



ГОДИШНИК НА СТУДЕНТИТЕ ПО СОЦИОЛОГИЯ  
АСОЦИАЦИЯ НА СТУДЕНТИТЕ ПО СОЦИОЛОГИЯ В СУ  
КАТЕДРА СОЦИОЛОГИЯ, ФИЛОСОФСКИ ФАКУЛТЕТ  
СУ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“  
Том 5, 2008-2009

---

ИМА ЛИ ВЪЗРАЖДАНЕ В БЪЛГАРСКОТО КИНО ИЛИ  
МОЖЕМ ЛИ ДА ТВЪРДИМ, ЧЕ ФИЛМИТЕ „ДЗИФТ“ И  
„СВЕТЪТ Е ГОЛЯМ И СПАСЕНИЕ ДЕБНЕ  
ОТВСЯКЪДЕ“ СА СУБЕКТИ НА ПРОМЯНА В  
КУЛТУРНАТА МОДЕРНОСТ НА БЪЛГАРИЯ?

**ЕМИЛИЯ БРАТАНОВА**

Казус по дисциплината "Теории за модернизацията"

Ръководител: гл. ас. д-р Венелин Стойчев



*“Два български филма – “Дзифт” на Явор Гърдев и “Светът е голям и спасение дебне отвсякъде” на Стефан Командарев, са сред 50-те заглавия, кандидати за номинациите на Европейската филмова академия (ЕФА), съобщи БТА, като се позова на информация от София филм фест (СФФ). Това се случва за първи път в 20-годишната история на наградите. (...) Включването на два български игрални филма в сметките на представителите на европейската филмова индустрия е доказателство, че родното кино вече прави сериозно впечатление в международните киносреди и не случайно редица български филми получиха награди на престижни кинофестивали през последните години, отбелязват от СФФ.”<sup>i</sup>*

Въпросът за българското кино след 1989 г. има широк социален отзвук в продължение на близо 20 години. Благодарение на успеха на филмите *Дзифт* и *Светът е голям и спасение дебне отвсякъде* през изминалата година днес вече се говори за възраждане в българското кино<sup>ii</sup>. За родното кино се смята, че то като цяло също е в период на “преход”, както и цялата държава. Тази категоризация обаче не може да ни послужи като рамка за обяснение на реално случващи се феномени, като вписани в конкретен исторически контекст, защото ни дава инструмент само за сравнение на две качествено различни състояния на модерността – социализъм и демокрация. Споменатата дихотомия не ни позволява на проследим развитието процесуално, нито да извлечем принципите на модерността, които се простират не само в политическата сфера на живота. За да можем да анализираме културната модерност в България през погледа на филмовото изкуство, ни трябва метод, който да улавя промяната в нейното разгръщане. За тази цел чрез проследяване генеалогията на създаване на кинопродукция, ще се опитам да отговоря на въпроса дали двата феномена на сцената на съвременното българско кино “Дзифт” и “Светът е голям и спасение дебне отвсякъде” са носители на качествена промяна в процеса на модернизация и по какъв начин се случва това.

Разглежданият проблем поставя въпроса “Има ли възраждане в българското кино днес?” и ако не е така, е важно да си отговорим как възниква този въпрос и защо ни се струва така. Това питане стои както на ниво изкуство – сред хората на изкуството, критици, продуценти, филмови дейци, така и на всекидневно ниво, където хората се питат защо през социализма имаше толкова добре развито производство на филми, а днес не сме способни да създадем нищо стойностно. Социалният въпрос се вписва в една представа за линейно възприемане на историята, според която, от една страна, при

положение, че в миналото е имало добре развита кино индустрия, не е нормално сега да няма такава, след като демокрацията е заменила социализма като “по-добър” строй. От друга страна обаче, за сегашния момент е нормално да няма качествено българско кино, защото все пак сме в “преход”, който е труден, а всичко хубаво тепърва предстои, и от тази гледна точка всеки пробив е феномен, който слага началото на трайна промяна. И ако двата разглеждани филма наистина са феномени, според линейната представа за историята присъстваме на възраждането на българското кино, което тепърва вещае само благини в сферата на изкуството. В тази ситуация сме свидетели на няколко натрупващи се и взаимосвързани противоречия: как е възможно наличието/отсъствието на филмова индустрия в България днес да е едновременно нормално и извън-нормено и ако наистина е нормално в момента да няма качествени филми, как така се случиха два пробива за една година? Можем ли да твърдим, че *Дзифт* и *Светът е голям и спасение дебне отвсякъде* бележат нов етап в производството на български филми?

Разрезът на българската съвременност ще се осъществи в рамките на културната модерност, защото тя е най-малко опосредена от икономическата и политическата реалности. Когато твори, авторът е най-свободен да изрази себе си и своята представа за света, в който живее. Поради тези причини анализът на българската модерност ще се осъществи точно в тази сфера – културата/изкуството/естетиката. Ще проследя как се осъществява модернизация, разбрана като разгръщане на процесите на модерността в български контекст. Изборът ми да се фокусирам точно върху тези два филма се аргументира от факта, че след тяхното излъчване в кинозалоните в публичната сфера започна да се говори за възраждане на българското кино. От статистическа гледна точка те бележат невиждан успех по гледаемост в кино-пространството у нас.

Първо, ще разгледам формата на тези филми – условията, които ги правят възможни като продукция и като дистрибуция, за да покажа от каква гледна точка те внасят новост в полето на кинопродукцията. Ще анализирам дали тези промени са качествени, в смисъл дали можем да говорим за структурни промени в процеса на производство на български филми и защо това е така. Второ, ще се съсредоточа върху съдържанието на филмите, като уловили в себе си духа на времето, и ще видя по какъв начин в тях можем да открием обяснение и един вид подредба на ежедневието. В тази част акцентирам на възприятието и реакцията на адресата като елементи, пряко обвързани с посланието на автора. Твърдението е, че ако тези произведения се харесват от публиката, което харесване се изразява във висока гледаемост и видимо естетическо

удоволствие, изразено в ръкопляскания и оставане до края на прожекцията, те по някакъв начин отразяват духа на времето, улавят в себе си една споделена представа за света, в който живеем. Това е представата за модерността, споделена между човека на изкуството, автора/режисьора и неговата публика. Като изходим от предпоставката, че кодът за разбирането на модерността е в художествените произведения<sup>iii</sup>, ще се опитаме да разберем по какъв начин тези два филма се оказват релевантни на българската модерност и каква е българската модерност видяна през тяхната призма.

