

Фестивалът в Копривщица: От национална икона до глобализирано селско събитие

Лиз Мелиш

Антрополозите са доказали, че фестивалите имат тенденция да еволюират постоянно, придобивайки различни характеристики и роли зависещи от променящи се политически контексти и обстоятелства. През 1992 г., един от водещите учени в тази област, Джеръми Бойсвейн коментира, че от 1970-те, броят на фестивалите устойчиво се увеличава /1992, 2/ и така тенденцията продължава през следващите години, но на глобално равнище. Има дълга история на антропологически интерес към празничното поведение, и са проведени проучвания, които покриват широк спектър от теми, включително връзките между фестивалите и туризма, ритуала, отдаване на почит, идентичност и политически формации.¹ Заключениета от тези проучвания разкриват, че терминът „фестивал“ може да се отнася към широк обхват от форми на културни събития с голямо разнообразие от цели и публики. Фестивалите могат да имат древни корени, те може да са основани от режим, който се грижи за собствените си политически цели или да са създадени като комерсиални събития. Фестивалите често променят смисъла на съществуването си през времето, адаптирайки се към съвременните обстоятелства, в опита си да защитят бъдещото си съществуване.

Когато дефинирам фестивали, аз се позовавам на Столтие, който определя, че фестивалите са „колективен феномен“, които се случват „на календарно разпределени интервали и са публични по природа, с участие като етос, комплексни по структура и многозначни като глас, сцена и цел“ /2002, 271/. С други думи, фестивалите се нуждаят от място и случай, където да се проведат, достатъчно участници /изпълнителни и публика/, публично или частно финансиране, и в много случаи от „послание“ или намерение, което обслужва „комерсиалните, идеологически, или политически цели на власти или предприемачи със собствени цели“ /261-2/. Столтие също отбелязва, че събитията, които носят името „фестивал“ в заглавията си, са „най-общо съвременни модерни конструкции“ /261-2/ - възглед подкрепен от Анка Жиуршеску, която коментира, че в Източна Европа терминът „фестивал“ не е в езикова употреба преди комунистическия период, и затова всякакво събитие, което има „фестивал“ в заглавието си е или създаден от политически режим преди 1989, или началото му е в посткомунистическия период.

Дейвид Гас, когато изучава фестивалите във Венецуела, отбелязва как фестивалите, които са започнали като местни или национални събития, в хода на времето те могат да разширят своите семантични полета, така че те „вече не са ограничени до интерпретацията на една единствена общност“, а се променят, за да станат комерсиални предприятия и „национален и даже глобален разговор“ /2000, 174/. Моят принос към този том ще разгледа един такъв фестивал, Националният Фестивал за Български Фолклор /Национален Събор Копривщица/³, който се провежда в селището-музей Копривщица, в планината Средна Гора в Централна България приблизително на всеки пет години от 1965 г. В тази глава, разсъждавам как, като резултат от този фестивал, едно малко градче в България, за период от над четиридесет години, се е превърнало във фокусен център за членовете на глобална мрежа от ентузиастични за българска фолклорна музика и танци, и впоследствие е променило своето „позициониране“ /Шепард 2002, 318; Кънев този том/ от емблема на българската нация до събитие, заемащо място в глобалната туристическа рамка на съотнасяне.

Копривщенският фестивал е пример за събитие, по време на което се осъществяват многобройни представяния на българска музика, песни и танци. Следвайки Сингър /1955, 27/, аз предпочитам да говоря за тези представяния като културни представления.⁴ Гас очертава четири ключови културни представления, които могат да се използват за Фестивала в Копривщица. Той ги разглежда като „ясно рамкирани събития“ отделени от всекидневния живот, и „важни драматизации, които помагат на участниците да разберат, критикуват и дори променят световите, в които те живеят“ /2000, 7-9/. Той признава, че такива представления са „места на социално действие, идентичностите и връзките постоянно се реконфигурират“ и че те могат да бъдат обект на многобройни интерпретации, особено, когато такива „местни форми се преплитат вътре в национални и глобални дебати“ /10-12/. Интерпретацията на представленията по време на събития, като фестивала в Копривщица, трябва да отчита съвременния социо-политически икономически контекст, в който се осъществяват /Силвърман 1985, 103/, и как тези промени с времето, влияят на местния микрокосмос на фестивала и в глобалния свят, в които те са втъкани. Гидънс вижда глобализацията „като интензиране на световни социални връзки, които свързват отдалечени места, така че местните събития се оформят от събития, които се случват на много мили надалеч и обратно“ /1990, 64/. През историята на Копривщенския Фестивал, вътрешните социални връзки, които от самото начало

свързват този малък селски град със София, националния център, се заменят с връзки между групи от хора, които участват в българска фолклорна музика и танци във всички континенти. Така, както Ападурай отбелязва, що се отнася до процеса на глобализация, това довежда до превръщането на българската култура в „арена за осъзнат избор“, който е свързан с „многобройни и пространствено преместени публики“ /1996, 44/.

Тази глава ще разгледа как фестивалът в Копривщица се е променил от главно национално българско държавно-финансирано събитие в комерсиализирано глобално събитие в период от няколко десетилетия, през които социалните, политически и икономически контексти фундаментално са се променили. По този начин ще разгранича три отчасти припокриващи се групи от хора. Първата е „местни участници“, имам предвид български селяни или членове на групи, изпълняващи „автентичен фолклор“, които живеят в български градове. Втората група се състои от „български урбанисти“ /включваща членове на българската диаспора/, някои от които са, или са били, членове на градски-базирани професионални и аматьорски фолклорни ансамбли или клубове за *хоро*.⁵ Третата група са небългарските посетители на фестивала, които са част от глобалната културна кохорта от ентусиасти за българска фолклорна музика и танци, които аз наричам „фолклорни туристи“.⁶ След въвеждането на читателя в Копривщенския Фестивал, в който местните изпълнители винаги са играли ключова роля, следва да се взимат предвид фолклорните туристи, които първо посещават фестивала през социалистическия период и чийто брой се увеличава след края на социализма. Ще опиша как техният интерес към българската фолклорна музика, танци и песни ги вдъхновява да поемат на пътешествие до Фестивала в Копривщица. След това следва анализ на посткомунистическия фестивал, който събужда все по-голям интерес сред българските урбанисти. Аз разглеждам представленията, включително случайно възникналите събирания и спонтанни изпълнения от фолклорни туристи и начините, по които фестивалът възприема капаните на интернационалния панаир, реагирайки на промените, които се случват след 1989, както вътре в България, така и в глобален мащаб. И накрая, завършвам с предположението, че тези адаптации са помогнали на Фестивала в Копривщица да продължи да съществува в тези променящи се условия.

