DOI:10.37708/jsca.swu.v12i2.5

„ЖИВОТЪТ МИ Е ТАНЦ“. ТРУДОВА НЕСИГУРНОСТ НА ХОРЕОГРАФИТЕ В БЪЛГАРИЯ СЛЕД 1989 Г. / „MY LIFE IS A DANCE”:THE LABOR INSECURITY OF CHOREOGRAPHERS IN BULGARIA AFTER 1989

Борислав Ал. Мутафчийски/ Borislav Al. Mutafchiyski

Abstract: Dance is both an art and a way of life. For thousands of (folk dance) choreographers in Bulgaria, it is also a profession – romanticized, yet marked by insecurity, instability, and struggle. After 1989, with the transition to a market economy and the collapse of state cultural institutions, the professional path of the choreographer became a constant balancing act between inspiration and survival. Choreographers – as artists, teachers, cultural entrepreneurs, and often social workers by necessity – occupy a vulnerable position of labor insecurity, weak institutional support, and fragmented recognition. This article, written in an autoethnographic mode, traces these insecurities by embedding personal experience into broader theoretical frames of precarity, precariousness, and the transformations of social capital. Drawing on the works of Bauman, Bourdieu, Standing, Butler, as well as on ethnographic studies by Luleva and Benovska, I argue that choreographers in Bulgaria today embody the tensions of the post-socialist precariat: insecure yet creative, marginal yet indispensable, fragile yet resilient.

Keywords: precarity, precariat, choreographers, Bulgaria, post-socialism, social capital

Танцът е изкуство, но и начин на живот. За хиляди хореографи на „народни танци“ в България той е и професия – често романтизирана, но реално изпълнена с несигурност, нестабилност и борба. След 1989 г., с прехода към пазарна икономика и разпадането на държавните културни институции, професионалният път на хореографа в България се превърна в постоянна игра на баланс между вдъхновението и оцеляването. Хореографите – артисти, преподаватели, културни предприемачи и често социални работници по неволя –попадат в уязвима позиция на трудова несигурност, слаба институционална подкрепа и фрагментарно признание. Постсоциалистическият преход не просто реорга-

низира финансовите и структурни параметри на културното поле, но и радикално промени социалната и екзистенциална сигурност на тези, които го населяват. Несигурността, пише социологът Зигмунт Бауман, „не е изключение, а норма“ в условията на т.нар. течна модерност – свят, в който „единствената сигурност е самата несигурност“ (Bauman 2000: 8). Това важи с особена сила за артистичния труд, където границите между труд и вдъхновение, между кариера и призвание, са неясни и често поставят артистите в уязвима позиция. Животът на хореографа може да се мисли и през концепцията за *прекариата* – социална категория, чийто живот е белязан от липсата на трайни гаранции и от усещането за непрекъсната временност (Standing 2011; Bourdieu 1998). Да бъдеш хореограф в постсоциалистическа България е като да вървиш по въже – всяка стъпка е акт на изкуство, но и риск от пропадане, всяко вдъхновение е придружено от тревога за утрешния ден. А когато институционалните опори липсват, единственото, което временно смекчава несигурността, са неформалните мрежи и личното доверие – онзи социален капитал, който поддържа артистите на повърхността, но рядко е в състояние да им осигури истинска сигурност (Luleva 2024).

След промените в края на XX век – рухването на социалистическата система и прехода към пазарна икономика – българските хореографи започнаха да функционират в условията на нов тип „рисково съществуване“. Докато през социализма държавата гарантираше институционална принадлежност – чрез фолклорни ансамбли, читалища, държавни училища и стабилно финансиране – след 1989 г. тази рамка бе демонтирана почти за една нощ. С разпадането или радикалното преструктуриране на ансамблите и културните институции изчезнаха сигурните трудови договори, ведомствените жилища, социалните пакети и предвидимите кариерни пътеки. На тяхно място дойдоха временните проекти, индивидуалното предприемачество и несигурните конкурси за финансиране. Така хореографите се оказаха в ситуация без гарантирани договори, без социални осигуровки, често и без ясно поле за изява. Несигурността вече не е просто икономически проблем – тя придоби културни, социални и емоционални измерения, които променят начина, по който артистите мислят себе си, тялото си и бъдещето си.

