

Елиза МЛАДЕНОВА

Сектор „Екранни изкуства“, Институт за изследване на изкуствата,
БАН, България

ЖЕНСКАТА ГЛЕДНА ТОЧКА, ПРЕДАДЕНА ПРЕЗ СЪВРЕМЕНИЯ КИНОЕЗИК

Eliza MLADENOVA

Screen Arts Department, Institute of Art Studies, Bulgarian Academy
of Sciences, Bulgaria

WOMEN'S POINT OF VIEW THROUGH CONTEMPORARY CINEMA LANGUAGE

Феминизмът, възникнал в резултат на женските борби за равни права още от XIX в. и залегнал в книгата на Симон дьо Бовоар „Вторият пол“, присъства особено отчетливо в съвременната култура. Статията разглежда как е представена темата за женската идентичност в международни кинопродукции като „Дискриминация по полов признак“, „Портрет на момиче в пламъци“, „Момиче с потенциал“, „Земя на номади“ и в български филми като „Урок“, „Ирина“, „Диви и щастливи“, „Жените наистина плачат“; кои са проблемите, които се повдигат, и по какъв начин са обговорени идеологическите стереотипи в киното.

Feminism, which arose as a result of women's struggles for equal rights in the 19th century and is exposed in Simone de Beauvoir's book The Second Sex, is eminently observed in modern culture. The article examines how the theme of female identity is presented in international film productions such as On the Basis of Sex, Portrait of a Lady on Fire, Promising Young Woman, Nomadland, and in Bulgarian films such as Lesson, Irina, Wild and Happy, Women Do Cry; what the issues are that are raised and how the ideological stereotypes in cinema are discussed.

Ключови думи: жени, съвременно кино, идентичност, насилие, равенство.

Keywords: women, contemporary cinema, identity, violence, equality.

„Всичко, което мъжете са написали за жените, трябва да буди подозрение, тъй като те са едновременно съдия и заинтересована страна.“

Пулен дьо ла Бар (1647 – 1725)

В историята на човечеството е имало отделни личности, които са отстоявали интересите на жените в установения патриархален свят, но едва през

XIX в. женските гласове в западните страни започват да се обединяват в своя бунт за политическо, икономическо, социално и персонално равенство между половете. През 1837 г. френският философ Шарл Фурие въвежда термина „феминизъм“, описващ социалните движения и идеологията, защитаващи женските права. Впоследствие феминизмът е разделен условно на четири вълни. В основата на първата, възникнала с движението на суфражетките от XIX и началото на XX в., стои борбата за правото на участие в избори и правото на собственост. Втората вълна, развила се най-вече през 60-те и 70-те години на века, разширява проблематичния междуполов дебат, като включва теми, свързани със сексуалността, семейството, работата, репродуктивните права, юридическите и фактическите неравенства.

Идеалът, към който се стремят феминистките, описан още от френската писателка Симон дьо Бовоар в книгата ѝ „Вторият пол“ през 1949 г., представлява независима жена, която свободно избира как да разполага с тялото и живота си, без да разчита на мъжкото благоволение. Това означава обществото да приеме нейното равенство с мъжа, за да не се впуска в „невъзможното преследване на смисъла на битието чрез нарцисизма, любовта и религията. Когато е производителка, когато е активна, тя отново завоюва своята трансцендентност; в проектите, които осъществява, се утвърждава като субект; чрез отношението си към целта, която преследва, към парите и към правата, които си присвоява, тя подлага на изпитание своята отговорност“ (Бовоар 2020: 877). За да се постигне тази цел, се преосмислят налаганите ѝ васални роли – да бъде сексуален обект, завоюван от мъжа, неизменна домакиня, неквалифицирана и ограничавана в определени професии жена или майка, ангажирана само с отглеждането на децата си. Приема се, че именно последната функция – майчинството, е най-трудно да бъде поета напълно свободно и по тази причина обществото, изискващо от жената продължението на рода, трябва да ѝ помогне, осигурявайки детски ясли, градини, социални помощи, гъвкаво работно време и т.н.

