

СОФИЙСКИ УНИВЕРСИТЕТ  
„СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“



ФАКУЛТЕТ ПО СЛАВЯНСКИ ФИЛОЛОГИИ

КАТЕДРА ПО СЛАВЯНСКИ ЛИТЕРАТУРИ

## **АВТОРЕФЕРАТ**

На дисертационен труд

За присъждане на образователна и научна степен „Доктор“

по професионално направление 2.1. Филология, докторска програма

„Литература на народите на Европа, Америка, Азия, Африка и Австралия“ –

История на чешката литература

на тема:

## **ЪНДЪРГРАУНДЪТ В ЧЕШКИЯ И БЪЛГАРСКИЯ СОЦИОКУЛТУРЕН КОНТЕКСТ ОТ 60-ТЕ ДО КРАЯ НА 80-ТЕ ГОДИНИ НА XX ВЕК**

ДОКТОРАНТ:

**АЛЕКСАНДРА АНГЕЛОВА  
АЛЕКСАНДРОВА**

НАУЧЕН РЪКОВОДИТЕЛ:

**ДОЦ. Д-Р АНИ БУРОВА**

София, 2020

*Дисертационният труд „Ъндърграундът в чешкия и българския социокултурен контекст от 60-те до края на 80-те години на XX век“ е обсъден и предложен за публична защита на заседание на Катедрата по славянски литератури към Факултета по славянски филологии на СУ „Св. Климент Охридски“, проведено на 30.06.2020 г.*

*Дисертационният труд се състои от увод, три основни глави, заключение, приложение (CD) и библиография. Общият обем е 316 стандартни страници. Библиографията съдържа 157 цитирани библиографски единици.*

**Публичната защита на дисертационния труд ще се състои на ...11.2020 г. от ..... ч.  
в .....**

**Научно жури:**

**Рецензенти:**

Доц. д-р Добромир Григоров Григоров (председател на научното жури)

Доц. д-р Анжелина Христова Пенчева

**Автори на становища:**

Проф. д-р Пламен Иванов Дойнов

Доц. д-р Людмила Любомирова Миндова

Доц. д-р Ани Антонова Бурова

## СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. УВОД
2. ГРАНИЦИ НА ПОНЯТИЕТО *ЪНДЪРГРАУНД*
  - 2.1. Граници на понятията *контракултура*, *субкултура*, *алтернативна култура* и *масова култура*
  - 2.2. Терминът *ъндърграунд* – дефиниции и обем на понятието с оглед на англо-американския контекст. Бийт поколението и хипи движенията като носители на *ъндърграунда*
  - 2.3. Граници на понятието *ъндърграунд* в чешки контекст и още няколко думи за алтернативността
  - 2.4. Терминът *ъндърграунд* в български контекст – дефиниция и употреби
3. ИСТОРИЯ НА ЯВЛЕНИЕТО *ЪНДЪРГРАУНД*
  - 3.1. Бийт поколението и хипитата в Америка – генеалогия на *ъндърграунда*
  - 3.2. Периодизация на чешкия *ъндърграунд*
  - 3.3. Поредицата „Полунощ“ и подземната литература на 1950-те г.
  - 3.4. 1960-те г. – чешки прото*ъндърграунд*
  - 3.5. 1970-те г. – класически чешки *ъндърграунд*
    - 3.5.1. Срещата на *ъндърграунда* с дисидентството
    - 3.5.2. Раждането на групата Plastic People of the Universe
  - 3.6. 1980-те г. – втората генерация на чешкия *ъндърграунд*
  - 3.7. 1960-те г. – наченки на български *ъндърграунд*
  - 3.8. 1980-те г. – български *ъндърграунд*
    - 3.8.1. Академичен *ъндърграунд*
    - 3.8.2. Втората генерация на българския рок – *ъндърграунд* импулси
4. АВТОМИТОЛОГИЗАЦИИ В ЧЕШКИЯ И БЪЛГАРСКИЯ *ЪНДЪРГРАУНД*
  - 4.1. *Мит и митично* – няколко теоретични постановки
    - 4.1.1. Митологчна и архетипна критика (Н. Фрай)
    - 4.1.2. Митът като вторична семиологична система (Р. Барт)
    - 4.1.3. Религиозно-исторически и етнологичен подход към мита (М. Елиаде)
  - 4.2. Чешкият *ъндърграунд* като система от митове
    - 4.2.1. Преди песенните текстове: романът на Егон Бонди „Брат и сестра инвалиди“ като изходна точка за автомитологизиращите стратегии на *ъндърграунда*
    - 4.2.2. Автомитологизация в песенните текстове на прото*ъндърграунда* в Чехословакия през 1960-те г. – рок група Aktual и Милан Книжак
    - 4.2.3. Автомитологизиращи стратегии в песенните текстове на класическия *ъндърграунд* в Чехословакия през 1970-те г.
      - 4.2.3.1. Plastic People of the Universe
        - 4.2.3.1.1. *Muž bez uší* (1969 – 1972)
        - 4.2.3.1.2. *Egon Bondy's Happy Hearts Club Banned* (1973 – 1975)
        - 4.2.3.1.3. *100 bodů* (1978)
        - 4.2.3.1.4. *Pašijové hry velikonoční* (1978)
        - 4.2.3.1.5. *Jak bude po smrti* (1979)
        - 4.2.3.1.6. Plastic People през 1980-те г. – *Co znamená vésti koně* (1981)

- 4.2.3.1.7. Финален етап на класическия ъндърграунд: Plastic People of the Universe – *Hovězí porážka* (1983), *Půlnoční myš* (1985)
- 4.2.3.2. Още един представител на класическия ъндърграунд: Павел Заичек и песенните текстове на DG 307 (1973 - 1980)
- 4.2.4. Автомитологизиращи стратегии в песенните текстове на втората генерация на чешкия ъндърграунд през 1980-те г.
  - 4.2.4.1. Рок текстовете на групите *Národní třída*, *Garáž*, *O.P.N.*
  - 4.2.4.2. Творчеството на групата *Psí vojáci*. Музикалните албуми от 1980-те г.
- 4.3. Автомитологизации в българския ъндърграунд до 1989 г.
  - 4.3.1. Творчеството на Димитър Воев
    - 4.3.1.1. Няколко прозаически фрагмента от Димитър Воев
    - 4.3.1.2. Песенните текстове на Димитър Воев
  - 4.3.2. Рок текстовете на групите *Wozzeck* и *Чугра*, Виолетов генерал, Мефисто, Джендема
- 5. ЗАКЛЮЧЕНИЕ
- 6. ПРИЛОЖЕНИЕ - CD
- 7. БИБЛИОГРАФИЯ

## 1. УВОД

Дисертационният труд се занимава с темата за **ъндърграунда** като социокултурен феномен в две славянски социалистически държави – България и Чехословакия. В обсега на изследването попада **периодът от 60-те г. на XX в. до 1989 г.** Въпреки че става въпрос за маргинални неофициални субкултурни модели, проучването им е важно от литературен аспект, като дава възможност за проследяване на определени вътрешнокултурни и социални процеси, характерни за периода. В обект на интерес се превръщат двете **национални линии на ъндърграунда**, които са **интердисциплинарен феномен**. Проследяването на генеалогията, периодизациите и терминологията на ъндърграунда в социалистическите контексти на Чехословакия и България предполага **съпоставянето на двата модела**. Един от ключовете за изследване са **песенните текстове** – те са неделими музикално-литературни артефакти и по характерен начин отразяват външните социални реалии и вътрешните творчески процеси на „подземната“ среда.

**Основната хипотеза** на настоящото изследване е, че ъндърграунд в България има и той се случва за кратко през втората половина на 80-те г. в една единствена област: **музиката**. Изследването не игнорира още едно специфично явление, което през последните години получава названието **академичен ъндърграунд**. Под този термин се разбират академичните среди на Софийски университет през 80-те г., които наричат себе си още „Семинарна епоха“ и „Синтезни времена“. Академичният ъндърграунд обаче не е същински модел на ъндърграунда, защото притежава специфична двойственост, изразена в мимикричното движение между официалните и неофициалните сфери на културата и обществото.

## 2. ГРАНИЦИ НА ПОНЯТИЕТО **ЪНДЪРГРАУНД**

В тази теоретична част дисертационният труд се занимава с очертаване на границите на понятието ъндърграунд в чешка и българска среда. За целта е необходим обзор на по-широките културни понятия, отнасящи се до термини като масова култура, субкултура, контракултура и алтернативна култура. Њндърграундът е малка част от

субкултурното пространство. В крайна сметка обаче не всяка субкултурна, контракултурна или алтернативна проява може да бъде наречена ъндъраунд.

## **2.1. Граници на понятията *контракултура, субкултура, алтернативна култура и масова култура***

Понятието **контракултура** е дефинирано като начин на живот и на мислене, различен или противоречащ на преобладаващата социална норма. Контракултурният акт предава несъгласие, опозиция, неподчинение. Контракултурата отрича мейнстрийма. Това означава, че протестира срещу конкретна ситуация или проблем, бунтува се срещу общоприети норми, вслучай на репресии или маргинализация контракултурата настоява за либерализация, опитва се да намери форми на себеизразяване, а когато тази възможност е външно потисната, създава своя собствена културна среда, различна от масовата.

Американският социолог Джон Милтън Ингър е първият, който очертава границите между **контракултура (contraculture)** и **субкултура**, макар че изследователите приписват въвеждането на термина контракултура (**counterculture**) на Теодор Розак. В своята статия „Контракултура и субкултура“ Ингър посочва, че **трите основни употреби на „субкултура“** според него са следните: 1. *Предкултурно мислене*; 2. *Култура на малките обществени групи*; 3. *Личностният фактор и социално-психологическото измерение на субкултурното в допълнение към културната конотация* (Ингър 1960: 627 - 629).

За да се осмисли идеята за субкултурност, е необходимо да се щрихира противоположното явление със свръхобем – т.нар. **масова култура**. Пейоративният ѝ образ е наложен основно от изследванията на Франкфуртската школа в средата на ХХ в. Концепциите на учените от знаменитата школа са актуални и днес. Както пише изследователката Калина Захова, „масовата култура до голяма степен дължи своя подчертано негативен имидж на франкфуртци“ (Захова 2018). В книгата си „Диалектика на Просвещението“ от 1947 г. Макс Хоркхаймер и Теодор Адорно говорят за масовата култура като масова измама. Според тях изкуството е бизнес, който създава стандартизирани стоки, а развлеченията се „овладяват отгоре“ (Хоркхаймер, Адорно

1999: 152, 168). Други ключови думи, с които се свързва масовата култура, са серийно производство, създаване на изкуствени потребности, икономика – т.е. културата се превръща в разменна единица.

## **2.2. Терминът *ъндърграунд* – дефиниции и обем на понятието с оглед на англо-американския контекст. Бийт поколението и хипи движенията като носители на *ъндърграунда***

Ъндърграундът е понятие, с което се назовава определено контракултурно течение. Този термин описва корпус от специфични литературни, музикални, филмови и визуални произведения, които или съзнателно се разграничават от мейнстрийм културата и обществото, или външно биват маргинализирани и определяни като *ъндърграунд*. Думата се употребява в Америка още в края на XIX в.

По отношение на приложението на понятието **ъндърграунд в музиката**, първите му употреби са през 60-те г., когато чрез него се назовават различни музикални жанрове като психеделичен и прогресиван рок. Границите на понятието „*ъндърграунд*“ в англо-американски контекст постоянно се изместват и то се превръща в символ на творческата независимост, авангардност и антикомерсиализъм.

Представата за **културен *ъндърграунд* в Америка** се обособява през 40-те и 50-те г. на XX в. с т. нар. **бийт поколение**. То поставя солидните основи на специфичен тип контракултурно мислене. Терминът **хипи** е употребен за първи път от журналиста Майкъл Фелън през 1965 г. Танцът и музиката са най-често срещаната форма на себеизява. Те разрушават обществените табути и униформения консервативен стил на обличане на 50-те г., налагайки специфична мода и идеята за сексуалната революция. Продължават традицията на бийт поколението, свързана с употребата на наркотици (най-вече LSD) като средство за освобождаване на съзнанието в търсене на нови духовни измерения. Проявяват интерес към източните религии. Благодарение на тях рок музиката на 60-те г. излиза извън концертните зали, развива се в нова посока на освобождаване от елитарната си функция и се възприема като колективна форма на експресия. Заради засилената употреба на наркотици, в контракултурните среди

естетствено се развива стилът на психеделията най-вече в сферата на музиката и рок поезията.

Психеделичният рок, изпълняван от Джими Хендрикс, Бийтълс, Доорс, Пинк Флойд, Грейтфул Дед, Джанис Джоуплин и мн. др., е централният обединяващ елемент на хипи културата. **Психеделията** през 60-те г. се очертава като водещ конструктивен елемент. Характерни за музикалната психеделия от 60-те и 70-те г. са играта с кодирани послания, стремежът към шокиране на публиката, пироефектите и речетативността на вокалното изпълнение. Психеделичният рок в Америка и във Великобритания не се радва на особено дълъг живот, защото по презумпция е саморазрушителен.

Като синкретично интердисциплинарно явление, ъндърграундът в Западна Европа и в Америка е активен модел и след заглъхването на хипи комуните. В края на 70-те г. се появяват нови тенденции, които обуславят пътя на развитие на „подземността“. Една от най-ярките е свързана с развитието на нюеуейв музиката. Пряко от нея произлиза и **даркуейвът**, който е особено важен за настоящото изследване от гледна точка на генеалогията на българския ъндърграунд. Спецификата на даркуейва го дистанцира от наркоманията и алкохола и затова в текстовете на групите и в тяхното поведение почти не се появяват идеите за халюцинации и делириуми.

### **2.3. Граници на понятието *ъндърграунд* в чешки контекст и още няколко думи за алтернативността**

Специфичната социокултурна среда в Чехословакия в периода след Втората световна война до 1989 г. обособява такова творческо, духовно, идейно и художествено пространство, носещо знака на другостта, което е определяно като **неофициална, полуофициална, алтернативна, ъндърграунд, дисидентска, нелегална, паралелна, подземна, опозиционна и независима култура**. Между тези понятия няма знак за равенство и помежду си те са в изключително сложни отношения, въпреки своята обща позиция срещу властта и официалната култура.

Чешкият ъндърграунд като културен и социален феномен представлява пълнокръвен, паралелен на официалната култура свят, обединяващ определени групи свободомислещи чехи, които остават непримирими с конвенциите и културните



инструкции на режима, а протестът им се състои в пропагандиране на идеите за живот в истина. Ъндърграундът създава свое доброволно подземно гето, наситен е с жлъчна самоирония, добронамерена веселост, свободолюбива мисъл, склонност към автодеструкция и поведение, при което основен елемент е скриването зад ролята на безумеца и лудия. Ъндърграундът обединява музиканти, писатели, поети, философи, дисиденти и интелектуалци. Той е начин на живот, а не художествено направление. Чешкият ъндърграунд по времето на нормализацията не е дисидентско движение. Синонимни са му термините „втора култура“ и „паралелна култура“, с които се назовава същинското явление през 70-те и 80-те г., а с понятието „подземна култура“ се дефинират 50-те г. Периодът на 70-те г. може да бъде наричан още **класически** или **„ортодоксален“ ъндърграунд**.

Към теорията за ъндърграунда се подхожда интердисциплинарно от социологическа, културологична, музикологическа и литературно-историческа гледна точка. За очертаването на границите на понятието е необходимо кратко извеждане на термина **алтернатива** в чешка среда. Алтернативната култура е най-широката платформа на неофициалността и обхваща пъстра смесица от творчески дейности, общото между които е отклоняването от официалния културен поток. Връзката между алтернативната култура и ъндърграунда е изключително сложна. Ъндърграундът е част от алтернативата като едно от крайните ѝ радикални проявления.

