



# Плевенски исторически четения

Pleven Historical Readings

Регионален исторически музей – Плевен  
Regional Historical Museum – Pleven

|                                          |                                                                                                                                                                                                                                            |
|------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Издание<br>Publication                   | Съединение и разединение<br>Unification and disunity                                                                                                                                                                                       |
| Том / година<br>Volume / year            | V / 2026                                                                                                                                                                                                                                   |
| Издател / държава<br>Publisher / country | Регионален исторически музей – Плевен, България<br>Regional Historical Museum – Pleven, Bulgaria                                                                                                                                           |
| Автор(и)<br>Author(s)                    | Кристина Ушева, докторант<br>Kristina Usheva, PhD Student                                                                                                                                                                                  |
| Институция<br>Affiliation                | СУ „Св. Климент Охридски“<br>Sofia University „St. Kliment Ohridski“                                                                                                                                                                       |
| Заглавие<br>Title                        | РОК МУЗИКАТА КАТО ФАКТОР ЗА ОБЕДИНЕНИЕ И РАЗЕДИНЕНИЕ В<br>СОЦИАЛИСТИЧЕСКА БЪЛГАРИЯ И ЮГОСЛАВИЯ ПРЕЗ 80-ТЕ ГОДИНИ НА<br>XX ВЕК<br><br>ROCK MUSIC AS A FACTOR OF UNITY AND DIVISION IN SOCIALIST BULGARIA<br>AND YUGOSLAVIA DURING THE 1980S |
| Страници<br>Pages                        | 595–611                                                                                                                                                                                                                                    |
| Постоянен адрес<br>Permanent URL         | <a href="https://plevenhistoricalreadings.eu/articles/phr-5-595/">https://plevenhistoricalreadings.eu/articles/phr-5-595/</a>                                                                                                              |

## РОК МУЗИКАТА КАТО ФАКТОР ЗА ОБЕДИНЕНИЕ И РАЗЕДИНЕНИЕ В СОЦИАЛИСТИЧЕСКА БЪЛГАРИЯ И ЮГОСЛАВИЯ ПРЕЗ 80-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ ВЕК

Кристина Ушева, докторант

СУ „Св. Климент Охридски“

**Резюме:** Настоящата статия разглежда връзката между рок музиката и процесите на възникващ национализъм в социалистическа Югославия и България през 80-те години на ХХ век. Изследването очертава три основни категории на национализма – космополитизъм и глобална култура, етнонационализъм и наднационализъм, в рамките на които рок музиката функционира като катализатор на специфични социални и културни динамики.

И в двете държави рок групите допринасят за разпространението на космополитни ценности, артикулирани чрез идеите за споделени универсални принципи и отворено културно пространство. В югославския контекст рок музиката изпълнява двойна роля: от една страна, участва в конструирането и напояването наново на национални символи, изострайки етнонационалните антагонизми, а от друга – поддържа идеята за единна наднационална югославска идентичност. В България, за разлика от това, рок сцената е интегрирана в държавна стратегия за включване на популярната музика в рамките на официалната културна политика и националистическа риторика.

**Ключови думи:** рок музика; национализъм; етнонационализъм; наднационализъм; социализъм; Югославия; България.

Едно първоначално етимологично разчитанена термина *rock and roll*<sup>1</sup> извежда два отпавни глагола – „разтърсвам“ (*to rock*)

<sup>1</sup> Cambridge Dictionary, s. v. “rock” and “roll” <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/rock?q=to+rock> ; <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/roll> [Accessed: 2026-28-01]

и „търкалям“ (*to roll*). С цел подсилване на тяхното значение и звучене те могат да бъдат поставени в устойчиви съчетания – английския идиом „rock someone`s world“/„разтърсвам нечий свят“ и българската поговорка „Търкулнало се гърнето, та си намерило похлупака“. Подбраните примери синтезират основната функция на рок музиката – да разклаща устоите на дадено статукво (разтърсване), и определят нейната роля – на обединител, увеличащ в общ ритъм и задвижващ колективни процеси. Обединението, разгледано като форма на свързване, подразбира предшестващи етапи на разграничение от старите и неприемливи форми. В определени контексти тези разграничаващи действия довеждат до разединения в по-широк смисъл – културен, поколенчески, етнически, религиозен, национален и др.

С помощта на очертаната терминологична логика рок музиката е разгледана като фактор, влияещ върху обществените процеси в социалистическа България и Югославия през 80-те години на XX в. Избраният времеви отрязък обхваща последните години на социалистическата система, характеризиращи се с политически, икономически и обществени кризи и появата на националистически идеи като граждански, регионален и вътрешнополитически отговор. По-конкретно изследването поставя във фокус част от рок групите и тяхната корелация с националната идентичност. Основната цел е да се обособят рок музикантите в конкретни аналитични категории, в рамките на които ще бъдат сравнени музикалните им практики и символи, свидетелстващи за различни форми на национализъм.

Избраният историографски подход съчетава сравнение, систематизиране и типологизация на рок групите в следните категории – космополитизъм и глобална култура, етнонационализъм и наднационализъм, определени спрямо теорията на Антъни Смит<sup>2</sup>. Необходимо е да се уточни, че самите групи са основната аналитична единица, без да се навлиза в разглеждане на отделни песни. Анализът не претендира за изчерпателност и нормативност, доколкото категориите са условни и работни.

