

## НОВИЯТ ОБРАЗ НА ЖЕНАТА В БЪЛГАРСКОТО КИНО ОТ СОЦИАЛИЗМА

**Елиза Младенова**

*Институт за изследване на изкуствата*

*Българска академия на науките*

**Резюме:** Статията изследва позицията на жените и отношението към тях по времето на българския социализъм, като разглежда значенията на главни женски персонажи в киното. Предмет на изследването са филмите „Ребро Адамово“, „Понеделник сутрин“, „Последната дума“, „Вината“, „Матриархат“, „Басейнът“, „Всичко е любов“, „Една жена на 33“ и „Съседката“. Поставя се акцент върху антиконформистките послания, еволюцията на образите, различния начин, по който е представена женската гледна точка във филми, режисирани от мъже, респективно от жени, и отговора на въпроса можем ли да говорим за „women’s cinema“ в българския социалистически контекст като част от световната кинематографска практика.

**Ключови думи:** жени, женско кино, равенство, идентичност, социализъм.

### **Въведение**

От края на XIX и началото на XX век жените в България се борят с юридическите си ограничения, но едва с навлизането на социалистическия режим у нас те придобиват равни права във всички области на обществения живот. Социалистическата общност гледа на тях като на прогресивна сила с ключова роля в промените към новата политическа и социално-икономическа система след 9 септември 1944 г. Още през 1946 г. Георги Димитров говори за „жената-човек“, „жената-другар“ и „жената-майка“ [1]. В статията си „Промени в икономическия и социалния статус на жените в България (1938 – 1958 г.)“ обаче Росица Рангелова акцентира върху двойното бреме на жената, като постоянна тема в биографичните разкази от социализма е именно съчетаването на професията с грижата за децата и семейството, често изисквало жертването на личностното развитие. От една страна, правителството е виждало в навлизането на жените на трудовия пазар възможност за откъсване от капиталистическите класови отношения, а от друга, „прави съвсем малко за трансформирането на половите отношения в дома“ [2].

Тези промени се осъществяват паралелно с феминистичните вълни на Запад, намерили отражение и на екрана. През 70-те години

за първи път се появява терминът „women’s cinema“ (кино на жените) като част от новозараждащата се феминистична филмова теория, деконструираща доминиращия андроцентричен дискурс. Този термин си поставя за цел да отличи приноса на жените в киното, като в същото време насочи вниманието към историите и развитието на женските образи. Свързва се с идеята за сестринството и трудностите при идентифицирането с женствеността, критикува патриархалното потисничество и се противопоставя на мъжките стереотипи. В българското кинознание все още няма монографии за режисьорките, оставили и оставящи следа в родното ни кино, но в трудовете на Неда Станимирова и Ингеборг Братоева-Даракчиева се говори за приноса на Бинка Желязкова, Лада Бояджиева, Ирина Акташева, Иванка Гръбчева, Мариана Евстатиева-Биолчева като част от изграждането на нови смислови и естетически антиконформистки форми [3].

### **Методология**

Текстът стъпва на историко-теоретичен преглед на изследвания за българското кино от социализма, борбата за женски права и киното на жените, като прави и феминистичен социологически анализ на филми от различни години, ангажирани с женската тематика, режисирани и от мъже, и от жени, за да проследи еволюцията на женските образи и ролите на жената.

### **Резултати**

След 1944 г. за целите на пропагандата Комунистическата партия създава централизирана филмова система, налагаща социалистическия реализъм като норма на репрезентиране. Реалността на екрана се подменя с патетичните митове за светлото комунистическо бъдеще, което се извоюва в перманентна битка със силите на реакцията [4]. Героите най-често са обикновени хора, които възпитават комунистическите добродетели, учат на принципност и мъжество, на трудов героизъм и патриотизъм, свързан с готовността да защитават своето отечество и да укрепват братската дружба със Съветския съюз и борбата за мир.

Към 60-те години разочарованието от режима и строгата нормативност довеждат до появата на филми, критикуващи социалистическата реалност от марксистка гледна точка, и автори, търсещи свой индивидуален стил. Тази „нова вълна“ в българското кино ражда по-свободни продукции, сред които на преден план излизат и женски персонажи – нови образи, носители на антиконформистки нагласи и модернистично светоусещане. Такива са например „Вълчицата“ на Рангел Вълчанов, „Отклонение“ на Гриша

Островски и Тодор Стоянов и др. „Понеделник сутрин“ на Ирина Акташева и Христо Писков утвърждава образа на младата жена, отхвърляща диктата над личността си, като през 70-те години към него се присъединяват още героините от „Авантаж“, „Покрив“, „Басейнът“, „Барьерата“, „Всичко е любов“ – героини едновременно жертви и бунтарки, носещи стигмата на аутсайдерки [5]. От 70-те и 80-те години духът на съпротивата преминава в по-рационален и примирен дискурс. Женските образи продължават да се асоциират с нонконформизма, но постепенно символното им значение преминава в по-екзистенциално разбиране за женската чувствителност и положение.