Една от първите широко възприети **дефиниции на ъндърграунда** принадлежи на литературния критик и изследовател Мартин Маховец, според когото характерът на чешкия ъндърграунд през 70-те и 80-те г. се определя от следните особености: състои се от безизвестни творци – предимно младежи работници; чешките ъндърграунд корени са в рок-музиката на Великобритания и Америка; средата има самосъзнание за „подземност“ и целенасочено се търси състоянието на „подземност“ и гетоидно съществуване; тотално инакомислие; ъндърграунд изкуството е актуално в различни контексти; социалните и творческите дейности са разнородни и симптоматична за тях е автодеструкцията, парадоксална радост, апостолството, самоиронията; ъндърграундът е микросвят и пространство на свободата.

В базисната монография „Ъндърграунд: глави за чешкия литературен ъндърграунд“ друг знаков изследовател на ъндърграунда в Чехия Мартин Пиларж полага солидна основа на изследването на **литературния ъндърграунд**, чиито национални корени той открива в поезията на автори като Егон Бонди, Иво Водседялек и Бохумил Храбал. Авторите се обединяват около знаковата самиздатска поредица „Полунощ“ (Půlnoc), излизаща през 50-те г. Изследователят определя ъндърграунда като феномен с много лица, който отказва да се интегрира нравствено и духовно към обществото, водено от неправилни императиви (Пиларж 1999: 19). Основната социална позиция на ъндърграунда е *никакъв контакт с властта*.

За разликата между термините „**подземна култура**“ и **ъндърграунд** пише австрийската бохемистка Гертруде Цанд в монографията си „Тоталният реализъм и мъчителната поезия. Чешката неофициална литература в периода 1948 - 1953“. „Подземна“, според Г. Цанд, е тази култура, която е репресирана и преследвана от властта и която се озовава в периферията на културата и обществото (Цанд 2002: 168). Подземни са литературните явления от 50-те г., които програмно са близки до авангарда, а ъндърграундът е термин, с който в чешката среда се назовават явленията от 70-те и 80-те г. на ХХ в.

Необходима е кратка терминологична диференциация между понятията **ъндърграунд** и **дисидентство**. В монографията си „Световите на дисидентството“ (2012) харвардският професор и бохемист Джонатан Болтън предлага дисидентството да се разглежда като политическа стратегия и опозиция на комунизма и като затворена и подредена цялост, неподвижна, неразвиваща се, защото е добре очертана като група от хора с еднакви идеи (Болтън 2015: 12). Параметрите на термина, според Дж. Болтън, продължават да бъдат твърде неясни. Върху образа на дисидента обикновено се наслагват романтично-идеалистични представи.

#### **2.4. Терминът *ъндърграунд* в български контекст – дефиниция и употреби**

**Понятието ъндърграунд в българския контекст** е неясно и се използва предимно по отношение на явления от нашето съвремие. Не се откриват свидетелства за негови употреби в периода до 1989 г., които категорично да маркират, че дадени

среди са мислели или обяснявали себе си през термина. Ето защо възниква основополагащият въпрос **има ли изобщо български ъндърграунд по времето на социализма и в кои сфери на изкуствата и културата.**

В дисертационния труд очертаването на термина ъндърграунд в българския контекст не започва от неговите исторически прояви, а от съвременните му употреби. Това е важен аспект от изследването, защото показва симптоматичните разлики между българската и чешката линия - двата модела не само се случват по различно време, но и осмислят себе си в различни периоди. Що се отнася до **употребите на понятието „ъндърграунд“ във връзка с недалечното ни културно минало преди 1989 г.**, те са характерни най-вече за творчеството на някои изпълнители от музикалните рок среди от 60-те и 80-те г., а с някои уговорки - и за академичната среда на Софийски университет през 80-те г.

Специфично социокултурно явление у нас е т. нар. **„академичен ъндърграунд“**. Терминът „ъндърграунд“ е ретроспективен и не отговаря на синхронните назовавания от самите му представители. С него се описват алтернативните академични среди в Софийски университет през 80-те и 90-те г. Техните актанти наричат себе си „Семинарна епоха“, „Синтезни времена“ и „Теоретично поколение“ (М. Николчина, А. Кьосев). Това е неформално, но многочислено обединение на преподаватели и студенти с различни научни интереси, но с общ бунтарско-неконформистки дух. Семинарните прояви са предимно устни.

Определени представители на **рок поколението от 80-те г.** ретроспективно са възприети като ъндърграунд. Това поколение има сложни и отчасти парадоксални взаимоотношения с властта – докато се настървява срещу тоталитарния режим, то е в тесни отношения с Комсомола, който се превръща в майка хранителка за бунтарите и ги измъква от ъндърграунда. Формите на ъндърграунд у нас могат да се проследят най-вече в музикалния жанр даркуейв.

Остава обаче въпросът дали в сферите на литературата и изобразително изкуство у нас се е проявил ъндърграунд преди 1989 г. Отговорът е отрицателен. Основното заключение, до което се достига е, че същински **български ъндърграунд**

**модел има единствено в областта на музиката от 80-те г. в лицето на съвсем малко рок течения, най-важното от които е даркуейвът.**

Знаково понятие, свързано с неофициалната литературна продукция, е „**алтернативен канон**“, въведено от литературния историк, поет и драматург Пламен Дойнов в книгата „Алтернативният канон: поетите“ (2012). С този термин се назовава периодът от 60-те г. до 1990 г. и според автора той би трябвало да се използва на равнище „творба“ (книга), а не авторите им - един автор може да има „творби, принадлежащи и към социалистическия канон, и към алтернативния“ (Дойнов 2012: 14). Поетическите търсения на поколението през 80-те г. са в посока модерност и авангард, но **българската литература така и не създава собствен модел на ъндърграунда**. По отношение на визуалните изкуства, за алтернативната сфера е приет терминът „**неконвенционални форми**“. Художествената алтернатива на 80-те г. така и не се превръща в ъндърграунд, макар че носи такъв потенциал. **Мимикричното поведение** се оказва изключително разпространено сред творческите и интелектуалните среди, защото принципът на „двойната симулация“ се наблюдава в поведението на академичните ъндърграунд протагонисти, на писателите от алтернативния канон, както и на рок музикантите, които свирят под шапката на Комсомола. Общото между тях е, че мечтаят за дисидентство, но така и не го създават.

### **3. ИСТОРИЯ НА ЯВЛЕНИЕТО ЪНДЪРГРАУНД**

#### **3.1. Бийт поколението и хипитата в Америка – генеалогия на ъндърграунда**

**Бийт поколението** е литературно движение, което силно повлиява на цялата съвременна американска култура след Втората световна война. Това са творци, чиято цел е да постигнат свобода във всичките ѝ форми. Бийт естетиката е реакция спрямо мейнстрийм културата в Америка през 50-те г. Битниците прегръщат идеите за хедонизма, екзистенциализма, личностната автентичност и експеримента (не само творчески, но и житейски). Те издигат в култ спонтанността, налудничавия хумор, приключенските пътешествия и разкрепостената сексуалност (Мисироглу 2013: 532). Бийт поколението е създадено от млади интелектуалци неконформисти, които съзнават

своето социално аутсайдерство. Най-значимите представители на бийт поколението са **Алън Гинсбърг, Уилям Стюърт Бъроуз и Джек Керуак.**

В монографията си „Комуните на 1960-те г.“ изследователят Тимъти Милър разглежда въпроса за **прехода между бийт и хипи поколението.** Най-важният предвестник на това, което предстои да се появи през 60-те и 70-те г., е актуализацията на идеята за *бохемата*. Въпреки смъртта на Джек Керуак през 60-те г., духът на битниците продължава да вълнува младите и си печели нови последователи. Фигури като Кен Киси, Боб Кауфман (наричан „американския Рембо“), Ед Сандърс и Боб Дилън осъществяват прехода между бийт и хипи поколението. Идеите на битниците придобиват политически нюанс, след като повечето контракултурна продукция е мотивирана от антивоенните протести срещу войната във Виетнам.

**Виетнамската война** е историческият фон, който има ярко социално и културно влияние. Този конфликт е кулминация на Студената война. Мобилизирането на десетки хиляди американски войници предизвиква бурна вълна на недоволство сред населението. Появата и разгръщането на контракултурния феномен *хипи* от средата на 60-те до средата на 70-те г. е в синхрон с антивоенните движения. В американското общество се разгръщат стотици, дори хиляди комуни. Една от тях е тази на **хипитата**. Тя далеч не е най-многобройната, но е най-известната, вероятно защото е най-силно маркетингово използвана впоследствие. Хипи културата се превръща в емблема на младите американци от 60-те г. и въпреки, че след по-малко от десет години изчезва, но нейните идеи продължават да влияят върху масовата култура и днес.

Хипитата се интересуват от източни философии, мистика, шаманство, йога и медитация, пропагандират сексуална толерантност, защитават гей правата и правата на цветнокожите. Използват халюциногени и наркотици, за да освободят съзнанието си. Хипитата не реагират срещу системата активно и първоначално това движение е аполитично, но в крайна сметка се политизират. През 1968 г. е сформирана Международна младежка партия (*Youth International Party - YIP*).

### 3.2. Периодизация на чешкия ъндърграунд

Настоящото изследване предлага своя **обобщаваща терминологично-хронологична концепция**, като преди това се опира на **периодизациите** на изследователите Мартин Маховец и Мартин Пиларж. Въведени са за първи път и термините **„втора генерация на ъндърграунда“** и **„протоъндърграунд“**. Ето я по-нататък използваната периодизация:

- 1) понятието **„подземие“** („подземна култура“, „подземна литература“) ще назовава периода от 1948 до края на 50-те г. (подобно на М. Маховец и Г. Цанд). „Подземен“ може да бъде синоним на нелегален и неофициален, но не и на ъндърграунд (който термин датира едва от 60-те г.).
- 2) Терминът **„протоъндърграунд“**, който през 2012 г. е въведен от изследователя, хроникьор, редактор на сп. Vokno и ъндърграунд протагонист Франтишек Чуняс, ще бъде използван при назоваване на периода на 60-те г. Това десетилетие няма да бъде третирано като обикновен подготвителен етап, а като един от същинските етапи на ъндърграунда.
- 3) Терминът **„ъндърграунд“** ще се приложи към десетилетията от 70-те до 90-те г. със следната вътрешна периодизация: **70-те г. – същински (класически, „ортодоксален“)** ъндърграунд – това е първата вълна на ъндърграунда; **80-те г. – втора генерация на чешкия ъндърграунд** (по термина на Иван Мартин Ироус и Егон Бонди); **след 1989 г. – съвременен ъндърграунд / постъндърграунд.**

### 3.3. Поредицата „Полунощ“ и подземната литература на 1950-те г.

Съзряването на класическия ъндърграунд в Чехословакия не е внезапно - то е част от широкия социокултурен процес след края на Втората световна война. След 1948 г. в пространството на „неофициалното“ попадат автори, които избират да не следват културната политика на новата тоталитарна власт, а да водят свой собствен „подземен“ живот. Поредицата „Полунощ“, свързана с творчеството на поети като Збинек Фишер, познат като Егон Бонди, и Иво Водседялек, може да бъде възприета като родоначална за ъндърграунда.

В началото на 50-те г. се очертават поетиките на т.нар. **тотален реализъм и мъчителната поезия** на Егон Бонди и Иво Водседялек. Чувството за ограничаване на свободата на мисълта и тоталната екзистенциална безнадежност (Пиларж 1999: 41) се превръщат в импулс, който отвежда определен кръг единомислещи творци в сферата на подземното, скритото, частното. Те наблюдават реалността отстрани и отказват да я преживяват, като не пропускат да регистрират нейната **гротескност**. Егон Бонди и Иво Водседялек като създатели на неофициалната платформа са подтикнати към нови естетически търсения заради чувството за творческа изчерпаност на сюрреализма. В резултат излизат двете основополагащи за периода стихосбирки „Тотален реализъм“ и „Мъчителна поезия“ (1950). Бохемистката Гертруде Цанд отбелязва, че авторите около поредицата „Полунощ“ не обявяват единна поетическа програма. Все пак изходната точка, която ги обединява, е отгласкването и разграничаването от сюрреализма. Поредицата мисли себе си като свободна платформа, отворена към всички творци.

Понятието **тотален реализъм** имплицира както заглавието на стихосбирката на Бонди, така и новата поетическа концепция (Цанд 2002: 99). Употребата на термина „реализъм“ не е в обичайния смисъл на правдиво отразяване на действителността. Той свръхобективизира социалната реалност и ежедневната баналност, като ефектът е жлъчно осмиване и отричане на идеологията. Бонди репрезентира една силно субективизирана действителност, дефинирана от травмата след сблъсък на индивида с новата социална реалност. Той използва техниката **реализъм на детайла**, с която чрез сатиричността изобличава „абсолютния дебилизъм на партийната дисциплинираност“ (Цанд 2002: 111). Бонди представя „чистата“ реалност свободно, без интерпретация и без пояснения.

Иво Водседялек също търси нов тип поетика в началото на 50-те г. За стихосбирката му „**Мъчителна поезия**“ (Tranńá puezie) е характерна екстремна антилитературност и негативно отношение към литературните конвенции – „тя е радикално депоектизираща и е реакция на неловката и мъчителна сталинистка естетика“ (Цанд 2002: 126). Методът на мъчителната поезия борави с езика на политическата пропаганда и с литературата на социалистическия реализъм, като ги пародира чрез неудачни метафори, рими и интерпретации.

### 3.4. 1960-те г. - чешки протоъндърграунд

Шейсетте години на ХХ в. за чешката култура означават период на обществена и културна либерализация. В същия този период започва да се развива и **протоъндърграундът**. Той е репрезентиран от няколко новосформирани се творчески общности, обединяващи творци от различни сфери на изкуството.

Едно от главните действащи лица е Милан Книжак – творчески гений, провокативна и предизвикваща до днес дискусии фигура от пражката интелектуална бохема и създател на общността AKTUAL и на едноименната рок група Aktual. Благодарение на Милан Книжак протоъндърграунд общността е идейно обединена чрез няколко авангардни манифеста. Той въвежда чешкия език в рок текстовете. В някои отношения може да се каже, че той е „ренесансов тип“, благодарение на разнородните му таланти и интереси – музикант, поет, скулптор, художник, график, моден дизайнер, архитект; занимава се с теория на изкуствата и педагогика. През 60-те г. той се проявява като провокатор, новатор и експериментатор. Автор е на идеята за деформирана музика, състояща се в надраскването и начупването на грамофонни плочи. През 1967 г. става текстописец, композитор, барабанист и фронтмен, идеолог и мотор на група Милан Книжак е един от основателите на едноименното алтернативно творческо общество AKTUAL, единствен критерий за допускане до което е инакомислието и желанието за другост (Книжак 1996: 436). Именно това общество манифестира най-ярко идеите на протоъндърграунда.

Общността AKTUAL обединява интелектуалци и творци, които намират убежище в нея, за да проявяват онези свои качества, които иначе остават скрити и потиснати. А-общността, както я нарича Книжак накратко, не е стройна структура, а е отворена към всички желаещи да се присъединят, тя е хетерогенна и неконтролируема. Членовете ѝ се събират в частни домове в Прага или извън нея. Всички участници са с различен социален статут и с индивидуално отношение към света. Обединени са от един единствен фактор: **желанието за другост**.



### **3.5. 1970-те г. – класически чешки ъндърграунд**

Десетилетието на 70-те г. е периодът на класическия чешки ъндърграунд. Знакови негови представители са психеделичните рок групи The Plastic People of the DG 307, както и множество творци като Иван Мартин Ироус, Павел Заичек, Егон Бонди, Вратислав Брабенец, Фанда Панек и мн. др. Това е периодът на най-ярко манифестиране на явлението, а срещата между ъндърграунда и дисидентството успява да го превърне в митологема. Като класическо ъндърграунд общество е възприемано това, което възниква във връзка с дейността на рок групата Plastic People of the Universe след 1969 г.

#### **3.5.1. Срещата на ъндърграунда с дисидентството**

Темата за полицейските репресии срещу участниците в ъндърграунда и за окончателното контуриране на дисидентската общност благодарение на общуването ѝ с „подземието“ е особено сложна. През март 1974 г. в гр. Рудолфов (до Ческе Будейовице) започват големите полицейски акции срещу ъндърграунда. Акцията по време на ъндърграунд концерта в Рудолфов е особено жестока (включват се и военните части). Това събитие е ключово, защото ъндърграундът за първи път започва да възприема себе си като „подземие“.