### **Исторически контекст и аналитична рамка**

В периода от края на Втората световна война до края на 80-те години в България и Югославия синхронно се развива социалистическата политическа система, като българският случай следва съветската линия, а в югославския се изработва уникален политически проект – социализъм чрез самоуправление и неутрал-

---

<sup>2</sup> Смит, Антъни. Националната идентичност. София: „Кралица Маб“, 2000.

ност. Оттук следва и логичното развитие на културните политики, адаптирани към политическите интереси и пристрастия за конкретния исторически период. В българската държава те са синхронизирани със Съветския съюз, задаващ съответно курс на затягане или разхлабване на примката. За необвързаната с Източния блок Югославия е важно да доказва своята отвореност към Запада и да демонстрира относителната си либералност, като допуска, а дори стимулира проникването на западни културни тенденции на своя територия.

Българската политическа и културна сцена от началото на 80-те години се характеризира със „затягане на юздите“ и подчиняване на културата, а в това число и на музиката, на комунистическите принципи и идеали. От друга страна, през 1985 г. започва процес, диктуван от СССР, на преустройство и гласност („перестройка“), прокламиращ по-голяма свобода на словото и либерализиране на обществената и културната сфера<sup>3</sup>. По отношение на Югославия периодът след смъртта на Тито през 1980 г. е обусловен от дълбока криза на самоуправленческия социализъм, изразяваща се в неефективно полуфедерално ръководство, икономическа криза и социално недоволство. В тази обстановка възходът на национализма в неговите форми не се разглежда като първопричина, а по-скоро е катализатор за разпада на делегитимирания политическа система<sup>4</sup>.

И в двата случая културата и в частност музиката е в тясна зависимост с държавата. В Югославия контролът предполага повече автономност на изпълнителите, допуска известна критика и разпространяване на идеи, които дори биха могли да се разминават с ценностите на комунистическата идеология при определени условия. През 80-те години на XX в. влиза в сила заложената конституционна промяна за разширяване на автономията на отделните републики и области в СФРЮ. Културата губи в голяма степен централизирания контрол и финансиране на федерално ниво, като започва да се управлява основно на регионално. Сам по себе си този процес предразполага стесняване на споделяното културно пространство поради изискванията на самата музикална сцена и нейното подsigуряване. Слабостта на самоуправлението и ограничените ресурси на отделни региони предопределя изостряне на обществените настроения. Когато даден политически модел е в криза, резонно идва моментът на търсенето на нов,

<sup>3</sup> Калинова, Евгения. Българската култура и политическият императив (1944-1989). София: „Парадигма“, 2011, с. 392-397

<sup>4</sup> Pavković, Aleksandar. The Fragmentation of Yugoslavia: Nationalism and War in the Balkans. London: Macmillan Press, 2000. ISBN 0-333-91919-X, pp. 77-79

работещ вариант. В тази обстановка се появяват нови проекти от музикантските среди, интерпретиращи проблема и справянето с него, залагайки на разнолики форми за обединение<sup>5</sup>. В част от случаите се предлага запазване на културното единство, а в други – съсредоточаване и изграждане на силна етнонационална сцена. В рамките на тази дихотомия югославските рок групи търсят своята идентичност чрез отстояване принципите на космополитната култура и глобализма, на отделната етнонационалност или защитавайки югославската наднационалност.

Българската политическа, културна и обществена реалност през 80-те години също може да бъде разгледана през кризата и властовите стратегии за справяне с нея. За разлика от Югославия, българската власт не „пуска юздите“ и не оставя вакуумно място за властови импровизации почти до самия край на социалистическия режим, а отстоява доминиращата си роля над обществото и процесите. До средата на 80-те години рок групите търсят варианти за изяви, като приемат изискванията за целесъобразност на контролиращите органи – Комитета за култура и Димитровския комунистически младежки съюз (ДКМС; Комсомол). Противоположно на очакваното, в силно ограничаващата среда успяват да създадат един метафоричен свят, чрез който индиректно изразяват своите позиции и провокират аудиторията си, възпитавайки я в нова форма на „рок чувствителност“<sup>6</sup> и спомагайки за оформянето на социално ангажирано и космополитно общество. В годините на „перестройката“ пред българските рок групи се откриват нови хоризонти на развитие, като се позволява повече свобода на изразните средства и изявите. От дистанцията на времето самите музиканти свидетелстват, че усещането за свобода в голяма степен е илюзорно и се превръща в един от властовите инструменти за тяхното „опитомяване“. Този резултат може да се разглежда като свидетелство за културно обезличаване – част от механизма на културния и етнически национализъм, прокарван от комунистическата власт в България, но и като необходимия компромис.

### **Рок музиката като изразител на космополитната култура и глобализма**

В началото на 80-те години на XX в. броят на слушащите рок значително е нараснал в социалистическа Югославия и в по-мал-

<sup>5</sup> Mišina, Dalibor. *Shake, Rattle and Roll: Yugoslav Rock Music and the Poetics of Social Critique*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2013. p. 28

<sup>6</sup> Използвам работния термин „рок чувствителност“, разбиран като проява на автентично себеизразяване, проява на критично мислене, отстояване на социална позиции и развиване на дълбок емоционален вътрешен свят. Б.а.

