група към официалното българско радио с благословията на властта и не са толкова „люти“ – „Щурците“... Преди средата на 1980-те и гласността, когато избухват и неформално, и формално онези „цветя от края на 80-те“, на които е посветена една позната ни книга (Янев, Братанов, 2014), имаше ли хора в рока, които бяха себе си и изпяваха онова „ние“, което не е с властта, през песните на което дори се говори против властта?

⁵ Владимир Левков (1950–1994) – поет, журналист, бард от Варна, един от създателите на Театрална трупа „Вълна“ и фестивал „Поетични струни“ – бел. В. Д.

Р. С.: Ще кажа. Аз участвах изключително много в процесите, по линията на дружество „Георги Кирков“⁶ с лекции в цялата страна. Тогава изключително много пътувах из страната – при работнически, ученически и граждански колективи – да изнасям лекции за какво ли не в областта на популярната музика. Тогава срещнах – мога да намеря тези тефтерчета – песни на ученици от гимназиите, които бяха изключително дисидентски, но скрити зад фасадата на „песен на глупостта“. Има такъв дял в рока, в Британия развит, песни на недоразуменията, на глупавите неща. Така под формата на глупости се казваха такива неща, които бяха непубликуваеми. Това бяха в техните дневници, тайни, само за лично ползване. Те искаха да споделят своята *nonsense poetry* с мен: „Вижте какво сме написали“. И там под формата на глупост се казваха изключително важни неща за живота, и политически.

В. Д.: Нещо като репертоара на шута, на когото е позволено да казва истината през глупостта, затова не му режат главата?

Р. С.: Точно така. Имаше песенни текстове, които не са за публично изпълняване. Част от тях бяха направо неприлични. Не ставаха за нищо, освен за такъв род консумация – наслаждение на непозволеното. Тийнейджърите – гимназиалният курс – е много важен за масовата култура. Имаше ученици, които тогава се наслаждаваха да правят непозволености. Както и днеска, с рапа. Той наследи това.

В. Д.: Такъв тип музикална трансгресия може да се открие и в чалгата. Но по онова време в публичното пространство такова трансгресивно явление, съчетаващо игра на нонсенси, кич, сатира, беше Тодор Колев с песните му, пародии на циганския цигулар, но за нас функционираха (с мои съученици в началото на 1980-те направихме група „Изгревите“ а’ла „Ирѝпишните“ на Тодор Колев) и като някаква форма на шоу-протест...

Р. С.: Да. Аз неслучайно се свързах с него. Водих младежки дружества в Института по култура, канила съм го при нас, заедно да организираме лекции. Аз го помня как ме гледаше с едни неочаквано красиви сини очи, свършено сериозен, не смешното. Това е един артист, който наистина съчетава сериозните послания с фарса... Той направи и песен, в която съм герой. На Шуменската гара идва Софийския влак и от него слиза Розмари Стателова-а да оправи интонационната среда (вж. Колев, 1995 (Шуменски влак) – бел. В. Д.).

В. Д.: Това за интонационната среда е вярно. Стателова – експерт, специалист, но и като критик, следващ естетическите и идеологически конструкти на властта,

⁶ Дружество за разпространение на научни знания, създадено през 1971 г. от Отечествения фронт като „доброволна обществена организация“, която с лекции, лектори и издателска дейност популяризира българската наука и марксистко-ленинския мироглед – бел. В. Д.

„оправя интонационната среда“. Кои бяха най-големите грешки в „интонационната среда“?

Р. С.: Шумът. Високите децибели на тази музика. Това беше основното нещо, което аз като музикант класически, не приемах. Не мога да понасям в масовите жанрове грохота, тези над 120 децибела.

В. Д.: Има ли тих хеви метъл рок?

Р. С.: Разбира се, че шумният рок съществува, но аз го понасям отвън, от коридора, оттам слушах. Веднъж на концерт отворих вратата и питам самодееца на сцената: „Защо свириш така шумно?“. А той през зъби казва: „Обичам да свиря силно!“. Той иска да изрази някакъв бурен протест с това шумно свирене.

В. Д.: Разбирала си, че това вече не е само естетика, а бунт. Затова въпреки твоите функции на специалист, коригираш грешките в интонационната среда, ти си в журито на Първата панорама на младежкото рок творчество във Вигин през 1988 г. И връчвате голямата награда на едни от най-провокативните и недопускани дотогава до голямата сцена рокаджии – пънкарите с абсурдни и протестни текстове „Контрол“.