В духа на изследванията на Ана Лулева и Милена Беновска може да се каже, че след 1989 г. „несигурността е многопластова и има различни проявления – икономически или трудови, социални, екзистенциални, свързани с усещания за страх и тревожност“ (Luleva & Benovska 2024: 155). В българския постсоциалистически контекст тя често се преживява като „поли-несигурност“, в която икономическата нестабилност е преплетена с политическа и социална криза (Luleva & Benovska 2024: 156). Лулева отбелязва, че „прекаризацията на един или повече членове на семейството причинява несигурност за настоящето и бъдещето на цялото домакинство“ (Luleva 2024: 164). На този фон хореографът е оставен „да се оправя сам“ – да бъде едновременно творец, мениджър и проектант на собственото си оцеляване. Трудът му се превръща

не само в акт на културно съзидание, но и в постоянна борба със структурната несигурност

Настоящият текст разглежда трудовата несигурност на хореографите на „народни танци“ в България в социален и икономически контекст след 1989 г., като се опира както на теоретични подходи от икономическата и културната антропология, така и на конкретен емпиричен материал. Изследването включва петнадесет биографични и полуструктурирани интервюта с хореографи на възраст между 20 и 75 години, работещи в различни контексти – държавни ансамбли, читалищни колективи, частни формации и независими проекти. Теренната работа обхвана наблюдения на репетиции, концерти и фестивални участия в Благоевград, Сандански, Петрич, Кюстендил, Перник, София, Пловдив, Кърджали и няколко по-малки градове в Южна България, както и неформални разговори с колеги-хореографи и ученици. Паралелно с това текстът носи белезите на автоетнографски подход: личният ми опит като хореограф – участник и свидетел на процесите на институционално разпадане, проектна мобилност и ежедневни стратегии за оцеляване – е вплетен в анализа. Тази двойна перспектива позволява да бъдат осветени не само социалните и икономическите измерения на несигурността, но и нейните екзистенциални, телесни и емоционални проявления. Целта е да се проследи как несигурността се преживява, артикулира и (понякога) преодолява в практиките на българските хореографи.

Като хореограф понякога усещам, че съм на сцената не само за да създавам изкуство, а и за да изживея собствената си несигурност – икономическа и екзистенциална. Всяко ново предложение или отказ носи със себе си сянка от неяснота: дали този месец ще имам заплата, дали ще има публика, дали ще успея да осигуря бъдеще за себе си и за близките си. Странно е как истинското вдъхновение често идва заедно с инжекция от тревога, с напрежението на живот „назаем“.

Това свидетелство е част от моята автоетнографска перспектива – метод, чрез който собствените ми преживявания и съмнения се превръщат в изследователски ресурс. Така индивидуалната биография се вписва в по-широкия социален контекст на постсоциалистическата несигурност. В комбинация с проведените биографични интервюта и теренни наблюдения върху работата на различни фолклорни ансамбли и читалищни формации, автоетнографията позволява да се улови едновременно интимното и структурното: как ежедневният живот на хореографа е разпънат между вдъхновение и тревога, между свобода и уязвимост.