През 1990-те години започва и третата вълна за отстояване на женската идентичност. Тя възниква като рефлексия на съвременните социални и културни условия, превръщащи преживения опит на жените в много по-комплексна материя. Усложняващи фактори са глобалният капитализъм, развитието на технологиите с популярните медийни репрезентации на женствеността, „многобройните видове сексуалност, променящата се демография и влошаващата се икономическа стабилност“ (Dicker, Piermeier 2003: 14). Според третата вълна „тъй като няма единна версия на „жената“, не можем повече да говорим с категоричност за „женските проблеми“; вместо това трябва да имаме предвид, че тези проблеми са разнообразни колкото са жените, които населяват земята“ (пак там: 10). Поради широкия обхват на темите и субективността си тази вълна обхваща някои ключови противоречия в себе си. От една страна стои недо-

волството от половото неравенство и т.нар. „стъклен таван“¹, от друга страна е индивидуалният женски успех, който противоречи на системното потисничество. От една страна се приема виктимизиращият дискурс на втората вълна, според който в популярната култура жените са изобразявани като сексуални обекти, от друга се акцентира върху женската сила и удоволствието, извлечени през сексуалността. Тук играе роля възникналият постфеминизъм от 80-те години, според който целите на втората вълна са постигнати и животът на жените вече е само въпрос на индивидуален избор, баланс и лично щастие. Индивидуализмът и представата, че кариера или майчинство е морален избор на всяка жена, обаче възпрепятства опитите на третата вълна да се обедини в дадена политическа кауза и „създава война между жените вместо война срещу патриархата“ (Iannello 2011: 320). Около 2012 г. се появява и четвърта вълна на феминизма, асоциирана с употребата на социалните медии и фокусирана главно върху сексуалния тормоз, насилието над жени и изнасилваческата култура².

Тези феминистични социално-културни нагласи намират отражение и в киното. От 70-те години на миналия век се появява терминът „women’s cinema“ (кино на жените), отнасящо се до филми, правени от жени и най-вече жени режисьори, и също така разказващи истории за женски персонажи. Подобни филми, възникващи спорадично още от изгрева на новото изкуство, се противопоставят на доминиращото кино на мъжете, разпространяващо сексистки стереотипи, като се свързват с идеята за сестринството, разкриват трудностите при идентифицирането с женствеността, критикуват потисничеството и подценяването, изследват женската сексуалност. Показват се жени, които не са зависими от други герои, не са слаби, пасивни и на ниско квалифицирани работни места, не влизат в типажите на домакинята, жената, която се опитва да си намери мъж, уличницата или секретарката, не са изобразявани единствено през мъжкия поглед. Успоредно с това се развива и феминистичната филмова критика и анализите на киното на жените. Като част от политическата борба за равенство и като реакция срещу притеснителната статистика за женското участие в киноиндустрията³ се появяват и редица кинофестивали, отличаващи

¹ Стъклен таван – „невидими“ (неочевидни) бариери, основани на предразсъдъци, които възпрепятстват развитието на жените.

² Изнасилваческа култура – социологическо понятие, което описва среда, в която изнасилването е често срещано и се тривиализира. Обикновено се свързва с поведението като търсене на вина в жертвата, сексуална обектификация, вменяване на срам, отричане и омаловажаване на сексуалното насилие и неговите физически и психологически последици.

³ Според проучване на неравенствата в 1200 популярни филма, направено от фондация Аненберг през септември 2019 г., от 2007 до 2018 г. броят на говорещите женски образи варира между 28.1 и 33.1%, от топ 100 филма 39 имат главна роля за жена, а при портретуването си жените много по-често са атрактивни, в секси облекло и разкриващи своята голота.