Тази глава е написана от гледна точка на „външен човек, аутсайдер“ – небългарски ентусиаст на българските фолклорни танци, който е инсайдер, вътрешен

човек, в глобалния свят на Българските фолклорни танци и музика. Изследването е базирано на посещенията на автора като „фолклорен турист“ на шест издания на Фестивала в Копривщица, проведени между 1986 и 2010. Имах възможността да участвам и проведа наблюдения в период от 25 години, и като такова моето продължително изследване се обогатява от времевата дълбочина, която Гас счита, че често липсва в проучванията на празнични традиции, които обикновено се базират на единично посещение /2000, 3/. Допълнил съм своите лични наблюдения и размисли с анализ на дискусиите, свързани с последните четири издания на фестивала в списъка за кореспонденция на Източно Европейския Фолклорен Център /ИЕФЦ/,⁷ чиито членове споделят интерес към фолклора в Югоизточна Европа, и събрана информация чрез кратки интервюта, размяна на имейли и дискусии с други фолклорни туристи и български урбанисти, които са посетили Фестивала в Копривщица.

Място, Фестивална История и Изпълнители

Малкият град Копривщица е сгушен в планината Средна Гора и е разположен на около сто километра източно от София. Той е процъфтяващ център на занаяти и търговия през деветнадесети век и е главно известен с участието си в Априлското Въстание през 1976 срещу османците /виж Дуижинг този том/. След въстанието възможностите за търговия с Османската империя намаляват, и последвалата загуба на търговия води до икономическия упадък на града и спирането на оживеността на града. Това води до съхраняването на изключителната архитектура през периода на Националното Възраждане в Копривщица. Благодарение на това архитектурно наследство и неговата роля във въстанието през 1876 г. Копривщица запазва важното си място в националната митология и е обявен за град-музей през 1952, един от многото български градове и села, на които е даден този статут през комунистическия период /Дичев 2004,3/.

За един външен човек, Копривщица изглежда повече като голямо село отколкото град. По време на нефестивалните дни е заспало място, което живее главно от фермерство и туризъм, изведнъж се превръща в оживено и предприемчиво място, обградено от хиляди българи и небългари, които катерят хълмовете зад града до Войводенец и ливадите, където фестивалът се провежда за три дни през ранния август. За живеещите в града и особено за чужденците, Копривщица има всички

предпоставки за селска идилия: стари къщи, привлекателен пейзаж, спокойна атмосфера, река минаваща през центъра, калдъръмени улици и каруци, водени от коне, минаващи през града денем. От 2000 г. много от традиционните /от деветнадесети век/ къщи са купени от живеещи в София, принадлежащи към богатите обществени слоеве. Те ги използват през уикенда за почивка, а някои са превърнати в къщи за гости с частни удобства и уай-фай връзки във всички стаи.

Фестивалът в Копrivщица се нарича *събор* /панаир/ и е създаден през комунистическия период като национално събитие главно за самодейни представления на „самодееен“ селски фолклор.⁸ Терминът събор преди се е използвал за религиозни /дни на светци/ панаири провеждани в града и селата, през социализма се използва като място за държавно-спонсориран конкурс за фолклорна музика и танци /Бюканън 2006, 171/.⁹ Фестивалът в Копrivщица формира кулминацията на много местни, областни и регионални конкурси провеждани из цяла България преди главния фестивал. Така този фестивал намира място в жанра на националните фестивали, основани през втората половина на двадесети век и финансирани от национални и социалистически държави с намерението да утвърдят националната гордост.¹⁰ По време на социализма, тези събития са част от централизирана културна политика за съхранение и популяризиране на традиционния начини на живот там, където е заплашен от изчезване. /Каш 2002, 1 / Намерението е чрез въвеждането на „традицията до Сцената“ възпроизвеждането на тези културни форми да продължи, на само под строго държавно надзираване /Клигман 1988, 258/.¹¹

Групите, които са подходящи да имат изпълнения на Фестивала в Копrivщица, са известните като *изворни*.¹² Това са групи от хора на различна възраст и с различни способности, селски *колективи* /колективи/, които изпълняват това, което като термин е „автентичен селски фолклор“. Обектът на политическото влияние върху материала изпълняван от тези колективи в комунистическия период са широко отразени навсякъде.¹³ Достатъчно е да кажем тук, че техните представления са били наглеждани от фолклорни специалисти /Сингър 1955, 29/, които преди 1990 не са допускали личната креативност да престъпи извън официалните напътствия /Бюканън 2006, 169/. Групи оформят своите представления така че те да са приемливи за оценителите, за да влязат в локални и регионални представяния, и от там да имат възможност да бъзат класирани за Копrivщица. До 1991 държавният контрол в политиката означава, че представленията трябва да са подчинени на „унифицирания

моноетнически образ на нацията-държава“ /Силвърман 1989, 147/, така че текстовете на традиционните песни леко се променят, изпълнителите носят изцяло фолклорни носии /147/,¹⁴ позволени са само традиционни инструменти /57/ и всякакви небългарски елементи са забранени – например, *зурна* /инструмент от тръстика/ на който свирят циганските музиканти, и широките панталони */шалвари/* носени под престилки от мюсюлманските жени помакини.

Въпреки всички тези намеси, индивидуалните изпълнители, които участват в тези групи считат се стремят към възможността да участват в Копривщица. Състезанието между изпълнителите е двойно: първо, има неформално състезание между групите, които се опитват да победят в изпълненията от подобни групи; и второ, всички групи се представят пред панел от журита, които имат авторитета да оценяват „автентичността на представленията и да сравнят естетическото влияние“ /Панова-Теках 2011, 183/. Изпълнителите са изключително горди с медалите си, които печелят и ги носят така че да се добре видими на следващите фестивали. Бюканън коментира, че по комунистическо време тези медали „осигуряват средства за постигане на икономически облаги, която дава някакви финансови поощрения за средностатистическия човек“ /2006, 168/ И аз твърдя, че това все още важи за посткомунистическите времена, когато повечето българи са изправени пред финансови трудности. Преди фестивала, през 1986, държавата финансира пътуването до фестивала на подбрани фолклорни групи и много „наблюдатели“ от цяла България. Някои идват само за деня, в който се състезават, други остават и къмпингуват извън селището, на голямо място за къмпинг – наречено „палатков град“ от фолклорните туристи – с намерението да си направят голямо парти. Броят на изпълнителите се увеличава постоянно от фестивал на фестивал, като през 1965 е 4 000 и стига забележителния брой от 12 000 през 1986.¹⁵

„Фолклорните туристи“ на Фестивала в Копривщица

Българският фолклор започва да привлича чуждестранния интерес през средата на 1950-те, когато фолклорни музиканти са привлечени от „дивата музика“ на тази балканска държава с необичайни музикални ритми, танцьори на многообразието от танци и сложни стъпки, и певци с уникален отворено-гърлен стил на пеене.¹⁶ Според Миряна Лаузович, която проследява историята на Американската Балканска сцена в книгата си *„Балканското очарование“*, преобладаващата част от участниците казват, че този интерес датира от 1960-те и 1970-те /2007, 205/. В Обединеното Кралство,

една българска група и оркестър са основани от хора, които са пътували до България през 1950-те.¹⁷ До средата на 1960-те малка група от Западни фолклористи, фолклорни музиканти и учители по фолклорни танци започват да пътуват до България, посещавайки села, за да събират материал.¹⁸ Заради ограничения на пътуванията до Източния блок по онова време, тези пътувания се организират по официални канали, така контактите, които чуждестранните изследователи организират са с одобрени артисти. Това не може да спре доживотни приятелства между западни посетители и български музиканти, певци и хореографи.