Р. С.: Да. Бяхме заедно с Кирил Маричков жури. Помня съвсем ясно как при нас дойдоха хората от ДС и казаха: „Всички текстове на песни ги искаме!“. Те поискаха в началото всички текстове на всички групи, които ще пеят. За какво говори това – нищо друго освен надзор. Но в тези текстове никога не е имало ярко дисидентство. Както в песента, която заменя Тодор Живков с Рейгън. Такъв е българският протест – прикрит, езоповски. Разбира се, това е моята позиция. Възможно е друг колега да има съвсем друг прочит.

В. Д.: Нещата се променят. Вероятно тогава си мислила по един начин, сега – по друг. Популярната музика в публичността и властовата парадигма също се променя. През 1988 г. въпреки контрола над текстовете „Контрол“ имат трибуна и даже награда. Двадесет години по-рано – „битълсите“ и българските им епигони и фенове не са допускани до публичното пространство от властта. Службите осъществяват плътен контрол над младежта по време на Световния младежки фестивал в София, хватката е охlabена след 20 години и след като ги награждават във Вигин, „Балкантон“ им издава плоча – писала си „продуцирана от ЦК на ДКМС, позакъсняла демагогия от страна на Комсомола“ (Стателова, 1995: 35). Това заради „перестройката“ ли се случи?

Р. С.: Да. В средата на 1980-те започна един яростен бунт на тийнейджърите. Помня, когато ходихме по летните театри, където имаше рок концерти на тези

групи, като „Контрол“ и Милена, вече видях как рок не може да се слуша седнал. Рок се преживява прав, с поведение, което трудно подлежи на описание. Тогава милицията стоеше отстрани и викаше: „Седни! Долу!“. Но публиката вече не седнаше. Не седнаше.

В. Д.: Това е форма на протест?

Р. С.: Да. Тогава всички тези групи отидоха напред. Като Гребенщчиков и „Аквариум“ в СССР, той днеска живее в Англия, разбира се. Съветският рок поведе това нещо. Той тогава стана опозиционен глас...

В. Д.: Спомням си: и Виктор Цой и „Кино“, които пееха „Перемен“ във филма „Асса“, и Юрий Шевчук и „ДДТ“, които пееха против войната в Афганистан... Но да се върнем на българския рок. Чак след средата на 1980-те става лютив. Защо? Преди е бил по-озаптяван, а после – отпуснат като „социален отдушник“ по изрази на Стоян Михайлов?

Р. С.: Не, тогава стана толкова масово, че вече нямаше начин да се спре. Аз помня. Отначало ме викаха да изнасям лекции на тези концерти. Бе кой ще ти слуша лекция на рок концерт? Но аз бях на Комсомола тази фигура, която пише книги за това. Така че няма нищо опасно, тя ще направи правилното... Помня, как войниците в публиката ме освиркаха и ме отпратиха. Отсвириха ме! Те не искат лекции, искат си своя грехот! Затова написах статията „Рок за демокрация“ веднага след промените. Помня, че тази статия първо бе доклад – Стефан Продев едва дочака да свърша, дойде и поиска доклада ми и го публикува на първа страница на Култура⁷. Тогава казах, че заедно с демокрацията на обществената сцена излезе рокът и стана най-яркият коз в ръцете на промяната...

В. Д.: Да, ти бе една от първите, които посочиха това, подзаглавието беше „Забраната като импулс“. Потисканият преди в сивата униформа на властта рок става импулс за обществените промени, избухват ярките ликове и гласове на рокаджиите за демокрация – тогавашните про-западни политици от авангарда на промените избират рока за знаме: помним плакатите в синьо, „Комунизмът си отива“ на Васко Кръпката, по-късно албумите на СДС „Утре започва от днес“... Но нещо се случи след това. В началото бяха начело на всички митинги, после ги забравиха в средата на 1990-те. Превърна се в синя кърпка, с която се опитваме да закърпим разкъсания общ разказ... Какво се случи?

⁷ Вестник Култура, №20 от 18 май 1990 г. – вж. Стателова, 2011: 35-38 – бел. В. Д.

Р. С.: Те не бяха вече нужни. Какво се случва с рока ти знаеш, и твоите дисертантки пишат точно за това⁸. Рокът не може да живее само от демокрация. Той трябва да живее от комерс. От пазар, от продукция, да влезе в масовото производство на музика. С митинги само временно можеш да живееш като музикант. Ти в своята дисертация за етнопоп музиката като културна индустрия и твоите докторантки по-късно показахте, че ние нямаме музикална индустрия, която да развива рокмузиката.

В. Д.: Но има и друго. Като наблюдавам партитурата на протестите – не само в България, и на Запад – през последните години не откривам рок на барикадите и митингите. Има хип-хоп, рап, чалга... Защо рокът вече не е символ на протестиращите хора?