женски филми. През последните години по-отчетливо наблюдаваме присъствието им и при големите международни кинонагради. Съвсем естествено обаче поради връзката им с феминистичната идеология се повдига въпросът до каква степен те пресъздават автентични художествени истории, продукт на творческата свобода, и до каква – служат като шаблонен „инструмент за обработване на общественото съзнание чрез налагането на определени идеологеми“ (Братова-Даракчиева 2013: 29). С други думи, по какъв начин женските филми обговарят неизбежните клишета на феминизма. За да отговорим на този въпрос, ще разгледаме някои съвременни чуждестранни и български продукции.

През 2018 г. излиза биографичният драматичен филм „Дискриминация по полов признак“ на Мими Ледър, проследяващ предизвикателствата, пред които Рут Гинсбърг, втората жена член на Върховния съд в САЩ, се изправя от постъпването ѝ в университета през 1956 г. до първата ѝ победа в апелативния съд, както и културната промяна на женското осъзнаване през годините. Феминистичната идеология за борба с потисничеството тук е илюстрирана в почти най-чист вид. Това е времето след извоюваните права от първата вълна, когато обаче жените, въпреки че са формално допуснати да участват в икономическата система, продължават да бъдат ограничавани в определени сфери. Ужасяващо правдоподобна е сцената, в която деканът унижава младите студентки на официална вечеря, организирана в тяхна чест. Филмът работи едновременно на психологическо и социално ниво. Главната героиня преодолява вътрешната си неувереност, битувашите предразсъдъци и подценяването, за да отстои себе си и правото да бъде юрист пред мъжете съдии, като в същото време се показва и промяната в обществените нагласи – в бунта на порасналата дъщеря и учениците на Рут, с протестите по улиците и спечеленото дело в полза на мъжа, който не получава помощи от държавата, за да се грижи за майка си. Да си медицинска сестра е приемано за женска професия – дискриминацията по полов признак е призната, системата е победена, но битката за равенство на жените тепърва предстои, каквото е и посланието на финалния кадър, където Рут се изкачва по стълбите на съдебната институция. Въпреки измествения назад във времето сюжет, внушението на филма претендира за актуалност. Донякъде спорен остава фактът, че героинята постига успеха си отново благодарение на мъжка подкрепа, макар тук да се прокрадва и идеята за колективна споделеност на каузата. Феминистичната тема обаче е представена схематично, по холивудски, правят се опити за постигане на по-драматичен ефект със заболяването на съпруга, което остава без връзка с последвалия сюжет, образът на Рут Гинсбърг, жена и еврейка, е непълнокръвно развит и освен цветовите контрасти и кадрите, които изтъкват нейната изключителност на фона на редица костюмирани мъже, филмът не впечатлява с особена кинематографична естетика.

Далеч по-успешен с редица награди, включително и от фестивала в Кан, е „Портрет на момиче в пламъци“ от 2019 г. на Селин Сиама. В основата