ка степен в социалистическа България. Рокът се развива основно като градски феномен, като по проявените особености на културните практики и цели, може да се определи, че рок музикантите имат възможността да способстват за изграждането на космополитна култура. При боравеното с тази категория, въведена от Антъни Смит като условна и динамична, са използвани следните индикатори: наратив за общи човешки права и ценности; самоопознаване и самопародирание; използване на иронични похвати; културни еkleктични символи<sup>7</sup>. В българския случай космополитизмът и глобалната култура могат да бъдат разглеждани като утопията за мечтания свободен свят „отвъд завесата“.

За Югославия основни рок носители на глобалната култура, отговарящи на определения профил, са младите, слушаща ню уейв и пънк. Тези музикални стилове навлизат в края на 70-те години от САЩ и Западна Европа и бързо се разпространяват, като се създава една от най-големите и значими ню уейв сцени в света. На сръбски музикалното явление става популярно като *novi talas* (нови талас), а на хърватски – *novi val* (нови вал). Музикантите се превръщат в основен критик на югославската власт, като подкопават основите на нейната политическата легитимност. Ако в западния контекст ню уейв и пънк културата служат за изопачаване недъзите на капитализма, то в случая с Югославия „в сърцето“ са ударени част от основните принципи на социализма – равенство, общо благо на работническата класа и колективизъм. Техни основни изразни средства са иронията, алегорията и метафората, чрез които се дестабилизира разбиранията за трудова етика и стремеж към обществено благосъстояние. Сред по-изявените групи с влияние в началото на 80-те години за белградската сцена са *Idoli*, *Šarlo akrobata* и *Električni orgazam*; за загребската – *Prljavo kazalište*, *Azra*, *Haustor* и *Film* и съответно за словенската – *Pankrti*, *Lajbah* и *Borghesia*<sup>8</sup>.

По своята същност нови талас/нови вал движението е градско културно явление с космополитен характер, като друга негова функция във времето е да се противопоставя на селската култура, привнесена в градовете вследствие на ускорената урбанизация. И въпреки че в началото на 80-те години се долавят ясни сигнали за възобновяване на етнонационализма в отделните републики и автономни области, то нови талас/ нови вал няма да влезе в пряка конфронтация с националистични принципи и

<sup>7</sup> Смит, Националната идентичност, с. 211-215

<sup>8</sup> Božilović, Jelena. New Wave in Yugoslavia: Socio-political Context. *Facta Universitatis. Series: Philosophy, Sociology, Psychology and History*, Vol. 12, No. 1, 2013, pp. 76-78. UDC 316.723:78(497.11). PDF (facta.junis.ni.ac.rs).

патетика. По-голямата част от уейвърите ще запазят своя аполитичен и миролюбив характер, като изразяват критиката си по познатия начин. Малка част от групите – Idoli и Prljavo kazalište, си позволяват „флиртуване“ с национализма, което при втората група придобива значителни мащаби в края на 80-те години, но вече с различни изразни похвати<sup>9</sup>. Други, като Милан Младенович (Šarlo Akrobata, Ekaterina Velika), трансформират звученето и средствата на критиката, преминавайки към по-директен, но едновременно с това лиричен изказ.

Срещу разбиранията и посланията на музикантите от новата вълна се изправят група музиканти от Сараево, нарекли себе си *novi primitive* (нови примитиви). Възникват през 1983 г., като обединяват музиката, сатирата, скеча и комедията в радиото и телевизията. По отношение на рок музикантите движението е представено от следните сараевски групи: *Zabranjeno pušenje*, *Elvis J. Kurtović & His Meteors*, *Plavi orkestar* и *Crvena jabuka*<sup>10</sup>. Появяват се като контрапункт на нови талас/нови вал културата, осъждайки уейвърите за лицемерие и „префърцунено“ поведение. Основните критици към тях са, че произхождат от по-заможни семейства, получават образование в елитните училища на Югославия и оформят естетическите си космополитни възгледи в среда на задоволени потребности и привилегии. Считат, че изразената от тях съпротива срещу властта е преднамерена и в известна степен позърска<sup>11</sup>. В допълнение движението нови примитиви се противопоставя на разбирането за космополитна елитарна култура, като предлага в опозиция контранаратива на „малкия човек-трудовак“ от локалната/ периферната реалност. Движението претърпява развитие, в най-голяма степен доловимо в творчеството на *Zabranjeno pušenje*, където музикантите преминават от ролята на регионален критик към сериозен анализатор на обществените динамики, улавящ разпада на югославския социален и политически модел<sup>12</sup>.

В България рок музиката също допринася за внедряването на глобалната култура, като обединява рок музикантите по отношение на споделените общи ценности. Част от споделените ценности, припознати от всички, са свободата на изразяване, правото на глас и отвореният свят като общ блян. Рок сцената обединява изпълнители от различни стилове и поколения

---

<sup>9</sup> Ibid., pp. 79-82

<sup>10</sup> *Plavi orkestar* и *Crvena jabuka* няма да останат задълго в стилистиката на *novi primitivi*

<sup>11</sup> Mišina: *Shake, Rattle and Roll*. p. 152

<sup>12</sup> **Kitevski, Goran.** The Art and Politics: The State of Yugoslav Society through the Lyrics of Azra and Zabranjeno Pušenje. In: Географски разгледи (*Geographical Reviews*), 58, 2025, pp. 16-19

