

UNIVERZITET SINGIDUNUM U BEOGRADU

Departman za poslediplomske studije

**PERFORMATIVNOST U OSNOVAMA SISTEMA
TURISTIČKE ANIMACIJE**

doktorska disertacija

Mentor

Prof. dr Tadeja Jere Jakulin

Kandidat

mr Jelena Kovačević

Beograd, maj 2016.

Sadržaj

Zahvalnica	3
Lista tablica, dijagrama i grafikona	5
UVOD	6
I – PERFORMATIVNOST – TEORIJSKI I INTERDISCIPLINARNI PREGLED ..	8
Nevolje s imenom	13
1.1. Performativnost – filozofski horizont	28
1.2. Lingvistička osnova performativnosti	32
1.3. Razvoj performativnosti iz teatrološko-antropološkog spoja	34
1.4. Pozorište van pozorišne institucije	36
II – META-POZICIJA PERFORMATIVNOSTI	44
2.1. Performativnost u praksi	50
2.2. Performativni činioци u sistemu turističke animacije	52
2.2.1. Medij	52
2.2.2. Prostor	55
2.2.3. Vreme	57
2.2.4. Akteri	58
2.2.5. Utelovljenje	61
2.2.6. Sadržina i trajanje	65
2.3. Saodnos projektovanih animacionih događaja i umetničkog stvaralaštva	67
2.4. Samoodrživi programi turističke animacije	69
2.5. Turistička animacija i „nemesta”. Brendiranje destinacije	72
2.6. Forme turističke animacije	75
2.7. Turistička animacija, performativnost i igra	82
III – ANALIZA U FUNKCIJI SISTEMA	87
3.1. Turistički sadržaji kao topli i hladni mediji.....	87
3.2. Događaji i doživljaji	89
3.3. Turističke karakteristike i performativni karakter Guče, Exita i Küstendorfa	92
3.3.1. Decentralizacija	92
3.3.2. Počeci	94
3.3.3. Transformacije i otpori	96
Küstendorf	96
Exit	101
Guča	108
3.4. Sličnosti i razlike	114
IV – SISTEMSKI PRISTUP TURISTIČKOJ ANIMACIJI	121
4.1. Supsistemska pozicija turističke animacije	124
4.2. Supsistemska pozicija turističke animacije u sistemu kulture	126
4.3. Obrada primera turističke animacije i model systemske dinamike	131
4.3.1. Evaluacija anketnih rezultata	131
4.3.2. Od kvalitativnog do kvantitativnog modeliranja	141
ZAKLJUČAK	143
Literatura	145

Zahvalnica

Za ovaj rad dugujem zahvalnost svojim učiteljima i prijateljima koji su me ohrabivali i umeli na meni razumljiv način, u pravom času dati savet.

Neposrednu zahvalnost dugujem prijateljima koji su mi pomogli u prikupljanju podataka i zajedno sa mnom obavili anketiranje preko dvesta ispitanika: Oliveri i Nenadu Ristić, dr Dušici Todorović Lacavi, koja mi je, uz rediteljku Karolinu Spaić, dala i ohrabrenje i smernice za izbor predmeta proučavanja.

Moje disertacije u ovom obliku ne bi bilo bez predane i profesionalne pomoći koju su mi pružili u završnici izrade disertacije dr Vanja Stepanović, matematičar, angažujući se na izradi modela sistemske dinamike, ekonomista u oblasti strateškog marketinga Mladen Miljković, koji mi je pomogao pri evaluaciji anketnih podataka, i etnomuzikolog dr Irina Maksimović svojim stručnim savetima i podsticajima.

Želim zahvaliti i prof. dr Miroljubu Kljajiću, jednom od prvih čitalaca radne verzije disertacije, što mi je dao iskusan iskreni sud i dragocene primedbe.

JK

Racionalno značenje svakog stava leži u budućnosti.
Čarls Sanders Pers

Lista tablica, dijagrama i grafikona

Tablica 1. Komponente turističke ponude i položaj turističke animacije	11
Dijagram uticaja 1: Međuzavisnost turističke atrakcije, događaja, animatora i broja turista	12
Tablica 2: Od teorije akcije do teorije komunikacije	31
Tablica 3: Teatar / Performans	42
Crtež 1: Akteri performansa	59
Crtež 2: Interaktivni performans	60
Dijagram 2: Uticaj turističke animacije na kvalitet mesta	125
Dijagram 3: Supsistemska pozicija turističke animacije u sistemu kulture	126
Dijagram uticaja 4: Pozicija festivala Guča u sistemu turizma i kulture	129
Dijagram 5: Pozicija festivala Exit u sistemu turizma i kulture	130
Tabela 1. Evaluacija festivala	133
Tabela 1a. Socio-demografija	134
Grafikon 1. Poznatost festivala	134
Grafikon 2. Način informisanja	136
Grafikon 3. Evaluacija festivalskih cena	137
Tabela 2: Važni pokretači festivala (beta parametri)	138
Dijagram uticaja 1: Međuzavisnost turističke atrakcije, događaja, animatora i broja turista	140
Dijagram 6: SD dijagram simulacijskog modela turističke animacije	141

UVOD

Šta stoji u pozadini, šta predstavlja suštinu animiranja u uslovima turizma – na nekoj turističkoj destinaciji ili u resortu? Ako je turistička animacija uspešno izvedena, kako može da se očuva i obnavlja njen kvalitet? Postoji li način da menadžer turističke animacije svaki put obezbedi jednako uspešno izvođenje? Od čega zavisi uspeh animacije: od kompetentnih animatora, vrste programa, od skladne turističke grupe, od spoljnih faktora, ili od svega pomalo? Turistička animacija je namenska delatnost, usmerena ka povećanju zadovoljstva kod turista. Ali kako se to zadovoljstvo postiže? Kakav je odnos turističke animacije i ljudskih aktivnosti van turističke utilitarnosti, poput odlaska na predstavu ili koncert, bavljenja sportom i rekreacije? Da li je turistička animacija bleđa kopija teatarske umetnosti kojoj nedostaje umetnik, i ima li smisla porediti animatora i glumca?

Pred mladom oblašću ljudskog delovanja kakva je turistička animacija ima mnogo nerešenih dilema, a razvoj ove delatnosti u turizmu samo postavlja nova kvalifikativna, etička i organizaciona pitanja.

Svesna složene pozicije turističke animacije u odnosu na društvenu zajednicu, u sistemu kulture, kao i u odnosu na druge oblike turističkih aktivnosti, odlučila sam da potražim odgovarajući teorijski i metodološki okvir koji će nesumnjivo pozicionirati turističku animaciju i pružiti joj oslonac da se razvija ne samo prema do sada uspostavljenim modelima nego prema budućim potrebama turizma. Pronaći poziciju za jednu delatnost, u stvari znači uspostaviti sistem u kom se vidi uloga te delatnosti u odnosu na druga delovanja, šta utiče na nju, i na šta ona utiče. Tako je turistička animacija deo sistema turizma, privrednog sistema i sistema kulture. Ali to takođe znači da je turistička animacija njihov podsistem, to jest, da se ponaša kao sistem, da opstaje na međuvezama – od onih prema turistima do onih prema tekućim trendovima u kulturi – koje utiču na njeno postojanje i oblik.

Iako se turistička animacija prepoznaje u scenskim zabavnim programima, interaktivnim predstavama, sportskim i rekreativnim aktivnostima, njena pojava je mnogo češća i prožima turističku delatnost, od gostoprimljivosti do kreiranja programa kulturnog i manifestacionog turizma (*event tourism*). Zajednički imenitelj za sva lica turističke animacije, koji je opisuje i koji je operativan, pronađen je u performativnosti. Turistička animacija je performativnog karaktera, njen cilj nije delo nego događaj.

Kako Marvin Carlson primećuje, razlika između raditi i izvoditi ne nalazi se u dualitetu stvarnog i pozorišnog sveta, nego u činjenici da je subjekat svestan da nešto radi kada izvodi.¹ Iz rečenog bi se moglo zaključiti da je rad neviniji oblik ljudskog delovanja, i mogla bi se možda objasniti savremena sveprisutnost izvođenja. Performativnost je kovanica postmodernog doba.