на сюжета му стои любовна история от XVIII в. между младата провинциална аристократка Елоиз и художничката Мариан, наета от майката графиня да нарисова портрет, който да бъде изпратен на отредения бъдещ съпруг на момичето. Филмът прегръща феминистичната идея, развивайки я на семантично ниво, като създава отчаяно бунтуваща се паралелна вселена единствено от женски персонажи – сестри и любовници, не съпруги и майки. Мъжете са оставени извън екрана, те са пазителите в царството на мъртвите, обричащо жените на пасивност и покорство. С образа на слугинята Софи, която комично опитва различни техники за помятане с тяхна помощ, се повдига и въпросът за свободното право на аборт, който обаче не е самоцелен, а служи като деликатно предизвестие за невъзможността и безплодността на връзката между главните героини. Оригинално режисьорско хрумване е най-вече митологичната аналогия, умело втъкана в наратива – сказанието за Орфей и Евридика, което героините четат и интерпретират, е това, което реално преживяват и преосмислят. Елоиз не може да се пребори с наложените норми, тя отива „в царството на мъртвите“, поетично предадено чрез тъмния кадър с призрачната ѝ булчинска рокля, но избира да бъде видяна за последно от своя Орфей и този поглед да я усмърти завинаги, но да остане Орфеевото изкуство. Благодарение на любовта ѝ и личната си свобода Мариан успява да създаде почти модернистични картини, отличаващи се от доминиращото рококо, и да се себеконструира като независима художничка. „Портрет на момиче в пламъци“ изобличава потисничеството на патриархалната система, която заставя дори жените да влизат в ролята на сводници, и постига това през трагична любовна история, служейки си с мека живописна поетика, визуални метафори, автентична атмосфера, изградена от синестетично тактилни кадри. Скалистите пейзажи романтично допълват еротично нежните женски тела. По своята идея и сила на визуалното внушение филмът препраща към „Пианото“ на Джейн Кемпиън от 1993 г. – първата женска продукция, печелила „Златна палма“. Отново драматична борба за противопоставяне на мъжкото потисничество, преоткриване на женската сексуалност и на женския глас (буквално и преносно) наред сетивно въздействаща новозеландска растителност, но докато в „Пианото“ единствената героиня се опълчва на наложения ѝ мъж и намира любовта и свободата в живота, минавайки през подчинението на друг мъж и получавайки благоволенieto на своя, във филма на Сиам Елоиз признава своята „смърт“, а феминистичната линия се удържа докрай през образа на Мариан.

Коренно различна естетика предлага трилърът, черна комедия „**Момиче с потенциал**“ на Емералд Фенел от 2019 г., също спечелил множество награди. Ангажиран с актуалната тематика на четвъртата вълна, той критикува насилията и изнасилваческата култура с нейната токсичност и лицемерие. Главната героиня Каси е 30-годишна жена, напуснала училището по медицина след насилствен акт над най-добрата ѝ приятелка, довел до самоубийство. Тя работи на нискоквалифицирана работа в кафене, живее при родителите си, а вечер

обикаля баровете, давайки урок на мъжете мизогени. Урокът се състои в това да се представя като провокативна и пияна жена и когато „добрите момчета“, помогнали ѝ да я отведат, поискат полагащото им се според тях, тя да разкрива своята плашещо сериозна, агресивна трезвеност. С помощта на своята героиня Фенел показва един от основните проблеми на постфеминизма, повлиян от консуматорските принципи – жените са насърчавани да приемат своята сексуалност като сила, но изглеждайки „точно по този начин, по който мъжете преди това са избрали да ги репрезентират“ (Blyth 2017). Заради обективното неравенство в силите между половете обаче се появява рискът от сексуална злоупотреба. Това води до обвиняващата жертвата на насилието идеология – жените нямат право да са изненадани, че са третирани като сексуални обекти, при положение че се представят именно като такива и функционират като изкушение. Във филма насилниците са изобличени – под маската на добрите намерения лъсва тяхната агресивна сексуалност, намираща си безпринципни оправдания. Мъжките комплекси се изявяват в моментите, когато силите се изравнят. „Момиче с потенциал“ разкрива щетите, които патриархалната система, насилието и спиралата на мълчанието нанасят върху жените, имащи потенциала да се превърнат в пълноценни субекти. Филмът си служи до крайност с феминистичните стереотипи: жените като жертви или съучастници на потисническия ред, а мъжете – негови символи. Каси – ангелят отмъстител, и съдията, изкупуващ вината си, са изключенията, променящи системата. Тази морализаторска хиперболизация в съчетание с крещящата розово-гланцирана естетика, леката сатира и тънките визуални алюзии (например с кръвта, която се стича по краката на Каси, докато тя се усмихва доволно) успешно се заиграва със зрителя и неговото възприятие за повърхностност и дълбочина, за многопластови теми, скрити под захаросана външност. Накрая обаче зрителят се чувства частично изигран, сякаш все пак е останал само на повърхността. Парадигмата, която предлага героинята, не се различава прекомерно от тази, срещу която се изправя, а възможността за рефлексия у аудиторията е отнета с тромавия, реалистично неадекватен черен „хепи енд“.