Ъндърграундът се опитва да избегне пряката среща с властта и съответно се дистанцира от политическите реалии. От друга страна обаче, Plastic People и обкръжението им не се „укриват“, техният ъндърграунд не е буквален (Маховец 2001: 178) и не е някакъв тип тайна организация, а сбор от спонтанни дейности. В периода 1975 - 1977 г. ъндърграундът целенасочено се дистанцира не само от официалната среда, но и от паралелните алтернативни тенденции. През февруари 1976 г. се състои Вторият фестивал на втората култура в гр. Бояновице. Няколко седмици по-късно започват полицейските репресии срещу организаторите, участниците и публиката. Скоро след фестивала през 1976 г. се случва запознанството между Иван Мартин Ироус и Вацлав Хавел<sup>1</sup>. Тази среща осъществява възлов контакт между две маргинализирани

---

<sup>1</sup> Подробности за тази знакова среща има в книгата на Иван Мартин Ироус „Истинската история на Plastic People“ (Pravdivý příběh Plastic People, 2008), както и в „Задочен разпит“ от Вацлав Хавел (1992).

социални пространства – „втората култура“ и дисидентството, които до този момент съществуват без допирни точки, макар че до този момент ъндърграунд средите странят от дисидентите.

В първите месеци на 1976 г. ескалира напрежението в цялата държава; дисидентските настроения се обострят и се формулират окончателно чрез инициативата Харта 77. Поводът за нея е стартиралата през месец март същата година полицейска акция срещу „втората култура“. Започва т. нар. **Процес срещу Plastic People of the Universe**, при който деветнайсет човека са задържани за хулиганство. Наричателно става името на процеса, което се формира от името на най-емблематичната за класическия чешки ъндърграунд рок група. Това е един от най-митологизираните епизоди в историята на чешкия ъндърграунд, при който представата за целия феномен се съсредоточава в образа на един единствен представител.

Харта 77 довежда до нарушаване на интегритета на ъндърграунд обществото. Обезсилва се неговият егоцентризъм, а „веселото гето“ вече не е въпрос на свободен избор – властта репресираща ъндърграунд комуните чрез отделните им протагонисти, а в края на 70-те г. голяма част от участниците се оказват в затвора или в чужбина. В резултат на това класическият ъндърграунд загубва своята жизненост и постепенно отслабва.

### 3.5.2 Раждането на групата **Plastic People of the Universe**

Раждането на музикалната група Plastic People of the Universe е през месец септември 1969 г. По отношение на музикалния им стил и сценичния имидж те се повлияват от нюйоркската протопънк група The Velvet Underground, чийто мениджър е Анди Уърхол, както и от пражката психеделична The Primitives Group. Още в началото на своя път Plastic People дават заявка за оригиналност и показват, че имат място на чешката музикална сцена.

През 1970 г. Plastic People неочаквано получават статут на професионалисти и го ползват две седмици. С избора да продължат пътя си извън официалността за тях започва същинският етап на развитието им, който е тясно свързан с контактите им с фундаменталните за чешкия ъндърграунд интелектуалци Иван Мартин Ироус и Егон Бонди. Ироус е идеолог, теоретик, художествен ръководител и мениджър на Plastic

People. Нещо повече - той е техен *spiritus agens* и ментор. Включването на поетически текстове от Егон Бонди в песните им превръща музиката им в изкуство с висока интелектуална стойност. Plastic People са еманация на чешкия ъндърграунд.

### 3.6. 1980-те г. - втората генерация на чешкия ъндърграунд

Чешкото ъндърграунд поколение от 80-те г., познато като „втора генерация“, черпи вдъхновение както от класиците, така и от чешката субкултура на 60-те г. Младите се връщат към идеите на хипита и битниците. Имат по-висока интелектуална амбиция. Център на социалния и културния живот остават частните домове на дисиденти и творци и кръчмата, която е своеобразен форум за обмяна на конспиративна информация. Запазва се моделът на Иван Мартин Ироус на конспиративните концерти под формата на сватбено тържество.

Новата ъндърграунд вълна от 80-те г. се обединява около няколко основни музикални групи като **Psí vojáci** (Кучета Воини), **Národní třída** (Народническа класа) и **Garáž** (Гараж), макар че алтернативната музикална сцена рязко се плурализира и границите на ъндърграунда в нея стават далеч по-неясни в сравнение с предходното десетилетие. По модела на Франтишек Старек Чуняс и Иван Ироус, които издават в самиздат първото значимо ъндърграунд списание *Vokno* („Прозорец“), при второто поколение се появява списанието *Jednou nohou* („С единия крак“ – има се предвид *в затвора*), скоро преименувано на *Revolver Revue*. Списание **Revolver Revue** е едно от най-мощните проявления на чешкия самиздат. На неговите страници място намират както съвременните неофициални чешки писатели и поети, така и дисидентите и емигрантите. Амбициозната млада вълна интелектуалци се опитва да следва добрия пример на поляците, които успяват да издават многохилядни тиражи на нелегални произведения (Топол 2008: 86; Топол, Вайс 2000: 66) и при възможност някои пътуват до Полша, за да получат ноу-хау.

Ъндърграундът от 80-те г. не е централизиран и е по-разнообразен в художествен аспект. Той е плод на срещата между две поколения с различни поетики. От една страна десетки хиляди млади хора създават своя тайна социална мрежа, достигаща всички краища на страната и разпространяваща богат музикален и

литературен самиздат. От друга, представителите на класическия ъндърграунд до средата на 80-те г. ползват старите поетически модели, а това неминуемо създава усещането за генерационно противопоставяне. В средата на 80-те г. ъндърграунд субкултурата поема в нова посока на развитие – самостоятелна, спонтанна, без директното влияние на Иван Мартин Ироус и обкръжението на Plastic People, макар че те остават еталон за ъндърграунд.

Писателят и поет **Яхим Топол** разказва, че в края на 70-те г. това са 13–14-годишни тийнейджъри, за които Plastic People, Егон Бонди, Иван Ироус и DG 307 са легенди (Вайс, Топол 2000: 29). **Егон Бонди** отново става център на ъндърграунда - той успява да привлече около себе си новите лица. Авторитетът на Бонди е огромен, а неговите оценки към авторите притежават силата да решават съдби. Младите поети като Яхим Топол, Й. Х. Кърховски, Лудек Маркс, писателят Петър Плацак, както и бъдещият историк и теоретик на ъндърграунда Мартин Маховец, са наричани от самия поет „поколението на Бонди“ (Вайс, Топол 2000: 36). Яхим Топол е фронтмен и текстописец възникването на рок групата **Národní třída**. Тя е в центъра на списанието **Violit**. Около платформата се обединяват млади поети, писатели, художници и музиканти - все още ученици. Violit е предшественикът на Revolver Revue. Постепенно музикалната дейност на групата отслабва и през 1987 г. тя се разпада.

**Филип Топол** е по-малкият брат на Яхим. През 1978 г. създава знаковата за 80-те г. ъндърграунд група **Psí vojáci** (Кучета Воини). Той е певец, композитор, текстописец и виртуозен пианист. Тринайсетгодишен дебютира пред ъндърграунд общността на събитие, организирано от Вацлав Хавел. Филип Топол участва като подгряващ изпълнител на концерт на Plastic People. Остава изключително силно впечатление у присъстващите, а ъндърграунд общността го припознава като свой. Яхим Топол разказва, че след концерта брат му Филип започва да общува с Вратислав Брабенец без усещане за разликата в годините (Топол, Вайс 2000: 48).

Литературният и музикален ъндърграунд през 80-те г. в Чехословакия е активен модел, който оказва съпротива на режима и без да има капацитета на дисидентите, принуждава властта да признае своята тоталитарност, като индиректно спомага за

нейното рухване. Десетилетиета на 80-те г. системно остава в периферията на научно-изследователския интерес.

### 3.7. 1960-те г. - наченки на български ъндърграунд

В българска среда е знаково отсъствието на категоричен ъндърграунд по времето на социализма. Втората половина на 60-те е „**епохата на разведряването**“ (Стателова 2019: 31). Това е времето, в което се ражда първата българска рокендрол група „Бъндараците“. Комунистическата власт въприема като отрицателни явления „идиотското недоносче рокендрол“ и „виещия дивашки джаз“ (изразите са извадени от в. „Работническо дело“, цитирани по Стателова 2019: 33), но в действителност тези музикални феномени от субкултура плавно се превръщат в масова култура на младите. Рок групите, които възникват през 60-те г по модел на Бийтълс, Енимълс, Дийп Пърпъл и Роулинг Стоунс, в началото са встрани от тоталитарните парадигми. Те се появяват спонтанно, свиренето им е аматьорско и са емблема на неподчинението на строгия и унифициращ морал. Да се забрани през 60-те г. една масова дейност с развлекателен характер е на практика невъзможно. През 1965 г. Годор Живков е принуден освен за пореден път да заклейми буржоазното упадъчно изкуство. Рокендролът, макар че започва като символ на свободата и младостта, подчинява своето съществуване в края на 60-те и особено през 70-те г. на Концертна дирекция.

В книгата си „Вкусът на времето“ музикалният журналист Румен Янев посочва като първопроходници на рокендрола у нас **група „Бъндараците“** (1962 - 1969). Те са еманация на първата проява на български ъндърграунд. Един от митообразуващите мотиви е сравняването на Димитър Милев – Бънди с Джон Ленън: през 1962 г. Бийтълс издават първия си албум - тогава възникват и Бъндараците; през 1969 г. и двете групи прекратяват дейността си. Бънди е художник, дизайнер, моделиер и неговите съвременници го представят като изключително интелигентен, начетен и възпитан. Присъствието на групата „Бъндараци“ в софийската рокендрол бохема е знак за свободомислието и западния начин на живот.

Първата българска рок група е в явление почти без еквивалент, освен сходните групи „Викингите“, „Сребърните гривни“ и „Везните“. В столицата има предпоставки

за развитието на паралелна подземна култура – тя обаче е потисната още в зародиш и ъндърграундът не се случва. Рок музикантите си спомнят за периода с умиление и го наричат *най-искреният период на рокендрола в България*. Тогава започват да се пишат и първите рок парчета на български. Ъндърграунд импулсът у нас е налице, но процесът бива прекъснат.

### **3.8. 1980-те г. - български ъндърграунд**

#### **3.8.1. Академичен ъндърграунд**

„Семинарната епоха“ (М. Николчина) или още „Синтезните времена“ (А. Кьосев) е автентично и уникално за българската културна среда явление, което обединява интелектуалци, учени, студенти и творци в нехомогенна академична общност, за която са характерни интердисциплинарността и тенденцията към постмодернистка игра между позволеното и забраненото. Епохата на академичния ъндърграунд е предимно устна, затова текстовете са твърде малобройни. Двата популярни и запазени до днес самиздатски сборника са *Ars Simulacri* (1989) и *Ars Erotica* (1992) са едно от малкото писмени свидетелства.

В началото на 90-те г., след разпада на средата, Александър Кьосев, Владислав Тодоров, Миглена Николчина и др. започват да рефлектират явлението в свои текстове, с които осмислят феномена в две противоположни посоки: като крайно значима интелектуална сила, довела тоталитарната власт до колапс (т.е. свръхнадценяване), или като безполезна маса от говорещи и спорещи млади учени (т.е. обезценяване).

Появата на българска интелектуална среда през 80-те г. е в синхрон със зреещата авангардност и алтернативност в изкуствата. Социокултурното пространство е подходящо за подбна интелектуална игра, в която няма единни правила или програмни текстове, липсват строго определени граници, а пространството изглежда като цялостна общност само отвън – вътрешната му организация липсва. Способността на това неформално обединение да се саморазрушава и разпада дори при най-малкия опит за програмност означава само едно – ефимерност на феномена. Интензивността на случващото се интелектуално общуване е толкова голяма, притегляща и наситена с емоции, че не дава шанс на академичния ъндърграунд да се разгърне. Затова текстовете, посветени на феномена, са по-късни и в тях се вижда опитът за хладнокръвна оценка

на случилата се интелектуална среда. Общността има интердисциплинарен характер. Проявите обхващат широк спектър от интелектуални активности – научни школи, поетически четения, театрални акции, конференции, семинари.

Като свидетел и участник в неофициалните културни дейности, А. Кьосев представя двойствената роля – **мимикрията** - която редица интелектуалци и творци са длъжни да играят. Това естествено движение „напред-назад“ между официалната и неофициалната култура изследователят нарича „**принцип на двойната симулация**“, иначе казано, „това е съчетание на дисидентството с игра на официално предвидените културни роли, надхитряне, целящо да се осъществи конспиративно „истинската мисия“ (Кьосев 2005: 192 - 193). Оформят се неформални, полуинституционализирани или квазиинституционализирани културни формации - иначе казано, те са част от някоя официална институция, за да имат достъп до публичността. Едни от знаковите примери е **Кръг „39“**, който е фиктивно подразделение на Студентския дом, и **литературно-философският кръг „Синтез“**, който формално се води към СУ. Колкото и кратък да е животът на това явление, то оставя две знакови дисидентски списания - „**Мост**“ и „**Глас**“ - които принадлежат на неофициалните среди и на академичния ъндърграунд и чийто наследник е „Литературен вестник“.

### **3.8.2. Втората генерация на българския рок – ъндърграунд импулси**

В средата на 80-те г. потенциала си разгръща най-яркото явление в съвременната ни музика – т. нар. „**второ рок поколение**“. Българската алтернативна сцена се насища с нови и енергични младежки рок групи, заредени с енергията да променят статуквото. Българският рок създава национален модел на опозиционно мислене и антитоталитарно говорене чрез стотиците рок текстове. Властта по това време „има нужда от тези банди, имаше нужда от отдушник, от място, където младите да изкажат себе си“ (Колев 2019: 4). - това е наин да се канализира енергията и да се получи достъп до случващото се.

Малцина рок музиканти остават встрани от полуофициалната рок сцена и създават независимо алтернативно пространство, което много се доближава до понятието за чешки ъндърграунд от 80-те г. Корените на тази алтернатива са най-вече в **даркуейв музиката**. „Нова генерация“ и Димитър Воев, „Кале“ (явяващи се и с името

„Адамов плаж“), Васил Гюров, „Ревю“ „Виолетов генерал“, „Мъртви поети“, „Wozzeck и Чугра“, „Абсолютно начинаещи“, „Две купета“, „69“, „Арт дженерейшън“, Ивашкин, „Мефисто“ и още не много други са ядрото на софийския ъндърграунд в края на 80-те г. Най-голям е корпусът от запазени текстове на Димитър Воев и интеракцията му с различни групи, а от други изпълнители няма следи. Съвсем отделен модел на ъндърграунд е автентичното явление „Джендема“. Дейността на групата се обособява като своеобразен градски фолклор, чиито текстове са нецензурни и хапливи.

## 4. АВТОМИТОЛОГИЗАЦИИ В ЧЕШКИЯ И БЪЛГАРСКИЯ ЪНДЪРГРАУНД

### 4.1. Мит и митично - няколко теоретични постановки

За да се интерпретира проблемът за аутомитологизацията в песенно-текстовото творчество на българския и чешкия ъндърграунд, е необходимо кратко изложение на няколко избрани теоретични постановки за мита и митичното.

#### 4.1.1. Митологична и архетипна критика (Н. Фрай)

През XX в. добива популярност т. нар. „архетипна критика“, изградена върху аналитичната психология на Карел Густав Юнг и антропологията. В този случай архетипен и митологичен се използват като синоними, но някои теоретици не се съгласяват с разглеждането на мита в рамките на юнгеанската парадигма, затова от края на 40-те до средата на 60-те г. се говори за двете направления като за отделни такива – архетипна и митологична критика.