Stoga je metodologija kojom obrađujem temu sistemsko mišljenje s izradom dijagrama uticaja i simulacijskih modela, a teorijsku osnovu pronalazim u studijama performansa.

Ovaj rad strukturiran je u dva dominantna dela, prvi, teorijski i drugi, praktični i metodološki, što u potpunosti odražava dvojaku prirodu turističke animacije, tj. teme rada. U prvom delu (I i II poglavlje) izložiću pregled pojma performativnost, njegova značenja u različitim oblastima i njegovu upotrebljivost u turizmologiji. U drugom delu (III i IV poglavlje) bavim se praksom turističke animacije i u tu svrhu analiziraću tri primera muzičkih festivala s internacionalim odjekom u Srbiji: Sabor trubača u Guči, Exit u Novom Sadu i internacionalni filmski i muzički festival Küstendorf u Mokoř Gori. S obzirom da privlače internacionalnu publiku, oni su postali svojevrsni turistički brendovi Srbije. Medijski su vidljivi i prepoznatljivi, pa su sve promene na njima lako uočljive i mogu poslužiti kao uzorak za pravljenje kvalitativnih modela (koji razotrkivaju uticaje) i kvantitativnih modela turističke animacije (koji simuliraju način rada). Interdisciplinarnost se pokazala ne samo kao poželjan nego i nužan pristup, s obzirom na ograničenja savremene visoko profilisane nauke, a sistemsko mišljenje je sinkretička i pomirujuća metodologija koja se ne bavi analizom stvarnosti, nego je koristi za njeno projektovanje.

¹ M. Carlson (2004²): *Performance. A critical introduction*, New York and Abingdon, Routledge, s. 4.

I PERFORMATIVNOST – TEORIJSKI I INTERDISCIPLINARNI PREGLED

Sistemsko mišljenje i performativnost nemaju istorodno poreklo. U naučnom smislu, sistemsko mišljenje je metodologija u čijoj osnovi je uverenje da treba shvatiti celinu da bi se razumelo ponašanje delova², dok se pojam performativnosti iznedrio iz analitičkog mišljenja. Performativnost su usvojile različite savremene naučne i praktične struke, i u zavisnosti od oblasti, on se različito upotrebljava. Za sistemsko mišljenje Fritjof Kapra kaže da će se sastavni delovi sistema ponašati drugačije ako se uklone sistemski odnosi i ako se delovi posmatraju izolovano, te da je jedini način da se u potpunosti razume zašto se neki problem ili stvar pojavljuje i opstaje ako mu se pristupi kao delu u odnosu na celinu.³ Zato se sistemsko mišljenje pojavljuje i kao metodologija za obradu podataka, s ciljem da se na osnovu njih donose optimalne odluke – pa je stoga izuzetno važno u oblasti svake vrste menadžmenta, te i u oblasti turističkog menadžmenta.⁴ S druge strane, terminološka upotreba performativnosti nije samo raznolika nego je i dominantna u savremenoj nauci, pa se može govoriti o promeni naučne paradigme i potrebi za osnivanjem jedne opšte teorije performativnosti.⁵

Pojam performativnosti je sveobuhvatan i tiče se svakog oblika pojavnosti turističke animacije, bilo da je reč o animacijama umetničkog, zabavnog ili sportskog karaktera, regularnim ili povremenim programima, za mali i odabrani krug gostiju ili je masovnog karaktera. Štaviše, performativnost je primenljiva na ekonomsko poslovanje i na evaluaciju. U tom smislu, turistička animacija je performativni sadržaj kojim se najprikladnije upravlja putem sistemskog modelovanja.

Animacija u turizmu je podsistem turizma kao šireg i većeg sistema, ali i podsistem drugih sistema, kao što je sistem nacionalne kulture, sistem izvođačkih delatnosti i sistem kulture uopšte. Da bi se turistička animacija uspostavila kao sistemska delatnost, odabrani su indikativni primeri, kako bi se na njihovim iskustvima ustanovili obrasci po kojima se animacije odvijaju. Reč je o tri nacionalna primera s internacionalnim odjekom i značajem:

² Fritjof Capra (1986): *Vrijeme preokreta*, s. 93

³ F. Capra (1996): *The web of life*, s. 30: „Systems thinking is a framework that is based on the belief that the component parts of a system will act differently when the systems relationships are removed and it is viewed in isolation. The only way to fully understand why a problem or element occurs and persists is to understand the part in relation to the whole.“

⁴ Tadeja Jere Jakulin (2009): *Sistemski pristop in modeliranje kot metodi za oblikovanje strateških odločitev v turizmu* i T. Jere Jakulin (2008): „Systems Thinking and Complex Systems Modelling“ in *Academica Turistica I*, no. 3-4, December 2008, s. 79-83

⁵ Jon McKenzie (2006): *Izvedi ili snosi posljedice*

Dragačevski sabor trubača (poznat i kao Festival u Guči), zatim, muzički festival Exit u Novom Sadu i Internacionalni filmski i muzički festival Küstendorf u Mokroj Gori. S obzirom da su vidni u javnosti i da su vidljive reakcije na različite spoljne i unutrašnje, organizacione promene, obrasci koji budu prepoznati poslužiće za izgradnju modela primenjivih na svaku drugu pojavnost turističke animacije. Ovi festivali su primeri turističke animacije i njima ću se baviti pošto postavim teorijski okvir teme. Sistemskom obradom pokazaću kakava je struktura turističke animacije, i koje su njene zakonitosti održanja i razvoja.

*

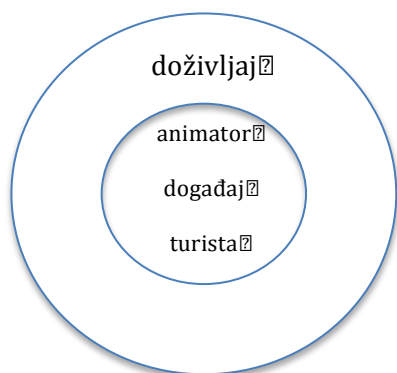
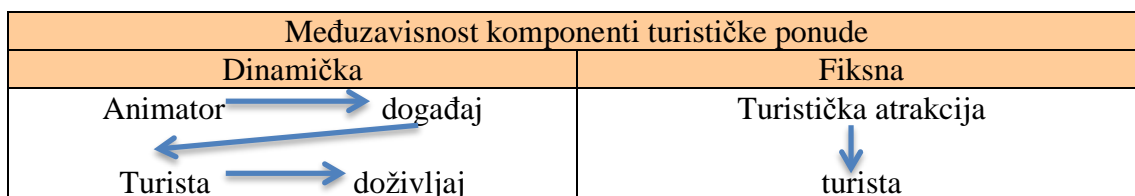
Iako turizmolozi razlikuju primarnu i sekundarnu turističku ponudu, nije uvek jasno⁶ kom nivou pripada turistička animacija. Tanja Mihalič ukazuje na varijacije i nesaglasje po pitanju svrstavanja kulturnih objekata u primarnu ili sekundarnu turističku ponudu, tj. da li izvestan objekat predstavlja turističku atrakciju (recimo, da li je hotel „Burj Al Arab“ u Dubaiju već atrakcija po sebi i time primarna ponuda) ili je reč o turističkom upotrebnom objektu, u ovom slučaju, o hotelu (što bi trebalo uvrstiti u sekundarnu ponudu)? Analogno tome može se postaviti pitanje da li je koncert Gorana Bregovića u Guči u okviru Sabora trubača primarna ili sekundarna ponuda? S obzirom da je Bregovićevo učešće uklopljeno u program jedne tradicionalne manifestacije folklorne muzike i kulture, on pripada primarnoj turističkoj ponudi (dogadjaji pripadaju primarnoj ponudi prema Vanhoveu, 2005), ali se isto tako može doživeti i kao plan organizatora da privuku što veći broj gostiju time što pozivaju muzičku zvezdu (pa prema tome, pomenuti koncert pripao bi sekundarnoj ponudi i turističkim superstrukturama).