Несигурността обаче не е само финансов и социален проблем – тя е и емоционален товар. Всяко начинание изглежда като едновременно шанс и риск: риск от провал, от празни зали, от липса на финансиране. Болезнено лично е, когато вдъхновението върви редом със съмнение и гняв, когато творчеството е неотделимо от страха за оцеляване. Както показва Мери Дъглас, рискът никога не е чисто обективна категория, а е културно конструиран – „хората… са склонни да свързват обществените вреди с поведение, което нарушава со-

циалните норми… това играе незаменима роля в утвърждаването на определени социални структури“ (Douglas & Wildavsky 1982: 194–195). Ако преди разпада на социалистическата система през 1989 г. в България доминираше представата за стабилност – за „работа за цял живот“ и сигурност, гарантирана от държавата, – то след промените тази ценностна рамка се разпадна. В съвременната постсоциалистическа реалност, както подчертават Лулева и Беновска, „несигурността е многопластова“ и се преживява като нормално състояние на живота (Luleva & Benovska 2024: 155–156). Така се установява нов „режим на риск“, в който хореографите и свободните културни предприемачи вече не могат да разчитат на стабилни институции, а са принудени да живеят с постоянното усещане за прекаризация (Luleva 2024: 162).

За хореографите в България несигурността не идва само от липсата на финанси, а и от отсъствието на културна среда, която трайно да защитава артистите и да приема онези, чиито произведения не се вписват в „нормата“ на пазара – нестандартни, критични, социално ангажирани или просто некомерсиални. Постоянната адаптация в ежедневието е своеобразен танц – не само на сцената, но и в бюрокрацията, в кандидатстването за *финансиране*, в самопредставянето. Както сподели един мой респондент: „Налага се да танцуваме без репетиции, без сигурност, без сигурен финал“.

Кандидатстването в конкурси на Националния фонд култура или за международни грантове превръща несигурността в своеобразен културен тест – дали изкуството е „в рамка“, „на място“ или „твърде различно“. В този процес особено ясно се проявява ролята на социалния капитал – мрежите от доверие, изградени в семейството, приятелските кръгове и професионалните общности. Както показва Лулева в изследването си върху културата на (не) доверие в България, в условията на отслабени институции именно неформалните връзки и практиките на взаимопомощ се превръщат в основен ресурс за сигурност (Luleva 2024). Така оцеляването на хореографа зависи не само от таланта и усилието му, но и от доверието, което успява да изгради и поддържа в социалното си обкръжение.

И за мен като хореограф несигурността не е абстрактна дума – тя тече в кръвта ми, тя е хрущялът в проектите ми, тя диша в съмненията ми всяка сутрин. Но уви, тя не е само лична – тя е културен феномен, социален конструкт и институционална празнина. В този смисъл можем да кажем, че хореографите в България са част от онова, което Гай Стандинг определя като „новия прекариат“ – „опасната класа“, чийто живот е белязан от липсата на дългосрочна сигурност и от постоянно чувство за нестабилност (Standing 2011). Както отбелязва Пиер Бурдийо, „прекариатът живее във времева перспектива, в която бъдещето е винаги несигурно и настоящето – постоянно мобилизирано за самооправдание“ (Bourdieu 1999: 127). Несигурността на хореографите след 1989 г. се вписва именно в тази динамика: от предишната държавна гаранция за стабилност те преминават към живот на проекти, временни ангажименти и вечно преговаряне на собствената си идентичност като артисти. Това не е

просто загуба на сигурност, а включване в една нова социална конфигурация, където културните дейци са едновременно креативни и уязвими – живо олицетворение на прекариата.

Професията „хореограф“ като държавна мисия

През 1951 г. е създадено първото специализирано Държавно хореографско училище, което въвежда системно образование по класически и фолклорен танц. Това е ключов момент – професията „хореограф“ се формализира и институционализира, а държавната културна система предоставя сигурен статус на своите творци, макар и подчинен на идеологически контрол. Ансамбли като националния фолклорен ансамбъл „Филип Кутев“ (основан през 1951) и други държавни формации се превръщат в символ на социалистическата културна политика – представленията им са мащабни, сценично излъскани и финансирани от държавата. Така институционалните рамки осигуряват стабилност, но и формират силна зависимост от политическите директиви.