„**Земя на номади**“ (2019) на Клои Джао, вдъхновен от едноименната книга на журналистката Джесика Брудър, избира други похвати да предаде женската гледна точка. Трябва да отбележим, че това не е продукция, ангажирана с феминистичната тематика, а тих, феминистичен по своята същност филм. Със своя документално минималистичен, по европейски неореалистичен стил и медитативните си кадри той ни потапя в номадския начин на живот на хилядите хора, избрали го след Голямата депресия, с тяхната обективна невъзможност да постигнат „американската мечта“, със самостоятелността им, разделите и събиранията, надеждата, че всички ще се срещнат някога „по пътя“. Тук традиционният сюжет отстъпва на съзерцанието и опита да се предадат автентично атмосферата и героите. Камерата се движи плътно до главния персонаж – 61-годишната вдовица Фърн, която извършва сезонна работа

и шофира малък ван, превърнал се в неин дом. Тя е феминистичният акцент – независима и горда жена, която не се страхува от работата, отказва подаяния, отказва да поведе „нормален живот“ в установената система, отказва да бъде възприемана като жертва, а е намерила начин да си бъде самодостатъчна. Не се опитва да се „спаси“ в потенциална любовна връзка, което Симон дьо Бовоар отбелязва като характеристика на зависимата жена, но това не я прави студена и безчувствена, напротив – тя е отзивчива към всички, които среща, обичала е своя починал съпруг и съвсем естествено приема, че ще го види отново някой ден „по пътя“.

Подобен тих феминизъм се появява и в българския контекст. Влиянието на феминистичната култура се усеща през 60-те и 70-те години на миналия век у нас в революционни филми със свободолюбиви женски персонажи като „Вълчицата“ (1965), „Понеделник сутрин“ (1966, излязъл на екран 1988), „Отклонение“ (1967), „Последната дума“ (1973)⁴, „Вината“ (1976). Тази вълна затихва със спорадични прекъсвания до последното десетилетие, когато отново се създават международно признати женски филми с централни героини, излизащи от традиционната рамка, например „Урок“ (2014), „Безбог“ (2016), „Котка в стената“ (2017), „Ирина“ (2018), „Жените наистина плачат“ (2021) и др. Според Вероника Правадели европейското женско кино е най-силно в независимите продукции и по-важното е, че „е склонно да разказва истории, които обединяват жените, пресичайки личните житейски траектории с исторически, социални, политически и религиозни динамики“ (Pravadelli 2016: 331). Социално-критичното ни кино, поставило си за цел почти документално натуралистично да осмисли съвременната българска действителност, прави точно това – разказва истории за независими жени, притиснати от културата на бедността и атрофиралата държавна система, изграждайки универсална идентичност. „Урок“ на Кристина Грозева и Петър Вълчанов рисува плътния женски образ на учителката Надежда, която от морален стожер, опитващ се да разкрие патологичен крадец сред учениците си, е принудена сама да се превърне в обирджия на банка, за да запази достойнството си. Финансовите ѝ затруднения поради ниската учителска заплата и символичните преводачески хонорари в допълнение с похарчените от безотговорния ѝ мъж средства, я завъртат в спирала от непреодолими предизвикателства, разкриващи безкомпромисните мафиотски структури, корупцията и деморализацията на всяко ниво от обществената система. За да осигури своето оцеляване и това на семейството си като упорита дейна жена и майка, тя избира кражбата, превърнала се в неписана социална норма, пред това да стане сексуален обект за собственик на заложна къща, отказал да ѝ даде пари при други условия. Униженията, които стоически

⁴ Особено интересен в тази насока е проектът с видео инсталация, реализирана в Гьоте институт през юли 2021 г., „Отклонение: Жените в българското кино“ на интердисциплинарната художничка Боряна Росса, проследяващ развитието на женския образ на екрана от 60-те години до днес.