ния, които до средата на 80-те години изразяват социалната си критика предимно индиректно, а след 1985 г. – все по-директно<sup>13</sup>. В контекста на „перестройката“ споделеното пространство среща утвърдени рок групи като „Щурците“, „ФСБ“, „Тангра II“ и „Сигнал“ с новите групи от т. нар. „Второ рок поколение“, където съвместно ще съжителстват класически рок, ню уейв, пънк, хеви и траш метъл. Във втората рок генерация се открояват представителите на ню уейв и пънк културата – „Нова генерация“, „Клас“, „Ревю“, „Кале“, „Холера“ и „Контрол“. Заедно с тях са и групите с по-твърдо звучене (хеви и траш метъл) – „Ера“, „Ахат“, „Конкурент“ и „Тротил“<sup>14</sup>. Според идейните постановки изброените стилове са мислени от техните създатели като културни платформи, произтичащи от различните социални слоеве с противопоставящи се идеи. В България този контраст липсва, текстовете макар и различни в похватите, носят общи послания, като основните разлики се долавят в звученето и външния вид на музикантите и феновете. В музикантските среди социалният статус е в значителна степен изравнен, като йерархиите се формират основно чрез мрежи от лични връзки, а не въз основа на социалния произход. И въпреки че се забелязва относително деление на рок младежта по стилово направление, то често местата, на които се събират, са близки едно до друго, „компаниите“ се смесват, а конфликтите са рядкост и предимно на междуличностна основа. Рок сцената се обединява около идеята за защита на универсалните човешки ценности, които се изповядват от космополитната култура.

Споделените общи блянове – за свобода и отворен свят, характерни за глобализма, заплашват устоите на социалистическата власт. През средата на 80-те години е въведена нова линия на ограничаване на „зловредните явления“, прокарвани от рок музикантите, като е направен опит за приобщаване към социалистическата култура чрез привилегии и либерализация с цел „укротяване на опърничавия“. Комсомолът се заема с реализирането на поредица от рок фестивали, издаване от „Балкanton“ на двойни плочи под наименованието „Bg rock“ (първата е на „Нова генерация“ и „Контрол“; следвана от „Ера“ и „Конкурент“, а третата е на Милена и „Ревю“<sup>15</sup>) и излизането на първия брой

<sup>13</sup> **Мицов, Венцислав.** „Няма бъдеще за теб“ – пънк културата в България в периода на прехода – сцени, публики и идеологии. В: NotaBene(online), бр. 50, 2020. PDF. Достъп: 2026-02-02.

<sup>14</sup> **Груев, Михаил.** Младежките субкултури в България през 70-те и 80-те години на XX век. В: Критика и хуманизъм 43:49-71, 2014. Достъпен на: <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=286527>

<sup>15</sup> Това са трите плочи, които излизат до 1989 г., като „Балкanton“ ще продължи с издаване на групи в рок серията и след разпадането на социалистическия режим.

на младежкото списание за рок музика „Ритъм“ в началото на 1988 г.

От друга гледна точка, компромисът с властта може да бъде видян и като успех на рок общността за опазване и споделяне на общото културно пространство при зададените тоталитарни параметри. По този начин музикантите успяват да разпространяват и отстояват споделените общи ценности: свобода, индивидуалност, отворен свят и право на глас. Свалянето от сцената на постпънк група „Кале“ при дебютната им изява на Първия рок фестивал в София, организиран от Комсомола през 1987 г.<sup>16</sup>, се превръща в градска легенда и символ за начина, по който рокът отстоява свободата. Няма да са рядкост и конфликтите между рок публиката и милицията, но от тези сблъсъци не произлизат големи форми на гражданско неподчинение в периода 1987-1989 г. Въпреки това тези епизоди генерират гражданско рок недоволство, което е една от основните линии на мобилизация в контекста на масовите студентски протести от 1990-1991 г. Оттук следва изводът, че рок музиката в социалистическа България функционира като фактор за критично осмисляне на обществената реалност и за формиране на устойчиви позиции в защита на универсалните ценности, характерни за дискурса на глобализма.

Процесът на развитие на космополитизъм и глобална култура се развива паралелно в социалистическа Югославия и България, като основни двигатели на тази флуидна форма на национализъм са младите. В СФРЮ глобализмът се концентрира основно около нови талас/нови вал движението, на която претенциозност се надсмива движението на новите примитиви в Сараево, противопоставяйки регионалната на глобалната идентичност. В българския случай, поради затвореността на държавата, ценностите на глобализма са припознати от са характерни за по-широк спектър от рок стилове, като рок музикантите изповядват общата космополитна утопия за един свободен и отворен свят, без предразсъдъци и стигми.

### **Рок музиката като фактор за разгръщане на етнонационализма и наднационализма**

В последващите абзаци са разгледани рок групите и тяхната дейност спрямо етнонационализма и наднационализма в социалистическа Югославия и България.

По отношение на югославския етнически контекст, към 1981 г.