В последните няколко години в България е норма да няма кино. В смисъл такъв, че се създават нискобюджетни филми, които - дори и да печелят награди и отличия на международни фестивали - нямат гледаемост в България. Причините за това можем да потърсим в ниската обвързаност между сферата на културата и икономическата и политическата сфери. Когато между тях няма връзка, се получава един вид “изкуство за самото изкуство” – не като отделен жанр, но като принцип за случване на това изкуство. То се откъсва от реалността и остава приоритет на една малка група от хора. Разбягването на сферите на живота на етика, естетика и наука е белег на модерността, но тяхното пълно откъсване една от друга е признак на динамичността и вътрешната противоречивост на същата тази модерност, според Хабермас. Всеки насилствен опит да се снесе разликата помежду им е обречен на провал (сюрреализмът е пример за такъв провал) и постепенно се лишава от силата да генерира промяна.

Какво е положението на изкуството и по-специално на кинопроизводството в България през последните години? Смяя да твърдя, че в България филмова индустрия няма, защото филми се правят чрез проекти, а не по някакъв институционализиран, регулярен начин, както това се е случвало през социализма, когато филмите са били идеологически инструмент за пропаганда, или както се случва днес в САЩ, където филмовото производство е директно обвързано с икономическата сфера и закона за нарастващата печалба, по-специално става въпрос за филмовата индустрия на Hollywood. В двата случая имаме различни движещи мотиви за създаване и разпространяване на филми, които се различават от днешните в нашата страна. Както се изразяват самите културни кинокритици в България, киното се прави “спорадично”<sup>iv</sup>. Това означава, че мотивите за снимане на филм не са обвързани с пазара на филми, а произтичат от личните амбиции на даден екип, които са насочени почти изцяло само към сферата на изкуството. Филмите, които се създават са по-скоро арт-продукции, отколкото масови филми. Когато един филм е замислен като масов, от него се търси не

само естетическа наслада, но и възвръщаемост на инвестициите. В момента, в който тази нагласа стане масова, тогава самото производство, за да е рентабилно, трябва да се подчинява на някои принципи, които осигуряват гледаемост от страна на зрителите – като определено качество на филма, на музиката към него или дори на съдържанието му.

Когато обаче икономически или политически принципи станат определящи за творците на изкуството, както на практика се е случвало преди години, тогава самото изкуство се компрометира като чиста естетическа наслада и се получава диференциация в самата сфера на изкуството – ражда се високо и ниско (масово) изкуство и се стига до затварянето му в самото себе си, където единствен критерий за качество е критическата оценка, без никаква връзка с други институции. Актуалната ситуация в България се определя, от една страна, от нежеланието на хората на изкуството да търсят икономическа реализация на своите проекти, защото самата икономическа сфера се оказва зависима от политически фактори и властови игри – няма свободен пазар със свободна конкуренция, която да гарантира печалба на по-доброто качество. В нея е по-важен социалният капитал като основен властови ресурс за постигане на успех и печалба. От друга страна, дори филмовите дейци, които търсят икономически, освен естетически успех в сферата на изкуството, не са способни да го постигнат, защото вътрешният критерий за качество не отговаря на този на зрителите и защото за да си икономически успешен, се изискват известни управленски умения, които се придобиват постепенно, а все още тази практика не се е институционализирала. От трета страна, държавата спира да регулира филмовото производство и го финансира в много малка степен по думите на филмовите дейци, което само по себе си предопределя спорадичността и несигурността в полето на кинопроизводството. Т.е. имаме два вътрешни и един външен мотив за затваряне в рамките на арт-кино за “лично” ползване, правене на филм заради самото правене.

Все пак обаче художествената сфера е взаимнообвързана с икономическата и политическите сфери и по този начин се осъществява връзката с реалността, с актуалността на времето. Нека да проследим как тази обвързаност влияе върху критериите за оценка на един филм като успешен. Когато имаме икономически предпоставки за развитие на филмовата индустрия в България и се създаде конкурентна среда, в която да се създават качествени филми, те могат да се оценяват от публиката по икономически принципи. Те биха били обективни измерители за успех – това е посещаемостта на филма и приходите, които той носи в сравнение с други филми.

Какво търсят зрителите в един филм? На този въпрос е трудно да се отговори, защото оценката на едно художествено произведение е винаги субективна. Но когато се вслушаме и вгледаме в мненията на публиката относно някой филм на преден план като критерии за оценка излизат емоционалното преживяване, качеството на филма като изпълнение и монтаж, играта на актьорите и дори soundtrack-а на филма – дали е създаден специално за филма и какво е неговото изпълнение, звучене и т.н. При всички положения, изглежда, че посещаемостта в кинозалоните е най-често използваният критерий за успешност на даден филм. Днес от гледна точка на развитието на свободен пазар в сферата на филмовото изкуство ситуацията е такава, че няма конкуренция, продукцията не е “масова”, работи се изцяло по проекти, които частично се финансират от Изпълнителна агенция “Национален филмов център”, създадена с приемането на Закона за филмовата индустрия<sup>v</sup> през 2003 година, а останалата част от средствата е от международни спонсори или от личните средства на продуцентите. За индустрия е трудно да се говори, т.е. не можем да твърдим, че икономическият критерий за успеваемост е гаранция за качеството на един филм. Голяма част от филмите вероятно са създадени за широка публика, но поради липса на средства за реклама или зрителски интерес, вероятно и заради некачествено изпълнение в някои случаи, те не могат да се нарекат “успешни” филми от гледна точка на публиката.

Интересно е да се опитаме да разберем защо разглежданите два филма *Дзифт* и *Светът е голям и спасение дебне отвсякъде* са “успешни” филми според аудиторията. Естествено, не липсват и отрицателни мнения за филмите, но преобладаващото настроение е крайно положително. На първо място, те бележат рекорди в кинозалоните по посещаемост – филмът на Явор Гърдев *Дзифт* е гледан досега [13.11.2008] от 31 689 зрители. За 7 седмици след премиерата на 26 септември, носителят на режисьорската награда от тазгодишния фестивал в Москва и на "Златната роза" за най-добър наш филм за 2007/2008 г. е донесъл 232 587 лева. Това е абсолютен рекорд в историята на българското кино след 1990 г. (...) На второ място по зрители и приходи се нарежда *Светът е голям и спасение дебне отвсякъде* на режисьора Стефан Командарев. За 5 седмици от премиерата си на 10 октомври той е гледан от 11 хил. зрители и е донесъл 72 262 лева приход.<sup>vi</sup> Трябва да се отбележи, че залите се пълнят седмици поред, а зрителите остават и след прожекцията, за да изгледат имената на екипите, реализирали двата филма.