Композиторът Филип Кутев, заедно с хореографи като Маргарита Дикова, Кирил Харалампиев и Кирил Дженев, изграждат нов синкретичен артистичен език, в който традиционният танц се адаптира за голямата сцена. В този контекст хореографията придобива статут не само на художествено, но и на културно-политически инструмент – „изразител“ на идеологически проекти. В системата на ансамблите – особено тези към Министерство на културата, профсъюзите и армията – танцьорите и хореографите получават изключителни социални придобивки. Според анализа на Тодор Иванов Живков, хореографът в професионалния ансамбъл следва да се разбира не само като технически експерт, но и като фигура с идеологическа функция, принадлежаща към културния елит (Живков 1981: 136).

Сред най-ценните социални придобивки тогава се нареждат:

- възможността за свободно пътуване извън границите на страната – в контекст, в който за обикновения гражданин това е почти немислимо. Танцьорите от елитните ансамбли гастролират в Съветския съюз, Куба, Япония, дори САЩ, Франция и Германия. Пътуването е форма на възнаграждение, но и на контрол – достъпно само за „надеждните“ кадри;
- ведомствени жилища за хореографи и танцьори в София и големите градове, гарантирани от разпоредбите на Държавния съвет;
- осигурен трудов стаж и възможност за пенсиониране при облекчени условия, особено за танцьорите;
- системна подкрепа за обучение, включително специализации в СССР, Унгария и Чехословакия, които създават международни мрежи от съмишленици и образователни модели.

Фолклорните ансамбли разполагат със стабилни бюджети, възможности за премии, за звукозаписи и телевизионни излъчвания. Хореографът е фигура

с реална власт – и върху сцената, и в културния живот. Артистът е легитимен представител на социалистическия идеал за „народна култура“, вплетена в проекта за изграждане на „новия човек“. Народният танц в този период служи като инструмент за формиране и поддържане на колективна идентичност чрез строго структурирани и хореографирани движения. Стабилността на институциите позволява изграждането на ясна професионална кариера на професионалните хореографи: от ръководител на читалище до художествен директор на ансамбъл с международни турнета. Това не означава творческа свобода, но предоставя предвидима сигурност и социален престиж.

Институционалната структура през социализма е давала сигурност: образование, работа, признание. Съществувала е ясно дефинирана йерархия, стабилно държавно финансиране, регламентирани конкурсни процедури за назначение, както и социален престиж. Самото понятие „професия хореограф“ е било неразривно обвързано с държавната културна машина – с ансамблите, читалищата и различните фолклорни формации. Този модел на институционална принадлежност е създавал усещане за трайност, почти за „мисия“. Но същевременно е поставял строга рамка, в която творческата свобода е силно ограничена и подчинена основно към държавно одобрени идеологии. Репертоарите е трябвало да „изразяват духа на народа“, но и да обслужват политическия проект за социалистическа идентичност. Така културната продукция – включително танцът – се е оказвала едновременно „национална витрина“ пред външния свят и вътрешно средство за социална мобилизация.

В този смисъл рамката на социалистическата култура ясно е очертавала кои форми на артистичен израз са допустими и ценени, а кои – трансгресивни, рисковани, дори подлежащи на санкции. Сценичният език е трябвало да бъде четим и предвидим, да утвърждава йерархиите, а не да ги разклаща. Хореографската професия придобива институционална тежест, но остава зависима от политически поръчки и идеологическа регулация. Професионалната сигурност е била реална, но на цената на ограничена естетическа свобода.

Дори в привидната стабилност на социалистическата епоха несигурността е съществувала, макар и в други форми – чрез ограничения върху личния избор, върху репертоарната креативност и върху възможността за естетическа еволюция. Свободата на движение – и в буквален, и в художествен смисъл – често е зависела не толкова от талант или визия, колкото от демонстрираната идеологическа лоялност. В този контекст хореографията функционира не просто като изкуство, а като „дисциплина“ – едновременно педагогическа, културна и политическа.