<sup>16</sup> Интервю с Васил Гюров, проведено от Мариела Христова за фен клуб „Нова генерация завинаги“. Налично на: <http://newgeneration-forever.net/index.php?a=show&s=interviews&f=interview9.txt> . [Достъпно на: 2025-10-3]

е реализирано преброяване, като според него 1,2 милиона души се самоопределят като югославяни от общо население 22,4 милиона. Техният брой в най-голяма степен е концентриран в Сърбия (36 %) и Босна и Херцеговина (26%). В Босна процентът на населението с югославска идентичност преди 1981 г. дори е по-висок, но вследствие на даденото право на самоопределение като „мюсюлмани“ - в смисъла на национална, а не религиозна принадлежност - общият брой на югославяните намалява. С нарастването на самоуправлението на шестте републики и двете автономни области постепенно се развиват националистически и антагонистични настроения, които намаляват процента на отъждествяващите се с югославската идентичност. Политическата криза по отношение на управлението може да бъде определена като разделение в две основни линии – на централисти и децентралисти – между привържениците на политиката на „твърдата ръка“, задавана от центъра, и онези, които настояват за повече правомощия и свободи за републиките, провинциите, общините и предприятията. Парадоксално е, че през 80-те години вместо да противодейства на центробежните сили, самата управляваща партия се превръща в носител на национализма. До края на десетилетието членовете на Съюза на комунистите на Югославия продължават да се самоопределят като комунисти, но всъщност представляват различни национални и регионални интереси<sup>17</sup>.

Напълно в унисон със зададената политическа реалност се развива делението при част от рок музикантите, а в случая със словенската група Laibach дори предхожда гореописаните процеси. Едни от тях (Prljavo kazalište, Riblja čorba) защитават правото на своята родина, като използват в песните си трайно установени символи от националната патетика, а други се опитват да създадат нови такива (Laibach, Padot na Vizantija, Mizar). Други от тях се борят за отстояването на югославската идентичност, разбира на като наднационална общност, запазваща нормалността (*novi partizani*: Bjelo dugme, Plavi orkestar, Merlin).

Laibach е една от групите, причислена в началото на своето създаване през 1980 г. към нови вал сцената. Много бързо тя предлага автентичен музикален проект, който сам по себе си може да бъде обособен в отделна категория. Те се разграничат от иронично-пацифичната критика и предлагат своя провокативна тоталитарна естетика, комбинираща елементи от фашистката и нацистка символика, социалистическия реализъм и италианския

<sup>17</sup> Lendvai, Paul; Parcell, Lis. Yugoslavia without Yugoslavs: The Roots of the Crisis. – International Affairs (Royal Institute of International Affairs 1944–), vol. 67, no. 2, April 1991, pp. 253-257. Available at: JSTOR.[Accessed: 01.02.2026].

футуризм<sup>18</sup>. В своя манифест от 1983 г. Laibach подчертават, че създават програма за изграждане на национална автентичност, основана на „ретро принцип“, разбран като смесица от подходи и противоречиви стилове<sup>19</sup>. Своеобразната еklektika няма за цел да сваля политически режими, колкото да издигне изкуството на по-високо и автономно ниво, изнесено на световната сцена. На следващата година музикантите обединяват около себе си различни словенски артисти, създавайки през 1984 г. движението Neue Slowenische Kunst (Ново словенско изкуство, НСИ), което е натоварено с отговорността за създаването на новите форми на словенско изкуство. Групата артисти работят с теми като колективната травма, диктатурите, манипулацията и страха. Основен похват е свръхидентификация с тоталитарните системи, като чрез силно натоварена символика претворяват техните властови и пропагандни механизми. През годините групата от НСИ осъществява множество акции, пърформанси и концерти и преобръща представите за допустимост на югославската и в частност словенската власт. Тази „игра с огъня“ и по-конкретно с политическите и социални табута предизвиква тяхното ограничаване, забрана и им осигурява статут на дисиденти. Laibach предизвикват интереса на западноевропейската публика, която ги подслонява и превръща в най-известната и влиятелна югославска група в света.

В края на 1990 г., половин година преди независимостта на словенската държава и 10 години след създаването на Laibach, групата организира концерт, озаглавен „10 години Laibach, 10 години словенска независимост“. Без ирония музикантите се самоопределят като носители на националната идея, като дори заявяват открито своята претенция, че краят на Laibach ще означава край на словенската националност<sup>20</sup>. Съпротивата срещу тоталитаризма и борбата за еманципация на словенското изкуство се превръща в основата за тяхната реабилитация. В допълнение, проектът НСК, задвижен от и около музикантите, представлява открита форма на „културен национализъм“, при който фокусът е върху изграждането на новото словенско изкуство като автономен и институционален културен код, който да послужи за легитимация на словенската нация.

<sup>18</sup> Janjatović, Petar. *EX YU Rock enciklopedija*. Beograd: 2007, str. 127-128. ISBN 978-86-905317-1-4.

<sup>19</sup> Манифест на Laibach, „Десетте точки от завета“, провъзгласен през 1983 г. на страниците на в. „Nova revija“, <https://garagemca.org/en/exhibition/nsk-from-kapital-to-capital/materials/lai-bach-desyat-statey-zaveta-laibach-10-items-of-the-covenant> [Достъпено на: 2026-01-31].

<sup>20</sup> Tratnik, Polona. 2022. Laibach and Neue Slowenische Kunst: Deconstruction of Political Memory through Art. – *Membrana. Journal of Photography, Theory and Visual Culture*. vol. 7, no. 1-2, 2022, p. 152. <https://doi.org/10.47659/mj-v7n1-2id149>

В средата на 80-те години на XX в. в Македония рок музиката също разчупва табутата, като използва православната религия за основа на своето възприятие за естетика и връзка с родината. Задава се нова тенденция, която условно е наречена от изследователя на Югославия С. Рамет „византийски рок“<sup>21</sup>. Основен идеолог е музикантът Горан Трайкоски, въвеждащ православна литургична музика в рока. През 1983 г. той основава групата Padot na Vizantija, съвместно с която популяризира новата форма на македонския рок, изграден чрез структуроопределящите елементи на македонската нация – православието и историята<sup>22</sup>. Трайкоски обяснява своите виждания по следния начин: „Всичко в Македония е свързано с православието, а православието в голяма степен е наследство от Византия. Църквата е била цивилизационната сила тук в продължение на стотици години. Така нашата религия винаги ни свързва с миналото. В резултат на това усещането за историята тук е много различно от това, например в Словения. Нашите идеи в Arorea<sup>23</sup>, нашата работа, нашата музика – всичко произтича от православието“<sup>24</sup>.