Има малко международно присъствие на първия Фестивал в Копривщица. Етел Рейм от Ню Йорк, в която се събужда интерес към българското пеене след като чува запис на Ансамбъла “Филип Кутев”, за първи път пътува до България през 1965, през това време тя посещава Фестивала в Копривщица /Лаузович 2007, 210/. Джиджев коментира ролята на първия фестивал за увеличаване на интереса към българската музика, песен и танц сред чуждестранните експерти, които по-късно се връщат на фестивала, водейки със себе си групи от фолклорни туристи /2005, 146/. До 1971 организирани групи от фолклорни туристи от САЩ присъстват на Фестивала в Копривщица, въпреки че по онова време само най-отдадените биха взели решение да пресекат Желязната Завеса. Тези, които поемат риска да дойдат на ранните фестивали са били главно учители и изследователи на българска музика, песни и танци, които имат силно желание да разширят репертоара си като събират материал от „източника“ /Силвърман в Лаузович 2007, 220/. През 1970-те, чуждестранният интерес към българската фолклорна музика, песни и танци също се появява в Нидерландия, Германия и Далечния Изток. До 1980-те броят на организирани пътувания се увеличава. През 1986, около 2 500 чужди туристи посещават фестивала, и това поставя началото на дискусия за това как техните нагласи към българския фолклор се различават от тези на българите, като Бюканън коментира, че някои българи считат, че японските посетители са по-ентузиазирани в оценките си за представленията в сравнение с българските им колеги. /2006, 393/.

Когато всяка група се връща у дома и разказва за Копривщица, броят на фолклорните туристи се увеличава постоянно на всеки пет години, разширявайки участието и на членове на групи, които не се възприемат за учители или изследователи. Тези пътувания, както коментира Лаузович, помагат на много фолклорни танцьори да развият „по-добро разбиране за връзката между музика и

танци“ /2007, 207/.

След 1991, когато глобалното пътуване става все по-евтино и ограниченията за бившите Източноевропейски комунистически страни са много облекчени. Броят на фолклорните туристи рязко се увеличава. Много български учители по танци, музиканти и певци организират пътувания в сътрудничество с туристически агенции. Организатори от САЩ рекламират Фестивала в Копrivщица като „събитие толкова невероятно, че на България обикновено и трябва пет години, за да се съвземе от него“.¹⁹ Съобщения на сайта на ИЕФЦ подчертават уникалния характер на събитието: „Ние ще останем в Копrivщица за Фестивала, тъй като това ни дава възможността да посетим всички събития, през цялата нощ, ако е необходимо ... за да не изпуснем нито един момент от фестивала“.²⁰

И така, какво тези „фолклорни туристи“ очакват да видят? Тяхното първо въвеждане във фестивала може да е било малка част от видео или няколко картини по време на културна сесия по време на курс по танци. Впечатлени от това въведение, заинтригувани от екзотиката, окуражени от приятели, те решават да предприемат това пътуване, за да видят „истинското нещо“: три дни на потъване в български фолклор на едно място, и в преобладаващите случаи организирани от туроператорите. Очакванията на фолклорните туристи са ограничени от техните преживявания на български фолклорни танци и музика „извън“ България, в ситуация, в която културните елементи са апроприирани и в процеса придобиват нови значения и форми. Тази „аутсайдерска /външна/, публика също има и противоречиви възгледи за това, което очаква да види, и нейната собствена ценностна система за това, което се възприема като „автентично“. Тя може да иска да види фолклора представен като „в селото“, а не адаптиран за сцена, но както Лаузеvич коментира, „Много ентусиасти за Балканска музика и танци и до ден днешен не са наясно с разликите между регионалните селски стилове и представленията на държавните ансамбли“. Също „не разбират, че различните Балкански страни имат собствени представи за своя „фолк“ /2007, 221/. Те често са привлечени от събития, като Фестивала в Копrivщица и от силното желание да имат „автентично преживяване“ – водени от желанието да споделят „истинския живот“ на местата, където отиват. /МакКанън 1973, 594/. Но дали изпълнение на сцена в едно идилично село на сцена на хълмовете над „истинско,, село-музей им дава „автентично“ изживяване? Споделят ли те „истинския

живот на българите, които участват във фестивала? Формира ли възстановката селската атмосфера на една сцена на хълмовете над „истинско село“ „хетеротопия“ /Фауколт и Мисковеч 1986, 24/ за фолклорните туристи?²¹ Може да се твърди, че представленията на хълмовете над Копrivщица имат постановъчно, изкуствено, ограничено или хетеротопично качество, което има малко общи белези с всекидневния живот на участниците. /МакКанъл 1973, 595/.

Форматът на представленията на Фестивала в Копrivщица не се е променил фундаментално по време на изданията си. Изпълненията се провеждат на шест или седем акустично разделени сцени. На всеки регион е даден половин ден време, като победителите от всеки регион след това имат представления на централната сцена, откъдето Българската телевизия ги предава на живо. През 1981 г. допълнителна сцена е издигната в училищните дворове на Копrivщица, където детските групи се представят за отделен вид медали. От 1995 има и сцена на централния площад на града, която се използва през деня за български групи, а вечер за чуждестранни групи посетители.