През 1956 г. излиза филмът „Ребро Адамово“<sup>1</sup> на Антон Маринович, директно препращащ към традиционните, религиозно институционализирани роли. Той се появява в контекста на опитите за възраждане на българщината сред необразованата част от мохамеданите в Родопите. Там бракът все още е покупко-продажба, жената е примирена с пълновластието на мъжа, социалните ѝ контакти са ограничени, а яшмакът и фереджетото са задължителни. Оттук и липсата ѝ на чувство за „сигурност, свобода и възможност за личностна изява извън семейната среда“ [6]. Патриархалните норми се утвърждават чрез методите на насилието, предавани от бащата към съпруга. С добре познатия холивудски модел за персонажа, борещ се с външните предизвикателства, за да постигне мечтата си, още през 50-те години „Ребро Адамово“ успява да прокара новите идеологически идеи за прогрес и равноправие на жените, отчитайки регионално-етническите специфики и запазвайки баланса между миналите порядки и крайните феминистични възгледи. Стремещт на властта да се противопостави на реактивната турцизация и да подпомогне процесите на еманципация, както и представата за идеалистичното колективно съзнание се наблюдават в готовността на героите от българската система безусловно да окажат помощта си на желещата да се образова Зюлкер.

Встрани от етничното през 60-те години се появява един от най-смелите и визионерски български филми – „Понеделник сутрин“<sup>2</sup> на Ирина Акташева и Христо Писков, който е спрял и излъчен чак през 1988 г. Тук разпознаваме модела на „интегриране“ на „буржоазен елемент“, набеден в „битово разложение“, в бригада – отличник, която според социалистическия идеал трябва да го претопа и превъзпита. Филмът обаче надниква отвъд празните комунистически лозунги, осмива режима почти до сатира и отказва да претопа „елемента“. Този идеологически бунт, воден от женски персонаж, се съчетава със силна феминистична нагласа. Тони е образът на еманципираната жена, която

не се съобразява с чуждото мнение и половата йерархия. Разделението между половете се наблюдава най-ясно в сцената, когато членовете на бригадата и жените им се събират на вечеря. Женските персонажи са символично ситуирани в кухнята, където разговорите се въртят около бита, а мъжете са в хола в очакване да им бъде сервирано. Нежеланието на Тони да се побере в стереотипа и да приеме статуквото, се проявява в решението ѝ да отиде при мъжете. Със същата своенравност се превръща и в първата жена член на корабостроителна бригада, а накрая се отказва и от бригадата, и от брака, който би я поставил в нежеланата от нея позиция да приеме консуматорския начин на живот и половата подчиненост. И макар поведението ѝ да намеква за женска незрялост и несериозност (наказвана често с мъжки шамари), зрителят вижда дълбокото ѝ чувство на отговорност пред истината и свободолюбивата ѝ същност.

След като 60-те години открехват вратата към глобализацията и по-смелите продукции, през 1973 г. излиза и филмът на Бинка Желязкова „Последната дума“<sup>3</sup>. Служейки си със свободна естетика, библейски препратки и лаконична наративна линия, според която група затворнички – комунистки са принуждавани да се отрекат от идеите си, филмът постига не само антифашистко, но и универсално екзистенциално внушение. „За човека най-висша стойност има не животът, а служенето на цели, по-важни от самия него“ – казва Симон дьо Бовоар, анализирайки ограниченията на жените до ролята им на съпруги, майки и домакини. Филмът на Желязкова избира друга роля за тях – на „смъртни“, поемащи отговорност не само за раждането, но и за своите морални каузи и обществена дейност. Това са жени, които, дори затворени в конкретни житейски пространства, откриват простора на мисълта, дори подложени на насилие и унижения, в себе си не се подчиняват на чуждата/мъжката воля и дори лишени от женствеността си – алюзията на опозоряващото рязане на косите, запазват своята човешкост, избухвайки в непосредствен жизнен смях. Образите са революционно обрисувани като персонажи от своеобразна Тайна вечеря (изключително мъжко събитие), изпълнени със съмнения, тревоги и вяра, без Юда категорично да се появи сред тях. Юда е страхът, битувашите доносничества, клевети и лъжесвидетелства, на които те се опълчват като самоотвержено сестринство, отправяйки смело неконформистко послание към аудиторията.