Друга македонска група, която използва византийската литургична музика в своето творчество, е Mizar, като в края на 80-те години музикантите осъществяват съвместни дейности с Трайкоски, но се забелязват идейни различия в употребата на византийското религиозно наследство. Въпреки това, музикалната рок сцена в Македония успява да създаде специфичен културен модел чрез синтез между сакралното наследство и съвременната културна експресия. В процеса на отстояване на македонската нация византийското православно наследство се превръща в константен разграничителен стълб на националната македонска идентичност, а неговото популяризиране през 80-те години до голяма степен се дължи и на македонските рок музиканти.

Трите изследвани групи – Laibach, Padot na Vizantija и Mizar, предлагат нови форми и теми, чрез които подпомагат разпространяването на засилващия се етнонационализъм през 80-те години в рамките на СФРЮ. За разлика от тях, сръбската група Riblja čorba и хърватската Prljavo kazalište<sup>25</sup> ще заложат на класическата формула и символи при отстояване на правотата на

<sup>21</sup> Ramet, Sabrina. *Balkan Babel. The Disintegration of Yugoslavia from the Death of Tito to the Fall of Milošević*. 4th ed. Boulder, CO: Westview Press, 2002.

<sup>22</sup> Janjatović, Petar. *EX YU Rock enciklopedija*, str. 13.

<sup>23</sup> „Arorea“ – „Апокрифна реалност“ – културна мултимедийна група, в която Трайкоски участва; направена е аналогия с NSK.

<sup>24</sup> Цитирано по Ramet. *Balkan Babel*. p. 136

<sup>25</sup> И двете групи са широко познати на югославската сценанапреди поставянето им в конкретния контекст.

тяхната родина – употреба на „майката“ като метафора за родината; ролята на жертва в исторически план; употребата на познати символи от по-ранна националистическа риторика. Тези похвати довеждат до разпалването на взаимен антагонизъм, имащ своите дълбоки корени в по-ранната история на сърби и хървати. Разграничението един от друг е основен стълб в процеса на конструиране и аргументиране на нацията за хърватите и сърбите, а в този контекст рок музикантите наслагват акордите и посланията на текстовете върху тлеещото напрежение<sup>26</sup>.

Противоположно на етнонационалистическите процеси в разгледаните дотук републики на СФРЮ е обединението на няколко рок групи в Сараево в средата на 80-те години, самоопределили се като *novi partizani* (нови партизани). Те поддържат идеята за запазване на Югославия като наднационално споделено пространство и се противопоставят на деюгославизацията. По-известните сред тях са Bjelo dugme, Plavi orkestar и Merlin, като по отношение на изразните средства групите използват традиционните символни конструкти на югославската нация: партизанската революционна традиция и антифашизма. В допълнение, музикантите преекспонират образа на Сараево като метафора на „умален модел на Югославия“, отличаващ се със своята мултикултурност. Критиката на движението нови партизани, според техния изследовател Д. Мишина, може да бъде разбрана в три основни и взаимосвързани линии: социално-политическа, насочена към разширяване на политическите възможности и легитимирането на консервативната югославска форма; социално-културна, противопоставяща революционния партизански дух на нарастващия национализъм и ксенофобия, и морално-етична, тълкуваща кризата в Югославия като разпад на споделените ценности. Творчеството и позицията на новите партизани е определена като най-радикалния опит на рок културата да функционира като форма на социална съпротива срещу националистическото и антагонистично разпадане на югославската общност<sup>27</sup>.

Според Горан Брегович, основател и фронтмен на Bjelo dugme, югославската наднационална идея може да бъде осъществена, само ако се спазва „цивилизационният bon ton“ и се осигури плурализъм. За него комунистическата власт прави основна грешка, като посочва всеки антикомунист или критик за националист. По този начин самият режим „произвежда националисти“, тласкайки недоволните от текущия строй към завихрящите се етно-

<sup>26</sup> Janjatović, Petar. *EX YU Rock enciklopedija*, str. 193-197 (Riblja čorba);

<sup>27</sup> Mišina, Dalibor. *Spit and Sing, My Yugoslavia*: New Partisans, social critique and Bosnian poetics of the patriotic. In: *Nationalities Papers*, vol. 38, no. 2, March 2010, p. 267.

националистически фракции. Чрез творчеството си Bjelo dugme се опитват да онагледят межкултурния диалог, като изпълняват песен на албански и изграждат нови символи на общото и надетническото единство. Постепенно музиката им се изостря, като през 1986 г. отправят силен призив за съпротива срещу етнонационализма. За разлика от Bjelo dugme, Plavi orkestar се дистанцират от интелектуализирането на общата югославска идея, предлагайки по-популистки похвати. Залагат на употребата на традицията в нейната идеализирана форма, чрез която да достигнат до „югославски народ“ и да засилят носталгичното чувство за свързаност. Смесват рок с фолклор с ясното съзнание, че се противопоставят на „елитната култура“. Изграждат идеята си за свързаност, разпалвайки спомена за споделеността в борбата срещу фашизма. Въпреки различните похвати двете групи създават движение за запазване на югославизма, разбран като наднационално и споделено пространство.