Официалната програма през 1991 г. описва събитията като рядка възможност за хиляди да изживеят „многовековното традиционно изкуство на България в неговия най-чист вид сред подходяща среда. Обаче, за да се покаже „селския живот“ на една сцена далеч от селото, хореографията е жизненоважна. Националните фестивали са съставени от многобройни местни празнични форми, които са взети от техните местни корени и пренесени на специфично място, където се изпълняват по специфично време. Агентите на това пренасяне са местните културни специалисти, които отговарят за избора на „най-привлекателните образци“ на техните местни обичаи или музика, песни или танци от традициите им. /Панова-Текат 2011, 183/ и комбинирайки ги в кратко изпълнение с хореография за място с официална сцена с места за публиката. Представленията трябва да се вмести в много съкратена времева рамка, и затова само селектирани фрагменти от традициите могат да се представят. Както коментира Джиджев, за да се продуцират тези представления доброто познаване на фолклора е жизненоважно, и за да се запази интереса на публиката, изпълнителския материал трябва да включва „разнообразие, контраст, кулминация и съвременно усещане“ /2009, 91, 105; цитат в Влаева 2011, 130/.

Представленията често имат формата на кратка пиеса или „мини-спектакъл“ /Каш 2002, 1/ базирани на част от традиционно много по-дълъг ритуал или обичай.

Кънев, която посещава Фестивала в Копривщица през 1986 г., коментира, че е възможно да се види „целия обхват от фолклорни обичаи, взети от техните циклични /сезонни контексти и места от цяла България /.../ изпълнени заедно, отдалечени от традиционните им контексти“ /2004, 151/. Фолклорните туристи, повечето от които не говорят български, понякога коментират, че намират тези мини-спектакли за малко досадни, защото не могат да усетят тънкостите на местното значение вмесено в такива местни представления без необходимото контекстуално знание на вътрешния човек /виж Гас 2000, 13/. В допълнение на мини-спектаклите, представленията включват традиционни песни от индивидуални изпълнители и хорове, или инструментални солови изпълнения и представления от малки деца, които едва са толкова високи за да се видят от публиката. По време на комунистическия период е било рядкост да се видят групи изпълняващи танцови сюити, и някои фолклорни туристи изразяват изненада, че толкова малка част се представя от българските танци на фестивала. Няколко по-необичайни таланти показват и различни детайли от бита, като разиграването на спор между съпруг и съпруга, или човек имитиращ животински звуци. Смесицата от елементи забележително наподобява сегашния жанр на телевизионни популярни шоута за таланти, като „Британия търси талант“, особено когато панел от съдии решава кои елементи ще се излъчат по националната телевизия.

През посткомунистическия период увеличаващата се туристическа и комерсиална ориентация на фестивала е довела до промяна в облика на представленията. Това води до напрежение между представленията, съобразени с нагласите на журито и тези, за които е по-важно да откликнат на очакванията на публиката. До 1995 г., преобладават все повече селски танцови групи, заменяйки индивидуалните изпълнители и тази тенденция продължава. През 2005 г. също има и увеличение на броя на кратки възстановки на „интересни“ ритуали, и съответно по-малък брой мини-спектакли, в които се набляга на диалога. Обаче, през 2010 г., когато броят на групите, на които се позволява да минат през регионалните етапи се ограничава поради финансови ограничения, се наблюдава леко връщане на тази тенденция.

Българското градско население в Копривщица

Когато българският комунистически режим пада през 1989 г., витаят слухове извън България дали Фестивалът в Копривщица ще продължи да съществува. Очакването е било, че ако не се намери частно или чуждестранно спонсорство, големите национални фестивали, като този в Копривщица, може да изчезнат /Бюканън 2006, 315/. Тази ситуация съществува из цяла Източна Европа и фестивалите, които продължават да съществуват трябва да търсят нови публики и нови източници на финансиране, какъвто е случаят с Международния Фестивал за Планински Фолклор /Миеждународови Фестивал Фолклору Жиём Горскич/ в Закопане, Полша /Кули 2005, 129-30/. Въпреки тези трудности, Фестивалът в Копривщица продължава да се провежда, главно привличайки българи. През 1991 г., един посетител отбелязва, че чуждестранната публика изглежда е голямо малцинство;²² през 1995 г. голям брой градско население, проследило фестивала по телевизията, отива да го види на живо. През 2000 г., фестивалът съвпада с временно намаляване на интереса към „автентичния фолклор“ сред българите и броят им намалява, докато броят на фолклорните туристи се увеличава. От 2005 /и особено до 2010/ има нарастващ интерес към българските танци сред градското население, което търсят своята собствена „местна идентичност“ за да задоволи своя „копнеж за приемственост в един фрагментиран свят“ /Боим 2001, xiv/ и да си осигури защитен механизъм срещу процеса на културна хомогенност в резултат на глобализацията. През този период много българи от градските клубове за хора пътуват за Фестивала. Ръководителите наблюдават представленията като източник на нов материал, нужен да задоволи увеличаващия се брой от участници /Панова-Текат 2011, 186-7/. Има също и промяна в отношението към Фестивала в Копривщица сред този сегмент на населението. Дискусиите, които проведох с професионални и самодейни танцьори от различни български градове, разкриха, че те възприемат представленията в Копривщица като елементарен селски или „груб селски“ фолклор, който е малоценен в сравнение с това, което те изпълняват на сцена, и нямат интерес да посещават Фестивала. Обаче, от около 2005, нагласите се променят и много градски танцьори отиват в селото и прекарват времето си като гледат представленията и се включват в импровизираните общи вечерни танци.

Импровизирани Представления: Международни Комунитас /Общности/

Една от най-ярките характеристики на Фестивала в Копривщица за много българи и чуждестранни гости са импровизираните представления, които се провеждат на фестивалното място до официалната сцена, както и в градския център и през цялата нощ в „палатковия град“. Кънев прави препратка към сложната и симбиозна динамика между официалните и неофициалните представления, тъй като същите хора участват и в официалния фолклор на сцена, и във фолклора извън сцената без хореография /2004, 153н; за комунистическия период, виж също Силвърман 1989/. Тези импровизирани представления са на местата, където се създават истинските импровизирани комунитас /Търнър 1969, 1077/. Преди 1991 г., участието в тези комунитас е ограничено до българи и няколко избрани чуждестранни посетители, които споделят границите между „предните и задни места“ с помощта на местни приятели, какъвто е случаят с един от моите информатори. Той написа, че през 1981 г. охранители са пречели на чуждестранни туристи да влизат в „палатковия град“, където партитата продължават през цялата нощ. Въпреки че е било възможно да се влезе там, като се присъединиш към група български приятели. След 1991 г., ситуацията се успокоява и фолклорните туристи могат да се присъединят към танцуването и свиренето, свободно смесвайки се с местните.