Има твърдения, че добрата PR кампания е дала своя резултат за гледаемостта на двата филма. Няма съмнение, че рекламата в епохата на модерността е неизбежен

елемент от успеваемостта в конкурентна среда и дори още повече в неконкурентна, за да събуди първоначален интерес към предлагания продукт. Възможно ли е обаче успехът на тези филми да се дължи само на рекламната кампания, без оглед на качеството и художествената стойност на съдържанието на филмите? Това би означавало, че всеки проект, който заложи на масова реклама, ще се хареса и следователно не можем да твърдим, че съдържанието му проблематизира българската действителност, нагласите и стратегиите за действие на зрителите, които до известна степен се идентифицират с героите, ситуацията или идеите в дадения филм.

Залагането на масираната реклама е известна новост в процеса на филмопроизводство. Общеизвестен е фактът, че тези два филма са отделили най-много средства за реклама от всички досегашни филми. Нямам точни данни каква част от бюджета на филмите е предназначен за реклама, но смятам, че това са двата филма с най-голяма рекламна кампания. Достатъчно е само да погледнем биографиите на продуцентите на двата филма, за да се убедим, че самите кинодейци са наясно със значимостта на рекламната кампания за доброто разпространение на филмите – за *Дзифт* имаме трима продуценти, основатели на продуцентска компания *Мирамар Филм*, “която днес се нарежда сред водещите производители на ТВ реклама в България”<sup>vii</sup> и още един продуцент – Стефан Горанов, който временно е бил изпълнителен директор на БНТ през 2003 година, а сега е организатор и директор на продукцията и изпълнителен продуцент на множество филми. За *Светът е голям и спасение дебне отвсякъде* имаме петима продуценти – по един от словенска, унгарска и българска страна (Стефан Китанов е организатор, директор и продуцент на Международния София Филм Фест<sup>viii</sup>) и двама немски продуцента, единият от които Карл Баумгартнер – световно известен в своята област.

Без да омаловажаваме значението на добрата PR кампания, нека не оставаме с впечатлението, че това е единствената причина един филм да бъде успешен. Все пак, тежест би трябвало да имат и други фактори като наличие на външна легитимация, съдържание на филма и т.н. Преди да разгледаме споменатите фактори ще се спрем на един друг пример за добра рекламна кампания от 2004 година. Филмът *Мила от Марс* (2004), който е имал минимален бюджет, без държавна субсидия, беше силно рекламиран и по лични спомени беше един от първите съвременни български филми, разпространявани в големите вериги кина (кино “Арена”) за своето време (това, че не се сещам за други, може само да говори за добрата реклама на съответния филм). Той е определян от продуцентите си като “най-гледания филм за последните 12 години”<sup>ix</sup>, но

мненията относно качествата му като изпълнение и съдържание са доста противоречиви. В този случай остава съмнението дали съдържанието на филма е определило наличието на по-силна отрицателна нагласа към филма или по-скоро малкият бюджет не е позволил по-мощна рекламна кампания или пък по-добро качество на филма. Все пак остава и възможността този филм да е подготвил почвата за невидания успех на *Дзифт* и *Светът е голям и спасение дебне отвсякъде*, ако приемем линейното развитие на историята.

Възможно е да се появят твърдения, че само филмите с голям бюджет са “успешни”, защото останалите не могат да си позволят достатъчно добра рекламна кампания. Като сравним обаче бюджетите на съвременните български филми, се открояват и други продукции с равен, че дори и по-голям от бюджетите на въпросните филми, но те не са толкова гледаеми<sup>x</sup>. В този случай можем да говорим за управление на проекта, но твърдението е, че има финансови средства, за да се осигури гледаемост чрез PR кампания. Забелязва се и друг аргумент срещу използването на реклама – една силно модернистична позиция от страна на филмовите дейци, която затвърждава тезата, че затварянето в средата на изкуството е самоцелна и тя е, че за да не си като другите, не трябва да разчиташ на рекламата, не трябва да имитираш техните начини. Разграничаването от двата разглеждани филма е съзнателно търсена, а изкуството трябва да бъде чисто, без примеси от икономически мотиви. В случая говоря конкретно за филма на Андрей Слабаков *Хиндемит*<sup>xi</sup>, който търси популярност чрез безплатни прожекции извън столицата – Русе, Пловдив, Добрич и т.н. От подобни действия можем да заключим, че мащабите на рекламната кампания на *Дзифт* и *Светът е голям и спасение дебне отвсякъде* наистина са феномен в българското кино. Дори представляват заплаха за останалите филмови производители, които не разполагат с достатъчно средства, не могат да ги управляват или/и поради тази причина индиректно се обявяват против подобен подход.

Нека да се върнем на един от другите фактори, от които зависи високата гледаемост на разглежданите филми – наличието на външна легитимация и в двата от тях. В ситуация, когато в България няма “обективни” критерии за оценка на български филм – при положение, че няма обратна връзка между филмова критика и зрители, т.е. едните и другите оценяват различно и по различни критерии, които в крайния си резултат много се различават, а различните кинофестивали не са легитимни на всекидневно ниво – членовете на журито или дори организаторите на фестивала са продуценти на филми, които по-късно печелят призови награди, се налага

необходимостта от външен критерий, който се е доказал като гарант за качество. Този външен критерий може да бъде награда на международен кинофестивал, но тогава макар и в по-малка степен остава недоверието в престижа на фестивала; може да бъде и участие на изтъкнат професионалист в сферата на киното с чуждестранен произход (продуцентът на *Светът е голям и спасение дебне отвсякъде* Карл Баумгартнер, който е продуцирал филми на Емир Кустурица), или доказани актьори с чуждестранен произход (Карло Любек и Мики Майнолович за *Светът е голям и спасение дебне отвсякъде*), или авторите на книгите, които по-късно са екранизирани, да са от български произход, но да са авторитети в своята област извън България (отнася се за сценаристите и на двата филма<sup>xii</sup>).