понася от безогледните мъжки персонажи, и липсата на подкрепа от пасивния ѝ живеещ в миналото съпруг, показват не само дисфункционалната система, която пречи на жените да водят нормален живот, но и битоващите патологични патриархални нагласи, които продължават да оправдават сексуалните злоупотреби.

„Ирина“ на Надежда Косева проследява същата борба на млада жена и майка за оцеляване в суровата действителност. Едноименната героиня е притисната да живее по навик в тясна провинциална мизерия с безработния ѝ изневеряващ със сестра ѝ съпруг, уморена, отчаяна и апатична, а скоро и уволнена от нискоквалифицираната ѝ работа в местната кръчма (отказала да спи с шефа). „Да не съм жива, е т'ва искам“, обобщава нейното положение. Тази угнетяваща рамка обаче не съответства на нейния силен и непримирим характер. Държавата не предлага достойна работа и тя открива възможност в това да стане проститутка – свободна, макар и унизителна професия. Скоро обаче установява, че не може да се побере и в този обективизиращ стереотип, липсва ѝ съблазняващия маниер и лекотата, с която другите приемат мъжкия поглед. Така стига до следващия си дързък избор – да се превърне в сурогатна майка за богатата двойка от София. Тук се проявява феминистичната идея за репродуктивните права – жената да разполага свободно със своето тяло без принудата на мъжа, и в същото време се ражда идеалистичната представа, че малко или много обществото е принудило героинята да влезе в ролята на майка и трябва поне да ѝ осигури материална подкрепа. Богатата двойка се грижи максимално внимателно всичко да е наред с носителя на бъдещото им дете. Тази среща оформя конфликта между ниската социална прослойка и представителите на средната класа, в която обаче с режисьорска визуална мекота всеки от героите се облагородява и започва да проявява разбиране към другия. Ирина, получила символична финансова сигурност и превърнала се в активен субект и производител, преоткрива любовта, човешината и прошката и заживява нормално в един оптимистичен, нетипичен за социално-аналитичното ни кино финал.

През 2019 г. излиза комерсиалният комедийно-романтичен екшън „**Диви и щастливи**“ на Мартин Макариев, който също втъкава в сюжета си феминистична нишка. Това е българска адаптация на американския криминален филм за пътуване „Телма и Луис“ (1991) на Ридли Скот, значително по-смекчена и развлекателна с псевдо-криминален мотив и ограничена художествена стойност. Това, с което привлича аудиторията обаче, както и самият оригинал, е отново социално-половата тематика. Главните героини – Боряна и Мила, се изправят заедно пред предизвикателствата на потисническия мъжки свят. Боряна е разведена жена, чистачка, влюбена в слабохарактерен мъж, злоупотребяващ с доверието ѝ, а Мила – по-младата ѝ приятелка, която е защитила като дете от тормоза на група момчета. Двете се оказват на пътя с откраднати пари и отвлечен богатшки син, бягащи от полицията и неудовлетворяващото ги настояще. Смели и предани една на друга, те се борят със сексизма по ули-

ците на страната и мечтаят да избягат в Мексико. Но докато в оригиналния филм, притиснати от полицията, двете героини избират да умрат пред това да се предадат на патриархалната система, тук смъртта се случва само в мислите като символичен акт, а самите персонажи минават през затвора, за да сбъднат мечтите си: Мила става писателка, а Боряна заминава за Мексико, като и двете намират добри мъже. Филмът на Макариев наивно им осигурява компенсаторен хепи енд, при който мъжкият и женският свят се помиряват в един оптимистичен постфеминистичен дискурс.