Има много начини да се случат спонтанни изпълнения. Един или повече музиканти могат да започнат да свирят в кафене на фестивално място или в града и скоро се появява група от танцьори. Това може да е група от фолклорни туристи, към които са се присъединили един или двама по-стари българи във фолклорни носии, които са членове на градски фолклорен ансамбъл или клуб за хоро, които идват на Фестивала главно за партита, които продължават цяла нощ в „палатковия град“, където те могат да се смесят с талантиливи фолклорни музиканти и танцьори от цяла България. Импровизираните изпълнения могат също да бъдат поръчани от фолклорни туристи. Една вечер през 2000 г. аз се присъединих към ред от танцьори в градския център, които следваха музикант, който свиреше на *зурна*. Когато музикантите минаха през дървена порта в двора на един хотел, за мен стана ясно, че това представление е „аранжирано“ от организатора на американска туристическа група. Тъй като не бях част от тази група ми позволиха да участвам, стига музикантите да останат в публичното пространство. Обаче, до 2010 г. българските градски танцьори, които

посещаваха Фестивала успяха да се включат подобни частни събития с относително малко съпротивление, като поемат воденето на танцуването и като осигуряват достъп за небългарските си приятели.

Фолклорните Туристи като Изпълнители

През 1995, Организационният Комитет на Копривщица решава да покани групи от чужбина – както българи, живеещи в чужбина така и чужденци – да участват във Фестивала, като се представят на сцените на центъра на Копривщица вечерта.²³ Това решение, което е обратно на предишния етос на събитието, дава нови възможности на фолклорните туристи; вместо да бъдат само пасивни консуматори, те могат сега да бъдат активни участници.²⁴ На всеки следващ фестивал броят на участващите чуждестранни групи се увеличава.²⁵ За някои от фолклорните туристи, участието на Фестивала в Копривщица е най-голямата им мечта, и тези представления обикновено са топло посрещани от „хилядите българи в публиката“.²⁶ Това ново развитие повдига интересни въпроси: до каква степен тези представления на български народни танци и песни могат да се считат „автентични“, каквато е била първоначалната раисон д’етре на фестивала? Докато се наслаждават да танцуват български танци и свирят българска музика, могат ли тези небългарски фолклорни ентусиасти да танцуват и свирят „като българи“?²⁷ Това обръщане на ролите на изпълнителите и публиката също повдига и проблема „кой е другият“. Дали това е българският селянин, изпълняващ „автентичен“ фолклор, или това са японските жени, които българските участници и публики гледат с радост, когато те изпълняват „техните танци“? Въпреки че през 1995 г. някои фолклорни туристи коментират, че те не възприемат тези представления от небългари като „истинското нещо“, десет години по-късно същите представления вече се възприемат като установена част от фестивала с други членове на тази глобална „културна кохорта“ наслаждавайки се на представленията от приятели, с които са се запознали през предишните си фолклорни туристически пътувания в България и другаде, така отразявайки увеличената глобализация и мрежи на взаимносвързаност /Уудс 2007, 487/ сред участниците в практикуването на българска народна музика и танци през този период.

От Национален Фестивал до Международен Панаир

Промените във финансирането след 1989 г. причиняват голяма несигурност както на изпълнителите, така и на публиките. Около 1991 г., комбинация от нововъзникнал интерес към българската фолклорна песен и музика следващ експанзията на световната музикална индустрия и това че по-лесно се пътува, означава, че пътуване до Фестивала в Копривщица е „задължително“ за всички потенциални фолклорни туристи, но въпросът е ще се състои ли фестивалът?²⁸ Голяма част от селектираните изпълнители в местните и регионални етапи, са принудени да се оттеглят, тъй като не могат да си позволят разходите за транспорт до Копривщица. Тази несигурност продължава по време на следващото издание през 1995 г., както е наблегнато в съобщенията до ИЕФЦ в списъка с имейли между края на 1994 г. и пролетта на 1995 г. Съобщено е, че Българското Министерство на Културата не може да осигури фондове и че са нужни спонсори да покрият разходите от около 100 000 щатски долара.²⁹ Решението провеждането на Фестивала накрая се взема през март 1995 г., но даже тогава съобщенията до списъка на ИЕФЦ отразяват продължаващата несигурност за точните дати на фестивала. Това прави планирането на пътувания и резервирането на полети предварително много трудно. Проблемите на финансирането и спонсорството продължават през изданията през 2000 г. и 2005 г. Представленията свършват по-рано тъй като без централно финансиране от правителството групите трябва да получат местно спонсорство, за да покрият разходите за пътуване до Фестивала. Това означава, че често „изпълнителите не са сигурни до последната минута дали ще стигнат до Фестивала, което често се случва.“³⁰

По време на социализма, няколко сергии, продаващи храна и напитки, са затворили преди последния ден, и има само една или две каравани на фестивалното място, където се продават играчки, значки и Балкантон /българския държавен бранд/ плочи. След края на социализма, комерсиализацията бързо навлиза, когато, през 1991 г., неорганизиран и нерегламентиран групи от търговци завладяват фестивалното място, издигайки сергии за храна, напитки и евтини пластмасови играчки, подобни на тези, които могат да бъдат намерени на всеки местен панаир. Към тях се присъединяват няколко търговци на касети с народна музика, които ги продават от багажниците на колите си. Производители на традиционни инструменти също откликват на потребителските нужди на фолклорните туристи. През 1995 г.,

фестивалът се съпътства все повече от белезите на търговски панаир. Предлагат се занаятчийски фолклорни изделия, инструменти, касети и CD-та, фолклорни костюми и бродерии, които един член на ИЕФЦ описва като „груб комерсиализъм, една голяма неорганизирана бутафорна разпродажба“, докато в селището, от двете страни на улицата има подобна редица от сергии за всякакви неща, храна и напитки, и местни стоки. От 2000 г. се появяват няколко форми на регулация, с маркирани пределни цени, и сергии подредени по изряден модерен начин. През 2010 г., тези места видимо се контролират от организационния екип, който проверява дали търговците не надхвърлят своите места и не заемат местата на съседните търговци.

Тази комерсиализация събужда смесени възгледи и емоции сред фолклорните туристи, когато тяхното очакване за „автентично“ преживяване се сблъсква със собствените или заобикалящи ги покупателни инстинкти. Някои предпочитат да не „виждат“ комерсиализма, отразен на снимките, които те правят. Те улавят само „етнографските“ аспекти“ на фестивала. Обаче, това не им пречи да се възползват напълно от възможностите да си купят ценни фолклорни артикули, които е нямало как да си купят „у дома“.³¹ Тази „мания да купуваш“ може да разтревожи по-малко настойчивите, както един член на ИЕФЦ отбелязва: „Трябваше да се извърна, когато видях други „падащи върху маса или одеяло покрити с занаятчийски произведения“,³² Въпреки че до 2010 г. тази лудост да купуваш е намаляла благодарение на наличието на подобни стоки в Интернет чрез сайтове, включително и на местните търговци, които са търсели пазар за артикулите си в чужбина.