Umesto podvajanja turističke animacije na nesiguran način, koji se može svesti na često nejasnu ili multifokalnu nameru organizatora, ili na subjektivnu procenu samog korisnika usluge, nudim podelu koja je primenjiva sa stanovišta animacije u turizmu, na fiksne i dinamičke turističke ponude, a ovakva podela otkriva se i u različitoj strukturi različitih turističkih ponuda. Dinamičke turističke ponude, tj. turističku animaciju odlikuje program s direktnom prisutnošću ljudi, a to učešće – performativnost – podrazumeva i razvojnost u vremenu ili priču. Dinamička turistička ponuda predstavlja susret između animatora i turiste, izvođača (performera) i njegove publike. Odnos u turističkoj animaciji je upravo odnos kakav se nalazi u svakom performansu – pozorišnoj predstavi, sportskom takmičenju na stadionu, muzičkom koncertu i drugde. Fiksne ponude mogu biti prirodne ili kulturne tvorevine

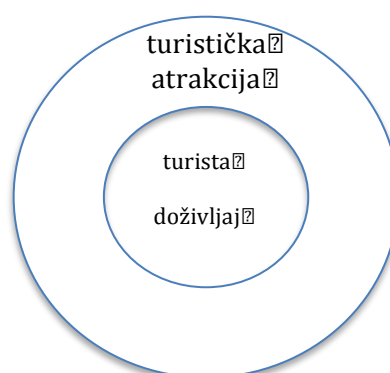
⁶ Tanja Mihalič (2013): „Performance of Environmental Resources of a Tourist Destination: Concept and Application” u *Journal for Travel Research*, 52 (5)

(spomenici kulture, spa centri i sl.) koje obučeno osoblje održava i unapređuje, ali za koje nije potrebno njihovo performativno učešće. Ako bi osim osnovne uslužne uloge osoblje imalo bilo koji drugi zadatak kojim bi animiralo gosta (na primer, da su kostimirani (kostim već uvodi priču) ili da na određeni način pozdravljaju goste (što je momenat glume)), fiksna turistička ponuda bi postala dinamička. Tako se turistička animacija može pojaviti i u vidu detalja, na mikropplanu, a i spontano, i dinamizovati turističku ponudu. Turizma nema bez fiksnih komponenti turističke ponude kao što su prirodne i kulturne atrakcije, a animacija pri kontaktu s turistima donosi živost i život u turističkoj ponudi.

Komponente turističke ponude	
dinamičke	fiksne
Animator	Turistička atrakcija
Turista	turista
Događaj → doživljaj	(nepredvidiv) doživljaj
Vreme (određeno pričom, unutrašnjom razvojnošću)	Vreme (neodređeno ili određeno radnim vremenom ili trajanjem usluge)



Dominanta dinamičkog odnosa



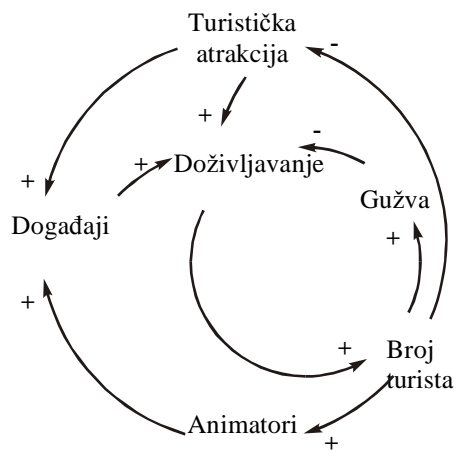
Dominanta fiksnog odnosa

Tablica 1. Komponente turističke ponude i položaj turističke animacije

Na osnovu postavljenih ciljeva, ključna pitanja za proučavanje animacije u turizmu

odnose se na domen turističke animacije – šta obuhvata sistem turističke animacije i šta za turističku animaciju znači izvođenje (performativnost)?

Što se odgovora na prvo pitanje tiče, svaki sistem ima svoje granice,⁷ s tim što otvoreni sistemi (Jere Jakulin, 2009; Capra, 1986 [1982]; Merleau-Ponty, 2002 [1945]) nemaju jasne granice prema svojoj okolini⁸. Turistička animacija je jedan otvoren sistem s obzirom da izuzetno mnogo uticaja prima iz okoline, što je čini osjetljivim sistemom. Navešću nekoliko primera. Ekonomski razlozi mogu dovesti do komercijalizacije ponude na uštrb sadržaja, i na uštrb sociokulturnih razloga. Turistički i sociokulturni razlozi mogu dovesti do zastoja u procesima jedne društvene zajednice tako da ona postane svojevrsni rezervat, izolovan od svetskih razvojnih procesa. Može se desiti da na uštrb očuvanja „starih“ modela života, zajednica ne razvija druge potencijale, poput visokog školstva, industrijalizacije, savremenih modela života. Zatim, individualni razlozi za razvoj pojedinca mogu uticati na stvaranje turiste s previsokim očekivanjima i zahtevima. Svaki od razloga za turističku animaciju može uticati na disbalans. Zato se trajanje i razvoj turističke animacije postižu usklađivanjem razloga i posledica, to jest kad se turističkoj animaciji pristupi sistemski. No, da bi se to moglo izvesti, potrebno je uspostaviti turističku animaciju kao sistem. U stvari, u sklopu celovite turističke ponude, turistička animacija je podsistem sa svim svojim osobenostima.



Dijagram uticaja 1: Međuzavisnost turističke atrakcije, događaja, animatora i broja turista

Na Dijagramu uticaja 1. prikazane su glavne komponente sistema turističke animacije, tj. komponente koje pozicioniraju turističku animaciju u sistem: turističke atrakcije, sam

⁷ Miroljub Kljajić (1994(1980)): *Teorija sistemov*, s. 60

⁸Merlo-Ponty, pišući o otvorenim sistemima, ukazuje i na njihovu vremensku komponentu: „telo običnog subjekta nije samo sistem koji pokazuje sadašnje pozicije, nego je jedan otvoren sistem neograničenog broja ekvivalentnih pozicija usmerenih u drugim pravcima.“ („normal subject has his body not only as a system of present positions, but besides, and thereby, as an open system of an infinite number of equivalent positions directed to other ends.“) Merleau-Ponty *Phenomenology of Perception*, s. 163

dogadaj, animatori i broj turista. Dijagram je rečit jer pokazuje od čega sve zavisi turistička animacija, šta utiče na njen razvoj. Upotrebljen je dijagram uticaja ili uzročno-posledični dijagram (CLD – *causal loop diagram*) koji otkriva kvalitet odnosa u sistemu: turistička atrakcija (+) utiče na događaje i u istom pozitivnom smislu, događaji (+) utiču na doživljaje (+). Doživljaji utiču na broj turista (+). Zbog većeg broja turista raste broj animatora (+), koji stvaraju veći broj događaja (+). S druge strane, veći broj turista dovodi do gužve (+) i do pada turističke atraktivnosti (-). Gužva (+) uzrokuje promene u planu kretanja, obilasku, saobraćajna kašnjenja, nervozu u prevozu i u turističkim grupama, ponekad dolazi i do nesreća, i zbog svega toga, opada doživljaj (-) kod turista.

Izneti CLD turističke animacije poslužiće:

- kao osnova za razumevanje performativnosti u sistemu turističke animacije;
- on je pregled delovanja turističke animacije, što će biti objašnjeno u ovom radu;
- prema njemu će biti urađeni razrađeni dijagrami za odabrane primere turističke animacije;
- takođe će poslužiti za izradu simulacijskog modela turističke animacije (SD), o čemu će biti najviše rečeno u IV poglavlju ovog rada.