Неслучайно и Лулева отбелязва, че социалната сигурност от онзи период често се помни като ценност и ресурс, загубен в годините на прехода (Luleva 2024: 163). Възможността да пътуваш, да твориш и да получаваш признание в рамките на социалистическия културен апарат носи не само престиж, но и усещане за принадлежност. Да бъдеш хореограф тогава означаваше да бъдеш „нужен“, „вграден“ в смисловите конструкции на държавата. Институционалната

рамка не беше просто механизъм за поминък, а източник на идентичност и увереност в бъдещето – стабилност, която днес изглежда като изгубен хоризонт.

Социалният престиж без социална защита

С рухването на социалистическата система след 1989 г. институционалната рамка, гарантирала стабилност, е буквално демонтирана. В процеса на трансформация към пазарна икономика културните институции попадат в сивата зона между „старо“ и „ново“ – често без ясна визия, без устойчиво финансиране и без институционална защита. Много от големите държавни фолклорни ансамбли се разпадат или са преструктурирани до неузнаваемост, читалищата губят ресурсната си мощ, а артистичният труд все по-често се приравнява на „услуга“, а не на културна мисия. В новите условия, както отбелязват Лулева и Беновска, несигурността се преживява като „поли-несигурност“ – едновременно икономическа, социална и екзистенциална (Luleva & Benovska 2024: 155–156). Лулева (2024: 162) допълва, че именно разпадането на социалните и институционалните механизми за подкрепа превръща прекаризацията в трайна характеристика на живота след прехода.

В тази нова реалност хореографът е принуден да бъде предприемач на самия себе си. Бюджетите се разпределят чрез проектни сесии; липсват постоянни работни места, ведомствени жилища и ясно очертани кариерни пътеки. Престижът на професията започва да се размива, а преподаването или емиграцията се превръщат в спасителен пояс за мнозина. Така се разрушава и онзи символен капитал, който в социалистическата епоха бе закрепен от самата държава: хореографът вече не е „идеологически експерт“ и представител на колективния идеал (Живков 1981: 136), а свободен агент на пазара на културни услуги.

На лично равнище това означава постоянно колебание между съзидание и оцеляване. Липсата на структурна подкрепа води до професионално прегаряне, до чести преквалификации и до усещане за невидимост. Мнозина хореографи са принудени да изграждат собствената си инфраструктура „на ръка“ – чрез мрежи от съмишленици, краткосрочни проекти и уроци „на парче“. Културният живот на прехода се преживява от хората с творчески професии като процес, белязан от фрагментарност, персонализиране на институциите и отсъствие на последователна държавна визия.

Разпадането на културната инфраструктура след 1989 г. не е просто икономически въпрос, а епистемологичен срив. Системата, която придаваше смисъл на труда – с ясна йерархия, институции и обществена стойност – изчезва почти за една нощ. Това не води автоматично до освобождаване на творческа енергия; напротив, в новия пазарен контекст липсват механизми за културно посредничество, социално признание и икономическа устойчивост. Както пише Дидие Фасен, „несигурността не е просто липса на сигурност, тя е по-

литически произведено състояние на уязвимост, което структурира живота на индивидите“ (Fassin 2012: 251). А Мери Дъглас още през 1966 г. предупреждава, че когато една културна система се разрушава, „границите на приемливото и опасното стават подвижни, а самата култура се разпада като структура“ (Douglas 2002 [1966]: 95).

В тази перспектива хореографската професия се оказва класически пример за прекаризирана културна работа – без гарантирани договори и социални придобивки, зависима от конкурсни механизми и частни меценати. Това, което преди изглеждаше като предвидима институционална сигурност, днес е заменено от икономика на несигурността и социална фрагментация. Престижът остава видим – чрез фестивали, аплодисменти и медийно присъствие – но, както отбелязва Стендинг, той често е „фрагментарна компенсация за структурната несигурност… която замества трайната идентичност с временна видимост“ (Standing 2011: 72).