Когато твърдим, че двата филма бележат неவிждан успех, проблем се оказва и това, че не можем да определим дали двата филма се харесват на една и съща аудитория или точно обратното. Защото, ако първото е вярно, тогава можем да кажем, че или рекламата е оказала своето влияние, и/или съдържанието на филмите отразява духа на епохата, т.е. по думите на Светла Страшимирова, те са “зрели за епохата си произведения”, което все още не може да бъде категорично заявено; ако второто е вярно, тогава не можем да аргументираме нито един от гореспоменатите изводи. Тъй като нямаме данни за зрителите, ние не можем да ги типологизираме. Но можем да предположим, че има един контингент, който ходи сравнително редовно на кино и е способен да активизира и кръг от свои познати да гледат филмите, които се оценяват положително от него. С оглед на тези твърдения и поради липсата на други данни, приемаме, че няма големи различия между аудиториите на двата филма и затова при разглеждането им този въпрос остава без тежест за анализа.

Интересно би било да проследим реакцията на българската публика към новите български филми без чуждо участие и с по-малка рекламна кампания. Все пак от гледна точка на модерността в България, която въпреки че е демократична страна със свободен пазар, но в която поличитеският ресурс се оказва дори първостепенен за постигането на успех на всекидневно ниво и по този начин българските институции се компрометират, външната легитимация изглежда релевантен инструмент за успех, съчетан с икономически фактори като реклама<sup>xiii</sup>. Ако комбинацията между тези два елемента е достатъчна за успеха на един или друг филм, това означава, че наистина съдържанието на филма не е от значение за разглеждания момент. Важна е само формата, показността, празните думи и външната легитимация.

Като имаме предвид всичко споменато, ще обърнем внимание и на съдържанието на филмите. Твърдението е, че за да бъде обявен един филм за успешен от публиката, той трябва да се харесва от нея, да ѝ носи удовлетворение чрез идентификация или отхвърляне на героя, филмът трябва да подрежда действителността, а не да я отразява в нейната несистематичност<sup>xiv</sup>. Ако съдържанието нямаше значение, едва ли зрителският интерес към двата филма щеше да поддържа високо ниво след първите седмици. Въпросът за оценката на един филм си остава висящ, защото естетическите възприятия трудно се поддават на някакви количествени измерения, но от гледна точка на това, че във всяко художествено произведение е закодирано ДНК-то на епохата, е важно да разберем каква модерност ни разкриват филмите *Дзифт* и *Светът е голям и спасение дебне отвсякъде*. Дали е въпрос само на мода, респективно съдържанието няма значение за успеха на даден филм, или напротив – комбинацията от външни (реклама, властови ресурси, чуждестранна легитимация) и вътрешни (съдържание) фактори определя реакцията на аудиторията към едно художествено произведение? За да отговорим на този въпрос, следва да се вгледаме по-внимателно в посланията, които ни отправят тези филми, какво е общото между едни на пръв поглед много различни като жанр и изпълнение кинотворби?

Първо ще се спрем върху посланията от филма *Дзифт*. Ще вървим хронологично както в сюжета, така и в реалното прожектиране на филмите в кината – и в двете ситуации първо се случва *Дзифт*. Накратко историята във филма се развива в една нощ (в романа това е нощта на 21.12 – най-дългата нощ) и проблематизира една качествена промяна в начина на живот – главният герой, Молеца, влиза в затвора преди 9-ти септември, '44-та година за убийство, което не е извършил. След 20 години той го напуска, за да търси свободата, но такава не намира, защото е обречен на смърт още от началото. Но докато е жив, в бясна надпревара с времето, той търси следи от своето минало, някаква опора в един враждебен свят, която така и не открива. Филмът не дава предписание за един по-добър живот, оставя ни с чувството на неизбежност на черните епизоди в един черно-бял свят, в който ценностните съждения се свеждат само до дистинкцията добро и лошо и лошото преобладава. Това е един опростен вариант на истинския свят, в който живеем, който ни показва, че въпреки политическите промени, животът е един и същ по своята структура – това е модерният живот.

Много повърхностно би било да ограничим анализа на качествата на филма до политическите му измерения. Естествено е да има такива – все пак действието се развива по време на социализма, а днес живеем в демокрация. Сюжетът ни разкрива

една крайно черна представа за живота по време на социализма – днес това се толерира, защото всяко ново отрича, но и стъпва върху старото: “В желанието си да бъдеш модерен, в ценността на модерността има някакъв вид *враждебност спрямо унаследения свят*, спрямо миналото. (...) Трябва да се покаже, че миналото е в действителност преодоляно и следователно то *трябва да бъде изхвърлено зад борда*.”<sup>xv</sup>. Но и социализмът, и демокрацията и всички съвременни форми на управление, в които има развити икономически отношения, са форми на модерността. И в този смисъл те имат повече общи характеристики, отколкото различия. Защото модерността сама ражда своите противоречия, но те така и не се отгласват от нагласата за модерността – “... може модерността да се разглежда по-скоро като нагласа, отколкото като период в историята. Под “нагласа” разбирам тип отношение към актуалността; доброволен избор, извършен от определени хора; и накрая, начин на мислене и усещане, а също начин на действие и поведение, който едновременно бележи някаква принадлежност и се представя като задача.”<sup>xvi</sup> Самият герой в книгата казва, че в затвора промяната се е усетила само по това, че Библията е била заменена с *Речника на чуждите думи* на Бакалов, а актуалността по отношение на нашето ежедневие също не е трудно забележима.

Нека отграничим модерната представа за заобикалящата ни реалност, изразена във филма, респективно и в книгата. Жанрът на филма се определя от сценариста и режисьора като нео-ноар, с елементи на соц-арт. По своя характер филмът представя една постмодернистична представа за света и от тази гледна точка ограничаването в един жанр може да изглежда странно, защото жанровете са елемент от модерността, но по думите на Явор Гърдев, “колкото повече се вкарваш в жанрова граница, колкото повече си ограничаваш пътеката, толкова повече свобода имаш. По някаква парадоксална логика.”<sup>xvii</sup> Споменатата логика е същата като тази, че законите и ограниченията гарантират наличието на свободата, въпреки че я вкарват в граници<sup>xviii</sup>.