Druga pomenuta odlika turističke animacije je performativnost. O animaciji u turizmu se ne može govoriti ako se turistička usluga zasniva na mehaničkom ili digitalizovanom pristupu. Na primer, nije dovoljno imati zabavni park u kome će sve zanimanje biti povereno mehanizmima i elektronici (razne sprave, interaktivni displeji i sl.) i gde se od osoblja traže samo razvodnici i obezbeđenje. Naime, animacija traži fizičku *prisutnost* čoveka, kako korisnika, tj. turista, tako i animatora. Taj minimalni je ujedno i optimalni uslov turističke animacije. Dakle, prisustvo čoveka, a ne ekspresivnost s više ili manje glumačke spretnosti, zapravo, ne izlivanje viška energije koje će dovesti do disbalansa. Čime objasniti prisustvo? Po čemu razlikovati prisustvo u običnoj svakodnevnoj i neimenovanoj situaciji od onog prisustva koje je optimalan uslov turističke animacije? Ovo je bitno pitanje koje zaslužuje posebnu obradu u ovom radu,⁹ a u najširem smislu može se reći da se tiče takvog prisustva koje stvara (imenuje) situaciju, ovladava prostorom (i čini ga određenim), probuđuje pažnju drugih prisutnih, tj. turista, jer je sâmo prisustvo plod pune koncentracije. Zbog toga se može reći da to nije sobom data fizička prisutnost, nego je to prisutnost koja se *izvodi*. Fizička prisutnost animatora je i uslov performativnosti i performativnost. No, sad kad se došlo do

⁹ Videti pod performativnim činiocima o utelovljenju, s. 61.

teme performativnosti, treba joj naći pravu poziciju u ovom radu.

Nevolje s imenom

S obzirom na složenu prirodu odabranog termina, nužno je performativnost kontekstualizovati: 1. pojmovno-jezički; 2. u sklopu filozofskog i naučnog sistema; i 3. upotrebno. Dok su prva dva vida preduslovi i posebne argumetacije kojima se performativnost predstavlja kao primeren naučni termin, dotle treći vid znači – uvođenje termina u turizmologiju, egzaktnu upotrebu u turizmologiji, te praktičnu upotrebu kao glavnog sredstva povezivanja pri operativnim radnjama u sistemu turističke animacije. Za moju tezu, performativnost je istovremeno dokaz i primena dokaza, jer je praksa najbolja argumentacija u svakoj primenjenoj nauci. Tako obrađen pojam moći će se sasvim legitimno upotrebljavati u turizmologiji. No, iz svega proizlazi da se pojam performativnosti pretežno dokazuje tokom celog rada.

Pre svega, ovaj termin jeste svež ali nije prvi put upotrebljen i nije ekskluzivno turizmološki. Njegova dosadašnja upotreba bila je najčešće u polju humanističkih nauka, između filozofije jezika, rodnih studija i teatrologije, mada je i u ovo usko polje konsekutivno ulazio. No, s obzirom da se tu performativnost zametnula, biće neophodno pozabaviti se njenim smislom u pomenutom krugu, a svaka oblast dala je svoj doprinos i uslovila izvesna pomeranja u značenju. Ujedno, ovaj rad ne samo da tematizuje upotrebu performativnosti u sistemu turističke animacije, nego i put kojim se termin *izvodi* – iz humanističkih nauka. Iako već ima ekonomskih studija koje obrađuju svoj predmet koristeći se krugom koji pokriva performativnost – tu mislim prvenstveno na iskustvenu ekonomiju (*experience economy*) Džejmsa Gilmora (James H. Gilmore) i Džozefa Pajna (B. Joseph Pine II), uspostavljenu studijom *Iskustvena ekonomija: Rad je pozornište, a svaki biznis je scena*¹⁰ – pojam performativnosti ipak nije osvešćen u turizmologiji. Iako se njihov rad tiče savremenog menadžmenta u svim oblastima ekonomije, zanimljivo je da su glavne kritike njihove teze stigle od strane uslužnih delatnosti i turizmologije kojima bi trebalo da su najbliži i najprihvatljiviji. No, njihova studija pomera perspektive ekonomije, a u tom naumu inspirisana je metaforom o svetu kao velikoj pozornici. Već u samoj intenciji iskustvene ekonomije, kao najmlađe faze u ekonomskom razvoju, leži performativni potencijal.

¹⁰ Gilmore, Joseph Pine II (1999): *The Experience Economy: Work Is Theater and Every Business a Stage*. Harvard Business Press

Prema Gilmoru i Pajnu, s obzirom na vrstu proizvodnje, prvobitna ekonomija je bila agrarna – u ponudi su bili proizvodi–sirovine ekstrahovani iz prirode. Sledeća velika ekonomska faza može se odrediti kao industrijska, s obzirom da se u ovoj fazi proizvodi roba, kojom se naveliko trguje i čije su glavne odlike da je standardizovana i inventarisana (a nije više prirodna). Potom je razvijeno društvo druge polovine XX veka ušlo u fazu uslužne ekonomije: na zahtev klijenata pružaju se usluge, i one više nisu industrijski standardizovane nego prilagođene potražnji. Iz ove faze, razvijena društva ulaze u iskustvenu ekonomiju (*experience economy*), koja funkcioniše poput scene (*stage*): njena ponuda je daleko od osnovne sirovine, robe ili usluga, u sferi *nezaboravnih doživljaja*, koji se mogu kupiti na za to specijalizovanim mestima. Kako ekonomija evoluirala, ovi autori pokazuju na jednostavnom primeru: kad je detetu rođendan, majka neće kao nekad pribaviti materijal (sirovine) i praviti tortu, niti će, kao što je to juče činila, otići u poslastičarnu i kupiti gotovu rođendansku tortu, nego će novi poklon biti – proslava rođendana na nekom za to posebno organizovanom mestu uz rođendansku tortu. Kupac nije kupac nego je *gost*, a traženi doživljaj mu pruža „igrač“ (*Stager*). To je ekonomija XXI veka. I premda se čini da su Gilmor i Pajna proglasili svojim otkrićem na opštem nivou ekonomije nešto što uveliko postoji i funkcioniše u turizmu, situacija se, zapravo, može, i treba, posmatrati kao metodološki doprinos turizmologije ekonomskim perspektivama. Promišljena turistička ponuda, u konačnom ishodu, bavi se „nezaboravnim iskustvima“, a ona su upravo akcentovana poslednjom fazom razvoja ekonomije, iskustvenom ekonomijom. Takođe treba imati na umu da je paralelizam ekonomije i teatra kod Gilmorea i Pajna ostao na nivou metafore, kulturološki i jezički razumljive po sebi (naslov asocira na Šekspirov slavni stih, *all the world's a stage and all the men and women merely players*). No, ono što nedostaje ovoj samorazumljivosti, to je zajednički imenitelj, performativnost, po kojoj je uopšte moguće sravniti ekonomiju i scenu – sa stanovišta ekonomije.

Pozorište može biti mimetično, referensno i refleksivno – ono daje osvrt, odgovor, komentar na svaku pa i na ekonomsku temu; ekonomija je autoreferensna, poput svake druge nauke, bavi se opisom svog predmeta. U slučaju animacije u turizmu, metafora scene kao sredstvo je dopadljiva i – nedovoljna. Između „teatra“ i „turističke animacije“ zadržati se na metafori bilo bi istovremeno i previše i premalo. Suviše je govoriti o sličnosti teatra i turističke animacije jer je nedovoljno razlika, kao što metafora teatra ne ostavlja dovoljno izbora turističkoj animaciji, jer njihov odnos nije jednosmeran i mogućnosti kombinatorike među njima su nepresušne. O tome će svakako biti više reči kad budem pisala o performativnosti i njenom delovanju. U metodološkom pogledu, između turizmološkog i

pozorišnog sistema moguća je analogija, u skladu sa sistemskim razmišljanjem. Saznanja iz poznavanja funkcionisanja „bezbednijeg“ teatarskog sistema mogu se praktično koristiti u svetu turističke animacije. Upravo na ovoj sistemskoj osobini baziraću bitan deo rada, jer sistemski pristup omogućava analogije među sistemima. No, prethodno će biti potrebno uspostaviti sistem turističke animacije. Osim proučavanja Jere Jakulin,¹¹ turistička animacija nije obrađena u teoriji sistema.¹²