Нортръп Фрай е автор на внушителната монография „Анатомия на критиката“ (1957). Според него литературата е система, чийто най-висок елемент е *митът*, а *иронията* е най-ниският. В низходящ ред състоянията на литературата са следните: **мит – романс – висок мимезис – нисък мимезис – ирония**. Това са пет исторически метода, изградени върху статута на героя им. „*Митът* конструира герой, чиято природа качествено превъзхожда тази на обикновения човек и неговата среда, той е същество от друг порядък. Иначе казано, митът е разказ за Бог“ (Панчева 2007: 333).

В есето „Архетипна критика: теория на мита“ Фрай описва света на мита като свят на една голяма и всеобхватна метафора, която инкорпорира върховните човешки



желания и страсти. Фрай представя мита като крайна степен на литературната конструкция – митът е едновременно началото и краят на литературата – той е един вид литературен абсолют. Митът преминава през всички състояния (романс – висок мимезис – нисък мимезис – ирония) и така достига своето пълно отрицание (иронията или още натурализмът), откъдето започва новият кръг на литературата. Изместените митове Фрай нарича митои (mythoi). Иронията е пределното изместване на мита и същевременно е точката, при която настъпва връщането към него (пример за такова изместване е романът „Одисей“ на Джеймс Джойс, който използва гръцкия мит, за да реализира съвсем ново митотворчество). В този смисъл, реализмът е най-крайната проява на иронията и вече не е подражание на живота, а алегория на мита.

Автомитологията на ъндърграунда, въпреки грубата си самоирония и дръзкото си самоотричане, носи **анагогически** ореол и вече не е действителност, а е въображение и безпределен копнеж по друга реалност и по апокалипсис.

#### 4.1.2. Митът като вторична семиологична система (Р. Барт)

Концепцията на Ролан Барт за съвременния мит е застъпена в есето му „Съвременният мит“ (в сборника „Въображението на знака“, 1991). Митът е кодиран човешки опит и семиологична система; той е реч и вид комуникативна система, а езикът става мит само при специални условия. Митът не може да бъде нито предмет, нито идея – той е начин на означаване и форма. Митичната реч е не само устна, но може да се състои от писмен или визуален дискурс (Барт 1991: 43-44). Цялата митология може да се възприеме като част от обширната наука на знаците. Според Барт митологията е част от семиологията като наука за формите и от идеологията като историческа наука (Барт 1991: 46).

Семиологичната система се състои от три члена: *означаващо, означаемо и знак*. Означаващото изразява означаемото, а знакът е асоциативният сбор от първите два члена. В мита се появява същата триизмерна схема, но според Барт **митът е вторична семиологична система**: митът се изгражда въз основа на предшестваща семиологична верига и знакът от първата система става обикновено означаващо във втората верига (Барт 1991: 48). Митът вижда само крайния член на първичната семиологична верига и

го превръща в първи член на една разширена система, т.е. митът разпознава само сбора от знаците. По този начин той се превръща във вторичен език (метаезик), на който се говори за първия език. Пример от чешкия ъндърграунд за митична реч би могло да бъде т. нар. „весело гето“.

**Митът има три члена: форма, понятие и значение.** Означаващото на мита е двусмислено: то е едновременно смисъл и форма и едновременно пълно и празно. Идеите пораждат мита (напр. идеята за живот в истина, идеята за веселото гето), но съдържащото се в митичното понятие знание е мъгляво, състои се от неустойчиви асоциации (Барт 1991: 51-53). **Митичното понятие разполага с неограничен брой означаващи** (Барт 1991: 54). Митът, според Барт, не скрива нищо и не обявява нищо; не е нито лъжа, нито признание, а е отклонение, огъване (Барт 1991: 63). Като динамична система, митът едновременно представлява истинска и нереална история. Функцията му е да деформира, не да елиминира смислите.

#### **4.1.3. Религиозно-исторически и етнологичен подход към мита (М. Елиаде)**

Подходът към теоретизирането на мита, предложен от румънския културолог Мирча Елиаде, съчетава история на религията и история на културата. Значението на мита се озовава в сферата на фантастичното или, по думите на М. Елиаде, „това, което не може да съществува в действителност“ (Елиаде 2001: 7). В архаичните общества митът е свещен, образцов, достоверен разказ. Нашето съвременно разбиране за мита е до голяма степен двусмислено – той се използва и като фикция, измислица и измама, но и като „свещено предание, първично откровение, образцов модел“<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Подобно на Елиаде обаче ние подходяме към ъндърграунда като към съвременен мит и достоверна история. От една страна, целият ъндърграунд е жест на **митично поведение** (по термина на М. Елиаде) – самият живот в ъндърграунд с неговите творчески актове, с начина на гетоидно общуване, с чувството за избраничество и апостолска мисия на делото и т.н. В момента на своето пълноценно осъзнаване, той се превръща в културна парадигма – затова ъндърграундът трябва да отрече себе си, за да остане свободен. Що се касае до българския модел, митично поведение при представителите на ъндърграунда също има. Най-значими са проявите на академичния ъндърграунд към Софийски университет и на знаковите даркуейв групи от второто рок поколение. Академичният ъндърграунд е осмислен и предложен като такъв *post factum*. Цялото второ българско рок поколение от своя страна синхронно категоризира част от своите участници като ъндърграунд, без да има теоретичната основа или съзнание за това.

Мирча Елиаде говори за т.нар. „**свещена история**“ – понятие, приложимо към чешкия ъндърграунд. Той авторефлектира актантите си като „Свръхестествени Същества“, благодарение на чието дело възниква някаква знакова реалност. Самият ъндърграунд протагонист е проявление на истинността в изкуството. Той се извисява до позицията Свръхчовек, защото е различен от останалото общество, не е моделиран от политическия апарат и е катализатор на сътворяването на някаква оригинална реалност, т.е. той е *герой*.

Важни са някои наблюдения на М. Елиаде върху митовете на модерния свят и митовете на елита. При **митовете на елита** настъпва процес на агресиране на творците спрямо масовия вкус - колкото по-неразбираемо е произведението, толкова по-оценяван е авторът му. При разграничението между официална и неофициална култура се появява група хора, които са „**посветени**“ и заради които останалите дейци и консуматори на официалната култура получават комплекс, че не са достатъчно напредничави и не могат да различат гениалността у даден автор, защото творбата му на пръв поглед е неразбираема за тях (срв. Елиаде 2001: 165-166). Тази тенденция Елиаде определя като **нов тип конформизъм**. Ако обаче този модел бъде отнесен към ъндърграунда, се вижда, че той се повтаря: наличен е **митичен имидж**, преоблечен като краен некоформизъм, но конформистки по своята същност. Като важен дискурс на митотворчеството Мирча Елиаде посочва **мита за „трудността“**. Преодоляването на трудността и разбирането на произведението е натоварено с почти мистична символика, защото се превръща в начин да се преоткриват тайнствата на човешкия живот и битието.

#### **4.2. Чешкият ъндърграунд като система от митове**

Във връзка с чешкия ъндърграунд като система от митове дисертационният труд проследява единствено жанра на **песенните рок текстове**. Както чешкият, така и българският ъндърграунд разполагат с песенни текстове и това е единствената художествена материя, по която бихме могли да сравняваме и анализираме стратегиите на автомитологизиране в двете култури.

#### 4.2.1. Преди песенните текстове:

##### Романът на Егон Бонди „Брат и сестра инвалиди“ като изходна точка за автомитологизиращите стратегии на ъндърграунда

Романът „Брат и сестра инвалиди“ (Invalidní sourozenci) е написан от Егон Бонди през 1974 г. Текстът е смятан за едно от най-големите белетристични постижения на автора и се нарежда сред най-важните свидетелства за легендарността на чешкия ъндърграунд. В жанрово отношение романът е антиутопия. Той създава приказно-митологична визия за социокултурното явление.

„Брат и сестра инвалиди“ е алегория на ъндърграунд обществото в Чехословакия; романът осъзнато авторефлексира ъндърграунда и умело прави препратки към други текстове и към реални личности; текстът изгражда два пълнокръвни централни образа, както и различни важни за романовото действие второстепенни герои; пресъздава се изконният есхатологичен мит за апокалипсиса, като се борави с визията за света в последните му дни като грозно, мръсно, отблъскващо и мъртвешки зловещо място. Писателят използва пиперлив хумор и гротеска, примесени с вулгаризми и разговорен език, но с подчертано дидактичен и митологизиращ ефект, като преплита в речта на героите си свои философски концепции.

Антиутопичният текст може да бъде разделен на две централни тематични òси: частната и обществената. В рамките на темата за **частното** стои животът на двамата главни герои А. и Б. - доведените брат и сестра, получаващи инвалидна пенсия. Темата за **общественото** може да бъде разгледана в две направления: от една страна става въпрос за тоталитарната предапокалиптична визия за човечеството, от другата е визията за самата екокатастрофа и животът на една полумъртва планета през далечния XXVII век. Маргиналната прослойка на пенсионерите инвалиди (или само инвалиди) е истинският носител на интелектуален заряд. Те не са физически, а социални инвалиди, и са единствените, които преживяват апокалипсиса и съхраняват човешкия вид, като се превръщат в месии. Текстът е мит, който представя културното подземие като интелектуално и радостно пространство на истината и като **остров на свободата**.

Сред архетипните митове в романа присъстват: **есхатологичният мит за апокалипсиса**; **митовете за оргиастичните и инцестни актове**, при които настъпва нова ера, възцаряваща свобода, а в този смисъл имаме **космологичен мит** за новото постапокалиптично общество, възникнало от хаоса и останките на един стар свят. Освен това главният персонаж А. репрезентира **мита за героя**, който е обикновен човек, надарен с необикновени възможности - той е герой, чиято суперсила е не физическа, а интелектуална. Протагонистите А. и Б. репрезентират идеала за хармонична двойка и в този смисъл – **християнския мит за любов към ближния и за рождеството**. При раждането на дъщеря им Тереза се забелязват библейски препратки към раждането на Исус Христос. Сборът от всички тези митологеми дава солидна основа за възникването на по-нататъшната ъндърграунд митология.

#### **4.2.2. Автомитологизация в песенните текстове на протоъндърграунда в Чехословакия през 1960-те г. – рок група Aktual и Милан Книжак**

Експерименталните рок песни на Aktual до 1970 г. внушават определени идеи и мотиви, които се превръщат в архетипна основа за развитието на същинския ъндърграунд. Композициите от периода 1965-1968 г. звучат сякаш нарочно искат да притеснят слушателя. В същото време голяма част от тях следват еднаква схема на акордно построение и често са в мажорни тоналности. В някои от песните мелодическата линия отстъпва за сметка на декламативното изпълнение, което показва **превес на смисъла на текста пред този на музиката**.

В песенния текст „Атентат срещу културата“ лирическият говорител апелира да се събуди, т.е. да се въздигне от мъртвите отец Кониаш (йезуитски книжовник от XVII в.), да се запалят хиляди книги, да се унищожат картините, булдозерите да изравнят театрите, всичко, което има някаква стойност, да се изхвърли, да се събудят всички идиоти, да се избие интелигенцията и да се осъществи атентат срещу културата. Цялата тази агресивна призивност към унищожаване на културата силно напомня на манифеста на Томазо Маринети за футуризма, в който италианецът апелира за изкуство, което да стъпи върху руините на старата култура, за да съгради нова. Творбите на група Aktual се явяват като авангардно-бунтарски жест, те са провокация към масовия

социалистически вкус, но не се страхуват да издигат и да разрушават дори собствените си граници. Текстът „Атентат срещу културата“ се превръща в манифестен за чешкото рок поколение от втората половина на 60-те г. Деструктурирането, унищожаването и изграждането наново на културата биха могли да осмислят бъдещето ѝ.

Остава въпросът за привидната войнственост, или по-точно, доколко е сериозно намерението за атентат срещу културата? Тук на помощ идва музикалната страна на артефакта. Тук ясно се проявява деконструкцията. Хармония, мелодия и ритъм действат независимо едни от други, а звуците на интродукцията наподобяват разхвърляни частици в пространството. Ритъмът е първичен, непринуден. По този начин музиката внушава на слушателя идеята, че трябва да бъде приета такава, каквата е. Този звуков хаос имплицира идеята за забавление и личностно заявяване. Тоналността на песента е мажорна, а това внушава идеята за лекота и пародийност. Ето защо призивът за осъществяване на атентат срещу културата олеква и започва да звучи като младежко забавление.

В дисертационния труд се разглеждат и други знакови песни, в които експлицитно се появява автоматологичният мотив за рок музикантите като носители на новата религия - библейската просветителска функция на апостолите функционира с обратен знак, наситена е със самоирония, реторически загадки, но е носител на истината. Характерен мотив в текстовете на Милан Книжак е този за новия свят, който е свързан с обществената промяна. Характерен е и копнежът за край на света, който се засилва от суицидното въображение на колектива, който има готовност да унищожи собственото си Аз заедно с целия свят в името на по-доброто бъдеще. В този смисъл лирическият Аз парадоксално осъвместява ролята на жертвен агнец, месия и нищожество, защото осъзнава своята незначителност. В текстовете на Aktual се появяват отявлено богоборчество чрез идеята за атеизъм. Като цяло проблемът за любовта и интимните взаимоотношения остава второстепенен в творчеството на Aktual. Твърде малко текстове са свързани с него или представят по някакъв начин фигурата на жената. Обикновено подтекстът е политически. Жената се превръща в алегория за комунистическата партия и идеологията.

Протоъндърграундът като културен и социален феномен от 60-те години бележи

подготвителния етап на специфичния същински чешки ъндърграунд от 70-те г. Редица митове, с които класическите подземни творци боравят, са приложени още чрез творчеството на рок групата Aktual и с влиятелната фигура на Милан Книжак. Атентатът срещу културата, който започва през 50-те, изригва мощно през 60-те г., а през следващото десетилетие е възприет буквално от групата The Plastic People of the Universe и Иван Ироус, които демонстративно палят книгите на Бохумил Храбал на о. Кампа в Прага. Без този подготвителен етап същинският чешки ъндърграунд едва ли е възможен.

#### **4.2.3. Автомитологизиращи стратегии в песенните текстове на класическия ъндърграунд в Чехословакия през 1970-те г.**

В научното пространство се е създало усещането за съсредоточаване на представата за явлението в дейността на групата Plastic People of the Universe. Музикантите от групата обаче далеч не са единствените или най-талантливите представители на класическия ъндърграунд. Един от творческите модели без съмнение е поезията на Егон Бонди от 50-те г., но едва, когато текстовете са използвани в музикални произведения, е дадена възможност на неговото творчество да бъде оценено и да се реализира, така че да стане пример за ъндърграунд литература, повлияла по-младите творци.

Класическият ъндърграунд наследява някои стратегии на автомитологизиране от протоъндърграунда, но създава и свои автентични авторефлексии, по-богати и многообразни в тематично и структурно отношение, свързани със значително по-големия обем творчество. За ъндърграунда от 70-те г. са характерни **дихотомичните визии за човека**: човекът е герой и нищожество, нихилист и оптимист, политически ангажирани и свръхнепукист, егоцентрик и бохем (човекът от „веселото гето“), романтичен мечтател и „тотален“ реалист. В песенните текстове се очертават няколко опорни точки по отношение на **визиите за света и за собствения микросоциум**: ъндърграундът е видян като общност, затворена спрямо националния тоталитарен модел, но отворена към идеите на западната култура; битието е грозно, вражеско, примирено, несправедливо, агресивно, а ъндърграунд саоциумът е светлината в един

апокалиптичен свят, надеждата за промяна, носител на бъдещето; **идентификацията с „божествения народ“** и идеята за апостолство, мъченичество и избраничество се наследява от предходното поколение, затвърждава се в творчеството на различни представители и „веселото гето“ на ъндърграунда се превръща в един вид „обетована земя“. Идеята за живота в подземията като живот в истина все повече узрява. Друга характерна черта на текстовете е **апологетиката** на подземните творци, в която личи **наивистично-романтичната нагласа** на поколението, което изповядва аполитичност.