Филмът лесно може да бъде определен като постмодернистичен, защото представлява един абсурд, крайна ситуация на модерността, която е резултат от “радикализираното съзнание” на модерността по думите на Юрген Хабермас<sup>xix</sup> – животът е черен, безперспективен, човек е оставен сам на себе си, в ценностен дефицит и липса на всякаква опора. Той се лута в непрестанен бяг да търси собствената си същност и смисъл на живота, но такива няма. Пътят на живота предлага възможности, но всичко куца – и героите, и историите. И в същото време абсурдът, доведен до своята крайност, е смешен, иронизиран и по този начин преодолян. Това е позицията на

Полен, който се отнася с ирония към искането да бъдем модерни, защото в стремежа си да търсим новото, ние отхвърляме всичко старо, но търсим начин да се утвърдим като творци на собствения си живот тук-и-сега, в мига, като обърнем гръб на усещането, че сме исторически същества и плюем над живота, културата и всичко около нас. И в този случай единственият възможен изход е да се надсмиваме над всичко, дори и на самата модерност, която, бидейки противоречива, ни вкарва безнадеждно в своите граници и всеки опит да бъде преодоляна само се вписва в нейната противоречивост и я затвърждава.

Основното чувство, с което ни изпълва филмът, е динамизма на ситуацията, опита мигът да бъде разтеглен максимално, да бъде задържан, но той винаги се изпълзва. Този копнеж по мига кара героят да възкликне в края на романа: “Саморазправата те кара да се чувстваш добре, дори много добре, но само за миг и си викам – “този миг да може да поспре”, но не би.”<sup>xx</sup> Това изказване е корелат на Гьотевото “О, миг, поспри!”, което със своето изричане води до своя край. Всяка история предполага своя край още от началото, “Краят започва от самото начало.”<sup>xxi</sup> и заедно с това липсата на смисъл и на ред. Наблюдаваме бърза смяна на картини, действия, бяг, метафората на пътя присъства в целия филм, а дори и в заглавието, *Дзифт*, което предполага изграждането на пътища в човешкия живот. Но този постоянен бяг от живота в търсене на нещо стойностно не е резултатен, свободата е в затвора, а не навън, езикът е мръсен, историите гнусни, а краят дава смисъл, нищото е принцип, за да завършим с “Молецът, който случайно живя и не без друго умря.”<sup>xxii</sup>

Внася ли ред филмът *Дзифт* в неясната реалност? Все пак по този начин се осъществява връзката между изкуството и всекидневието. Разбира ли публиката филма и той помага ли ѝ в сложния свят на взаимоотношения и преплетености? Филмът говори на езика на аудиторията, затова е ежедневен, че дори просташки, но в същото време ни разкрива една философия на живота. Какъв е пътят, който романът чертае: “Молецът – представете си само как лети. Не лети, а безразборно криволичи. Ако се опитате да начертаете полета на молец, ще получите неведома скица. Моят живот се описва по подобен начин, всъщност всеки един живот.”<sup>xxiii</sup> Няма един път, а много пътища, няма ред, има хаос. И той се преодолява чрез удивлението от куцащите истории: “Удивлението е усилие да прогледнем в нелепото (...) да преглътнем умствено хаоса! (...) “На Хаоса из мрачните гърди!” (...) “Ад” на Данте Песен първа.”<sup>xxiv</sup> Изходът е в иронията и в посланието, че филмът е реалността, доведена до крайност, т.е. все пак това не е реалността. Истинската реалност е по-хубава. А гадостта е навсякъде, но ние,

като ѝ се подиграваме, можем да я надмогнем: “Мисля си, че в основата на истинския оптимизъм стои пълният песимизъм. Когато човек реализира песимизма до самия му край, има много голям шанс да стане оптимист.”<sup>xxxv</sup> (Явор Гърдев).

С оглед на споменатото, можем да кажем, че все пак релевантността на съдържанието на филма на актуалността в България, оказва влияние върху дефинирането на качествата на филма и определянето му като успешен. Това е филм на режисьор и сценарист – авангарди в българското изкуство и като такива, те са носители на нещо ново, което е основен принцип на модерността. Нека се вгледаме по-задълбочено и във филма *Светът е голям и спасение дебне отвсякъде*, който много критици и зрители определят като естествено продължение на *Дзифт* в линейната история, според която след чернилката и фекалиите идва добро. Сега ще се опитаме да разберем по какъв начин филмът се оказва релевантен на актуалността в България.

Каква история ни разказва филмът? През 1975 година в малко градче в България се ражда Алекс в семейството на Царя на таблата, Бай Дан, който е негов дядо. Още докато Алекс е малък, органите на Партията заставят бащата му да доносници срещу Бай Дан и това се оказва достатъчен повод за семейството да емигрира незаконно в бежански лагер в Италия. След това те бягат в Германия и там се установяват, докато един ден, близо 20 години по-късно, решават да се завърнат в родната страна, но по пътя катастрофират. Алекс губи паметта си, а дядо му го намира в чужбина, за да го върне към живота и рода, към корените, като се опитва да го научи, че човек е това, което сам се направи, съдбата е в неговите ръце и от него зависи как ще изиграе играта на живота. Пътят на завръщането е дълъг и небезпроблемен, но това е и пътят на себепознанието, намирането на себе си. Собствената същност е изгубена в случайните движения напред и назад в пространството и в един момент човек се оказва неспособен да продължи, защото му липсва опора. Така започва голямото търсене.

Естествено, и в този случай в анализите на филма се поставя акцент върху промяната от социализъм към демокрация. Дори авторът на романа твърди, че една от целите, които си е поставил, е проблематизирането на живота по време на социализма, защото младите не познават миналото си, а като не познават миналото си, не могат да градят и бъдещето си, защото са лишени от опора и амнезията е вездесъща. Това е и едно от основните послания във филма – Алекс се завръща към корените си, което занапред ще му позволи да гради свободно своя живот. Това проблематизиране обаче не означава, че анализът на филма се върти само около оста социализъм-капитализъм. Напротив, филмът повдига модерни въпроси за същността на човека и търсенето на

смисъл в човешкия живот, “времената колкото и да се менят, остават все едни и същи”<sup>xxvi</sup>. В този случай основен се оказва проблемът за отхвърлянето на старото, който вече беше споменат и за филма “Дзифт” и това, че в стремежа си да създаваме ново, обезценяваме старото. Но каквото и да правим, ние сме исторически преходни същества и като такива трябва да познаваме правилата на играта, в които живеем, за да можем да действаме адекватно, да прогресираме, което според Полен е един от вариантите за разбиране на модерността. Все пак като живеещи в този конкретен исторически момент, ние сме отговорни за това, което той представлява, защото, както казва Фуко, модерността предполага и отговорност, тя е задача. И точно поради тази причина Бодлер възкликва: “Нямате право да презирате настоящето.”<sup>xxvii</sup>

Жанрът на филма се определя като драма, а много от зрителите го считат за мелодрама. Това означава, че търсен ефект от филма е да разчувства зрителя. Този филм е замислен като масов, а емоциите са универсални. Което веднага гарантира един вид универсална успеваемост на филма. Защо се получава така? Сферата на изкуството е сфера на естетиката. В модерността, както споменах, има диференциране на наука, етика и естетика. Всяка от сферите с изключение на естетиката се е компрометирала като способна да осигури щастието на хората – с помощта на науката се създават освен животоспасяващи лекарства и оръжия за масово унищожение, а правовата сфера дава възможност обвиненият да бъде както осъден, така и оневинен. За сметка на това, изкуството предлага само щастие, паралелна “реалност”, в която всеки може да съзри доброто, красивото, надеждата. И въпреки че това са категории, които имат различно съдържание за отделните хора, по формата си те винаги са положителни. Следователно, в свят на объркани ценности и двусмислени значения съвсем легитимно е да се каже, че филмът е добър, защото ни зарежда с положителна енергия и ни дава надежда да продължим напред<sup>xxviii</sup>.