Не така благосклонен към патриархата е филмът на жените режисьори Мина Милева и Весела Казакова „**Жените наистина плачат**“, отличен на фестивала в Кан и вдъхновен от живота на трите сестри Казакови. Пет женски образа и починалата им майка повдигат темите за несъвършеното, изпълнено с кавги и обич сестринство, и отношенията между различните поколения жени. Мъжките образи отново са негативно представени, доколкото присъстват – те са авторитарни и се разправят чрез насилие (бащата на сестрите); злоупотребяват сексуално с жените, без да поемат отговорност (мъжът, заразил с ХИВ най-малката героиня Соня); обвиняват жертвите, анатемосвайки ги като уличници (лекарят, отказал да прегледа Соня); държат се снизходително, сексистки и стоварват отговорността за своите грешки върху жените дори на работното място; обаждат се по телефона да попитат как е бебето, без да проявят загриженост към изнемогващата, затворена въщи и изпаднала в следродилна депресия майка. Тези схематични, феминистични клишета обаче служат за разгръщането на женските персонажи с тяхната уязвимост, паранои, решителност, лоялност и респективно за преосмислянето на някои дълбоко вкоренени в обществото стереотипи като тези за леката жена, истеричката, лошата майка или лесбийката. Филмът се ангажира с представянето на женската проблематика, като прави това с динамична режисура, редуваща плашещо сериозни с комични нотки, абсурдни сцени, символични препратки като ранения щъркел, който не може да лети, но може да ражда деца, или иконата, предназначена да се носи само от мъжко чедо, визуални метафори като тази с малките сестри, седнали върху паветата на софийската улица сякаш върху руините на един съспан свят, и с ужасяваща автентичност на преживяванията.

Разгледаните тук филми принадлежат към единна феминистична тенденция, рискуваща с натрапването на политически послания, превъзхождащи художествената стойност, и нови, макар и „анти“ стереотипи. Има, разбира се, и риск да не се удържи идеологията докрай. Действителността тук може да бъде изобразена оплоскостено, идеите – плакатно; женските персонажи – като онеправдани, но силни и бунтуващи се героини, изправящи се срещу жестоката система, мъжете – тяхната „другост“, символи на жестокия господстващ ред. Но тук се намесва свободата на творческите решения – всеки режисьор сам избира начина, по който да се справи с риска, балансирайки с различен успех. Може да избере прост илюстративен подход, да впише идеите в увлека-

телна и визуално разтърсваща история, да ги изведе до крайност в абсурдистки трилър, да ги внедри деликатно в самата тъкан на персонажите си, да ги обвърже с друга социална проблематика или да си служи с тях като с патерици, за да покаже своята женска гледна точка.

БИБЛИОГРАФИЯ:

Бовоар 2020: Дьо Бовоар, С. *Вторият пол*. София: ИК Колибри. // **Vovoar 2020:** Duo Vovoar, S. *Vtoriyat pol*. Sofia: IK Kolibri.

Братоева-Даракчиева 2013: Братоева-Даракчиева, И. *Българско игрално кино от „Калин Орелът“ до „Мисия „Лондон“*. София: Рива. // **Bratoeva-Darakchieva 2013:** Bratoeva Darakchieva, I. *Balgarsko igralno kino ot „Kalin Orelat“ do „Misiya „London“*. Sofia: Riva.

Гончаров 2019: Гончаров, С. Киномания 2019: Портрет на момиче в пламъци. Българско кино общество. // **Goncharov 2019:** Goncharov, S. *Kinomaniya 2019: Portret na momiche v plamaci*. Balgarsko kino obshtestvo <<https://filmsociety.bg/analizi/kinomaniya-2019-portret-na-momiche-v-plamatzi>>

Донев 2021: Донев, А. *Картографиране на филмовата неопитоменост. Независимо, аматьорско и алтернативно кино в България след 1989 г.* София: ИИИЗк, БАН. // **Donev 2021:** Donev, A. *Kartografirane na filmovata neopitomenost. Nezavisimo, amatyorskoto I alternativno kino v Balgaria sled 1989 g.* Sofia: Institute of Art Studies, BAS.