Р. С.: Рокът вече е символ на интелигенцията. Ти питаеш всъщност защо се появява нова музика. Нещо, което дотогава е било в „черните“ квартали на Америка масова практика, това е начин да се изразява афроамериканецът. Това го има през 1980-те години в гетата, по пазарите. Чува ги някой откън – ето пак ролята на музикалната индустрия – и ги изважда на показ, светът е поразен! Помня срещите ми с български учители по музика: „Това, другарко Стателова, не е музика!“. Да, в него няма музика, има ритъм и „стихове“, сленг, да си запушиш ушите, те са неприлични. Така рокът беше изпреварен на музикалния пазар от рап музиката. Преди години правих изследване – най-много тийнейджърите си падат по рапа, малките. Те живеят с чалга певци и с рап.

В. Д.: Как оценяваш днешната „обърната пирамида“? Ти имаш такава книга за първичното, всекидневното, ниското в популярната музика, които я правят значима (Стателова, 1993). Днес има друго „обръщане на пирамидата“: поп звезди, като Слави Трифонов и Ицо Хазарта, стават политици сякаш изведнъж. Откъде този ресурс, явно не само от музиката?

Р. С.: Предлаганата от теб тема на разговора показва защо. Музиката, освен че може да бъде много неща, може да бъде и политика. Какво е днес Девета симфония на Бетовен? Тя е „Химнът на Европа“, символ на новото разбиране на Европейския съюз за отношението между Теб и Мен. Кое то сега Путин така нарушава с тази война. Музиката в някакъв план винаги носи и политика. И в този смисъл процеси в популярната музика и култура изваждат фигури, които искат да се намесят вече реално в политиката.

В. Д.: Масите трябва да бъдат „хванати“, звездите помагат. Популярното като култура на масите е подходяща хранителна среда за популизъм, употребяван от

⁸ Гергана Райжекова и Пламена Петрова – бел. В. Д.

властта. Но ако се доверим на Лаклау, популизмът със своята символна ефикасност и мобилизационни ресурси може да се интерпретира и като опозиция на статуквото, знак за общност, която се противопоставя на доминираща идеология?

Р. С.: Популярната музика винаги говори за неща, които голяма част от масите жадуват да чуят, по начин, който е техен. В масовата публика има много равнища. Аз особено се вълнувам от това, което 12–13-годишните изповядват: „Лельо Роз, да знаеш какво слушам“ и ми пускат чалга и рап... Но популярната музика обхваща всички нагласи в обществото, в момента има музика през новите медии, почти за всички групи...

В. Д.: Затова е удобна за политически употреби? „Народът“, „обикновеният човек“ като най-широк адресат, е любим образ и цел на политическите популисти.

Р. С.: И защото популярната музика е изключително конюнктурна дейност. Неслучайно нейният подиум е ресторантът и когато четеш за английската предистория на съвременната попмузика – тя възниква преди два века по кръчмите, с певачките...

В. Д.: Един твой „герой“ от изследванията на естрадата (вж. Стателова, 2019), композиторът Тончо Русев, казваше, че работи за народа, прави песни, които да „седнат на масата“ и с които да седнеш на масата. Навремето Бойко Борисов от синия екран и социалните мрежи идваше с китара при масите и пееше „Баталъона се строява“ – но не рок-оригинала на група „Омега“, а с балканската кавър-версия на „Южен вятър“...

Р. С.: Ти го знаеш много добре като изследовател, в България още от края на XIX век най-популярна е балканската градска музика. Това е нашият „рок“. За много хора всичко друго е „чуждо“, ние си харесваме своето, балканското. За чалгата – ако не беше така сексуално оцветена, както в Сърбия, щеше да бъде музиката на обществото.

В. Д.: Говориш за интелегентския дискурс. И засягаш темата за идентичността – има обща балканска идентичност в популярната музика, но по различен начин възприемана и оценявана. Когато пишеш за „Златния Орфей“ и естрадата, споменаваш как националното звучене се превръща в лозунг и компас за нейните създатели и изпълнители. Спомням си, в своя статия Атанас Бояджиев – един от най-добрите майстори на естрадни песни в този стил – казваше, че авторските естрадни песни във фолклорен стил са необходими за отклоняване на стрелката на естрадно-музикалния ни компас от Запад на Югоизток. И Слав Кожухаров е писал за националния облик на естрадата, и ти. Успяхме ли да се отклоним, по-

точно успяха ли да ни отклонят? И накъде ни водеха – не е ли пак към нашата затвореност и котловинност?