Каква модерност ни разкрива *Светът е голям и спасение дебне отвсякъде*? Първо, трябва да отбележим силната метафора, която прорязва целия филм – това, че животът е игра с правила, а не сбор от случайни събития. Всичко си има свое обяснение и причина и зад тях стои някой субект на действие. Играта на табла е древна игра и изисква майсторлък. Тази метафора се използва и от Питър Бъргър в “Класата: стълбицата на успеха”. Хората вярват в късмета за постигането на успех<sup>xxix</sup>. Подълбокият анализ на игровата ситуация ни показва, че не чистият късмет е важен, а наборът от много възможности. Т.е. животът ни предлага голямо разнообразие от възможности и от нашите умения зависи как ще се възползваме от тях. През целия

филм Бай Дан се опитва да научи внука си, че случайността няма място дори и в играта на табла: “Тогава обясни ми, ако обичаш, кое в хвърлянето на заровете е случайното. Не държиш ли всичко в свои ръце? Не зависи ли от тебе с каква сила ще ги хвърлиш, под какъв ъгъл спрямо таблата, какви са били числата отгоре? Това няма много общо със случайността, съгласен ли си? И ако познаваш добре повърхността, върху която ще се търкулнат, както и материала, от който са направени заровете, тогава би могъл да изчислиш хвърлянето. Би могъл да вникнеш във всички предпоставки за неговото решение. Необходима е, разбира се, известна ловкост и опит. Разбираш ли какво искам да ти кажа? Вместо да мрънкаш, трябва по-сериозно да се захванеш с тази игра.”<sup>xxx</sup>

Наборът от възможности предполага наличие на субекти на промяната. А промяната е основен принцип на модерността и всяка липса на желание за динамика и движение се счита за неправилна, защото все пак от нас зависи в какво време живеем. Сам Бай Дан се опитва да подтикне Алекс към действие от летаргията и отчуждението в неговия живот преди катастрофата: “Съгласен съм, че от време на време е нужен зимен сън, но не виждаш ли, че нещо ново пак известява за себе си. Да, в края на сезона човек е уморен, краят следва собствената си логика и човек забравя даже най-естественото, че няма по-трайно нещо от промяната.”<sup>xxxi</sup> Нека да проследим как се осъществява промяната – тя е път. Път през целия живот. Веднъж като бягство, емиграция, а после като завръщане към себе си в тандем с носителя на родовото Бай Дан. Велосипед ‘Тандем’. Управлява дядото, защото той знае къде отиват. Пътешествието е основен мотив в целия филм. То ни показва динамизма на живота, който както и в *Дзифт* е една от основните теми. Динамизмът се изразява и в желанието за бягство, което цели постигането на свобода и радикална промяна в живота на семейството. Това са все повтарящи се елементи за двата филма. Хората искат свобода, но където и да отидат, те не я намират, а изгубват себе си в многообразието от възможности.

И се намират с помощта на водач, който ги връща към общността. Това не е завръщането към традицията, както в *Мила от Марс*, а е начало откъдето човек да продължи да гради себе си. Това е осъзнаването на човека като принадлежащ на дадено време, което знание би му дало опора в света – това е семейството, приятелите, любовта, теми, които са изпълнени със смисъл за всеки един от нас. Това е основата на прогреса, победата, успеха на човека по своя път. Модерността е представена като нагласа за себепостигане и себеусъвършенстване, което дава смисъл на съществуването: “... модерният човек не оправдава своето съществуване просто поради

факта, че той е над това, което е било преди него. Той оправдава своето съществуване, защото самият е принцип на надраствалото, принцип на трансцедентност, той е една съзидателна *свобода в действие*.<sup>„xxxii</sup> И в този роман се прави алюзия с “Ад” на Данте, когато Бай Дан се опитва да измъкне Алекс от апатията, която го е обзела в ежедневието му: “Надежда всяка оставете, възкликвам аз и попадам в учудените погледи на жителите на града, реещи се в съботни покупки. (...) Чувал ли си за Данте, момчето ми? (...) Понеже тогава не е имало тандеми, той тръгнал с приятеля си Вергилий пешком, поели нелек път през света на страданията. (...) И знаеш ли кои грешници срещнали двамата най-напред? (...) Данте и Вергилий срещат най-напред безразличните, онези, които са изкарвали цял живот, без да заемат позиция, които са действали малодушно и нерешително...”<sup>„xxxiii</sup>.

Свързана със съзиданието и желанието на всеки да е творец, е важността на мига и живота тук-и-сега, за което стана дума и при анализа на *Дзифт*. Нека погледнем какво е мястото на темата за мига в повествователната линия. Мигът не е директно акцентиран, но е представен като изключително важен за пътя, който човек ще поеме. Сцената с катастрофата е една от основните. Тя е мигът, който бележи вододела между индивидуалистичното отчуждение и присъствието на елемент на родовост в лицето на семейството. Преди това само поради факта, че семейството е емигрирало в чужда страна, то веднъж е лишено от родовост, а Алекс е вторично отчужден само за миг. Акцент върху мига откриваме и в играта на табла, където Алекс казва, “Бай Дан разтри двете зарчета между пръстите си, задържа мига.”<sup>„xxxiv</sup> Мигът е директно свързан с играта, а играта с живота. Паралелът е уместен, но вероятно е да не е бил направен от голяма част от зрителите, затова ще го оставим настрана, въпреки че е важен.