Za razumevanje funkcionisanja performativnosti u sistemu turističke animacije od pomoći su radovi i drugih proučavalaca, što u svetu ekonomije, turizmologije, što kulturologije i uopšte, humanističkih nauka. Uz Gilmora i Pajna, u svetu ekonomije, pojam performativnosti posebno je koristio Mišel Kalon (Michel Callon), francuski sociolog ekonomije. Za njega je otkriće performativnog aspekta ekonomije epistemološko pitanje. Kalon smatra da ekonomska nauka ne samo da se bavi opisivanjem tržišta i ekonomije, nego utiče na ekonomiju, njen razvoj i kretanja. I njegovi stavovi doživeli su mnoge kritike, pa se u studiji iz 2006, „Šta znači kad se kaže da je ekonomija performativna?“¹³ koja je objavljena u knjizi *Da li ekonomisti prave tržište? O performativnosti ekonomije* Kalon pita „[d]a li je razumno smatrati da naučna teorija može zameniti prirodu predmeta koji opsuje?“¹⁴ – i dokazuje da ekonomisti ne proučavaju ekonomiju nego je rekonstruišu¹⁵. Tematika koju je ustalasio Kalon naći će svoje mesto i u mom radu, posebno kad se budem bavila definisanjem problema i funkcionalnog pojma performativnosti u interdisciplinarnom okviru. Kalonova postavka otvara posebnu dimenziju performativnosti, a to je da se ona posmatra ne samo kao sredstvo turističke animacije, nego kao uslov za kodifikovanje/uspostavljanje discipline i njeno pozicioniranje u polje preseka više disciplina. Svojom širinom i dalekosežnošću, Kalonova teza uvodi dve ključne stavke za moj rad: 1. šta spaja, šta je zajedničko savremenoj ekonomiji i savremenoj umetnosti, šta je njihov zajednički imenitelj – a to su sve pitanja o supstanci; 2. kodifikacija nove (naučne) discipline ići će putem sistemskog mišljenja kao najopravdanijeg i najsvrsishodnijeg u slučaju preplitanja pristupa i ciljeva jedne discipline s

¹¹ T. Jere Jakulin (2014): „Systems Approach for Optimal Decision-making in Event Tourism“. 8th International Quality Conference. Kragujevac

¹² Jedan od pionirskih sistemskih radova u turizmu kod nas dao je Jovan Popesku, *Menadžment turističke destinacije* (2011). Iako se ne govori o turističkoj animaciji kao posebnom podsistemu turizma, ona je prisutna u obradi turističkih atrakcija, i po više osnova pripada elementima koji čine turističku destinaciju: kultura i istorija, aktivnosti, specijalni događaji, tipovi zabave. (s. 34-35)

¹³ „What Does it Mean to say that Economics is Performative?“ u (2008) *Do Economists Make Market? On the Performativity of Economics*, eds. D. MacKenzie, F. Muniesa, L. Siu. Princeton University Press

¹⁴ Callon, *What Does it Mean to Say that Economics is Performative?*, s. 4: „Is it reasonable to consider that a scientific theory can alter the nature of the object that it describes?“

¹⁵ Petter Holm (2007): „Which Way Is Up on Callon?“ u (2008) *Do Economists Make Market? On the Performativity of Economics*, eds. D. MacKenzie, F. Muniesa, L. Siu. Princeton University Press

mnogim drugim. Druga stavka odnosi se na način rada, i pitanja su metodološka.

Najzad, pomenuću sporadične ali sve češće slučajeve primene termina na oblast turizma, ali u kojima performativnosti nije dodeljeno specifično mesto, niti je obrađena zasebno. Karakteristika većine ovih radova je da drugu disciplinu, tj. turizam uzimaju za svoj predmet. U tim radovima performativnost je direktno preuzet aktivni i aktuelni termin iz drugih, nesrodnih disciplina (rodnih studija, filozofije, antropologije, ili samih studija performansa) i njegova aplikacija na konkretne, izdvojene slučajeve iz turističke prakse. Radovi su pisani posle 2000. i često se bave aktuelnim, tekućim temama. Takva je, recimo, studija Dankana Lajta (Duncan Light),¹⁶ usredsređena na turizam u Transilvaniji podstaknut imaginacijom i mitizacijom mesta. Turisti, piše Lajt, „nisu se samo susreli s Transilvanijom – umesto toga, oni su izvodili jednu Transilvaniju kakvu su zamišljali da postoji“¹⁷. On u samom uvodu primećuje da raste broj radova u kojima se turizam posmatra kao oblik performansa. U tim studijama turizam se tretira kao kulturna pre nego komercijalna aktivnost.

Turizmolog Adam Viver (A. Weaver)¹⁸ koristi se performativnim metaforama dok se bavi interaktivnim uslugama na kruzerima: „Ovaj rad ispituje kako proučavaoci u oblasti turizma upotrebljavaju izvođačke metafore. Ovi su istraživači izjednačili zanimanja u turizmu s pozorištem – zaposleni u ugostiteljstvu posmatraju se kao 'glumci' za koje se pretpostavlja da igraju određene 'uloge'; za interaktivni uslužni posao kaže se da uključuje 'improvizaciju'; radno mesto vidi se kao 'scenografija' (Crang, 1997; Edensor, 2000, 2001; Ku, 2003).“¹⁹ Njegovo istraživanje je praktično i menadžerski orijentisano, ali on u turizmologiji slobodno primenjuje jednačinu između pružanja usluge i nastupa na sceni. Ovo mu svakako polazi za rukom pošto je pristup već razvijen u radovima drugih istraživača, Edensora, Krenga, Kua. Štaviše, iako govori o metafori, s obzirom da fiksira značenja i odnose jednakosti, već se može govoriti o semantici performansa u strukturi ekonomskog poretka.

Jedna studija udružila je tri stručnjaka iz oblasti turizmologije i kulturologije sa Univerziteta Metropolitena u Lidsu (Leeds Metropolitan University), Karl Spreklen (K. Spracklen), Džon Laurenčić (Jon Laurencic) i Aleks Kenjon (Alex Kenyon) u istraživanju

¹⁶ Duncan Light (2009): „Performing Transylvania: Tourism, fantasy and play in a liminal place” in *Tourist Studies*, 9:240 (s. 240-258), <http://tou.sagepub.com/content/9/3/240> [pristupljeno: 4. oktobra 2013 ili datum čitanja: 21. decembra 2013]

¹⁷ D. Light (2009): „were not simply encountering Transylvania – instead they were performing a Transylvania as they imagined it to be”, s. 240

¹⁸ Profesor na Univerzitetu Viktorija u Velingtonu na Novom Zelandu.

¹⁹ Weaver (2005): „Interactive service work and performative metaphors“. *Tourist Studies*, s. 5: „This article examines the use of performative metaphors by researchers who study tourism-related employment. These researchers have equated tourism-related employment with theatre – service employees are viewed as ‘actors’ who assume certain ‘roles’; interactive service work is said to involve ‘improvisation’; the workplace is seen as a ‘set’ (Crang, 1997; Edensor, 2000, 2001; Ku, 2003).”

dometa jedne turističke supkulture, festivala piva na severu Engleske – *a real-ale festival*.²⁰ Autori su istraživači u srodnim disciplinama, sociologiji dokolice (leisure studies) i turizmologiji i ugostiteljstvu. Za njih je performativnost isto što i ispoljavanje (manifestovanje): turisti koji stižu posebno u dane festivala piva, razlikuju se od stalnih konzumenata piva (ili uživalaca u pivu) po tome što su oni faktori performativnog jer karnevalizuju, ili situacionalizuju festival. Manifestacija je, tako, u središtu istraživačkog interesovanja, a njome se govori o specifičnom kulturnom identitetu. Performativnost se razvila u pravcu zanimanja za identitet unutar rodni studija, o čemu ću uskoro više govoriti.

Vilijam Kenon Hanter (William Canon Hunter), autor članka „Izvođenje kulture u formožanskom aboridžanskom kulturnom selu na Tajvanu: istraživanje subjektivnog mišljenja izvođača putem *Q* metoda”²¹ bavi se predstavama koje domoroci priređuju u jednom parku na Tajvanu, bazirajući se pored turizmoloških zahteva, na etnografskim činjenicama i teatrološkim rezultatima. On istražuje važan problem, pošto se njegovo proučavanje domorodaca na Tajvanu može smatrati i studijom slučaja a koja je indikativna za mnoge lokalne zajednice s partikularnim kulturama. One se bore sa stalnim zahtevom za kulturno postvarenje u svrhu turizma: „kulturna dobra u turizmu se ponekad vide kao operativno prećutkivanje ili barem kao pretnja izvornom idenitetu.”²² Dakle, ponovo je reč o svezi performativnosti i identiteta. Hanter se oslanja na studije performansa dok ispituje subjektivni odaziv na sâm performativni čin. Njegovo je interesovanje usmereno na izvođače: šta su njihovi doživljaji, njihova percepcija performansa, njihova preispitivanja identiteta pokrenuta samim izvođačkim činom. S obzirom da je odabrao *Q* metod²³ za proučavanje problema, Hanter takođe doprinosi izgradnji studija performansa, premda je njegov etnografski kontekst već blizak studijama performansa²⁴.