Днес можем да бъдем едновременно в афиша, на сцена или в конкурс, и пак да останем без трудов договор, без социални осигуровки, без гарантиран пенсионен фонд или право на болничен и родителски отпуск. Това е съвременният парадокс: социалният капитал на артиста – контактите, репутацията, принадлежността към културни мрежи – оцелява, но вече не е подкрепен с материален, институционален или правен ресурс. Както отбелязва Арджун Ападурай, „в условията на културен капитализъм престижът може да бъде стока – бързо консумирана, но трудно монетизирана“ (Appadurai 2013: 29). Именно тази дисоциация между престиж и сигурност създава постоянно напрежение – между видимостта и оцеляването, между естетическото удовлетворение и финансовата тревога. В този смисъл хореографът въплъщава фигурата на артистичния прекариат (Standing 2011), носещ противоречивото бреме на признанието без реална защита.

От собствения ми опит като хореограф и от разговорите ми с колеги, несигурността се очертава като централна тема. Дори когато говорим за радостта от репетиции и премиери, разговорът неизменно се връща към същия фокус: живот в перманентна несигурност. Хореограф в пенсионна възраст, описа себе си така: „Понякога се чувствам като номад – с проект под мишница и куфар с костюми. Днес работя в Хасково, утре в Лондон, вдругиден участвам в конкурс в София. А в нито един момент не знам дали ще имам работа след три месеца.“

Тези свидетелства, макар и дълбоко емоционални, всъщност отразяват структурата на социалната и културната реалност, в която съществуваме. Несигурността тук не е изключение, а се е превърнала в норма – явление, което изследователите обозначават като структурирана уязвимост. Пиер Бурдийо подчертава, че „прекариатът живее във времева перспектива, в която бъдещето е винаги несигурно и настоящето – постоянно мобилизирано за самооправдание“ (Bourdieu 1999: 127). В този смисъл, както отбелязват Лулева и Беновска, постсоциалистическата „поли-несигурност“ се изразява не само в

икономическата нестабилност, но и в социалната и екзистенциалната уязвимост (Luleva & Benovska 2024: 155–156).

Много от артистите, с които разговарях, споделиха, че престижът, който обществото приписва на тяхната професия, не съвпада с реалността на техния труд. Ниски или никакви осигуровки, зависимост от краткосрочни проекти, работа без договори, лични разходи за пътуване и реквизит, както и емоционално изтощение очертават ежедневието им. „*Днес съм артист, утре счетоводител, после организатор, преводач, шофьор и накрая… пак артист. Не съм спрял да танцувам, но съм уморен от всичко, което трябва да съм едновременно, за да мога просто да оцелея*“, сподели танцьор, с когото съм работил повече от десет години в Ансамбъл „Пирин“.

Някои хореографи създават собствени школи или частни формации, други емигрират, а трети – обезверени – напускат сцената. Професията се износва не само физически, но и социално, защото институциите, които я поддържаха, вече ги няма или са сведени до символично присъствие. Това, което обаче остава, е творческата солидарност – мрежа от взаимопомощ, споделяне на възможности, репетиционни пространства, дори и на жилища по време на турнета. Макар и неформална, тя създава нов тип общност – уязвима, но жива. Както твърди Дидие Фасен, „в условията на хронична несигурност, солидарността между уязвимите е не просто морален акт, а жизнена стратегия“ (Fassin 2012: 259).

Сега сме в ерата на проектната култура и НПО сектора, които обещаваха гъвкавост, автономия и „европейски“ хоризонти. Но бързо усетихме, че тази свобода идва с нова форма на уязвимост. Проектният принцип предполага постоянно доказване на легитимност, творчество и социална полезност в условия на ограничено време и ресурси. Това е натиск, който остава невидим, но се оказва дълбоко структуриращ. Както отбелязва Гай Стандинг, престижът в условията на прекаризация е „фрагментарна компенсация за структурната несигурност… [той] замества трайната идентичност с временна видимост“ (Standing 2011: 72).