Паралелно с процесите на етнонационализъм и наднационализъм в СФРЮ се развиват и националистически процеси в рамките на социалистическа България. По правило държавният комунизъм в България се опира върху определени начала от марксистката доктрина – класова борба, социално равенство, справедливост и интернационализъм. В идеологическо противоречие се оказва българската власт, когато започва да съчетава изконните комунистически принципи с националистическата догматика. Историкът Михаил Груев посочва, че има белези за използването на традиционен национализъм още от началото на 60-те години на XX в.<sup>28</sup> Основната цел на тези националистически политики е създаването на „единна социалистическа нация“ (българска) чрез насилствена интеграция и дори асимилация на етническите малцинства в България и по-конкретно на българските мюсюлмани. Процесът на хомогенизация остава известен като „възродителен процес“, като достига своя апогей в периода 1984–1989 г. и засяга близо 800–900 хиляди души, с цялата условност на конкретната числова оценка. Наложена е система от мерки, развиваща се в диапазона от провеждане на мащабна просветителска и културна пропаганда за побългаряване<sup>29</sup> през

<sup>28</sup> Груев, Михаил. *Идеологическият завой към национализма и политиката на БКП към мюсюлманското население в страната в края на 50-те и през 60-те години на 20 век. В Либерален преглед*. 7 април 2014. Наличен на: <https://www.librev.com/index.php/prospects/science/2351-50-60-20> [Достъпен на: 2026-02-02]

<sup>29</sup> Груев, Михаил; Калънски, Алексей. „Възродителният процес“. Мюсюлманските общности и комунистическият режим: политики, реакции и последици. София: Институт за изследване на близкото минало; Институт „Отворено общество“ – София, 2008, с. 167–172

забрани на традициите и обичаите, смяна на имената, репресии, интерниране и др.

Една от основните функции на рок музиката в Народна република България до средата на 80-те години на XX в., наред с развлекателната, е да провокира размисли за човека и неговата индивидуалност, като по този начин формира различен тип самосъзнание. За рок музикантите изразяването на по-свободолюбивите идеи е трудна задача, изискваща непрекъснато балансиране с изискванията на властта, откъдето произлизат и множество отстъпки пред идеалите им. Понякога съзнателно, друг път неволно се оказват инструменти в ръцете на социалистическата власт. В контекста на „културната мисия за интеграция на мюсюлманското население“ са изпращани музиканти, които да промотират българската музика сред мюсюлманите, в това число и сред рок изпълнителите.

„Щурците“ са една от тези групи, на които Концертна дирекция организира концерти в Кърджалийски окръг в началото на 1985 г. В своята автобиография Кирил Маричков (фронтмен на „Щурците“) споделя как една от песните, без да са го планивали, става особено популярна сред мюсюлманите, тъй като част от текста засяга неволно съдбата им: „Заличен съм аз и мойто име, но се носи още моят глас“<sup>30,31</sup>. Примерът е по-скоро автоироничен и показва неловката ситуация, в която изпадат изпълнителите по отношение на зададената им „просветителска мисия“. От друга страна, остава отворен въпросът дали музикантите изразяват своето съгласие/несъгласие към дадените асимилационни политики. Към момента на написването на текста не е установена от автора песен, третираща темата за „възродителния период“, или открито изразена позиция при нито един от рок общността.

В допълнение към въвеждането на националистическия план в културата, през 1986 г. Комитетът за култура актуализира своите цели и задава инструкциите към художествените творци – в това число и музикантите, като се разработва специална „Програма за развитие на художествената култура“. Главните акценти са поставени върху „високохудожественото претворяване на социалистическата съвременност, засилване на националния компонент в репертоара, повишаване на равнището на забавно-развлекателните жанрове, засилване ролята на художествената култура в борбата с отрицателните явления в нашия живот и срещу идеологическата диверсия на империализма“<sup>32</sup>. Този механизъм

<sup>30</sup> песента „Звезден час“ по текст на Павел Матев

<sup>31</sup> **Маричков, Кирил.** На прага на времето. София: Книгомания, 2023, с. 559-560.

<sup>32</sup> ЦДА, ф. 405, оп.11, а. е. 57, л. 39-70. Стенографски протокол № 24 от заседание на Председа-

зъм се оказва донякъде успешен в процеса на институционализирането на рок музиката.

В допълнение, властта осъзнава, че може да промени позицията си към рок музиката и от „революционна“ и „упадъчна“ да я превърне в „приемлива“, като промени наратива си спрямо нея и я превърне в свой инструмент – „на социален отдушник“<sup>33</sup>. Индикатор за успеха на заложените цели е провеждането през 1989 г. на Деветия международен конкурс за политическа песен „Ален мак“ в Благоевград<sup>34</sup>. На сцената се представят разнородни групи и състави, еманация на идеологическите цели на комунистическата власт за създаване на „единна социалистическа нация, основана върху хомогенен български елемент“. В този ред на мисли участват множество български фолклорни ансамбли, казионни музикални формации като „Червена октава“, естрадни изпълнители, като до изява са допуснати и следните рок музиканти: популярният блусар Георги Минчев съвместно с Петър Гюзелев и Кирил Маричков от „Щурците“; траш метъл групата „Ера“ и хеви метъл групата „Ахат“. При представянето на група „Ахат“ е отразена тяхната роля в популяризирането на българското творчество на Тринадесетия студентски конкурс в Пхенян, където са съдействали за „солидарността, мира и дружба“. На пръв поглед противоречиво представяне, несъответстващо на профила на групата, но от друга страна – напълно отговарящо на „делката за допускане до изяви“, осъществена между властта и рок групите.