Studija Tima Edensora²⁵ „Izvođenje turizma, insceniranje turizma” (2001), izvesna je prethodnica navedenim radovima. Štaviše, većina proučavalaca poziva se na njegov doprinos.

²⁰ Karl Spracklen, Jon Laurencic, Alex Kenyon (2013): „‘Mine’s a Pint of Bitter’: Performativity, gender, class and representations of authenticity in real-ale tourism” in *Tourist Studies*, published online 30 August 2013: <http://tou.sagepub.com/content/early/2013/08/30/1468797613498165> [pristupljeno: 4. oktobra 2013]

²¹ William Cannon Hunter predaje na Koledžu za menadžment u hotelijerstvu i turizmu u Seulu. Temu obrađuje u radu: „Performing Culture at the Formosan Aboriginal Culture Village in Taiwan: Exploring Performers’ Subjectivities Using Q Method”, u *International Journal Of Tourism Research*, 15, 403-416 (2013) Published online 21 May 2012 in Wiley Online Library (wileyonlinelibrary.com) DOI: 10.1002/jtr.1887 [pristupljeno 21. oktobra 2013]

²² W.C. Hunter, 2013, s. 403: „cultural commodification for tourism is sometimes seen as operationally silencing or at least threatening indigenous identity.”

²³ *Q* metod ili metod istraživanja subjektivnog odnosa ispitanika prema određenoj temi, a najčešće se primenjuje u psihologiji i sociologiji.

²⁴ Vežu je uspostavio Viktor Tarnar (V. Turner), o čemu će biti reči u II poglavlju.

²⁵ Tim Edensor je profesor kulturologije na britanskom Univerzitetu Stafordšir.

Performativnost je antropološka kategorija naviknutih ponašanja, ponavljanih matrica: „Izvođačka parvula treba stalno da se sprovode da bi održala svoju snagu, a propisane konvencije i vrednosti koje su im svojstvene retko se poremete ako se izvode na nerefleksivan način.“²⁶ On performansu pristupa kao uobičajenim, po navici izvođenim turističkim aktivnostima. Turizam je, u svojim brojnim manifestacijama, forma performansa za Edensora: „serija insceniranih događaja i prostora, koja liči na niz performativnih tehnika i pozicija“.²⁷

Edensor koristi pojam performansa i performativnih normi u smislu koji su postavili antropolozi Erving Goffman (E. Goffman), Viktor Turner (V. Turner), Mišel de Sarto (M. de Certeau), Kliford Gerc (C. Geertz) – performativne su (*izvode se*) navike svakodnevnog života. Edensor takođe govori o turizmu u „društvu spektakla“, ali ne treba smetnuti s uma da je spektakularizacija (globalizacija) već karakteristika druge polovine XX veka²⁸. Prema Edensoru odlika je tog savremenog sveta da se gubi jasnost između posla i odmora, a tako se zamagljuje i razlika između turizma i svakodnevnog života.²⁹ Edensorov značaj je bitan jer je pomerio ugao posmatranja i uveo kritički pristup. Zapravo, Edensor svoj razrađen naučni aparat upotrebljava na specifičnoj oblasti, na turizmu. Pritom, on predmet ne menja nego analizira, kao što inače čine humanističke nauke. Njegova humanistička metodologija takođe je zasnovana na metafori – na znaku da „jedna tema diskursa vodi drugoj uz pomoć relacija sličnosti“³⁰. Zato se na tom sastavu turizma kao objekta proučavanja i performativnosti kao antropološke i kulturološke operativne kategorije, ništa ne dogodi. Umesto interdisciplinarnog polja, stvorena je metafora. Kao što je već rečeno, za metaforu je neophodno da su teme odvojene, da pripadaju različitim sferama mišljenja,³¹ što i jeste slučaj između kulturologije i turizmologije. No, dva sveta ostaju odvojena, iako je kulturolozima postala bliža oblast turizma, i recipročno je turizmolozima bliža humanistička perspektiva. Edensor pravi jedan prodor u zanimljiv no i dalje izdvojeni svet turizma. Turizmolozi ne bi trebalo da ignorišu kritiku koju pruža Edensor.

*

Upravo sačinjen pregled je tek egzemplarno predstavljanje teme putem teza i obrada

²⁶ Edensor (2001): „Performing tourism, staging tourism“. *Tourist Studies*, s. 62: „Performative norms need to be continually enacted to retain their power, and the prescriptive conventions and values that inhere in them are rarely disrupted if they are performed unreflexively“.

²⁷ Edensor, 2001, s. 60: „a series of staged events and spaces, and as an array of performative techniques and dispositions“.

²⁸ Videti kod Gija Debora (Guy Debord, 1967).

²⁹ Edensor, 2001, s. 61: „The growing social and economic importance of leisure and a blurring between work and leisure in post-Fordist economies further obscures the distinction between tourism and the everyday.“

³⁰ Džerald Prins (2001): *Naratološki rečnik*, Beograd, Služebni glasnik, s. 103

³¹ David Lodge, *Načini modernog pisanja*, s. 101, citira Stephena Ulmanna: *A Style in the French Novel*, Cambridge, 1957

koji se mogu naći u savremenim člancima. Ono što nedostaje ovim i sličnim radovima u lancu pojava, to je sistemski kontekst. Štaviše, ponekad bi se moglo reći da je termin *performans/performativno/performativnost/...* eksploatisan, tj. da nije opravdao primenu. Da se ne bi partikularno uzimala samo poneka odlika performativnosti i da pri prelazu iz jedne discipline u drugu pojam ne bude deformisan ili okrnjen, treba mu pristupiti na njegovom izvorištu, idejnom i leksičkom.

*

Performativnost je izvedenica, čiji je izvorni oblik *performativity* u engleskom jeziku u upotrebi u lingvističkom i filozofskom diskursu, pre svega, kod Dž. L. Ostina (J. L. Austin) i Džudit Batler (Judith Butler). Premda je u srpski jezik reč ušla iz engleskog, i to najverovatnije tek u poslednjoj deceniji, mogla je biti prihvaćena jer su već u srpski jezički sistem bile uvedene reči istog porekla, kao što su *performansa* ili *performans*.

Kako beleži *Rječnik stranih riječi* Bratoljuba Klaića, *performansa* je reč francuskog porekla, a njena značenja su: „1. uspijeh, dostignuće, rezultat; 2. u množ. a) radne karakteristike; b) tehnički podaci, parametri; 3) vrhunski sportaš, as.”.³² Zapravo, Klaić je donekle precizan, jer je u starofrancuskom i srednjefrancuskom postojala reč *performance* u značenju potpunog, izvršenog, završenog. Prema rečniku *Merriam-Webster*, u srednjeengleskom postojao je glagol *performen*, nastao iz anglo-francuskog *performer*, što je alternirana starofrancuska reč *perfournir*, u kojoj se pojavljuje latinski prefiks *par-*, *per-* u značenju – potpuno, zajedno s nastavkom *fournir*, koji znači – završiti.³³ U etimološkom rečniku V. V. Skita odrednica *performance* upućuje na reč *furnish*: „perform, to achieve. (F. - O.H.G.; with *L. prefix.*) Corrupted from M.E. *parournen*, later *parfourmen*. - O.F. *Parfournir*, ‘to perform’; Cot. - L. *Per*, thoroughly; and O.F. *fournir*, to furnish, provide.”³⁴ Dakle, i u savremeni francuski reč stiže iz engleskog jezika, u kom je prihvaćeni latinski izraz dobio brojne oblike, glagolske, imeničke i pridevske.