Р. С.: Да, фолклорното, ритмите... Не трябва да забравяме, че слабо място на соц-културата беше „самобитността“. Това е толкова нереалистичен подход, да затвориш културата в тесни национални рамки, културата означава влияние, връзки, както казва Елка Чернокожева – хибридность. Културата винаги е нещо смесено. Само в някакви първобитни общества, някъде в Амазонската джунгла, е затворена... Това беше *Schwachstellen*, на немски, едно от уязвимите, слабите места на социализма. Самобитност в масовата култура просто не може да има, тя не е изолирана, тя е глобална.

В. Д.: Като космополитен учен, един от пионерите на изследването на малцинствената музика, виждаш ли връзка между тази някогашна „слабост“ и национализма, не се ли оказва опасен този път?

Р. С.: Той не се получи. Не може властта, Партията, да определя кое е самобитно, т.е. правилно. Това го правят хората. Навремето една мисъл на Ролан Барт ме насочи към тази музика: „Чувствате се като в лека кола, в която външният пейзаж е част от вас“. Външният пейзаж – това е публиката, това е масовата употреба. Тази музика без публиката е кола, която не се движи. Тя е ни-що! Нея я няма. „Бийтълс“ станаха „Бийтълс“ заради Бийтълсманията в Америка. Просто не става една власт да определя кое да е „националното“ за хората. Айде, танцувай там какви бяха, „Добруджанка“ или „Родопчанка“ – имаше хореографски напъни, иначе никои не ги танцуваше тези...

В. Д.: Да, ама хората сега масово излизат – „легеното хоро“ в Калофер, преобличането в прабългарски и хайдушки дрехи, представяния и хора с много байраци...

Р. С.: Те са съмнителни... Групи от националисти винаги има, сега са навсякъде. Побойници националисти – ами тези, които са набили тази ноц човека от клуба на българите в Охрид? Националисти, които не могат да понасят идеята за България. Национализмът винаги е бременен с отказ на съседа. Той трябва да бъде бит, за да не ми се меси в моето. Слушах лекции по българска история – какви са били отношенията между групите някога: славяните, византийците... Отношенията едно време са били войнствени. Затова казвам, че Девета симфония на Бетовен като песенно послание „Прегърнете се, милиони...“ е музикално-политически израз на новото разбиране за Европа, че отношенията между групите трябва да бъдат на съседство, обмен, а не „Ще ти избия канчето, ще ти взема всичкото, ще те изпъдя, ще те убия накрая“.

В. Д.: Е, в популярната музика има ли някакъв идиом, парче, послание, което да носи еквивалентни послания на Девета симфония? Да обеднява хората, да ги събира, а не разделя, да ги помирява? Да ги смирява, даже когато воюват?

Р. С.: Мисля, че на Брегович музиката е обедняваща. Внезапно сякаш редица балкански и славянски оркестри почнаха да надуват музиката точно като неговата (тананика)...

В. Д.: Да, има... Сърби и албанци са противници, но музиканти на Брегович свирят албански мелодии и сърбите ги пеят.

Р. С.: Не само репертоара. Този маниер на силова оркестрова музика: там-та-та-та-та, та-та-та-тата... Чух го и на Фестивала за три гроша и си рекох: „Бре, дори и скандинавците чука и приеха Брегович!“. Тоест има на Балканите определени музики, които се приемат и харесват на всички!

В. Д.: След 60 години сериозни занимания с „несериозната“ популярна музика, има ли урок, който научи и който може да споделиш с тези, които има още да учим? Може ли през популярната музика да разберем света и себе си?

Р. С.: Мога да кажа: частично. Популярната музика трябва да се изследва заедно с другите популярни дейности. Тя не е само музика. Трябва да кажа нещо много важно. До 1980-та година аз споделях аристократичното отношение към поп музиката: като към второкачествена, недостатъчно добре направена, лека... Отново групата, външното ти отвара очите. В IASPM – Интернационалната асоциация за изследване на популярната музика – там ми се отвориха очите, че става дума за нещо съвършено различно от „високото изкуство“. Това е една всекидневна дейност, която се подчинява на други закони. Това научих в началото на 1980-те. И когато написах втората си, голяма дисертация и я сложих в чекмедже – тя до ден днешен живее там – точно тогава социализмът си отиде, тя беше разпра със социалистическото мнение за популярната музика като второкачествена. Разбрах, че тя е отделен тип култура. Защо тип – всички други понятия, като вид, жанр, род, са заети, само тип аз използвам...

В. Д.: То е по-голямо от жанр и т.н. видови понятия, то е родово понятие, даже над-родово, аз използвам „категория“...