### 4.2.3.1. Plastic People of the Universe

#### 4.2.3.1.1. *Muž bez uši* (1969 – 1972)

Лирическият субект в песните на Plastic People в албума „Мъж без уши“ е човекът на подземията, саркастичен нихилист, безразличен към видимата реалност, но с афинитет към невидимата делириумна такава. Топосът е психеделичен - тъмнина, подземия, нощ, сънища, кошмари. Човекът осъзнава себе си като дете на тъмнината, защото на слънце са изложени „всички глупави мозъци“, а в „кадифените подземия“ (в почит към Velvet Underground) са събрани най-силните (“The Sun”, Вера Ироусова). Песните носят усещането за маргинален социум, тонът на лирическият субект понякога е първолично патетично-наставнически, но често използва ние-формата – симптом на всички ранни ъндърграунд групи. В поетиката на Plastic People колективното взема превес над индивидуалното. Превес има текстът пред музиката.

Субектът е подвластен на собственото си въображение и се отдава на най-тъмните си фантазии. Той вижда своето спасение в ужаса, кошмарното и опиянението, които по особен начин изместват фокуса от видимата реалност, за да го насочат към фантазното и фантазмагоричното. Азът изпитва трескаво влечение към смъртта, но не само това – той се надсмива над живота. Гротескните вълшебни създания, ужасяващата сцена с рязане на уши, вселенската тема и цинизмът – всичко тези мотиви заедно с екстравагантния сценичен пърформанс, vyplъщават естетиката на психеделията и създава усещането за сюрреалност, унес, кошмар, но и за свобода. Тайнствените митологични образи като еднорози и феи, приказно-фантастичните мотиви за пластмасовия (или може би пластичен) доктор, както и като одушевяването на



Вселената и планетите ѝ Марс, Меркурий, Венера, Плутон и Земя – всичко това допълва пъстрата образност на психеделичния модел на Plastic People. Темата за иначе прозаичните пороци като пиянство и наркомания навлиза като основен акцент в песните и в този смисъл групата образцово следва англо-американските психеделични модели. Появява се мотивът за деня и нощта като могъщи и противоположни сили, които обуславят човешкото битие. В някои песни отекват западните субкултурни модели, особено този на хипитата. Радостта от взаимността, възможността комуната да живее само нощем, масовото събиране на макове, песента на червената птица (Fafejta pták), чието присъствие е почти легендарно-фантастично, голотата и цялата еуфория около този коловрат, звучи като сън-приказка и се превръща в рефлексия на хипи комуните.

Смятана за най-знакова за албума е песента „Рози и мъртъвци“ (**Růže a mrtví**) от стихосбирката на Иржи Коларж „Протеза и други стихотворения“ (Limb a jiné básně, 1944 - 1945), от която е използвано и **стихотворението „На боровия клон“ (Na sosnové větvi)**. Отдаването на почит към чешкия авангарден следвоенен художествен кръг, познат като „Групата 42“ (Skupina 42), в който фигурата на поета и художник Иржи Коларж е една от водещите, притегля узряващия ъндърграунд към образци на чешката маргинализирана литература, създавана в годините малко преди комунистическия преврат. В авангардната поезия на Иржи Коларж от средата на 40-те г. рефлектира болнавостта и травматичността, с които е пропито безвремието в последните години на Втората световна война. Тематизира се раздираният от контрасти свят, скрит под пластове на битово-ежедневната баналност, но и пропит с идеите за любовта и страданието, за отчаянието и надеждата, за грозното и красивото. Поезията на Коларж прилича на картините му - колажи от детайли и съновидения.

Включването на тези две стихотворения от Иржи Коларж за Plastic People трасира нова художествена посока, за която са характерни повече авангардност, категоричност, експерименталност и експресивност, но и добавя нюанс към психеделичната естетика, която в рамките на първия им албум актуализира и интерпретира ренесансови, романтически и попкултурни образци. В двете стихотворения кулминира и сублимира тъмната страст, прокрадвала се до този момент

почти инкогнито. Мотивите за смъртта, телесността, цикличността на живота, невъзможната любов са пресъздадени чрез апокалиптично-ужасяващите визии за мъртви човешки тела.

#### 4.2.3.1.2. *Egon Bondy's Happy Hearts Club Banned (1973 - 1975)*

Един от фундаменталните албуми на Plastic People of the Universe от 70-те г. е „Забраненият клуб на щастливите сърца на Егон Бонди“ (Egon Bondy Happy Hearts Club Banned). Заглавието прави алюзия с албума на Бийтълс от 1967 г. „Оркестърът на клуба на самотните сърца на сержант Пепър“ (Srg. Pepper's Lonely Hearts Club Band). Албумът включва поетически фрагменти от ранните тотално-реалистични стихосбирки на Егон Бонди през 50-те г. Той е един от симптомите за съзряването на чешкия класически ъндърграунд.

Езикът на текстовете е разговорен, профанизиран и вулгаризиран. Чрез тотално-реалистичната поетика на Бонди върху естетиката на психеделията се добавят нови нюанси. Музикалната структура на песните приближава групата към тяхната зрялост и към характерните за тяхното звучене атоналност и дисхармоничност. Към инструментариума се добавят нови инструменти като алтсаксофон, теремин, казу, клавифон и цигулка, вокалът продължава да е преобладаващо речетативно-декламативен, превес има китарният саунд. Непревидими са джаз импровизациите на Вратислав Брабенец. С усложняването на композициите и с включването на поезия в тях музиката и текстът изравняват позициите си и вече е трудно да се определи кой от двата компонента има по-голяма тежест при смислообразуването. Наблюдава се **единство на елементите**. За рок текстовете да се мисли като за литературни артефакти.

Между поезията от двете десетилетия почти не се усеща разлика в поетиката и изразните средства на Бонди, а се следва линията на тоталния реализъм. Хуморът е отличителна черта, но се усеща безпрецедентна несигурност, ескалираща в противоположни посоки. Способността на лирическият Аз да осмива битието е симптоматична за чувствителността му към собствената му изолираност в границите на същото това битие. Темата за смъртта се прокрадва много дискретно в албума, защото вместо идеята за тленност, по-скоро се набляга на идеята за безвремие и

жизненост. Лирическият Аз не мисли за далечното бъдеще – за него важен е настоящият момент, колкото и абсурден и ограничаващ да е той. Ежедневното, битовото и баналното са представени хумористично реалистично и болезнено натуралистично, като върху най-обикновени преживявания е поставено толкова силно ударение, че те са се превърнали в централно житейско събитие. Смехът настъпва, когато към свръхобичайното се подхожда с хиперболизирана сериозност.

Освен в свръхважно, Бонди умее да превръща битовото в надреално, дори фантастично. Поетическият текст се превръща в тайнствена приказка, а лирическият Аз се намира в сън. В материята на нощта и в борбата между тайнствените сили на доброто (Духа) и злото (дявола) се формира митичното пространство на ъндърграунда като трансцендентална и почти нереална сфера на свободата – колкото близка, толкова и далечна. Стилизирането на водещи фигури от ъндърграунда, с които Бонди е в тесен контакт, е част от аутомитологизираща игра. Текстовете му обръщат средата с хастара навън и не спестяват нито критиката, нито възхвалата. Игровият жест в актуализираната тотално-реалистична поезия на Бонди въздейства на ъндърграунда по различни начини – от една страна затвърждава представата за веселия, радостен, гетоиден и дружески лайфстайл, но от друга - предчувства заплахата, идваща отвън – опасността е реална, и единственият начин да бъде неутрализирана е чрез самоиронията и жлъчния сарказъм.

#### **4.2.3.1.3. 100 bodù (1978)**

Заради репресиите до 1977 г. Plastic People почти не реализират нови произведения след 1975 г. През есента на 1977 г. възниква дългата композиция „**100 точки**“ (**100 bodù**). Автор на текста е журналистът Франтишек Ванечек. За членовете на групата композицията не е важна. Интересен факт около песента е, че е била отпечатана в британското ъндърграунд списание International Times с пояснение, че това е извадка от репертоара на Plastic People. Милан Хлавса след това решава наистина да създаде музика по този текста, който е открито антиполитически. Това е портрет на страховете на властта, а произведението е изградено от анафората „боят се от“, повторена сто пъти. Основаната идея е, че властта е уязвима по твърде много точки и лирическият субект извежда реторичния въпрос „тогава защо ние се боим от тях“ като

поанта. Plastic People не държат на тази композиция, дори се дистанцират от нея по същия начин, по който се дистанцират от политиката и политическите теми.

#### 4.2.3.1.4. *Pašijové hry velikonoční (1978)*

„Страстите Христови“ (*Pašijové hry Velikonoční*) е албум на Plastic People от 1978 г. По своята същност това е рок опера, а либретото е написано от саксофониста Вратислав Брабенец по мотиви от Стария и Новия завет, а музикалните композиции са от Милан Хлавса. Въображението на участващите в проекта творци изглежда вижда подходяща възможност да се отприщи, особено след външния политически и социален натиск от 1976-77 г. В инструментариума са включени неизползвани досега в репертоара им звуци от свирки, звънци, хармониум, клепало, вятър, а в хармонично отношение песните залагат на атоналността и на старинните ладове. Хлавса включва характерни за църковната музика елементи като проповед, едногласно пеене, мелодически преплитания, iso, акапелност, съчетани с джаз импровизации върху рок фундамент. Вземайки предвид факта, че „Страстите Христови“ са рок опера, жанрово песните са хетерогенни, но въпреки това носят характерните за зрялото творчество на Plastic People черти – диви джаз импровизации при саксофона, алогични звукови изстъпления при цигулката, разпадане на ритъма, минимализмът в участието на ударните. Авангардността и смислово-тематичният дискурс надграждат досегашното творчество на Plastic People и с подчертана категоричност го отдалечават от официалния живот. Библейската тематика от своя страна е стъпка встрани и от светското и жест на самовглъбяване.

Списано въз основа на конкретни текстове от Стария и Новия завет, либретото представлява лироепическа цялост, логически единна в структурно и смислово отношение. Брабенец включва както директни цитати от Библията, така и авторски интерпретации на ключови сюжети. Последният музикално-поетичен фрагмент е дело на Павел Заичек и затова в тематично отношение се наблюдава субективизираната и мрачна рефлексия на човешката обреченост, но поетът не излиза извън водещия библейски дискурс. Авторската работа на Брабенец показва неговите дълбоки познания на библейските текстове и силния му поетическия усет – автостилизации, тропи и

фигури, смяна на перспективи и на лирически Аз, промяна на адресатите. Поетът запазва характерния библейски синтаксис от сложни съчинени изречения и го внедрява към субективно-преработените фрагменти, които все пак да звучат съвременно, но без да се накърнява или изменя оригиналният замисъл на даден сюжет. Движейки се на границата на апокрифното, произведенията не успяват да я прескочат и дори напротив – демонстрират безкомпромисност на вярата на поета без никакъв намек за богохулство или пародийност. Хуморът, който е така характерен за предходните албуми на Plastic People, тук отсъства, а на негово място се е настанила сериозността в отношението към живота и настъпилата лична и творческа зрялост на музикантите. Общото дело вече е разширило диапазона си - от творческа игра на позволено и забранено, то се е превърнало в инструмент за пропагандиране на опозиционни дисидентски идеи, а това е доста сериозно вмешателство и е в разрив с първоначалната аполитичност на ъндърграунд музикантите от Plastic People. Затова този албум изглежда толкова по-солипсичен, притворен и изолиран от заобикалящата го социална и историска действителност спрямо всички техни произведения до този момент. Основната тема в рок операта са страданията на Исус преди да възкръсне, каквото е и заглавието.

**Мотивът за пътя** тук е водещ – пътят на евреите към Ханаан, пътят на Исус към Голгота, пътят на кръста, Кръстоносните походи, изобщо пътят на човечеството. Фразите „картината на твоя път е картина и на нашия път“, „пътят на справедливостта е пътят на кръста“ и „всички твои стъпки са преброени“ говорят за предопределеността на битието, но имплицитно разкриват симптоматичното за ъндърграунда **идентифициране с месията и с избрания народ**, като тук се прави **далечна аналогия и с кръстоносните походи**, които могат да бъдат препратка към **мисията за „живот в истина“**. Апологията на Исус непряко функционира като част от автоматологиращите стратегии в творчеството на Plastic People. Акцентирането върху маргинализирането, онеправдаността и неразбирането на делото на Месията съответства на отношението на масовото общество към хората от ъндърграунда – профанизиранни, низвергнати и неразбрани.

#### 4.2.3.1.5. *Jak bude po smrti* (1979)

Албумът „**Какво ще бъде след смъртта**“ (**Jak bude po smrti**) е създаден в последните месеци на 1979 г. Краят на десетилетието е отбелязан с един от смятаните за най-голямото творческо постижение в десетгодишната история на Plastic People албуми с адаптирани текстове на **Ладислав Клима**. Проблемът за интерпретацията на философските концепции на Клима в контекста на ъндърграунда, и по-конкретно в творчеството на Вратислав Брабенец и Plastic People, е обемна тема. В края на 1979 г. се реализира конспиративен концерт в градчето Нова Виска в Северна Чехия, свързан с мистерии и митове, като например *присъствието на Ладислав Клима* по време на концерта.

Изпълнението на този албум предизвиква емоции, приличащи на **колективна халюцинация**. Вратислав Брабенец вероятно се спира върху разказа „Какво ще бъде след смъртта“, тъй като през 1973 г. Plastic People създават чисто инструменталната композиция със същото заглавие без то да има връзка с конкретния разказ. Не е чудно, че маргинален за своето време автор, какъвто е Ладислав Клима, вдъхновява маргинални творци от ъндърграунда. Plastic People виждат сходство в алогичността и травматичността на обществените системи от началото на века и в неговия край. Потиснатият индивидуализъм, метафизичният песимизъм, представата за живота като призрачен и страшен – тези теми не просто допадат на Plastic People – те се припознават в тях. От друга страна, музикалният аспект и прецизно подобрите ключови фрагменти отразяват травматичността и апатията в края на века, когато „веселото гето“ вече не е толкова весело, а перспективите в житейски и творчески план не са добри.

Ладислав Клима е сред най-противоречивите личности в чешката литература от края на XIX и началото на XX в. Философските му концепции включват идеите за **солипсизъм**, **егодеизъм** (обожествяване на Аза, идентификация с божествения субект), **волунтеризъм** (т.е. в основата на битието е волята), **лудибрионизъм** (т.е. игрово отношение към живота) и **скептицизъм**. Събирателната концепция за света изглежда като невинна игра на абсолютната воля на Аза. Клима вярва в абсолютната безценност на логиката и смята, че божеството не се определя от никакви истини, а то определя истините. Състоянията, до които достига философът, са свързани с преживяването на

божествения му суверенитет. Концепциите на Клима са неконвенционални за собственото му време, но дори петдесет години след смъртта му провокативността им е притегателна за ъндърграунд творците, идентифициращи се с философските и житейските идеи на писателя.

Албумът на Plastic People „**Какво ще бъде след смъртта**“ се състои от три композиции: първата е едноименната песен „Какво ще бъде след смъртта?“, втората се казва „Прочутата Немезида“ (Slavná Nemesis) и е изцяло инструментална, а третата е „Аз съм Абсолютната Воля“ (Jsem Absolutní Vůle). Характерни за този албум са засилената какофония, деструкцията, атоналността и експерименталността, звукът е неприятен, неистов, нелогичен, неловък, включва викове, скърцане, дръзки импровизации. Всичко в този албум е преувеличено, напрегнато, изопачено и създава усещането за тотално безпокойство. Това напрежение не е прецедент в творчеството на Plastic People и макар че в композиционно отношение не може да се говори за композиционно новаторство, албумът прибавя висока художествена стойност на музикалното наследство на творчеството на Plastic People чрез разширяване на естетическите и философските му търсения и идентифициране с егодеистичната скептична система на философа. Дискурсът на напрежението импонира на философските постановки на Ладислав Клима, а музикалната какофония е начин да се инкорпорира и пресъздаде сложната му личност.