Shodno tome, izvor svih bliskih izvedenica u srpskom jeziku nalazi se u engleskom glagolu *to perform* (izvesti). Prvo izdanje *Leksikona stranih reči i izraza* Milana Vujaklije iz 1936/37, kao i izdanja iz 1954. i 1966. ne znaju za tu reč. Tek u četvrtom i dopunjenom izdanju iz 1992. stoji da je *performansa* reč engleskog porekla, koja u tehnici označava „učinak, osnovne snage, karakteristike motora i mašine”. No, ovaj *Leksikon* daje prvi i

³² B. Klaić (1982): *Rječnik stranih riječi*. Zagreb, Nakladni zavod MH

³³ *Webster's New Collegiate Dictionary* (1976), Springfield, Massachusetts, A Merriam-Webster

³⁴ Walter William Skeat (2010): *A Concise Etymological Dictionary of the English Language*, fototipsko izdanje: New York; Harper & Brothers Publishers, 1896; Nabu Press, s. 166

lingvističku upotrebu – „iskaz kojim se vrši radnja, dat u zapovednom načinu.”³⁵ Ako objašnjenje nije i najjasnije, ono ipak ukazuje na pomeranje značenja i lagano širenje referensnog polja pojama. Dok je početkom devedesetih njegov oblik još uvek samo *performansa*, praksa će vrlo brzo „odomačiti” stranu reč, pa se u prvim godinama XXI veka ona pojavljuje u različitim sintaksičkim konstrukcijama i funkcijama. *Veliki rečnik stranih reči i izraza* Ivana Klajna i Milane Šipke objašnjava više pojmova proizašlih iz engleskog glagola *to perform*: *performans*, *performansa*, *performativ*, *performativan*, *performer*.³⁶ Jedna od novijih i netipičnih referensnih knjiga, *Rečnik urbane svakodnevice* Sime C. Ćirkovića na duhovit način i u jednom luku ukazuje na promenu: „*performansa* – radna karakteristika. Tehnički izraz prošetao u svet zavodljivosti, te se iskazuje kao (nečije) naročite odlike, svojstva, sve što nekog izdvaja od ostalih.”³⁷ No, ovo usložnjavanje upotrebe i značenja nije se desilo voluntaristički, nego pod uticajem opšteg toka i proširene upotrebe osnovnog pojma, pre svega u angloameričkoj kulturnoj sferi.

Naime, ni u engleskom jeziku ovaj pojam nije ostao jednoznačan. Enciklopedija *Britannica* objašnjava pojam *performance* samo u pravnom smislu – „čin delanja za koje je potreban ugovor. Cilj uspešnog *performansa* je oslobađanje osobe od obaveze da deluje prema ugovorenoj obavezi u budućnosti.”³⁸ Jedna druga referensna knjiga (zbirka), *Encyclopaedia Americana* razlikuje tzv. *performance tests*, psihološki termin za specifične testove inteligencije: „merenja inteligencije koja se malo ili nimalo koriste jezikom, instrukcije date gestom, pokazivanjem ili u slikama”³⁹ – i tako ih konfrontira s verbalnim testovima tipa Bine-Simon (Alfred Binet, Théodore Simon). A takođe ova enciklopedija prepoznaje *Performing Right Societies*: „saradničko udruživanje kompozitora i autora muzičkih dela s njihovim izdavačima. Njihova je uloga u raščišćavanju prava na javno izvođenje muzike članova udruženja.”⁴⁰ Slično objašnjenje može se naći i u *Everyman's Encyclopaedia*: „Društvo za prava izvođenja, udruženje kompozitora, autora i izdavača autorskih prava za mučika dela, osnovano 1914, s ciljem da sakuplja prihod od javnog izvođenja dela, i tako spreči

³⁵ Milan Vujaklija (1992): *Leksikon stranih reči i izraza*, Beograd, Prosveta

³⁶ Ivan Klajn, Milan Šipka (2008.³): *Veliki rečnik stranih reči i izraza*, Novi Sad, Prometej, s. 938

³⁷ Simo C. Ćirković (2011): *Rečnik urbane svakodnevice: kulise pred licem vremena*, Beograd, Hesperiaedu, s. 203

³⁸ (1986) *The New Encyclopaedia Britannica*, vol 9, Micropaedia – Ready Reference, 15th edition, s. 287: „act of doing that which is required by a contract. The effect of successful performance is to discharge the person bound to do the act from any future contractual liability.”

³⁹ *The Encyclopaedia Americana* (1967), International edition, vol 21. Complete in Thirty Volumes, first published in 1829. New York, Americana Corporation: „measures of intelligence which make little or no use of language, the instructions being given by pantomime, demonstration, or pictures.”

⁴⁰ *The Encyclopedia Americana* (1967), s. 577: „cooperative associations of composers and authors of musical works and their publishers. They serve as clearing houses for the licensing of public performances of members' copyrighted music.”

neautorizovana izvođenja.”⁴¹ I u ovoj se enciklopediji pojam *performance* vezuje za psihološke testove *Performance Tests*, i na pravne odnose i akta, *Performing Animals (Regulation) Act*.

Tek noviji rečnici beleže raznovrsniju upotrebu i nove fraze od osnovnog glagola *to perform*. U *Oxford's Advanced Learner's Dictionary* postoje odrednice: *performance*; *performance art* – „umetnička forma u kojoj umetnik izvodi predstavu, a ne proizvodi materijalno umetničko delo“; *performative* (doduše, samo kao pridev i kao gramatički termin) – „kad neko koristi performativnu reč ili izraz, kao što je na primer ‚Obećavam‘ ili ‚Izvinjavam se‘, on istovremeno to i radi (obećava ili se izvinjava)“; *performer* – i to u dva značenja: 1. onog koji je na sceni, koji ima publiku – „ko izvodi za publiku u predstavi, na koncertu itd.“ i 2. značenje koje je šire i koje proizlazi iz neutralnosti glagola – „osoba ili predmet koji se ponaša ili radi na pomenuti način“; često u izrazu, *a star performer*. Najzad, tu je i pojam *the performing arts* – izvođačke umetnosti (u množini), umetnosti koje se izvode za publiku – „umetnička forma u kojoj umetnik izvodi predstavu a ne proizvodi materijalno umetničko delo“.⁴²

U poređenju između dva jezika, u ovom času moguće je napraviti samo distinkciju s drugim istovrsnim pojmovima. Dok engleski glagol *to perform* ima ekvivalent u srpskom jeziku – *izvesti*, kao i druga značenja: obaviti, izvršiti, provesti, završiti; ispuniti, održati reč izvršiti; kao i igrati, prikazivati, glumiti, predstavljati, nastupati (prema Rudolfu Filipoviću) – to se izvedenica *performance* različito prevodi u zavisnosti od konteksta: *izvođenje*, provođenje, ispunjavanja; izvedba, provedba, izršenje, vršenje; igra, gluma; predstava, prikazivanje, priredba; delo, čin, dostignuće; performans, rad (mašine i sl.) (takođe prema Rudolfu Filipoviću), a sve češće ostaje neprevedena (*performs*).⁴³ Slično se događa i sa imenicom *performer* – izvođač, izvršilac, umetnik, glumac, pevač, virtuoz. Ovakva dvojna upotreba postala je dozvoljena zbog znatnog prisustva sadržaja iz anglosaksonske kulture, samo se treba čuvati mogućeg usložnjavanja i dodeljivanja novih značenja prevedenim i sinonimnim terminima.

⁴¹ *Everyman's Encyclopaedia* (1967): Latest revised and enlarged edition in twelve volumes, illustrated, vol. 9. J.M. Dent&Sons Ltd., London, s. 553: „Performing Right Society, association of composers, authors and publishers of copyright musical works, estab. in 1914 to collect fees for public performance of such work, and to restrain unauthorised performances thereof.“

⁴² *Oxford's Advanced Learner's Dictionary* (2005⁷): Oxford University Press: „an art form in which an artist gives a performance, rather than producing a physical work of art“; „when sb uses a performative word or expression, for example ‚I promise‘ or ‚I apologize‘, they are also doing sth (promising or apologizing)“; „who performs for an audience in a show, concert, etc.“; „a person or thing that behaves or works in the way mentioned“; „a person or thing that behaves or works in the way mentioned“.