Новият Милениум: Глобализираният Фестивален Опит

През 2005 г. Джиджев коментира, че българите трябва да „насочат своите усилия към подобряване на условията, които се предлагат на туристите /2005, 148/ на събитията, като Фестивала в Копривщица, за да разширят своя международен туристически потенциал“ /2005, 148/. Дотогава очакванията на фолклорните туристи вече са се увеличили: техните желания да срещнат „другите“ и преживеят селската идилия се сливат с изискванията им за модерни възможности за комуникация и комфорт. С други думи, сега те започват да виждат селото като част от глобализирания свят, очаквайки по-високи стандарти на настаняване с подходящи лични удобства. Със сигурност, изживяванията на фолклорните туристи, свързани с Копривщица са се променили в тази посока през годините. Преди 1990 г.,

настаняването за чуждестранните посетители е било възможно или в стаи в традиционни частни къщи или легла за къмпингуване в местните училища, и това настаняване е своеобразен „люкс“, в сравнение с групи отсядащи в малки хотели в близките градове или пътуващи до Копривщица с автобус за фестивалните дни. Тази ситуация не се променя до около 1995 г., когато някои от традиционните къщи се ремонтират, за да се използват като къщи за гости. Вече има ограничен брой от стаи с лични удобства и тази промяна съвпада с увеличаващите се очаквания сред туристите. Отбелязано е, че през 2000 г. не е имало сигнал за мобилни телефони в Копривщица, но до 2005 г. и сигнал за мобилни телефони и банкомати вече са достигнали до тази „селска идилия“. След 2010 г. повечето от посетителите вече отсядат в стаи с лични удобства уай-фай, с такива характеристики на глобализирания свят, които се считат за норма от болшинството от посетителите, включително от онези, които са изживявали селската идилия през по-ранните фестивали.

Наличието на глобална комуникативна технология дава на туристите достъп до вътрешна информация за програмите на фестивала. През 2005 г., предварителната информация за фестивала е достъпна за първи път на уебсайта на град Копривщица, където няколко седмици предварително са публикувани и подробни списъци на групите, които са се класирали от регионалните конкурси.³³ Това контрастира на по-ранните фестивали, когато намирането на копие на официалната цветна програма е било логистично предизвикателство. Броят на наличните копия е бил ограничен и е нямало лесно откриваемо място на продажба. Някои фолклорни ентусиасти намират, че е „много разочаровашо да си в Копривщица и да няма подробна програма /включваща имената на селото, песните, танците или обичаите/ за сцените.“³⁴

Преди 2005 г., един американец коментира, че пътуване до Копривщица осигурява „нещо като западно фестивално изживяване. /.../ Чувството беше за нещо по-общо, сякаш организаторите се бяха научили от предишните фестивали“, но „още се възприемаше като повторно събиране и сякаш конкурсът беше като преди“. Поне двадесет националности от фолклорни туристи присъстваха на този фестивал и като резултат, както един участник от Обединеното Кралство коментира, „изкачвате се до върха на хълма и се натъквате на приятел от Бостън, когото за последно сте видели преди три години на Американски Балкански Фолклорен къмпинг“.³⁵ Както външният свят се е променил, така се е променило и планирането на пътуване до Фестивала. Резервациите и настаняването сега се правят по Интернет и срещите с приятели се

уточняват предварително с имейл. Фестивалът в Копривщица осигурява сайт с уникална социална мрежа за ентусиасти за български фолклор от целия свят, чиито пътища преди това са се пресичали къде ли не в Интернет. Плановете все още се правят до една година преди планирания фестивал, тъй като дори в двадесет и първи век пътуване до България означава значителни разходи и планиране за всички освен онези, които живеят в Западна Европа, така че физическото разстояние и икономическите ограничения все още формират бариери, независимо от удобството на дигиталните комуникации и по-лесното пътуване.

Заклучение

В тази глава, изследвах промените, претърпял Фестивала в Копривщица, които са му помогнали да разшири своето семантично поле, за да включи глобално урбанизирана и туристическа публика през 21 век, с помощта на комуникация, чрез модерни медии и все по-лесното глобалното пътуване /Гас 2000, 4/. В случаите, в които фестивали като този в Копривщица еволюират с времето, последвалите промени могат да променят събитието до такава степен, че фестивалът вече да не изпълнява първоначалната си роля и публиките да намаляват. Често като резултат, финансовата подкрепа към тях се оттегля, или местните обръщат гръб на вече глобализираното събитие и създават нов фестивал, който може да изпълни първоначалната цел в местната общност.³⁶

Бих заключила, че приемствеността на такива празнични събития може да бъде нарушена, ако има значителни промени, по отношение на които и да е жизнено важни критерии, които са необходими за организирането на един фестивал, и че тези критерии трябва или да останат постоянни или да еволюират по подходящ начин. В случая с Фестивала в Копривщица, това може да се види във факта, че фестивалното място и широката употреба на арена, що се отнася до мястото на фестивалните сцени е останало постоянно през историята на фестивала. Времето на фестивала не се променя, на /приблизително/ интервал от пет години, така че участниците /изпълнители и публика/ „знаят“ кога да очакват да се състои следващото издание. Финансирането се е осъществявало чрез едни или други средства, до 1990 г. от държавата, а след това от смесица от държавни и частни фондове, от спонсорство и комерсиални предприятия. Българските изпълнители включват много от същите индивидуални изпълнители или групи в зависимост от селекцията на журитата,

докато вида на публиката и допълненията от небългарски изпълнители се променя през времето в съзвучие с промените в глобалната ситуация.

Накрая, бих предположила, че за да продължи един фестивал, той не може да загуби разбирането на етоса, който е довел до създаването му и с който привлича изпълнители и публика, така че в ситуация, в която един фестивал спира да изпълнява първоначалната си роля, финансовата подкрепа може да бъде оттеглена. В случая с Фестивала в Копривщица, въпреки че той е еволюирал с времето, запазена същностната му функция: да осигурява представяне на български „автентичен“ или селски фолклор. Въпреки че са добавяни други аспекти, като панаира на занаятите, който осигурява шанса на чуждестранните посетители да си купят фолклорни артикули и възможността самите те да са изпълнители, те все още играят вторична роля за главната цел на фестивала.

Селското градче Копривщица има място в българската рамка на съотнасяне като село-музей, туристическа дестинация и курорт за уикенда за заможните български посетители от града. Но то се различава от другите села-музеи в България поради степента на своите глобални връзки, тъй като на всеки пет години става място за среща на членове на глобалната културна кохорта от ентусиасти на българска музика и танци. С това стигам до заключението, че Фестивалът в Копривщица, ситуиран и вътъкан, в комунистическа до посткомунистическа България, е едно цяло от съставни части за „културно представление“ с многобройни символични значения и широк обхват от участници и посетители от България и останалата част на света. Той си извоюва своето престижно място на световната фестивална сцена през комунистическия период и успява да задържи тази позиция навлизайки в двадесет и първи век, като се поставя в световния календар като „трябва да се посети“ фестивали за глобалната публика на балканска фолклорна музика и ентусиасти за танци.