#### **4.2.3.1.6. Plastic People през 1980-те г. - *Co znamená věsti koně* (1981)**

С албума „Какво означава да водиш коня“ **ортодоксалният ъндърграунд окончателно приключва** и поради тази причина той може да бъде разгледан като част от поетиката на 70-те г. Продължава се линията на меланхолично, мрачно, безрадостно изживяване на действителността, потвърдена от пентатоничните ходове, характерни за църковната музика, и с все по-тенденциозно отдалечаване от рок жанра. В албума са включени главно поетически текстове с автор Вратислав Брабенец.

Най-характерната особеност в композиционно отношение е липсата на китарен звук и минимализираното участие на перкусии и ударни. Електрическа китара се появява един път в песента „Литургия“. Макар, че текстовете не са либрето, албумът

създава усещането за единна епична композиция. Характерните за рока черти са потиснати, но не се наблюдава уклон към джаза. Темпото във всички песни е умерено към бавно, водещи са струнните инструменти като цигулка и виола, чиито партии са усложнени, а саксофонът е значително по-премерен, макар че не липсват характерните за Брабенец импровизации. Вокалното изпълнение също е умерено, а понякога фронтменът толкова обира динамиката, че почти шепти. Този албум звучи медитативно, ефектът за което се получава благодарение на струнните и духовите инструменти, които възпроизвеждат тонове предимно в легато. Тайнствено и мистично, битието сякаш е нереално и трансцендентално в тези текстове, но се усеща трайно настаняващата се апатия, примесена с песимизъм.

Някои от основните мотиви в песенните текстове са **смъртта, проклятията, сънищата, словото меч** и **словото любов** („Какво означава да водиш коня“, „Думата има тъпанът“, „Литургия“), свалянето на **маските**, проглеждането отвъд физическата реалност в търсене на истините за битието („Фотопневматична памет“); лирическият Аз апелира за връщане към **природата** и по-простия начин на живот, а в няколко текста изравнява човека с **животните**, при което животните се изкачват, а човекът се снижава в биологичната йерархия - симптом на скептицизма на Аза („Какво означава да водиш коня“, „Благодарумието не ще навреди на пиленето“, Р.Ф.); в основата на всички текстове стоят взаимоотношенията между **Човек и Бог**, актът на **молитвата**, тематизирани са църковните **празници, ангелите** се появяват в небесата, но като цяло Бог е безмълвен. Тонът на лирическият Аз е смекчен и задушевен. Той допуска до своя съкровен и личен свят. Появяват се и аутомитологизиращи стратегии.

#### **4.2.3.1.7. Финален етап на класическия ъндърграунд: Plastic People of the Universe - *Hovězí porážka* (1983), *Půlnoční myš* (1985)**

Профилът на групата се променя след 1981 г. с отсъствието на Брабенец. През 1983 г. със съдействието на **Вацлав Хавел** тя подновява творческата си активност и в рамките на няколко години дисидентът е *spiritus agens*. Саксофонът отпада от инструментариума и на негово място се появяват флейта, кларинет и баскларинет.



Образува се новото творческо дуо **Хавел – Хлавса**, в което бъдещият президент се грижи за подбора на текстовете, а Милан Хлавса - за музиката.

Оценката на **присъствието на Вацлав Хавел** в живота на Plastic People е двойка: от една страна стои негативният аспект – подновява се и се обостря интересът на ДС, въпреки че по-голямата част от рок групата се дистанцира от политиката, от друга страна е положителното влияние - без Хавел ядрото на групата би се доразпаднало. Приписвайки на новите албуми на Plastic People по-високи творчески и идейни стойности от реалните, Вацлав Хавел се опитва да внуши усещане за **лидерството на групата** в новите условия на променящата се рок сцена. В крайна сметка обаче тези албуми звучат сякаш са създадени изкуствено, без да носят новаторски потенциал, и по-скоро са регрес в поетическо-музикалното развитие на групата.

Албумите **„Клането на добитъка“ (Novězí rogačka)** и **„Мишка в полунощ“ (Půlnoční myš)** носят почерка на Вацлав Хавел, тъй като подборът на стихотворенията е почти изцяло негов. В първия албум музикантите се връщат към поетическото наследство на Егон Бонди от 70-те г. и към ранните музикални форми. Вторият албум след Брабенец, **„Мишка в полунощ“**, включва текстове, изцяло подбрани от Хавел, но получава негативни рецензии, включително критика за това, че цялостно албумът звучи изкуствено. Малко след този албум групата се разпада и се преименува, като под новото си име Půlnoc („Полунощ“) получава професионален статут през 1988 г.

Особеностите на последните два албума на Plastic People of the Universe преди да се превърнат в официално концертираща група дават слаби индикации на автоматологизиращия дискурс. Те не са възприемани като представителни за творчеството на групата, но имат своето място в историята на ъндърграунда повлияват творчеството на една от знаковите групи от втората генерация **Národní třída**.

#### **4.2.3.2 Още един представител на класическия ъндърграунд:**

##### **Павел Заичек и песенните текстове на DG 307 (1973 - 1980)**

Поетическото наследство на **Павел Заичек**, свързано с активните години на рок група **DG 307**, е сред водещите образци на чешкото подземно творчество. Поет, музикант и художник, Заичек е една от знаковите фигури на поколението. Смята се, че

личният живот и творчеството му са в диалогична връзка, благодарение на което фигурата му vyplъщава в голяма степен идеалите на ъндърграунда. DG 307 е създадена през 1973 г. от Павел Заичек и Милан Хлавса. Групата е концертно активна в периода 1973 – 1975, после обновяват дейността си за кратко от 1979 до 1980 г. и отново се събират след 1992 г.

Песенните текстове на Павел Заичек условно се разделят на **два периода: преди и след 1975 г.** Характерни черти на **по-ранните му произведения** са преобладаващата негация, nihilизъм, презрение към общоприетите културни парадигми и провокацията. Усещанията за хаос, неконтролируемост и първичност са отражение на нравствената деградация на масовото общество, която Заичек осмива. За този ранен период са характерни още радостта от собствената творческа лудост и наивните мечти, обединяващи цялото поколение. Текстовете са силно апелативни и критикуващи социалните реалности. Реактуализира се скриването зад маската на идиота маргинал, а самокритичният жест е част от автомитологизиращия мотив за величието и лидерството на подземното общество – отново се появява митът за апостолско-месианската функция на индивидите заедно и поотделно, но с категорично по-солипсистичен нюанс.

След 1975 г., когато Държавна сигурност разбива подземното общество и Заичек прекарва една година в затвора, поезията му поема в **нова посока**. Лирическият аз се обръща навътре, лириката прогресивно се субективизира, а апелативността на преходния период се смекчава за сметка на обогатената метафоричност и символика. Интровертността на поета кулминира в края на десетилетието, когато през 1979 г. пише последните си два музикални цикъла за DG 307 преди да емигрира, в които поетиката му е напълно вдълбочена, достигаща почти декадентска образност, а символите са многозначителни, неясни и отнесени, разкриващи вътрешните противоречия, дезилюзията и лутанията в сенките на миналото и бъдещето. Поезията става все по-фрагментарна, появяват се цели прозаически фрагменти тип дневников запис. Като цяло поетическото наследство на Павел Заичек се оценява не просто като сбор от песенни текстове, а като сложна и многопластова висока поезия.

В песните на DG 307 има **превес на текста**, а музикалната среда е с второстепенна важност, следователно посланията са носени преди всичко от текстовия елемент. В повечето композиции няма ясна хармония и мелодическа линия и те приличат на **колективен акт на музикален вандализъм**. Структурите на песните са унищожени, а акцентът пада върху първичния ритъм. Това не е музика, предназначена за забава и танци – тя функционира като **акт на обединяване**, сплотяване и осъзнаване на колективни ценности.

Преобладаващи са **минорните тоналности** (в случаите, когато хармонията е доловима и не се е разпаднала напълно), често има остри дисонанси, които оставят впечатление за несъгласуваност и незавършеност на музикалните тонове, а това създава **distortion ефект** (изопачаване, деформация, извратеност на звука), характерен за психеделичния контекст.

Поезията на Павел Заичек се превръща в една от **емблемите на антисистемната и противообществена дейност**. Текстовете му внушават идеята за борба и противопоставяне – те са подстрекателни, порицателни, упрекващи, провокативно-нигилистични и отричат консуматорските ценности, като целят да посочат всеобщата нравствена деградация. Отново се затвърждава мотивът за **пророческо-месианската функция** на ъндърграунда. Библейските аналогии внушават идеята за онеправдано малцинство, стремящо се в извънредните нечовешки условия да запази чистота на духа, вярата и надеждата в качествената промяна на битието, опазвайки границите на своя субкултурен микросоциум. Сред основните авторефлексии в песенните текстове на Павел Заичек фигурират освен митологемата за месианско-профетическата функция на твореца апостол, и мотивите за **завръщането към истината**, прочистването на тялото и духа, **завъщането към природата**, преодоляването на **екзистенциалната криза** и духовната чума и осъзнаването на собствената **нищожност**.

**Субективизирането** е характерен симптом за творчеството на Заичек след 1975 г. Декадентско-сюрреалистичен е тонът в музикалния цикъл „**Дар за сенките**“ (**Dar stínũm**). Цикълът оставя горчиво-тръпчив вкус и усещане за интензивно метафизическо преживяване, а символиката се усложнява. В албума се променят темите, мотивите и изразните средства. Усеща се по-голяма статичност на образите, засилва се

сюррелистичната метафорика, ние-формата е почти елиминирана, а адресатът е ясен – общността като цяло и индивидът като неин представител. Появяват се мотивите за рай, път, смърт, кръв, тяло, мълчание, река от чувства, миг, мозайка... Липсва жената като адресат, следователно темите за любовта и физическите отношения между мъжа и жената отсъстват напълно, а това превръща поезията на Заичек в изцяло социална.

Има нещо **театрално** в цикъла „Дар за сенките“. Липсва хуморът (това е една от големите разлики между DG 307 и Plastic People и Aktual). Трагизмът е подчертан не само на ниво текст, но и на нива музикална композиция и изпълнение. Тук по-ясно е рефлектирана общността на ъндърграунда - тя единна, сплотена и мощна и свидетелство за това е **автомитологемата „ъндърграунд империя“**. Този мотив се среща на две места: в песните „**Ъндърлика**“ (Underlika) и „**Мълчание**“ (Mlčení). Њндърлика е името на измислена от Заичек местност и е съкратено от Њндърграунд Република. В дар за сенките се превръща собственият живот. А дали тези сенки не приличат на Платоновите сенки в пещерата? Така, както за Платоновите затворници сенките са истината, така и за лирическия Аз империята на ъндърграунда Њндърлика е пещерата, върху която се прожектира самият живот.

#### **4.2.4. Автомитологизиращи стратегии в песенните текстове на втората генерация на чешкия ъндърграунд през 1980-те г.**

##### **4.2.4.1. Рок текстовете на групите *Národní třída*, *Garáž*, *O.P.N.***

Между първата и втората генерация няма рязко противопоставяне, но липсва същинска творческа приемственост. Младите групи търсят възможности за изява, а групите от 70-те г. са легенди, от които черпят контракултурни стратегии.

Очертаването на параметри на някаква единна или **поне сходна поетика на творчеството на „втората генерация“ от 80-те г.** е почти невъзможно. Композиционното разнообразие е огромно – от свободния стих до прилежната римовка, от почти епическите лирични форми до епиграмите като „щастие е да живееш в нашата страна/ и нещастие да притежаваш това щастие“, „няма да стана конвертируем / сигурен съм в своята идентичност“ (Вит Кремличка). Хуморът и иронията не са толкова жлъчни

и продължават да са насочни в две посоки: към външния свят и режима и към вътрешния живот, превръщайки се авторефлексия на собствената нищожност. Автостилизацията и автобиографизмът се появяват обикновено в сферата на гротеската и самоиронията. Чувството за упадъчност на нравите и за ограничеността на духа в културното пространство на официоза преливат в безразличие, осмиват се еднаквостта и конформизмът. Животът е безсмислен по презумпция и тъкмо заради това индивидът може да бъде свободен.

Една от малкото рок групи от младото ъндърграунд поколение от 80-те г., смятана за непосредствено повлияна от Plastic People of the Universe, е **Národní třída** (Народническа класа). Създадена през 1982 г., тя е една от знаковите за втората генерация, но дейността ѝ до голямата степен се счита за епигонска. Групата не успява да се консолидира и да получи музикален суверенитет. *Národní třída* е важна дотолкова, доколкото показва една симптоматична за поколението тенденция: поети и художници, лаици в музикалното изкуство, правят опит за синкретична творческа дейност. *Národní třída* е важна и от гледна точка на протагонистите Яхим Топол, Вит Кремличка и Й. Х. Кърховски, чиято поезия е базисна за втората ъндърграунд генерация. Текстове на носят духа на нюуейвърския рок, а атмосферата е видимо лежерна, въпреки черния хумор.

Сред знаковите фигури е тази на **Й. Х. Кърховски**. Зад псевдонима стои името Иржи Хасек, но зад инициалите Й.Х. (J. H.) е залегнал жест на автомитологизиране: J. H. - jako host, като гост. Поезията на Кърховски вече няколко десетилетия е смятана за феномен без еквивалент. Поетическият му жест е свързан с общия тон на ъндъграунда, защото в лириката си той рефлектира ежедневните събития, като ги пречупва през оптиката на отчуждението и безизходицата, на самоунищожителните алкохолни визии и мистичността, поставяйки екзистенциалния въпрос за смисъла на живота (Брозова 2009). Текстове на Й. Х. Кърховски се оказват подходящ материал за рок музика – поезията му е използвана от групи като O.P.N., *Národní třída*, *Hudba Praha*, *Echt!*, *Sluničko* и др. През 80-те г. той свири на саксофон и акустична китара в O.P.N. Интересът му към музиката обаче изглежда периферен и спорадичен в този период.

През XXI в. Кърховски е популярен с поезията си и с музикалната дейност на групата му Krch-Off Band.

Други знакови изпълнители, чиято дейност стартира на прелома между 70-те и 80-те г., са рок група **Garáž** (Гараж). Те са популярни до днес, но през 80-те г. музиката им следва общата съдба на ъндърграунд творците – забрани за концерти, отказан професионален статут, репресии. Към Garáž се присъединява Милан Хлавса. Стилът им се определя като пънк, постпънк и ню уейв. През 1982 г. фронтмен на групата става Тони Духачек, който започва да пише авторски текстове, повлияни от ежедневно, реалното, детските спомени, настроения и фикции. Духачек няма претенции да бъде наричан поет – профилът му е по-скоро на текстописец, а текстовете си създава при готова вече музикална композиция.

#### **4.2.4.2. Творчеството на групата Psí vojáci. Музикалните албуми от 1980-те г.**

Най-знаковата ъндърграунд група от втората генерация е **Psí vojáci** (Кучета Воини). Фронтмен, пианист, композитор и автор на по-късните текстове е Филип Топол. Тъмни, мистични и зрели са текстовете, написани от брат му Яхим Топол, а експресивното сценично поведение на Филип, което прилича на хипнотичен транс и почти физическо сливане с музиката, привличат множество последователи на творчеството. В избора на името на групата има жест на аутомитологизъм - индианското общество на шайените, на което е кръстена, е общество на воини, чиято емблема е кучето (свещено и прародител). Чрез избора на това име за рок групата младият Филип Топол автостилизира творческо си присъствие в субкултурата и задава кода на рецепцията, като прави алюзия с великия индиански предводител, който е авторитетен младеж и избраник.

При изследването на песенните текстове на групата акцентът пада върху **албумите до 1986 г.**, повечето от които са с автор Яхим Топол, но около 1985 – 1986 г. започват да се появяват и някои поетически откровения на самия Филип. За първия албум на Psí vojáci, който носи заглавието „**Кучета и воини**“ (**Psí a vojáci**), е симптоматична усложнената поетика по отношение на структура и лексика, в която си

противостоят живият разговорен език, вулгаризмите и книжовните форми. Произведенията на Я. Топол звучат зряло и са пълнокръвна поезия (не песенни текстове). По отношение на структурата, поетът не търси изящество на формата (както например Й. Х. Кърховски), текстовете са фрагментаризирани, римите са свободни, някои стихотворения са крайно лиризирани и субективни, а в други има епически моменти.