Работата по проекти се превръща не просто в форма на заетост, а в цялостен режим на живот – подчинен на крайни срокове, на писане на формуляри, на изпълнение на индикатори и на непрестанна демонстрация на „иновативност“. Анджела Макроби резюмира това състояние: „Проектният свят е свят на хиперконкуренция, където креативността е валута, но и товар. Артистът става и мениджър, и маркетолог, и социален работник“ (McRobbie 2016: 18).

Заключение

Участието ми в международния форум „Антропология на несигурността: общество и култура във време на несигурност“ (ЮЗУ „Неофит Рилски“, октомври 2024) бе миг, в който теоретичната рамка срещна житейския опит – и

това ме увери, че дори в условията на структурна уязвимост, общността на практиците остава ресурс за смисъл, солидарност и продължаване напред.

Днес хореографът в България не е само артист – той е и медиатор между култури, администратор на собствения си труд, стратег на собственото си оцеляване. Няма гаранции, но има движение. Няма система, но има мрежа. Няма устойчива институция, но има други хореографи, с които споделяме едни и същи страхове и едно и също търсене на смисъл. Танцът винаги е бил форма на съпротива, но днес е и форма на оцеляване. Между проект и проект, между сцена и празен джоб, между признание и самота – животът ни е танц. Не само в смисъла на изкуство, а и като усложнено, крехко, но упорито движение напред.

Понякога тази стъпка е в тъмното – към неплатена репетиция, към отхвърлен проект, към заминал в чужбина колега, с когото никога няма да споделим сцена. Друг път е кратка пауза между две програми, между обещание и отказ, между „ще ви се обадим“ и „направете чудо с този бюджет“.

И все пак продължаваме. В епоха на несигурност, в културен климат, в който институциите са сенки, а сцените – временни убежища, танцът остава единствената постоянна величина. Не институция, а тяло. Не система, а жест. Не държава, а движение. Между болките в ставите и блясъка в очите на учениците, между умората от отчетите и еуфорията от премиерата – животът ни е танц. Не защото е лек, а защото е непрестанно усилие за равновесие в свят, който непрекъснато го разколебава.

Така личното ми преживяване на несигурност се вписва в по-широката картина на постсоциалистическата „поли-несигурност“ на артистичното поле свободата върви ръка за ръка с уязвимостта, а престижът се превръща в крехка илюзия за стабилност. Именно в това напрежение – между несигурност и стремеж към смисъл – се ражда днешният танц, който е едновременно изкуство и начин за оцеляване.

Литература:

Appadurai, A. 2013. *The Future as Cultural Fact: Essays on the Global Condition*. London: Verso.

Bauman, Z. 2000. *Liquid Modernity.* Cambridge: Polity Press.

Bourdieu, P. 1999. *Acts of Resistance: Against the New Myths of Our Time*. Cambridge: Polity Press.

Douglas, M. 2002 [1966]. *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London: Routledge.

Fassin, D. 2012. *Humanitarian Reason: A Moral History of the Present*. Berkeley: University of California Press.

Luleva, A. 2024. “Family Strategies for Coping with Precarisation in Post-Socialist Bulgaria – Between Retraditionalisation and Transformation.”. *Slovenský národopis*, 72 (2): 162–178.

Luleva, A., M. Benovska. 2024. “Issues of Uncertainty: Insecurity and Precarisation as a Life Experience.”. *Slovenský národopis*, 72 (2): 154–161.

Standing, G. 2011. *The Precariat: The New Dangerous Class*. London: Bloomsbury Academic.

Живков, Т. 1981. *За изкуството и културата*. София: Партиздат.

Лулева, А. 2021. *Култура на (не)доверието в България. Антропологични перспективи*. Сафия: Гутенберг [Luleva, A. 2021. Kultura na ne/doverieto v Bulgaria. Anthropologichni perspektivi. Sofia: Gutenberg]

Борислав Ал. Мутафчийски
Докторант в катедра „Литература и етнология“
Филологически факултет на Югозападен университет „Неофит Рилски“.
Ул. „Иван Михайлов“ 66, 2700 Благоевград, България
E-mail: borislav.mutafchiyski@gmail.com