Р. С.: То е по-голямо и аз научих, че трябва да се уважават отделните типове култура. Малко ми е жал, когато само един тип властва. Аз съм за това, хората да чуят малко Моцарт, малко Бетовен, дори малко Йохан Себастиан... Затова написах онази книга *Обърнатата пирамида*.

В. Д.: Да де, но днес не им е трудно да го направят. Хората през новите медии обитават нееднозначни и отворени светове, ти можеш през Spotify, интернет, едновременно да слушаш и едно, и друго, и трето, дори и най-невероятни неща да срещнеш, и да музицираш, докато правиш други неща, не само в концертната зала...

Р. С.: Тази музика, за която аз педигурам, може да се чуе само в определени условия. Когато училищният час не е такъв, какъвто е. Тя не е съпровождаща другите дейности. Не е да пееш с грамофонните плочи. Музикалното преживяване е като всички други динамични дейности на човека. Когато ти слушаш структурно една мелодия, ти правиш всъщност стъпки, все едно се движиш в ритъм. Ние всъщност се учим чрез музиката на един нов тип движение, двигателност, което обикновеното училище е загубило.

В. Д.: Може би става дума и за аурата, която сме загубили, както пише Бенямин. Рядко ходим на концерти, почти никога – на шестчасови Вагнерови опери. Натискаме клавиша и YouTube ни сервира малко Вагнер...

Р. С.: И се бърснем в същото време. И превръщаме тази музика във фон. Тя не е фон. Популярната музика може да е фон. Класиката не е фон, тя е нещо, което трябва да слушаш структурно, да го проследяваш. Иначе няма никакъв смисъл. Когато тя стане също фон, аз нарекох това в първата си дисертация „звуков дизайн“. Музиката днес е „звуков дизайн“, против това се борих аз, затова Тодор Колев ме възпя в песента за Стателова на Шуменската гара от Софийския влак...

В. Д.: Излиза, че борбата за чиста интонационна среда не е само социалистическа идеология, а патос на един просвещенец, който вярва в европейската култура и йерархията на ценностите. Можем ли да кажем заедно с Розмари Стателова: дори когато живеем в шпазат, населяваме хибридни светове, можем да помирим денонощието си музикално – има време и място и за концертна зала с папионка и вечерен костюм, и за джинси и танцов клуб, и за интернет-музика, докато сме в банята или кухнята. Имаме много повече възможности за избор. Въпросът е с какво ще изпълним медиите, средствата, защото въпреки сентенцията на Маклуън съобщението не е само средство. И колкото повече ни улесняват технологиите и средствата, толкова по-важни стават въпросите за техните съдържания и употреби.

Р. С.: Да, и още нещо. За мен на света има две групи, без които човечеството не би съществувало – лекари и педагози. Ние всички подлежим на процедури от тези две групи, които ни правят хора. Едните ни помагат да оживеем телесно, другите ни учат да усвоим културните богатства на света. Това може да се направи само в едно

училище или университет, в които не се тълче главата на ученика и студента с информация, а се събужда неговият интерес и действеност. Трябва да събудиш у човека интереса.

В. Д.: Добър финал. Будителски и не само. Отворен. Може би следва да помирим толкова различни визии за живота на човека, борбата да живееш и мястото на музиката там, практическото и абстрактното...

Р. С.: Всеки от нас всъщност е политическо лице. И с музиката – също.

Библиография

Димов, Венцислав. 2019. *Музиката за народа на медийния фронт (Меката власт на народната и популярна музика в Социалистическа България)*. София: УИ „Св. Климент Охридски“.

Колев, Тодор. 1995. [„Шуменски влак“](#) (посетено на 01.04.2023 г.).

Попова, Жана. 2019. [„Розмари Стателова: „Музикалната естрада продължава да живее в културната памет на българите““](#). Медialog, 5: 212–217 (посетено на 01.04.2023 г.)

Стателова, Розмари. 1993. *Обърнатата пирамида*. София: Едем 21.

Стателова, Розмари. 1995. *Преживяно в България*. София: Рива.

Стателова, Розмари. 2003. *Седемте гряха на чалгата. Към антропология на етнопопмузиката*. София: Просвета.

Стателова, Розмари. 2011 *През годините. Розмари Стателова на 70 години (съст. Венцислав Димов)*. София: Институт за изследване на изкуствата.

Стателова, Розмари. 2019. *Естрада и социализъм: проблясъци*. София: Рива.

Стателова, Розмари. 2020. *Разказът на един музиковед*. София: Рива.

Янев, Румен, Братанов, Емил. 2014. *Цветя от края на 80-те. Вд рок. История, поезия*.