Силен феминистичен порив носи и филмът „Вината“<sup>4</sup> на Веселина Геринска, още от 1976 г. с болезнено актуалната тема за злоупотребата с жени и изнасилваческата култура, прехвърляща вината върху жертвата. В него младата работничка Милка е

изнасилена, след като отива на гости у своя колежка, където двама колеги „случайно“ се отбиват. Тази уговорена случайност разкрива зависимостта на жените от доминиращия пол и съучастническото им примирение, превръщащо ги в сводници. С постепенно развиващ се наратив и следваща субективния драматизъм кинематографията филмът отново показва несъответствието между социалистическите идеали и порочната действителност, между заявеното междуполово равенство и обективизиращия жената патриархат, като прецизно го критикува през образа на моралния и феминистичен стожер в лицето на прокуторката Захаријева. Страхувайки се от унижението, изживявайки се като жертва, като обезценен обект, Милка отказва съдействие на прокуратурата и стига до самоубийство, а делото е загубено, създавайки усещането за ненаказуемостта на проядената от лицемерие и взаимозависимости патриархално-социалистическа система и липсата на готовност женското съзнание да напусне изнасилваческия дискурс и да приеме вината на реално отговорните. Нежеланието да се говори за тази дискриминация, рефлектира и върху маргинализацията на самия филм, до голяма степен отсъстващ от изследванията на българското кино.

През 70-те години се появяват редица миграционни филми, в които главен герой е българският селянин, търсещ идентичността си в града. На този фон през 1977 г. излиза „**Матриархат**“<sup>65</sup> на Людмил Кирков, компенсиращ отсъствието на женска гледна точка. За петте героини всеки ден в почти напуснатото от мъже село е изпълнен с упорит труд, но обединени в малко сестринство, те с примирена устойчивост понасят неволите и запазват жизнеността си. „След поредица бунтуващи се героини аутсайдерки с „Матриархат“ българският екран отново натовазва женски образи с морална задача, неизпълнима за филмовите герои мъже от това време“ [7], пише Братоева-Даракчиева. Действително без излишна патетика филмът разкрива „двойното бреме“ на жените в социалистическия свят – те са работнички, съпруги, домакини със свои проблеми, чиито желания остават пренебрегнати. Откриваме и мотива за жената като разменна стока и инструмент за реабилитация, срещан и в други филми, като „Опасен чар“ (1984), където родителите „продават“ дъщеря си, за да избегнат сблъсък със закона.

През същата 1977 г. на екрана се появява още една аутсайдерка в „**Басейнът**“<sup>66</sup> на Бинка Желязкова. Повод за нейния бунт е разочарованието, че вечерта на бала е забравена от кавалера си. Отново както в „Понеделник сутрин“ критиката към фалшивата, подменена реалност се съчетава с феминистична гледна точка, критикуваща обективизацията на жените. Бела е „обратното момиче“ –

не прави нещата, които се очакват от нея, създава неконвенционални приятелства с двама мъже като от филм на Трюфо, отказва да се побере в стереотипа на подвластните и безволеви жени, наричани сексистки „катерички“, и обръща взора си от светлото комунистическо бъдеще към миналото (както в „Последната дума“), където търси ключа към разбирането на живота и настоящето.

През 1979 г. е въведен още един свободолюбив женски образ, макар и второстепенен – Албена от култовия **„Всичко е любов“**<sup>47</sup> на Борислав Шаралиев. Докато феминистките в западния европейски свят се борят за правото на аборт, за правото да разполагаш свободно с тялото си, тук филмът шокира на другия полюс – с принудителен аборт без съгласието и дори знанието на момичето – един псевдохуманен начин да отнемеш правата на жената, свободния ѝ избор, бъдеще и нов живот, и метафора на задушавачката политическа атмосфера, на невъзможния „социализъм с човешко лице“ и имагинерната женска автономия.