Какво прави впечатление на публиката? Това е разваленият български език, на който говорят героите. Това е нормално, като се вземе предвид чуждестранният им произход. Но някои зрители изказват мнението, че ако героите бяха българи, едва ли щяха да бъдат толкова симпатични, като актьори. Това отново е свързано с външната легитимация, за която вече стана дума, но ни показва и още една причина, поради която вероятно филмът се харесва – главните роли са поверени на чужденци, което е новост в съвременното българско кино. А друга съдържателна причина, поради която филмът се определя като успешен е това, че той е една приказка и като такава подрежда хаоса, внася ред в ежедневието и ни помага да продължим напред.

Важно беше да проследим какви са новостите, въведени от двата филма, както и предпоставките за тяхното случване. След този преглед можем спокойно да отговорим

на въпросите, поставени в началото на анализа. Забелязахме, че филмите се радват на силна рекламна кампания, както и на външна легитимация. Естествено, това, че един филм се реализира с помощта на по-добри социални позиции на продуцентите в сравнение с други филми, не трябва да омаловажава професионалните способности на тези специалисти. Разгледахме и съдържателните характеристики на двата филма, с акцент върху типа модерност, който се отразява в тях. Извън анализа останаха много аспекти на филмите/художествените произведения, но те не са необходими за целите на настоящата разработка. Не мога да заявя дали тези кино продукции са “зрели” художествени произведения в смисъла, който Светла Страшимирова влага в тези думи, поради простата причина, че потопеността на социалния изследовател в предмета на изследване му пречи да открие съвременни принципите на промяна, на разгръщането на процесите. Само времето може да покаже, дали това са “зрели” произведения и доколко адекватно отразяват социалната реалност. На този етап мога да заявя, че филмите *Дзифт* и *Светът е голям и спасение дебне отвсякъде* внасят известни изменения в начина на създаване на български филми, но не са носители на качествена промяна в производството на филми. С това отричам линейното възприятие на историята и твърдението, че след тези филми трябва да очакваме все по-добри. Успехът на филмите се корени в комбинацията от фактори, релевантни на актуалната ситуация. В бъдеще можем да станем свидетели на играчи с подобни възможности, които да създадат конкурентен пазар в сферата на кинопроизводството и тогава ще можем да говорим за отграничаване на масови и арт-филми. Но засега за възраждане на българското кино е трудно да се говори с оглед на гореизложеното.

В началото на разработката на казуса мислех да не поставям заглавие, защото нямам претенцията да казвам нещо ново, и по този начин да имитирам Полен и неговото иронично отношение към модерността. Оказва се, че аз не проследявам как се появява субект на промяната, а как е нормално да не се появява такъв. Давам си сметка, че е много вероятно да анализирам тези филми и изобщо този въпрос само защото в момента те са на мода. Модни са и темите на постмодернизма (*Дзифт*) и на емиграцията (*Светът е голям и спасение дебне отвсякъде*). Аз влагам съдържание на феномен, който е лишен от такова и по този начин се обезсмисля усилието ми да бъда творец. В този ред на мисли може би наистина е по-адекватна идеята да не поставям заглавие, но аз го оставям за улеснение на читателите на настоящото изложение. По този начин аз улавям мига на преходност на самата тема за *Дзифт* и *Светът е голям и*

спасение дебне отвсякъде и акцентирам върху структурата на модерността в България, днес, тук-и-сега.

## Библиография:

Благоев, Д., (2007) “Процеси на стратификационна трансформация в България след 1989 г.: методологически предизвикателства и социоисторически контексти на динамизацията на социалния живот”, *Иновативна социология*, редактор проф. д-н Георги Димитров, София: ИК “Климент Охридски”, стр. 108-127.

Бъргър, П., (1991) “Класата: стълбицата на успеха”, *Капиталистическата революция*, сборник с текстове за семинарни занятия по Български стратификационни трансформации, стр. 16-35.

Констан, Б., (1992) *За свободата на древните, сравнена със свободата в модерните времена*, сп. “Панорама”, № 1-2, (електронен ресурс), <http://www.psc-bg.org/psc/bg/textsemin.html?pageID=102>

Льоса, М., (1992) *Актуалност на Карл Попър*, сп. “Панорама”, №1-2, (електронен ресурс), <http://www.psc-bg.org/psc/bg/textsemin.html?pageID=102>

Полен, Р., *Представата за модерното*, непубликувано, (електронен ресурс). <http://www.psc-bg.org/psc/bg/textsemin.html?pageID=102>

Фуко, М., (1991) *Що е Просвещение?*, София: “Критика и хуманизъм”, (електронен ресурс). <http://www.psc-bg.org/psc/bg/textsemin.html?pageID=102>

Хабермас, Ю., (1991) *Модерността - един незавършен проект*, София: “Критика и хуманизъм”, (електронен ресурс), <http://www.psc-bg.org/psc/bg/textsemin.html?pageID=102>

Записки от лекции и упражнения по дисциплината *Теории за модернизацията*

---

<sup>i</sup> Два български филма са кандидати за номинациите на Европейската филмова академия, в-к “Дневник”, 11.09.2008 г., <http://www.dnevnik.bg/show/?storyid=548726>

<sup>ii</sup> “По време на церемонията по награждаването режисьорът Стефан Командарев заяви: “Щастлив съм, че мога да бъда част от това възраждане на българското кино”. *София филм фест или възраждането на българското кино*, в-к “Новинар”, 21.03.2008 г., <http://www.novinar.net/?act=news&act1=det&stat=center&sql=MjYwMjs5&mater=MjYwMjsyOQ==&qstr=%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D0%B4%D0%B6%D0%B8%D0%B8>

<sup>iii</sup> В рамките на настоящия анализ няма да разглеждам дали филмите са художествени произведения. Приемам ги за такива, първо, защото като произведение на изкуството те носят духа на епохата, в която са създадени и, като имаме това предвид, от тях можем да извлечем структурата на модерността и второ, защото разглежданите филми са по екранизация на романи, за които няма съмнение, че са художествени произведения.

<sup>iv</sup> Вж. Предаването “Кино по ноти” по БНТ1 от 31.12.2008 г.