Тази ранна поетическа продукция на Я. Топол се възприема трудно, наситена е с тъмнина, хаос и екзистенциални лутания - дори оставя болезнено впечатление за пресилване и свръхтематизиране на тъмните нюанси на битието. Този жест на усложняване на **темата за тъмнината** конотира нео-декадентски, нео-символистични и нео-авангардни жестове, бруталност и гротеска, натурализъм и реализъм. Халюцинации, сънища, сливане между реално и фантазно, размиване на границите между тях и между съня и смъртта, демонстриране на собствения Аз като зрял, разбиращ, осъзнаващ, но също така имплицитно прокрадване на идеята за търсене на собствената идентичност на Аза в условията на болезнения, болен и мрачен живот – това са някои от основните теми и мотиви. Макар че в целостта си текстовете не изглеждат като откъснати от злободневното и актуалното, те са една добре прикрита алегория на своето съвремие.

Поетическите текстове на **Филип Топол** от своя страна са съвсем различни от тези на Яхим Топол. Албумът „Не ходи сама в тъмното“ (Nechod' sama do tmy, 1983 – 1986) включва изцяло текстове на по-младия от братята. Албумът е последният на Psí vojáci преди да започнат да се изявяват официално. Самият Филип Топол определя поетиката си като романтичен цивилизъм - това определение успешно дефинира характера на песенните му текстове, които съчетават градските пейзажи, субективизма и адресата в женски род. Лирическият Аз търси близостта с другия пол, появява се мотивът за сексуалността и еротиката, Азът се проявява като закрильник на жената. Така за първи път в музиката на Psí vojáci се включва темата за женско-мъжките взаимоотношения – те не са хладни, но оставят дистанцирани и изградени изцяло върху идеята за физически контакт и приятелство.

Градската тематика в текстовете на Ф. Топол и феноменът на странните женско-мъжки отношения, могат да се нарекат „цивилизационен синдром“ (в песенния текст „Отново ден“, Zase den, използва това словосъчетание). Топосите на лирическото действие са Прага, ул. „Нерудова“, хълмът Петршин, кръчмата, както и поляните около фабриките, където има гледка към димящите им комини. Появяват се символите на големия град като трамвай, метро, такси, телефон, кръчма, сладкарница, кино и др. Градът е плътен, осезаем, жив, движещ се, но той е и източник на опасност. В голяма част от песните си Филип Топол успява да удържи темата за страха и опасността, зададени още в заглавието на албума „Не ходи сама в тъмното“.

#### 4.3. Автомитологизации в българския ъндърграунд до 1989 г.

Българската рок сцена от втората половина на 80-те г. много прилича на чешката по отношение на стремежа за **публичност** и видимост на творческата продукция. Основен симптом на българския културен ъндърграунд е сливането му с музикалния жанр **даркуейв** (произведен на нюуейва), който през 80-те г. е особено популярен в Европа и Америка. В поетико-музикален, но и в житейски план, творците черпят модели на поведение от този почти готически лайфстайл. Симптоматична за българския ъндърграунд е **аполитичността**. Българският **даркуейв ъндърграунд** е мрачен, меланхоличен, експресивно-импресионистичен. Той е авангарден, експериментален (макар че в сравнение с чешките експерименти е дори твърде композиционно стандартизиран), но краткият времеви отрязък от няколко години не му удава възможност да се разгърне и да се усложни. Имената, свързвани с ъндърграунда у нас до 1989 г., се броят на пръсти. Знакова е **липсата на истинска ъндърграунд традиция и на същинско и организирано дисидентство**.

По отношение на автоматологизиращите стратегии, **българските рок текстове** са единственият обект на изследване, съпоставим до някаква степен с чешките. Обемът на тези произведения у нас е значително по-малък и обхваща само втората половина на 80-те г. Основен библиографски източник е споменатата антология „Цветя от края на 80-те“ (2014), както и малкият сборник с **поетически и прозаически фрагменти на Димитър Воев** „Поздравй от мен боговете“ (2012).



### 4.3.1. Творчеството на Димитър Воев

Най-яркото явление на даркуейва у нас е **Димитър Воев**. Влязъл в мрачния „Клуб 27“ през есента на 1992 г., поетът сякаш предчувства ранната си смърт. Наследството му е малко по обем, но достатъчно мощно и въздействащо, за да очертае траекторията на целия български ъндърграунд. Като поет и текстописец името му се свързва освен с групите „Кале“ и „Нова генерация“, и с групи като „Wozzeck и Чугра“, „Атлас“ и „Мефисто“. От неговите приживе непубликувани ръкописи има запазени стихотворения, писма, импресии, сънища, прозаични игри, сценарии, кратки есета с манифестен характер и дневникови бележки. В личността на Воев се съсредоточава представата за българския музикален ъндърграунд.

#### 4.3.1.1. Няколко прозаически фрагмента от Димитър Воев

Необемните полуизповедни-полубелетристични прозаични импресии, публикувани в книгата „Поздравй от мен боговете“, са рефлексия на вътрешните преживявания на Д. Воев. В тях отвъд субективността личи вдъхновението от социалния аспект на битието. Воев определя сънищата като единствената неприкосновена сфера на личността, защото се намират „в сърцето на крепостта“. Човекът е **крепост**, а това сравнение показва хуманистичната настройка на твореца и вярата му в способността на човечеството да устоява пред набезите на злото. Политическият аспект експанзивно връхлетява индивида и заглушава вътрешния му глас. **Мотивът за острова** се проявява в поетическото творчество на Воев. Човекът, освен крепост, е и остров, което от една страна го обрича на самота, но от друга го прави неотделим от морето на своя затворен социум, съставен от подобни на него инакомислещи (в контекста на острова като метафора за свободния живот е и разгледаният по-рано атиутопичен роман на Егон Бонди „Брат и сестра инвалиди“).

Философските съждения на Воев се доближават до Декартовата епистемиологична концепция за мисълта като неотделима част от човешката същност и бъдещето. Единствената обективна реалност е настоящият момент. Мисълта е способна да си въобразява, следователно тя не е несъмнено познание за битието. Във

всички запазени прозаически фрагменти от Димитър Воев личи тоталната искреност и това, че не са мислени като текстове за публикуване. Те са неподправени свидетелства за богатото въображение на автора и за високата му култура и силната му интуиция. Именно тези качества определят високата стойност на фрагментите като пълноправни културни артефакти, но и като свидетелства за емоционално богатия вътрешен свят на един поетически гений.

#### 4.3.1.2. Песенните текстове на Димитър Воев

Поетиката на Димитър Воев е в мрачните тонове, движейки се между съзнаваното и несъзнаваното, фантаското, гротескното и ужасното, еротичното и сексуалното начало. Поезията му е почти физически осезаема, болезена, искрена, провокативна. В текстовете си творецът се вълнува от собствената роля в света чрез внушителни автостилизации, многократно се изкушава да говори за смъртта си, но се усеща и искрената му любов към живота. Благодарение на вродения усет към детайла и поетическия талант, творецът постига широта на философските хоризонти и представя визии за света и битието, базирани на контрастите между добро и зло, черно и бяло, любов и смърт, високо и ниско, близко и далечно. Макар че темата за смъртта е сред водещите, Воев никога не включва морбидните представи за гробища, пръст, земя или изобщо подземност, а това е показателно за неговото високо мнение за живота, който е ценност и източник на щастие, независимо от потисническите социални условия.

**Метафориката** при Воев е усложнена, неочаквана, полисемантична и разкрива дълбочината на личното преживяване на битието. Понякога текстовете му оставят усещането за мистичност, дълбока чувственост и интровертност, друг път са сурови и социално откровени. Рядкост е хумористично-ироничното отношение към живота. Поезията на Воев не е медитативна и не е крайно експериментална. Въпреки, че на пръв поглед излизат тъгата и студът, това творчество не е nihilистично и мизантропско - дълбоко в него може да се усети неподправената радост от живота. Това е **поезия, свързана изцяло с живота** и посветена на него.

Някои от основните мотиви в текстовете му са душа, ангели, безнадеждност,

студ, ледове, мрак, спомени, сънища, секс, егоцентризъм, нарцисизъм, суета, смърт, самоубийство, страх, обреченост. Животът най-често е определян като студен, заемната е тъмна, а нощта е черна. При Воев представата за **еротичното** се слива с болката и дори със **смъртта**. Обикновено смъртта и любовта са едно цяло и се обуславят взаимно. Любовта е и болка, и сладост, и ерос, и прокоба. Усещането за **смърт в любовта** при Воев е основополагащо, а между двата мотива има знак за равенство – любовта се превръща в крайно състояние за душата, така както е смъртта за тялото.

В поезията на Воев един от най-важните и плътни обекти на творчески интерес е **жената**, която се появява с различни имена и в различни форми. В творчеството му се усеща имплицитният импулс към митологизиране на женското начало. Физическата ѝ плътност е противопоставена на метафизичната ѝ недостижимост – тя е едновременно близка и далечна, извисена, невинна и ангелически нежна, но и манипулативна, грозна и превърнала се в гротескна проекция на собственото си време. Мотивите за **храм, църква, биене на черковни камбани** са изключително често срещани в това творчество. Храмът е убежище за душата, но и неин последен пристан.

По отношение на **автостилизациите** и **автомитологизмите**, Воев създава богата палитра от собствени рефлексии - назовава себе си Александър (вероятно Македонски), идентифицира се с Хамлет, Едип и Орест – все герои, чиито съдби концентрират идеята за личностна криза и обреченост, но и особена мощ на характера, смелост и желание за живот. Силно проявен е също така егодеистичният импулс („аз съм Хамлет, аз съм Богът“). **Идентификацията с божествения субект** е ярка автоматологизираща стратегия.

**Градската тема и социалният аспект** са един от имплицитно проявяващите се мотиви. Поетиката на Д. Воев е свързана с топоса на големия град, но без да го превръща в натрапчив декор на човешките съдби. Трамвай, радиопредавания, вестник, аутобан, „Москвич“, голям сив карнавал, социолози, клиника, прилепи, котки – всички тези аспекти са част от градските пейзажи, които по същество са алегория на човешката съдба.

Творчеството на Воев преодолява с лекота националната, социалната и темпорална обусловеност, като спомага за налагането на групата „Нова генерация“ като

една от „най-европейските“ български групи на Прехода. Ранната смърт на музиканта и останалото недовършено негово творчество вероятно са в основата на постфактумното възникване на култ към неговата личност, но безспорно културата в България е завинаги лишена от възможността да проследи развитието на гениалните му прозрения.

#### 4.3.2. Рок текстовете на групите **Wozzeck** и **Чугра**, **Виолетов генерал**, **Мефисто**, **Джендема**

За групата **Wozzeck** и **Чугра** Р. Янев и Е. Братанов (Янев, Братанов 2014: 367 - 369) разказват, че е възникнала като джаз дуо Димитър Воев и Георги Маринов (бас и китра), които през 1984 г. се кръщават **Wozzeck** (по името на операта „**Wozzeck**“ на Албан Берг). Скоро към тях се присъединява и Пенчо Попов – Чугра (китара). Тримата правят непретенциозни домашни записи върху касетки. Музиката им се основава най-вече на импровизацията, като предназначението на записаните „албуми“ е само и единствено за лично ползване. Музикантите наричат произведенията си „**затворена музика**“, „защото изпълнението е затворено от околния свят за лично ползване и музиката може да бъде оценена само от някой, който активно участва в създаването ѝ“ (Янев, Братанов 2014: 368). Експерименталните джаз пиеси имат еkleктичен и атонален звук, контаминиращ откъси от операта „**Wozzeck**“ с китарни джаз изпълнения и електронен саунд. Еротичният контекст в поетическите текстове на Д. Воев и субективизираната и нестандартна метафорика, преплитаща се със социалната тема, създават един по-различен модел на ъндърграунд творчество – по-освободен от конформизма и максимално искрен.

След смъртта на Димитър Воев, неговото творчество не остава в забвение. Той има последователи сред по-младите изпълнители като Ивашкин, групите „**Мефисто**“, „**Арт Дженерейшън**“ и „**Абсолютно начинаещи**“ (групата, в която свирят по-малките братя на музикантите от „**Нова Генерация**“). Един от най-активните популяризатори и интерпретатори на Воевото наследство е **Ивайло Демидов – Ивашкин**, който през 80-те и 90-те г. е двигател на проекта „**Мефисто**“. Ивашкин е споменаван само няколко пъти в книгата на музикалните журналисти най-вече като последовател на Воев. Творческият му принос по отношение на съхранението и популяризирането на Димитър

Воев стартира още през 90-те г., когато в невинния и веселяшки репертоар на детската вокална група „Балеринка“ (на която е ръководител) вмъква и няколко песни на Димитър Воев (напр. песента „С теб“). Този социален експеримент обаче кулминира десетилетие по-късно, около 2009 – 2010 г., когато Демидов стартира мащабния **„Проект Димитър Воев“** – ярко свидетелство за съвременен ъндърграунд у нас. В него Ивашкин включва няколко от вече поотрасналите вокалистки от „Балеринка“, както и деца. Тези еkleктични актуализации на Воевото творчество отговарят на собствената му идея за живота като „кръг от възможни невероятности“ (Воев 2012: 74).

Друга емблема на даркуейва у нас е групата **„Виолетов генерал“**, създадена през 1989 г. от Емил Вълев. В творчеството им мракът, болката, отчуждението, меланхолията и сарказмът са категорични. В музикално отношение „Виолетов генерал“ отбелязват значима промяна в даркуейв саунда у нас – вместо фалцетните, ексцентрични и полуносови вокали, характерни за Воев, слушателят потъва в дълбокия баритон на Емил Вълев. Групата използва предимно английски език в текстовете, което показва амбиция за излизане на международната сцена. Минорните композиции на „Виолетов генерал“ се основават върху речетативното вокално изпълнение, опростените акорди и дисхармоничните ексцентрични китарни импровизации. В тематично отношение текстовете на Вълев са както градско-социални, така и солипсистично-субективни. Музиката на групата е минималистична и авангардна, но по отношение на жанра става въпрос по-скоро за песенни текстове, отколкото за поезия. Музикалната страна има предимство пред текстовете.

Група **„Джендема“** се вписва в българския музикален рок ъндърграунд по особен начин. Фронтменът Ангел Ангелов-Джендема създава творчество, което се различава от даркуейвърската традиция със своя хумористичен заряд и иронична постмодернистка игра. Непретенциозността, усещането за пълна свобода и хапливите, но веселяшки текстове, превръщат групата в социален феномен. Осъществява се приемственост между академичните ъндърграунд среди и музикалните клики. Песни като „Водно колело“, „Стара градска морга“ и др. определят непринудената и искрена визия на групата, създадена с цел забавление, добила популярност сред младите в София, благодарение на нецензурните си, но правдивите текстове. Кратките, повтарящи

се фрази, правилните и опростени рими, хумористичият заряд и лесните запеваеми мелодии превръщат музиката на „Джендема“ в градска митология. Групата създава собствен автентичен модел на авангарден градски фолклор.

В началото на 90-те г. за българската рок музика настъпва сравнително благодатен период, в който цензурата отпада, отварят се множество частни звукозаписни студиа, сцените са достъпни за всички и започва да се прокрадва идеята за шоубизнес. Промяната на политическото статукво обаче обезсмисля явление като ъндърграунда. Повечето групи започват да се стремят към публичността като начин на прехрана без да правят компромиси със собствения си стил. Рок музиката се превръща в оръжие на десните политически формации и е главно действащо лице по време на големите митинги в столицата. Обещанията на новата власт са големи, а очакванията на младите групи за по-светло бъдеще изглеждат основателни. Малко след падането на комунизма през 1989 г. обаче злоупотребата на новите политически лица с този социален, културен и енергиен рок ресурс излиза наяве.