През 80-те години като част от вълната на моралното безпокойство Христо Христов създава **„Една жена на 33“**<sup>48</sup>, повлиял съвременното социално-критично кино, където женски образи се сблъскват със суровата действителност. Филмът е камерна драма, предаваща безперспективната атмосфера и превърнала се в „емблема на репресиите срещу българските кинематографисти през последните години на комунистическото управление“ [8], ставайки жертва на цензурата. Главната героиня Минка живее нелегално в общежитие като опит да оцелее, докато съвместява самотно майчинство, работа в научен институт и задочно следване, неподпомагана от държавата. Това провинение с човешки облик се съпоставя с крупните корупционни схеми по ръководните постове на института, разкриващи деформираната социална система. В опитите си да балансира между всичките си роли на еманципирана жена, Минка среща безброй битови и морални трудности, безчестни доноси и нагаждачество, стигматизиращо свободния избор отношение, сексуален тормоз и насилието на бившия си мъж, извършвано върху нея дори след развода.

Особено показателен за отношението към жените и ролите им е филмът на Адела Пеева **„Съседката“**<sup>49</sup> от последните години на социализма (1987), изграден около централния женски персонаж Димка, своеобразна Ана Каренина, постигнала престижната „женска мечта“ – да е съпруга и майка с дом и лека кола. Филмът внимателно дисектира половата йерархия, крепяща се на обществената договореност, страха и завистта към щастливците, отклонили се от доминиращия дискурс. Героинята осъществява своите функции на

работничка, домакиня, майка и съпруга, длъжна принципно да се подчинява и да пази авторитета на мъжа дори когато той не отговаря на властовите изисквания. За целта получава множество рестрикции – държана е изкъсо, без възможност да се развива като независимо човешко същество, и без да разполага свободно със семейните финанси, ако не получи мъжкото благоволение. Дори във фабриката тя е обикновена работничка, ръководните постове са запазени изцяло за мъже. Единствената ѝ привилегия е, че нейният съпруг не прибегва до насилието като основен инструмент за контрол, което ѝ дава смелостта да се освободи и да започне връзка със съседа. В стигматизиращата среда обаче любовта им се оказва обречена. Димка се прибира при мъжа си засрамена и унижена, примирена с мъжкото господство.

Разгледаните тук филми въвеждат нови женски образи, конфронтиращи социалистическата нормативност и представящи женската чувствителност и проблематика. Отвъд етническата тема „Ребро Адамово“ показва комунистическия идеал за жената, която се откъсва от патриархалните ограничения и постига еманципацията си, осъществявайки се професионално и влизайки свободно във връзка с избрания мъж. Времето за равносметка след 60-те години обаче въвежда героини, разкриващи неосъществените идеали. Смели бунтарки, които се стремят да запазят своето достойнство, да останат верни на себе си и отговорни пред истината, и които се опълчват едновременно на политическата система и на половите стереотипи в свят, където патриархатът продължава да запазва традиционните роли и своите властови позиции чрез насилие, вменияване на чувство за вина и примирение. Такива са образите от „Понеделник сутрин“, „Последната дума“, „Вината“ и „Басейнът“. Филмът „Вината“ успява да въведе и един по-аналитичен поглед върху женската съдба – докато останалите три филма влизат в задълбочен идеологически спор с властта, феминистичните тези са представени повече символично, а женските образи са по-скоро лакмус, претекст за изразяване на принципна нонконформистка позиция, тук екзистенциално женското започва да доминира. Разкриват се механизмите на взаимодействие в порочната патриархална система, определящи женското съзнание – теми, които се наблюдават все по-отчетливо във филмите от края на периода – „Една жена на 33“ и „Съседката“. Борбеният дух на съпротивлението се запазва във филмите „Всичко е любов“ и „Една жена на 33“, макар постепенно да губи част от енергията си във все по-разпространящото се чувство за социална безизходица, проявяващо се от края на 70-те и стигащо до пълната резигнация в изобличаващия женски филм „Съседката“. Встрани от бунтуващите се персонажи

остава филмът „Матриархат“, който поглежда към традиционната жена, влизаща в социалистическите стереотипи и понасяща с героична жизненост реалните трудности, които стоят зад тях. Филмът въвежда сестринството като еквивалент на социалистическото братство, което успява да поддържа съзнанието и „мъжеството“ на отделните индивиди, както в „Последната дума“.