<sup>v</sup> *Закон за филмовата индустрия*, mc.government.bg/files/78\_10.1.ZAKON\_5.doc

<sup>vi</sup> Стайков, Д., *Захари Бахаров се изравни с Ал Пачино и Де Ниро*, в-к “24 часа”, 13.11.2008 г., <http://24chasa.bg/showarchive.asp?statid=77996&rubr=0&izd=1&fsize=&swidth=800&tr=1&im=11&id=13&iy=2008>

<sup>vii</sup> За продуцентите на филма “Дзифт” виж [http://www.zifthemovie.com/index\\_bg.htm](http://www.zifthemovie.com/index_bg.htm)

<sup>viii</sup> За продуцентите на филма “Светът е голям и спасение дебне отвсякъде” виж <http://www.theworldisbig.com/>

<sup>ix</sup> “The best selling Bulgarian film for the last 12 years.” – Николай Киров, продуцент. Преводът е мой. [http://www.milafrommars.com/press/COMPANY\\_PROFILE.pdf](http://www.milafrommars.com/press/COMPANY_PROFILE.pdf)

<sup>x</sup> *Български игрални филми, подкрепени с държавна субсидия от ИА “НФЦ” през 2006-2007*, [www.nfc.bg/upload/BGfilmi\\_2006-08.doc](http://www.nfc.bg/upload/BGfilmi_2006-08.doc)

<sup>xi</sup> “Веднага след края на филма в Зала 1 на НДК Слабаков сподели, че не залага на масирана реклама по медиите, както някои други български филми, появили се напоследък, но разчита изключително на “рекламата” на зрителите, които са го харесали и ще го препоръчат на своите приятели.” в *Хиндемит – антиреклама на една паралелна реалност*, статия в actualno.com. [http://culture.actualno.com/news\\_201206.html](http://culture.actualno.com/news_201206.html)

<sup>xii</sup> Владислав Тодоров, автор на романа “Дзифт”, е известен български културолог, емигрирал в САЩ преди 17 години и в момента е доктор на философските науки и преподавател по културна история на Русия и Източна Европа в Пенсилванския университет. Източник - <http://vladislavtodorov.com/literaturevestnik.aspx>; Илия Троянов е автор на автобиографичния роман “Светът е голям и спасение дебне отвсякъде”. Той живее в Германия от 1971 година и е печелил множество литературни награди за своите творби. Източник - [http://politikovskaya-bg.blogspot.com/2007/10/blog-post\\_18.html](http://politikovskaya-bg.blogspot.com/2007/10/blog-post_18.html)

<sup>xiii</sup> За повече информация относно факторите и процесите на социалната стратификация в България виж Благоев, Д., (2007) “Процеси на стратификационна трансформация в България след 1989 г.: методологически предизвикателства и социоисторически контексти на динамизацията на социалния живот”, *Иновативна социология*, редактор проф. д-р Георги Димитров, София: ИК “Климент Охридски”, стр. 108-127.

<sup>xiv</sup> В рамките на настоящото изложение няма да се спирам върху теоретизации за функциите на киното. Целта е да изхожда от едно всекидневно наблюдение и да го обвързва социологически с контекстуалните му предпоставки.

<sup>xv</sup> Полен, Р., *The Importance of Being Modern*, (електронен ресурс), <http://www.psc-bg.org/psc/bg/textsemin.html?pageID=102>, стр. 3 от . Курсивът е на автора.

<sup>xvi</sup> Фуко, М., (1997) *Що е Просвещение?*, София: “Критика и хуманизъм”, (електронен ресурс), <http://www.psc-bg.org/psc/bg/textsemin.html?pageID=102>, стр. 5.

<sup>xvii</sup> Явор Гърдев: *Дзифт е рефлексия към три епохи*, в-к “Култура”, бр. 26 от 8.07.008 г. <http://www.kultura.bg/article.php?id=14497>

<sup>xviii</sup> Констан, Б., (1992), *За свободата на древните, сравнена със свободата в модерните времена*, сп. “Панорама”, № 1-2, (електронен ресурс), <http://www.psc-bg.org/psc/bg/textsemin.html?pageID=102>, стр. 14

<sup>xix</sup> Хабермас, Ю., (1991) *Модерността - един незавършен проект*, София: “Критика и хуманизъм”, (електронен ресурс), <http://www.psc-bg.org/psc/bg/textsemin.html?pageID=102>, стр. 3.

<sup>xx</sup> Тодоров, Вл., (2006) *Дзифт*, София: “Жанет 45”, стр. 144. Цитатите, които използвам са от романите, по които са екранизирани филмите, защото не разполагам с цитати от самите филми, но по спомени и от двата филма, те в по-голямата си част съвпадат с цитатите от диалозите в книгите.

<sup>xxi</sup> Тодоров, Вл., (2006) *ibid.*, стр. 10.

<sup>xxii</sup> Тодоров, Вл., (2006) *ibid.*, стр. 152.

<sup>xxiii</sup> Тодоров, Вл., (2006) *ibid.*, стр. 28.

<sup>xxiv</sup> Тодоров, Вл., (2006) *ibid.*, стр. 71.

<sup>xxv</sup> Явор Гърдев: *Дзифт е рефлексия към три епохи*, в-к “Култура”, бр. 26 от 8.07.008 г. <http://www.kultura.bg/article.php?id=14497>

<sup>xxvi</sup> Троянов, Ил., (2007) *Светът е голям и спасение дебне отвсякъде*, София: “Сиела”, стр.101.

<sup>xxvii</sup> Фуко, М., (1997) *op. cit.*, стр. 6.

---

<sup>xxviii</sup> Референция с идеята, че свободата е красива, в Лъса, М., (1992) *Актуалност на Карл Потър*, сп. “Панорама”, №1-2, (електронен ресурс), <http://www.psc-bg.org/psc/bg/textsemin.html?pageID=102>

<sup>xxix</sup> “В допълнение към усърдната работа и образованието съществува също и широко разпространено убеждение за важността на голия късмет, и готовност това да се приеме също като принципно справедливо”, в. Бъргър, П., (1991) “Класата: стълбицата на успеха”, *Капиталистическата революция*, сборник с текстове за семинарни занятия по Български стратификационни трансформации, стр. 27.

<sup>xxx</sup> Троянов, Ил., (2007) *op. cit.*, стр.184.

<sup>xxxi</sup> Троянов, Ил., (2007) *ibid.*, стр. 181.

<sup>xxxii</sup> Полен, Р., *op. cit.*, стр. 6. Курсивът е на автора.

<sup>xxxiii</sup> Троянов, Ил., (2007) *op. cit.*, стр. 190. Не съм сигурна дали във филма се споменава тази част, но понеже я смятам важен за анализа, го включвам в изложението.

<sup>xxxiv</sup> Троянов, Ил., (2007) *op. cit.*, стр.184.

<sup>xxxiv</sup> Троянов, Ил., (2007) *ibid.*, стр. 206.