Мартонова 2020: Мартонова, А. Другостта на жените: дебютите в игралното българско кино на режисьорите Майя Виткова, Светла Цоцоркова и Надежда Косева. – ВЪВ: *Филологически проучвания на Великотърновския университет*, 39/3. // **Martonova 2020:** Martonova, A. *Drugostta na zhenite v igralnoto balgarsko kino na rehizyornite Mayya Vitkova, Svetla Tsotsorkova i Nadezhda Koseva*. – In: *Studia Philologica Universitatis Vilkotarnovensis*, 39/3.

Blyth 2017: Blyth, C. Lost In The “Post”: Rape Culture And Postfeminism In Admen And Eve. The Shiloh Project <<https://www.shilohproject.blog/lost-in-the-post-rape-culture-and-postfeminism-in-admen-and-eve/>>.

Budgeon 2011: Budgeon, S. The contradictions of Successful Femininity: Third-Wave Feminism, Postfeminism and ‘New’ Femininities. Gill, R. Scharff, Ch. *New femininities. Postfeminism, Neoliberalism and Subjectivity*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Dicker, Piepmeier 2003: Dicker, R., A. Piepmeier. ‘Introduction’ in R. Dicker and A. Piepmeier (eds), *Catching a Wave: Reclaiming Feminism for the 21st Century*. Boston: Northeastern University Press.

Iannello 2011: Iannello, K. P. *Third-Wave Feminism and Individualism: Promoting Equality or Reinforcing the Status Quo?* Whitaker, Lois Duke. *Women in politics: outsiders or insiders?* Boston, Mass.: Longman.

Pravadelli 2016: Pravadelli V. *Women’s Cinema and Transnational Europe*. – In: *European Journal of Women’s Studies*, Vol. 23, issue 4.

ФИЛМОГРАФИЯ:

Диви и щастливи. Wildlings, 2019, България, 135 мин., реж. Мартин Макариев // Bulgaria, 135 min, dir. Martin Makariev. IMDB <https://www.imdb.com/title/tt3958072/> (29.11.2019).

Ирина. Irina, 2018, България, 96 мин., реж. Надежда Косева // Bulgaria, 96 min, dir. Nadejda Koseva. IMDB https://www.imdb.com/title/tt7814598/?ref_=nm_filmg_dr_1 (12.12.2019).

Урок. The Lesson, 2014, България, Гърция, 105 мин., реж. Кристина Грозева, Петър Вълчанов // Bulgaria, Greece, 105 min, dir. Kristina Grozeva, Petar Valchanov. IMDB <https://www.imdb.com/title/tt3958072/> (4.09.2014).

Жените наистина плачат. Women do cry, 2021, България, Франция, 107 мин., реж. Мина Милева, Весела Казакова // Bulgaria, France, 107 min, dir. Mina Mileva, Vesela Kazakova. IMDB <https://www.imdb.com/title/tt11873754/> .

Nomadland, 2020. USA, 107 min, dir. Chloe Zhao. IMDB <https://www.imdb.com/title/tt9770150/> (19.02.2021).

On the basis of sex, 2018. USA, 120 min, dir. Mimi Leder. IMBD <https://www.imdb.com/title/tt4669788/> (8.11.2018).

Portrait of a Lady on Fire, 2019. France, 121 min, dir. Celine Sciamma. IMDB <https://www.imdb.com/title/tt8613070/> (18.09.2019).

Promising Young Woman, 2020. USA, 113 min, dir. Emerald Fennell. IMDB <https://www.imdb.com/title/tt9620292/> (25.12.2020).

The Piano, 1993. France, 121 min, dir. Jane Campion. IMDB <https://www.imdb.com/title/tt0107822/> (19.05.1993).