### **Заклучение**

Именно критиката към патриархалното потисничество, женската солидарност и приятелство, предизвикателствата пред жената, опитваща се да отстоява своята личност и/или да съвместява ролите на съпруга, майка, домакиня и работничка в различни конфигурации в променящата се социално-културна среда, обединяват тези филми и ни дават основание да говорим за наличието на „женско кино“ в българския социалистически контекст. Филмите на жените режисьори Акташева, Желязкова, Геринска и Пеева впечатляват с по-дълбоко разбиране на женската гледна точка, първостепенни активни женски персонажи и категорична критика към налаганото им положение в обществото. Акташева и Желязкова показват особено отчетлив национално признат почерк – смели философски внушения, темпераментни и независими героини, натоварени с идеологически значения, оригинални естетически форми и ракурси, свободен монтаж, повлиян от френската нова вълна и променящ облика на кинематографията ни. Геринска и Пеева, от друга страна, открито, почти документално изследват предизвикателствата на женската съдба. Мъжете режисьори, ангажирани с женската проблематика през годините, също показват различен успех. Филмът на Маринович пресъздава схематично идеалистичната представа за еманципация и равенство, Кирков разглежда традиционните женски роли, без да цели тяхното надскачане, а Шаралиев поставя акцент предимно върху мъжкия персонаж, станал жертва на системата, ролята на героинята отново има символично значение. Христов до голяма степен успява да прегърне женската гледна точка и да изгради плътния образ на борбена жена с множество идентичности. Той обединява житейската траектория със социалните динамики, задавайки тон и на съвременните аналитични продукции с феминистично звучене, като „Урок“, „Ирина“ и др.

Жанрът, основно ангажиран с женската тематика, е драмата – там са новите образи на жени, преобръщащи представите и преодоляващи трудностите на всекидневието. Опит да се въведат повече активни женски персонажи в комедията, е донякъде филмът „Дами канят“ на Иван Андонов от 1980 г., който обаче се изражда в стереотипизиране



на жените като съблазнителки, въртящи се около основния мъжки персонаж в традиционната роля на мачо. Филм, който утвърждава доминиращия патриархат и обезценяването на женските образи. Точно срещу това застават разгледаните тук антиконформистки женски филми, целящи да изследват отношението на жените и тяхната позиция и да представят една по-различна гледна точка.

### Бележки

- <sup>1</sup> **Rebro** Adamovo, 1956. Balgaria, 100 min, dir. Anton Marinovich.  
[Ребро Адамово, 1956. България, 100 мин, реж. Антон Маринович.]
- <sup>2</sup> **Ponedelnik** sutrin, 1988 (1966). Balgaria, 106 min, dir. Irina Aktasheva, Hristo Piskov.  
[Понеделник сутрин, 1988 (1966). България, 106 мин, реж. Ирина Акташева, Христо Писков.]
- <sup>3</sup> **Poslednata дума**, 1973. Balgaria, 118 min, dir. Binka Zhelyazkova.  
[Последната дума, 1973. България, 118 мин, реж. Бинка Желязкова.]
- <sup>4</sup> **Vinata**, 1976. Balgaria, 126 min, dir. Veselina Gerinska.  
[Вината, 1976. България, 126 мин, реж. Веселина Геринска.]
- <sup>5</sup> **Matriarhat**, 1977. Balgaria, 103 min, dir. Lyudmil Kirkov.  
[Матриархат, 1977. България, 103 мин, реж. Людмил Кирков.]
- <sup>6</sup> **Baseynat**, 1977. Balgaria, 139 min, dir. Binka Zhelyazkova.  
[Басейнът, 1977. България, 139 мин, реж. Бинка Желязкова.]
- <sup>7</sup> **Vsichko e lyubov**, 1979. Balgaria, 102 min, dir. Borislav Sharaliev.  
[Всичко е любов, 1979. България, 102 мин, реж. Борислав Шаралиев.]
- <sup>8</sup> **Edna zheni na trideset i tri**, 1982. Balgaria, 102 min, dir. Hristo Hristov.  
[Една жена на 33, 1982. България, 102 мин, реж. Христо Христов.]
- <sup>9</sup> **Sasedkata**, 1988. Balgaria, 89 min, dir. Adela Peeva.  
[Съседката, 1988. България, 89 мин, реж. Адела Пеева.]