## **5. ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Настоящото изследване се занимава с проблема за ъндърграунда като социокултурен феномен в българска и чешка среда. При българския модел е очертано наличието на ъндърграунд в сферата на музиката през 80-те г. и е проследена логиката на отсъствието му в литературата и изобразителните изкуства. В проявите на „второто рок поколение“ от 80-те г. се откроява ясен „подземен“ авангарден модел, който преминава и в следващото десетилетие, като повлиява на някои социални процеси, симптоматични за промените в края на 80-те и началото на 90-те г. Явленията, идентифицирани като ъндърграунд, са един от сеизмографите на Прехода, и усетът им към актуалността е важно свидетелство за социалното, културното и историческото време, без да се надценява обективната им роля за падането на комунистическия режим. Изследването достига до хипотезата, че същински български ъндърграунд модел се развива едва в средата на 80-те г. като част от мощната бунтарска рок вълна, и липсват други пълноценни ъндърграунд форми в рамките на разглеждания период от 60-те г. до 1989 г.

По отношение на чешкия ъндърграунд се наблюдава много по-продължителна традиция както в осъществяването му, така и в научните му интерпретации. Проявите му се разпростират върху богата палитра от изкуства и са по-интензивни в социален аспект предимно заради дихотомичната аполитичност и политическата обвързаност с дисидентите. Важна разлика между двете линии е, че у нас никога преди 1989 г. ъндърграундът не се мисли като такъв, докато чешкият се манифестира чрез програмни текстове още в края на 60-те г. Склонността към авторефлектиране чрез митове е сходна и за двете ъндърграунд естетики. Водещ е проблемът за автоматологизацията като стратегия, чрез която се извеждат спецификите в поетиките на чешкия и българския ъндърграунд. Чрез съчетаването между литературен анализ на песенните текстове и на музикален анализ на песните са изяснени художествените специфики на феномена и социалните му характеристики.

### **ОСНОВНИ ПРИНОСИ НА НАУЧНИЯ ТРУД**

1. Настоящият дисертационен труд за първи път въвежда комплексно темата за чешкия ъндърграунд на български език от българска изследователска гледна точка.
2. За първи път е реализирано цялостно и систематично проучване на българския ъндърграунд от времето на социализма; предложен е терминологичен апарат, адекватен за неговия анализ, изведена е периодизация и са анализирани особеностите на поетиката му.
3. За първи път е направено интердисциплинарно съпоставително изследване на чешкия и българския ъндърграунд.
4. Приносна е литературно-музикалната интерпретация на песенните текстове и музикалните композиции, каквато досега рядко е прилагана по отношение на ъндърграунда и чрез която бяха формулирани важни особености на поетиката и социалното присъствие на изкуството на ъндърграунда.
5. Приносна е интерпретацията на ъндърграунда от гледна точка на автоматологизациите. До този момент тази научна перспектива не е цялостно

прилагана, а чрез нея се дава възможност да се изведат по-цялостни характеристики на ъндърграунд полето в социокултурен план, както и да се очертаят спецификите на двата национални модела през собствените им разбирания за света и личността.

- б. Трудът допринася към изследванията на културата и изкуството от времето на социализма и ранните години на Прехода, като въвежда до този момент маргинализираната сфера на ъндърграунд културата.

### ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА В АВТОРЕФЕРАТА

**Ангелов 1998:** Ангелов, Ангел. *Текстовете на група „Джендема“*. Електронна публикация на „Литературен клуб“, 1998 <<https://litclub.bg/library/music/jendema.htm>> (08.06.2020 г.)

**Воев 2012:** Воев, Димитър (Радост Николаева, съст.) *Поздравът от мен боговете*. София: ИК „Литавра“ и Артдвижение Кръг, 2012. 88 стр.

**Бонди 1991:** Bondy, Egon. *Invalidní sourozenci*. Bratislava: Vydavatelství Archa, 1991. 151 s.

**Заичек 1990:** Zajíček, Pavel. *Pavel Z. DG 307 (Texty z let 1973 - 1980)*. Praha: Vokno, 1990. 181 s.

**Ироус 2008:** Jirous, Ivan Martin. *Zpráva o třetím českém hudebním obrození*. – In: Machovec, M., ed. *Pohledy zevnitř*. Praha: Pistorius & Olšanská, 9 – 37 s.

**Книжак 2003:** Knížák, Milan (Machovec, M., Riedel, J., ed.). *Písně kapely Aktual*. Praha: Maťa, Edice Poe'r'zie, 2003. 198 s.

**Кърховски 1998:** Krchovský, J. H. *Básně*. Brno: Host, 1998. 264 s.

**Рийдъл 1997:** Riedel, Jaroslav. *The Plastic People of the Universe: texty*. Vyd. 1. Praha: Maťa 1997. 177 s.

**Топол 2004:** Topol, Filip. *Národ Psích vojáků*. Praha: Maťa, Edice Poe'r'zie, 2004. 440 s.

**Барт 1991:** Барт, Ролан. *Съвременният мит*, - Във: *Въображението на знака*. Народна култура, София, 1991. Стр. 43 – 100.

**Дойнов 2012:** Дойнов, Пламен. *Алтернативният канон: поетите*. Поредица „Литературата на НРБ: история и теория“. НБУ, София, 2012, 407 стр.

**Елиаде 2001:** Елиаде, Мирча. *Мит и реалност*. Прев. от англ. Антон Даскалов. София, 2001. 181 стр.

**Захова 2008:** Захова, Калина. *Песенният текст и моделирането на съвременното културно съзнание*. – В: *Матрицата – властта на подобие*. София: УИ „Св.Климент Охридски“, 2008.

**Къосев 2005:** Къосев, Александър. *Лелята от Гьотинген*. Издателство „Фигура“.

София, 2005 **Лардева 2008:** Лардева, Галина. *Изкуство на прехода. Проблемът нековенционално изкуство в България*. Жанет 45, 2008, 286 стр.



**Ножарова 2018:** Ножарова, Весела. *Въведение в българското съвременно изкуство 1982 – 2015*. Жанет 45, 2018, 299 стр.

**Николчина 2012:** Николчина, Миглена. *Изгубените еднорози на революцията. Българските интелектуалци през 1980-те и 1990-те години*. Фондация „Литературен вестник“, 2012, 215 стр.

**Панчева 2007:** Панчева, Евгения, Личева, Амелия, Янакиева, Миряна. *Теория на литературата. От Платон до постмодернизма*. ИК „Колибри“, София: 2007. 535 стр.

**Стателова 2019:** Стателова, Розмари. *Естрада и социализъм: проблясъци*. Издателство „Рива“, 2019. 200 стр.

**Фрай 1987:** Фрай, Нортръп. *Анатомия на критиката. Четири есета*. Прев.от англ. Васил Дудеков. София, Наука и изкуство, 1987. 496 стр.

**Хоркхаймер, Адорно 1999:** Хоркхаймер, Макс, Адорно, Теодор. *Диалектика на Просвещението. Философски фрагменти*. София: 1999.

**Янев 2007:** Янев, Румен. *Вкусът на времето: „Щурците“*. София: Парадокс, 2007, 216 стр.

**Янев, Братанов 2014:** Янев, Румен, Братанов, Емил. *Цветя от края на 80-те. ВГ рок история / поезия*. София: Парадокс, 2014. 607 стр.

**Алан 2001:** Alan, J. *Alternativní kultura jako sociologické téma*, - In: Alan, Josef (ed.) *Alternativní kultura*. Lidové noviny, 2001. S. 9 – 59

**Болтън 2015:** Bolton, Jonathan. *Světy disentu. Charta 77, Plastic People of the Universe a česká kultura za komunismu*. Academia, Praha, 2015. S. 478.

**Вайс, Топол 2000:** Weiss, Thomáš, Topol, Jáchym. *Nemůžu se zastávit*. Rozhovory. Praha, 2000.

**Ингър 1960:** Yinger, J. Milton. *Contraculture and subculture*, - In: American Sociological Review. Oct. 1960, Volume 25, Number 5, 625 – 635.

**Ироус 2008:** Jirous, Ivan Martin. *Pravdivý příběh Plastic People*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2008. 245 s.

**Книжак 1996:** Knížák, M. *1995 – 1964*. Brno: Vetus Via, 1996.

**Майлс 2011:** Miles, Barry. *Spirit of the underground: the 60s rebel*, - In: The Guardian, 30.01.2011

**МакФарлън 2007:** MacFarlane, Scott. *The Hippie Narrative: A Literary Perspective on the Counterculture*. Jefferson, North Carolina, London: McFarland & Company, Inc., Publishers. 2007.

**Маховец 2001:** Machovec, Martin. *Od avantgardy přes podzemí do undergroundu*, - In: ALAN, Josef (ed.) *Alternativní kultura*. Lidové noviny, 2001, s. 155 – 200.

**Милър 1999:** Miller, Timothy. *The 60s Communes. Hippies and Beyond*. New York: Syracuse University Press, 1999.

**Мисироглу 2013:** Misiroglu, Gina ed. *American Countercultures: An Encyclopedia of*

**Пиларж 1999:** Pilař, Martin. *Underground [kapitoly o českém literárním undergroundu]*. Brno: Host, 1999. 177 s.

**Топол 2016:** Topol, Jáchym. *Kotelny a knihovny*, - In: Kudrna, Ladislav (ed.). *Reflexe undergroundu. Ústav pro studium totalitních režimů*, 2016, s. 204 – 210.

**Хавел 1992:** Хавел, Вацлав. *Задочен разпит: Разговор с журналиста Карел Хвиждяла*. София: Народна култура. 1992. 280 стр.

**Хийт, Потър 2005:** Joseph Heath, Andrew Potter. *The Rebel Sell. Why the culture can't be jammed*. Toronto: 2005.

**Цанд 2002:** Zandová, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie. Česká neoficiální literatura 1948-1953*. Brno: Host, 2002.

**Чуняс 2011:** Čuñas, F. S. *Na počátku bylo slovo... byly Hells Devils*, - In: *Paměť a dějiny*, 2011, č. 2, 17 - 27.

**Чуняс 2016:** Čuñas, František Stárek, Kudrna, Ladislav. *(Proto)underground*, - In: *Paměť a dějiny*, 2016, roč. 4, str. 3 – 15.

### ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИЯТА

- 1) *Концепции за човека и света в песенните текстове на Карел Гот и „The Plastic People of the Universe“*, - В: *Номо Bohemicus*, кн. 2 – 3 / 2017 г., стр. 85 – 91.
- 2) *Надмощие, приспособяване и представи за другостта в антиутопичните романи „Инвалидните брат и сестра“ на Егон Бонди и „Лягай долу, звяр“ на Иржи Кратохвил*, - В: „Надмощие и приспособяване“. Сборник с доклади от Международната конференция на ФСлФ, СУ, том 1. София, 2017. Стр. 163 – 169.
- 3) *Литература и музика в ъндърграунда до 1989 – чешко-български паралели*, - Сборник с доклади от Национална научна конференция „Изкуствата: сблъсък и континуитет“, организирана от СУ и БАН, 2017 (под печат).
- 4) *Песенните текстове на Карел Гот и Plastic People of the Universe като социокултурни модели*, - В: „Словото – идеи, идеали, утопии“ (сборник с доклади от деветнадесетата национална конференция за студенти и докторанти, Пловдив, 2017). Университетско издателство „П. Хилендарски“, Пловдив, 2018. Стр. 352 – 357.
- 5) *Карел Гот и Plastic People of the Universe като културни и социални феномени по времето на „нормализацията“ в Чехословакия*, - В: сп. „Филологически форум“, Година IV (2018), брой 1 (7).
- 6) *Атенат срещу културата: Милан Книжак и чешката рок-поезия от края на 60-те г. на XX в.* Паисиеви четения 2018, Юбилейна научна конференция с международно участие, Пловдив, 8-10 ноември 2018 г. (под печат)
- 7) *Нихилизъм и любов в поезията на втората генерация на чешкия ъндърграунд през 80-те г. на XX в.* Трети международен филологически форум за млади изследователи „Полета на сътрудничество“, СУ, 15-17 ноември 2018 (под печат)
- 8) *(Авто)митологизиране на чешкия ъндърграунд през 1970-те години.* Международна конференция на Факултета по славянски филологии, СУ „Св. Климент Охридски“ на тема „От слово към действие: разкази и репрезентации“ - 2 – 4 май 2019 г. (под печат)
- 9) *Социокултурният феномен ъндърграунд в България преди 1989 г.* Международна научна конференция „Езици, култури, комуникации“, ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“ - 6 – 8 юни 2019 г. (под печат)
- 10) *Литературното „подземие“ на 50-те години: поредицата „Полунощ“*. Седма

национална среща на бохемистите, София, 17 – 18.10.2019 г., - В: Homo Bohemicus. Кн. 3-4/ 2019, стр. 49 – 58.

- 11) *Митове и рефлексии в чешката ъндърграунд поезия от 1970-те г.* Международна научна конференция „Литературната периферия: памет и употреби“, СУ „Св. Климент Охридски“ – 4 -5.11.2019 г. (под печат)

#### ДРУГИ ПУБЛИКАЦИИ

- 1) *История и метафора в „Бърненски разкази“ от Иржи Кратохвил*, - В: „Литературен вестник“, бр. 15, 26.04.-02.05.2017г., год.26, стр. 3.
- 2) *„Мултикултурализъм и многоезичие“. Антропология и литературознание. Сборник с доклади от Тринадесетите международни Славистични четения, София, 21 – 23 април 2016 г.* (рецензия), - В: сп. „Филологически форум“, бр. 2(6), год. 2017
- 3) *Намерението на сърцето и езика. Поглед към романа „Странност на ума“ на Орхан Памук*, - В: Литературен вестник, брой 41, 13 – 19.12. 2017, год. 26, стр. 15
- 4) *Вишеградски литературни срещи в София*, - В: „Литературен вестник“, брой 42, 20 – 26.12.2017, год. 26, стр. 3.
- 5) *„Пумпал“, или една криптирана гаргара с бъдещето*, - В: „Литературен вестник“, брой 9, год. 27, 7 – 13.03.2018 г.
- 6) *Прага и...*, В: „Филологически форум“, Година 4 (2018), брой 2 (8), стр. 160 – 169.

#### УЧАСТИЕ В НАУЧНИ ФОРУМИ, КОНФЕРЕНЦИИ, СЕМИНАРИ

- 1) Национални бохемистични четения, СУ, 2016
- 2) Международна научна конференция „Филологически форум“, 2016
- 3) Деветнадесета национална научна конференция за студенти и докторанти „Пътят на словото – идеи, идеали, утопии“, посветена на 120-годишнината от смъртта на Алеко Константинов, гр. Пловдив, 2017
- 4) Национална научна конференция „Изкуствата: сблъсък и континуитет“, организирана от СУ и БАН, 2017
- 5) Международна факултетска конференция на ФСлФ под надслов „Надмощие и приспособяване“, 2017
- 6) Юбилейна научна конференция с международно участие „Паисиеви четения“, Пловдивски университет (8 – 10.11.2018 г.)
- 7) Трети международен филологически форум за млади изследователи: „Полета на сътрудничество“, СУ (15 – 17.11.2018 г.)
- 8) Седма национална среща на бохемистите, София, 17 – 18 октомври 2019 г.
- 9) Международна конференция на Факултета по славянски филологии, СУ „Св. Климент Охридски“ на тема „От слово към действие: разкази и репрезентации“ - 2 – 4 май 2019.
- 10) Международна научна конференция „Езици, култури, комуникации“, ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“ - 6 – 8 юни 2019 г.
- 11) Международна научна конференция „Литературната периферия: памет и употреби“, СУ „Св. Климент Охридски“ – 4 -5 ноември 2019 г.

## **ПРОЕКТНА ДЕЙНОСТ**

*„Рецептивни модели на съвременната българска литература в превод на славянски езици (1990 – 2017)“ - ръководител доц. д-р Ани Бурова.*

## **СТАЖ КАТО ХОНОРУВАН АСИСТЕНТ**

Славянски литератури – упражнения, Българска филология, III курс, 6 уч. ч./ сед., 2018/2019 уч. г.

## **СПЕЦИАЛИЗАЦИЯ В ЧУЖБИНА**

*Карлов университет, Прага, Чехия – летен семестър, 2017/2018 уч. г. (програма Еразъм+)*