От дистанция на времето Ники Качаров – един от основателите на група „Ера“, прави до болка откровен разчет пред журналиста Емил Братанов за връзката между рок музиката и властта в края на 80-те години в България. Цитатът съзнателно е оставен без тълкуване, тъй като е показателен сам по себе си.

Качаров: *Аз мисля, че ние бяхме безкрайно наивни... „Велурената революция“ беше просто изяждане – бавно изяждане – на истинската революция, за да може тя по съвсем плавен път, с вазелин, да се обърне в полза на тези, които я организират. Комсомолът страшно интелигентно – като всички уважаващи себе*

---

телството на Комитета за култура от 15 септември 1986 г. ; цит. по **Иван. Еленков** Културният фронт: Българската култура през епохата на комунизма – политическо управление, идеологически основания, институционални режими. София: Институт за изследване на близкото минало: Институт „Отворено общество“, 2008. ISBN 978-954-28-0338-6.

<sup>33</sup> **Груев**, Младежките субкултури в България през 70-те и 80-те години на XX век, с. 66

<sup>34</sup> Пълен запис на 9-ото издание на международния конкурс за политическа песен „Ален мак“ от 1989 г. в Благоевград. <https://www.youtube.com/watch?v=RfO7pf8JFBg> Споделено от: Станислав Стоянов, [Достъп: 2026-01-26]

си кагебисти, изядоха революционерите, като им дадоха път за развитие“<sup>35</sup>.

### **Заклучение:**

Изследването очертава три основни категории, съобразени с теорията за национализма на Антъни Смит, в рамките на които са анализирани рок групите и участието им в националистическите процеси. Разглежданият период обхваща 80-те години на XX век, а типологизирането е осъществено въз основа на участието на рок музиката като фактор за формиране на космополитизъм и глобална култура, етнонационализъм и наднационализъм. В резултат на сравнителния анализ се очертават няколко основни извода за корелацията между рок сцената и националистическите процеси.

На първо място се установява, че и в двете държави рок групите съдействат за разпространението на космополитизъм и глобална култура, разбираана през идеята за споделени общочовешки ценности и отворен свят. Въпреки тази обща линия, разликите по отношение на етно- и наднационалната идентификация са осезаеми. В югославската реалност рок музиката участва в многоизмерни културни контексти, които съжителстват мирно или взаимно се противопоставят. Тя съдейства за изграждането или припомнянето на културни кодове и символи, характерни за отделните национални идеи. Участва едновременно и в процесите за задържане на наднационалната югославска принадлежност и запазване на единното културно пространство. В България, от друга страна, рок сцената става част от управленческата стратегия, която се опитва да я интегрира в рамките на официалната културна политика и националистическата си риторика.

Следователно изследването показва, че рок музиката не следва да бъде оценявана праволинейно – само в ролята ѝ на отразител на реалността или отявлан бунтар. Противоположно на очакваното, рок сцената е динамична, като притежава уменията да критикува, да приканва към диалогичност, да се съобразява и ласкае, да чертае разделителни и обединителни линии, но най-вече – да преобръща националистическия дискурс.

---

<sup>35</sup> Янев, Румен; Братанов, Емил. Цветя от края на 80-те: BG рок – история, поезия: интервюта, репортажи и снимки от една незабравима епоха. София: Парадокс, 2014. с. 90

# ROCK MUSIC AS A FACTOR OF UNITY AND DIVISION IN SOCIALIST BULGARIA AND YUGOSLAVIA DURING THE 1980S

**Kristina Usheva, PhD Student**

*Sofia University „St. Kliment Ohridski”*

**Abstract:** This article explores the relationship between rock music and processes of emerging nationalism in socialist Yugoslavia and Bulgaria during the 1980s. The study outlines three main categories of nationalism—cosmopolitan culture and globalism, ethno-nationalism, and supra-nationalism—within which rock music functions as a catalyst for specific social and cultural dynamics.

In both countries, rock bands contributed to the dissemination of cosmopolitan values, articulated through ideas of shared universal principles and an open cultural space. In the Yugoslav context, rock music played a dual role: it participated in the construction and reactivation of national symbols, intensifying ethno-national antagonisms, while simultaneously supporting the idea of a unified supra-national Yugoslav identity. In Bulgaria, by contrast, the rock scene was incorporated into a state strategy aimed at integrating popular music into official cultural policy and nationalist rhetoric.

**Keywords:** rock music; nationalism; ethno-nationalism; supra-nationalism; socialism; Yugoslavia; Bulgaria

**Кристина Ушева**

*докторант към катедра „История на Византия и балканските народи“*

*Исторически факултет,*

*Софийски университет „Св. Климент Охридски“*

E-mail: [kristina.usheva@gmail.com](mailto:kristina.usheva@gmail.com)

<https://orcid.org/0009-0002-3855-0836>