Бележки

1. За връзките между фестивалите и туризма, виж Бендиск /1989/; за фестивалите и ритуала, виж Мач /1992/; за фестивалите и отдаването на почит, виж Гас /2000/; за фестивалите и идентичността, виж Кули /2005/ и Дейвис /1997/; и за фестивалите и политическите формации виж Кoen /1993/.
2. Лична комуникация с Анка Гиурческу, 28 юли 2012.
3. От тук нататък ще използвам съкратената форма „Копривщенски Фестивал“

4. Сингер дефинира културно представление като имащо „опредено ограничен времеви период – поне начало и край, организирана програма от дейности, състав изпълнители, публика, и място и случай на изпълнение“ /1955, 27/.
5. *Клубовете за хоро* се намират в градове, където урбанистите се учат на български танци, така възприемайки идеята за релаксиращо българско танцуване от небългарските ентусиасти..
6. Турино дефинира културната кохорта като „единица от културна/идентичност базирана на ограничен брой от споделени навици и части от собствената същност“ /Турино 2008, 235/.
7. Архивите за този списък могат да се намерят он-лайн: <http://www.eefc.org/> или да се потърсят по-директно чрез <http://archive.iecc.com/search.phtml/eefc> /посетен на 4 октомври 2012/.
8. Влаева коментира, че първите организирани фолклорни фестивали се провеждат в България през 1960 като част от усилията на правителството да централизира културната политика. В следствие на това, два главни фестивала са организирани през 1965: Фестивала в Копривщица за автентична българска музика и танци, и Международния Фолклорен Фестивал в Бургас, който представя фолклорни традиции от целия свят /Влаева 2011, 130/.
9. По-малки регионални събори също се провеждат в междинните години.
10. В Румъния Кантареа Романиери фестивал е основан през 1974. Също, традиционни панаири в Румъния известни като недейа, обикновено провеждани на селски места на хълмовете, са апроприирани от режима и превърнати в държавно-организирани регионални фестивали. В Албания, първият Национален Фолклорен Фестивал /Фестивали Фолклористик Комбетар/ се провежда в Жирокастра през 1968 /Ахмедия 2011, 5/
11. В случая с България след 1990, заглавието „Национален Фолклорен Фестивал“ също се използва за някои други по-малки фестивали.
12. *Изворен* буквално значи „източник“ /прилагателно обстоятелствено пояснение/ или „от извора“. Тези групи също се наричат „групи за автентичен фолклор“.
13. Виж, например, Бюканън /2006/ и Райс /1994, 2004/. Статистика на Българското Правителство дава списък на 22 760 колектива с над половин милион участници през 1987. Болшинството от тях са женски фолклорни хорове /Бюканън 2006, 168/
14. Един български информатор ми каза, че през комунистическия период участниците са инструктирани да носят тежките си фолклорни костюми през целия ден, а през 1986 /когато посетих фестивала за първи път/ това все още изглеждаше да е така. От 1991, болшинството от участници носят техните пълни носии само докато изнасят представление.
15. Въпреки че тези числа са от официални източници, те трябва да се приемат с предпазливост.
16. Тези причини са коментирани от Стив Мурило в Балканско Танцуване, образователен филм, който той прави в Лос Анжелис през 1968. Виж: <http://www.youtube.com/watch?v=Tyhem99wDI> /посетен на 4 октомври 2012/.
17. Българската танцова група е основана в късните 1950-те, а колективът Дунав през 1964.
18. Етномузикологът Тим Райс за първи път посещава България през 1969, а учителите по български танци Ивс Мору и Джаап Лийгуотър са били там съответно през 1966 и 1969. Виж техните уебсайтове : <http://www.bourque-moreau.com/> и <http://jaapleegwater.com/> /посетени на 4 октомври 2012/.
19. ЕЕФК архиви, октомври 1994.
20. ЕЕФК архиви, октомври 1994, март 2000.
21. Фуколт използва термина хетеротопия, за да опише места, където „някакъв вид възстановка на утопия, в която всички други реални места, които могат да се намерят вътре в културата, са едновременно представени, оспорени и преобърнати“.
22. ЕЕФК архиви, октомври 1994. EEFC archives, October 1994.
23. Належащите финансови нужди и застаряващите танцьори в България са дадени като причината за това.
24. Аз все още считам тези хора за „фолклорни туристи“ тъй като тяхното участие е ограничено до едно кратко представление като част от тяхното посещение на фестивала.
25. През 2005, небългарските изпълнители включват групи от Нидерландия, САЩ, Китай, Япония и Хонг Конг.
26. ЕЕФК архиви, 23 август 1995, във връзка с представлението на Български хор базиран в САЩ.

27. Виж Райс /2008/ за по-пълно описание на как небългарин може да се научи да свири българска музика, по начин, който се възприема от вътрешните хора като „българин“.
28. Не е възможно да се потвърди точно броя на чуждестранните туристи от 1989 насам, тъй като изискването за чужденци да пътуват с Балкантурист или регистрация в полицията отпада. Според лични впечатления броят на посетителите от Обединеното Кралство се увеличава от около 25 до близо 100 през 1991.
29. ЕЕФК архиви, Марта Форсит, 9 август 1994.
30. Лаузович цитира един от нейните интервюирани, който сравнява фолклорните танцьори с колекционери на пощенски марки, които искат „допълнителни неща които са свързани с танца“ /2007, 237.
31. ЕЕФК архив, Робин ЛаПаша, 25 август 1995.
32. <http://www.sabor-koprivshtica.mct.government.bg/> /посетен на 4 октомври 2012/.
33. ЕЕФК архиви, Лари Вайнер, 15 септември 2005.
34. Фестивалът през 2005 включва фолклорни туристи от Обединеното Кралство, САЩ, Германия, Нидерландия, Белгия, Франция, Норвегия, Швеция, Дания, Израел, Австралия, Нова Зеландия, Япония, Хонг Конг Китай, Русия, Канада, Австрия, Израел и Австралия.
35. Гас представя такава ситуация в изследването си на казус за фестивала Сан Хуан във Венецуела, където фестивалът става доминиран от комерсиални предприемачи до такава степен, че местните жители организират нов фестивал, за да си върнат собствеността и възстановят фестивала за първоначалната му /религиозна/ цел /Гас 2000р 45/. Също, скорошни репортажи посочват, че това може също да се случи във връзка с Фестивала за духови оркестри в Гуча, Сърбия, където трубачи от южна Сърбия дискутират да имат свое собствено събитие, тъй като не са доволни от Фестивала в Гуча /ЕЕФК архиви, 17 август 2012, с препратка към новинарска статия от Войкан Ристич, „Уместо Гуче „Труба Фест“ у Сурдуличи, публикувана в Данас. Онлайн: http://www.danas.rs/danars/srbija/hronika/unesto_guce_truba_fest_u_surdulici.73.html?news_id=246045 /посетена на 4 октомври 2012/.