### References/Литература

1. **Дюо Бовоар**, Simon. Vtoriyat pol. Sofia: Kolibri, 2020.  
[Дюо Бовоар, Симон. Вторият пол. София: Колибри, 2020.]
2. **Bratоеva-Darakchieva**, Ingeborg. Balgarsko igralno kino ot „Kalin Orelat“ do „Misiya „London“. Sofia: Riva, 2013, s. 33, 164 – 165, 181, 242 – 243 [4], [5], [7], [8].  
[Братоева-Даракчиева, Ингеборг. Българско игрално кино от „Калин Орелът“ до „Мисия „Лондон“. София: Рива, 2013, с. 33, 164 – 165, 181, 242 – 243 [4], [5], [7], [8].]
3. **Martоnova**, Andronika. Drugostta na zhenite v igralното balgarsko kino na rezhisyorite Mayya Vitkova, Svetla Tsotsorkova i Nadezhda Koseva. – Vuv: *Studia Philologica Universitatis Vilikotarnovensis*, Vol. 39/3, 2020, s. 213 [3].  
[Мартонова, Андроника. Другостта на жените: дебютите в игралното българско кино на режисьорите Майя Виткова, Светла Цоцоркова и Надежда Косева. – Във: *Филологически проучвания на Великотърновския университет*, бр. 39/3, 2020, с. 213 [3].]

4. **Rangelova**, Rosica. Promeni v iкономическия i социалния status на zhenite v Balgaria (1938 – 1958 g.). – V: **Daskalova**, Krasimira, Tatyana **Kmetova**. Pol i prehod: 1938 – 1958. Sofia: Centar za izsledvaniya i politiki za zhenite, 2011, s. 30 [1].

[**Рангелова**, Росица. Промени в икономическия и социалния статус на жените в България (1938 – 1958 г.). – В: **Даскалова**, Красимира, Татяна **Кметова**. Пол и преход: 1938 – 1958. София: Център за изследвания и политики за жените, 2011, с. 30 [1].]

5. **Owczarzak**, Jill. Introduction: Postcolonial studies and postsocialism in Eastern Europe. – V: **Owczarzak**, Jill, Agnieszka **Kościańska**. The East Speaks Back: Gender and Sexuality in Postsocialist Europe. Utrecht: Stichting Focaal, 2009, p. 8 [2].

6. **Velcheva**, Nadya. Tradicii i inovacii v zhivota na rodopchankata v period na prehod (1938 – 1958 g.). – V: **Daskalova**, Krasimira, Tatyana **Kmetova**. Pol i prehod: 1938 – 1958. Sofia: Centar za izsledvaniya i politiki za zhenite, 2011, s. 134 [6].

[**Велчева**, Надя. Традиции и иновации в живота на родопчанката в период на преход (1938 – 1958 г.). – В: **Даскалова**, Красимира, Татяна **Кметова**. Пол и преход: 1938 – 1958. София: Център за изследвания и политики за жените, 2011, с. 134, [6].]

#### **За автора**

**Елиза Младенова** е докторант в сектор „Екранни изкуства“ към Института за изследване на изкуствата, БАН. Завършила е бакалавърска степен по журналистика и магистърска по „Изкуства и съвременност (XX и XXI век)“ в СУ „Св. Климент Охридски“. Интересите ѝ са в областта на визуалните изкуства и най-вече киното, като неин основен обект на изследване са неравнопоставените и маргинализирани групи и тяхното репрезентиране на екрана.

За контакт с автора: [eliza.georgieva@abv.bg](mailto:eliza.georgieva@abv.bg)

## THE NEW IMAGE OF WOMEN IN BULGARIAN SOCIALIST CINEMA

**Eliza Mladenova**

*Institute of Art Studies  
Bulgarian Academy of Sciences*

**Abstract:** The article examines the position of women and the attitude towards them during the Bulgarian socialism, focusing on the meanings of main female cinema characters. The subject of the research are the films “Rebro Adamovo”, “Ponedelnik sutrin”, “Poslednata дума”, “Vinata”, “Matriarhat”, “Baseynat”, “Vsichko e lyubov”, “Edna zhen a trideset i tri”, and “Sasedkata”. Emphasis is put on the anti-conformist messages, the evolution of images, the different ways the female point of view is presented in films directed by men, respectively women, and the answer whether we could talk about “women’s cinema” in Bulgarian socialist context as part of world’s cinematographic practice.

**Keywords:** women, women’s cinema, equality, identity, socialism.

### **About the author**

**Eliza Mladenova** is a PhD student in the Screen Arts Department at the Institute of Art Studies, BAS. She graduated with a Bachelor’s degree in journalism and a Master’s degree in “Arts and Contemporary culture (XX and XXI century)” from SU “St. Kliment Ohridski”. Her interests are in the field of visual arts and especially cinema, as her main object of research are unequal and marginalized groups and their representation on screen.

To contact the author: [eliza.georgieva@abv.bg](mailto:eliza.georgieva@abv.bg)