Източници

Ahmedaja, Ardian

2011. “The role of the researchers and artists in Public Presentations of Local Music and dance in Albania”. Elsie Ivancich Dunin and Mehmet Öcal Özbilgin (editors), *Proceedings of the Second Symposium of the International Council for Traditional Music Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe*:3–14. İzmir: Ege University State Turkish Music Conservatory.

Appadurai, Arjun

1996. *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bendix, Regina

1989. “Tourism and cultural displays: Inventing traditions for whom?” *The Journal of American Folklore* 102: 131–46.

Boissevain, Jeremy

1992. *Revitalizing European rituals*. London: Routledge.

Boym, Svetlana

2001. *The future of nostalgia*. New York: Basic Books.

Buchanan, Donna A.

2006. *Performing democracy: Bulgarian music and musicians in transition*. Chicago: University of Chicago Press.

Cash, Jennifer

2002. “After the folkloric movement: Traditional life in post-socialist Moldova”. *Anthropology of East Europe Review* 20:61–76.

Cohen, Abner

1993. *Masquerade politics: Explorations in the structure of urban cultural movements*. Oxford: Berg.

Cooley, Timothy J.

2005. *Making music in the Polish Tatras: Tourists, ethnographers and mountain musicians*. Bloomington: Indiana University Press.

Davies, Charlotte Aull

1997. "A oes heddwch?". Contesting meanings and identities in the Welsh National Eisteddfod." Felicia Hughes-Freeland (editor), *Ritual, Performance, Media*:141–59. ASA Monographs. London/New York: Routledge.

Дичев, Ивайло

2004. Монокултурализмът като преобладаващо култура. Юрозине 1/8/. Онлайн: <http://www.eurozine.com/articles/2004-02-05-dichev-en.html> /посетен на 4 октомври 2012/.

Djidjev, Todor

2005. *Bulgarian folk music*. Sofia: Chriker.

Foucault, Michel; Jay Miskowiec

1986. "Of Other Spaces." *Diacritics* 16: 22–7.

Giddens, Anthony

1990. *The Consequences of modernity*. Stanford: Stanford University Press.

Guss, David M.

2000. *The festive state: Race, ethnicity, and nationalism as cultural performance*. California: University of California Press.

Kaneff, Deema

2004. *Who owns the past? The politics of time in a 'model' Bulgarian village*. New York: Berghahn Books.

Kligman, Gail

1988. *The wedding of the dead*, Berkeley: University of California Press.

Laušević, Mirjana

2007. *Balkan fascination: Creating an alternative music culture in America*. New York: Oxford University Press.

MacCannell, Dean

1973. "Staged authenticity: Arrangements of social space in tourist settings." *American Journal of Sociology* 79: 589–603.

Mach, Zdzislaw

1992. "Continuity and change in political ritual: May Day in Poland." Jeremy Boissevain (editor), *Revitalizing European Rituals*:43–61. London: Routledge.

Panova-Tekath, Gergana

2011. "Teaching Bulgarian folk dances to amateur and professional dancers from Bulgaria and Germany." Elsie Ivancich Dunin and Mehmet Öcal Özbilgin (editors), *Proceedings of The Second Symposium of the International Council for Traditional Music Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe*:182–92. İzmir: Ege University State Turkish Music Conservatory.

Rice, Timothy

1994. *May it fill your soul: Experiencing Bulgarian music*. Chicago: University of Chicago Press. 2004. *Music in Bulgaria*. Oxford: Oxford University Press.

2008. "Towards a mediation of field methods and field experience in ethnomusicology." Gregory Barz and Timothy J. Cooley (editors), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*:42–61. Oxford: Oxford University Press.

Sheppard, Eric

2002. "The spaces and times of globalization: Place, scale, networks, and positionality." *Economic Geography* 78: 307–30.

Silverman, Carol

1983. "The politics of folklore in Bulgaria." *Anthropological Quarterly* 56: 55–61.

1989. "Reconstructing folklore: Media and cultural policy in Eastern Europe." *Communication* 11 (2):141–60.

Silverman, Sydel

1985. "Towards a political economy of Italian competitive festivals." *Ethnologia Europaea* 15: 95–103.

Singer, Milton

1955. "The cultural pattern of Indian civilization: A preliminary report of a methodological field study." *Far Eastern Quarterly* 15: 23–36.

Stoeltje, Beverly J.

2002. "Festival." Richard Bauman (editor), *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments: A Communications-Centered Handbook*:261–271. New York: Oxford University Press.

Turino, Thomas

2008. *Music as social life: The politics of participation*. Chicago: University of Chicago Press.

Turner, Victor

1969. *The ritual process: Structure and anti-structure*. New York: Aldine de Gruyter.

Vlaeva, Ivanka

2011. "Strategy of the international folk festivals in Bulgaria in the last two decades." Elsie Ivancich Dunin and Mehmet Öcal Özbilgin (editors), *Proceedings of the Second Symposium of the International Council for Traditional Music Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe*:129–36. İzmir: Ege University State Turkish Music Conservatory.

Woods, Michael

2007. "Engaging the global countryside: Globalization, hybridity and the reconstitution of rural place." *Progress in Human Geography* 31: 485–507.

Презентации:

Mellish, Liz

2008. The Koprivshitsa National Festival of Bulgarian Folklore: the ultimate 'village' festival, a communist 'icon' or a tourist attraction? *Presented at workshop - The 'urban' and 'rural' in present-day Bulgaria, 29-30 May*. UCL School of Slavonic and East European Studies.

Мелиш, Лиз

Публикации:

Mellish, Liz

2013. "The Koprivshitsa festival : from national icon to globalised village event." Ger Duijzings (editor), *Global villages : rural and urban transformations in contemporary Bulgaria*: 153–171, London: Anthem Press. ISBN: 9781783083510

Текстът е част от изданието Глобални села: селски и градски трансформации в съвременна България: 153–171, Лондон: Anthem Press. 2013. Гер Дуйзингс /редактор/ ISBN: 9781783083510

Редакция: Любомир Кутин, Елена Колишева, Мария-Магдалена Арнаудова

Превод от английски Красимира Кутина