⁴³ Rudolf Filipović (1990) *English – Croatian or Serbian Dictionary*. Zagreb, Školska knjiga i Grafički zavod Hrvatske

Sve u svemu, moja je namera s leksikonskim pregledom da ukažem na činjenicu da *performans* i druge izvedenice imaju neuobičajenu terminološku raznovrsnost i primenljivost. Kako se moglo videti, značenja su se prvobitno odnosila na oblasti tehnike, prava i psihologije, da bi postala lingvistički i filozofski operativni pojmovi, koji su se dalje bogato izdiferencirali u upotrebi u umetnosti, to jest, u teoriji umetnosti. Pojam je počeo gospodariti (pre svega) teorijskim radovima nastalim u Severnoj Americi, a sredinom devedesetih oblikuju se i *performance studies*, studije performansa u čak dva univerzitetska centra. Ričard Šekner (Richard Schechner) ih pokreće pri Univerzitetu Njujork, a Šenon Džekson (Shannon Jackson) pri Univerzitetu Nortvestern u Čikagu. Broj univerziteta na kojima se izučavaju studije performansa raste širom sveta s početkom novog milenijuma.

Živa prisutnost i učestala upotreba ovih pojmova jedan su od razloga da su izvedenice glagola *to perform* u stanju da prime, i obuhvate najraznovrsnija značenja. S druge strane, one su karakteristični poststrukturalni pojmovi koji su u stanju da premreže – i umreže – celokupnu ljudsku delatnost. Neutralnost i opštost osnovnog glagola *izvesti*, zapravo, daju kako ovom glagolu tako i izvedenicama iz njega neverovatnu mogućnost da stupaju u neograničene odnose s drugim pojmovima i da se *transformišu* (što će biti jedna od važnijih karakteristika pri upotrebi pojma performativnost u ovom radu).

Rečnici su uobičajeno šturi u odnosu na bogatstvo koje čini svakodnevna upotreba, govorni i pisani jezik. Stoga se u opštim leksikonima i enciklopedijama pronalazi trag performativnosti, i može se naćeti problematika, ali se ne može zadovoljiti radoznalost.

*

Sledeći pregled pokazaće kako se čak i nesrodne oblasti, oblasti humanističkih, tehničkih i ekonomskih nauka neometano služe istim terminima, posuđuju ih jedne od drugih i tako se plode. No, ono što se tada dešava, bitno će obeležiti odnose među naukama. Može se reći da je bavljenje jednim takvim pojmom direktno interdisciplinarno. Ali nije samo u pitanju *lemma*, pretpostavka koju jedna nauka uzajmljuje od druge. Fenomenološki gledano, nastao je – tačnije, u procesu je nastajanja – jedan sistem u kome je moguće međurazumevanje različitih naučnih sistema, jedan sistem u kom su naglašeni apstraktnost relacija i metaforičnost argumentacije. Sa izučavanjem performansa dolazi do promene naučne paradigme. Sam predmet izučavanja pomera predmetne granice i utiče na metodologiju. Jedan od proučavalaca performansa, Džon Makenzi (Jon McKenzie) smelo prognozira da će „izvedba u 20. i 21. stoljeću biti ono što je u 18. i 19. bila disciplina, to jest onotopovijesna

formacija moći i znanja.”⁴⁴

Kad se pojam performativnost upotrebi u sistemu turističke animacije, to će biti upravo na nivou opšteg znanja i upravljanja, tj. primene moći znanja; i neće biti samo na nivou discipline. Pritom, ne treba gubiti iz vida da se turistička animacija u tom času formira u teorijskom smislu.

Performativnost u sistemu turističke animacije pokazuje svoju složenu prirodu, paralelno otkrivajući složenu dvojnu prirodu same animacije: menadžerska grana s estetskim odlikama umetničke delatnosti. Apstraktna i univerzalna, performativnost je spona između turističke animacije i izvođačkih umetnosti; kao i između animacije i menadžmenta u turizmu.

S druge strane, performativnost uvodi turističku animaciju u:

1. krug jedne opšte buduće teorije performansa;
2. sistemski način mišljenja.

Prvom stavkom baviću se u prvom delu rada, a u drugom ću se baviti sistemskim mišljenjem kao uslovom za razradu/upotrebu performativnosti i za sistemski pristup animaciji u turizmu.

No, pre svega, potrebno je da opravdam opredeljenje za termin performativnost (izvođenje). Jedna je karakteristika pojma performativnosti jasna – on je tako bogat i u proteklih nekoliko decenija od kako je u opticaju, a posebno u poslednje dve dekade, ovaj je pojam pronašao svoje mesto u mnogim naukama. Stoga nije neobično što ga Marvin Carlson već u uvodu svog studijskog pregleda *Kritički uvod u performans* naziva protejskim pojmom.⁴⁵

*

Termin *performativ* nema ekvivalent u srpskom jeziku. U pitanju je egzaktan termin, vezan za lingvistiku i filozofiju jezika. Profesor s Oksforda Džon Langšou Ostin (J. L. Austin) prvi ga je upotrebio u ciklusu predavanja održanih na Harvardu 1955.⁴⁶ da ukaže na moć govora da u određenoj situaciji bude isto – izreći nešto i delovati. Njegovi su čuveni primeri krštenje broda („Ovaj brod nazivam ‘Kvin Meri’“) ili u činu venčanja (kad mladenci izgovaraju „Da“ i matičar ili sveštenik kaže: „Proglašavam vas za muža i ženu“) (Austin, s. 5). Performativne rečenice se ne mogu procenjivati kao tačne ili netačne, kao što to jesu drugi iskazi („Dečak je prosuo mleko“, „Zemlja se okreće oko Sunca“, „Jutro je bilo sunčano i prohladno“). Putem performativa se *izvodi* čin (recimo, čin venčanja, krštenja broda, ili

⁴⁴ Jon McKenzie (2006 [2001]): *Izvedi ili snosi posledice*, s. 41 (kurziv autora)

⁴⁵ Marvin Carlson (2004²): *Performance: a critical introduction*. New York and Abingdon, Routledge, s. 206

⁴⁶ J. L. Austin (1962): *How To Do Things With Words*. London, Oxford University Press

obećanja, izvinjenja, pozdravljanja i sl.). Ostin pravi razliku između rečenica kojima se objašnjava ili opisuje radnja i „delatnih“ rečenica, kojima se radnja izvršava, koje su isto što i sam čin.

Oblik *performative*, koji u engleskom ima prirodu imenice i prideva, poslužio je za kovanicu performativnost (*performativity*), pre svih, Ostinu u navedenom smislu, te Batlerovoj. Iako se u ovom času čini nesaglediva razdaljina između govornih činova Dž. L. Ostina i animacije u turizmu, u daljem razmatranju pokazaću da to uopšte nije nemoguć put, štaviše, da je teorijski podržan.

U tom interesu napraviću pregled teorija performativnog, od Dž. L. Ostina i iskoraka koji je učinila Džudit Batler odvojivši performativno od čisto lingvističke upotrebe, preko utemeljivača studija performansa Ričarda Šeknera (Richard Schechner), zatim, pokušaja sistematizacije Marvina Karlsona (Marvine Carlson), do Erike Fišer-Lihte (Erika Fischer-Lichte) koja fundira performativno u predstavu, u teatar, i Džona Makenzija, koji elaborira preduslove za uspostavljanje opšte teorije performansa.

Batlerova je za ovaj pregled značajna iz sledećih razloga: ona je skovala neologizam performativnost i dala mu filozofski, dakle, opšti, smisao/okvir. Kao teoretičarka roda, ona pojam koristi u svrhu svoje specijalnosti, rodnih studija, pre svega, povezujući performativnost s temom identiteta i s tematizovanjem tela. I jedan i drugi potez imaju dalekosežni uticaj na studije performansa, ali će imati i na sistem turističke animacije koji počiva na performativnosti. Profesor, reditelj i svestrani umetnik Ričard Šekner dolazi iz sfere scenske umetnosti. Sa uspostavljanjem studija performansa Šekner je performans centrirao: jedan operativni pojam i njegove izvedenice postaju predmet proučavanja. Tako je zadobio novi aspekt univerzalnosti: „Performans se mora konstruisati kao ‚širok spektar‘ ili ‚kontinuum‘ ljudskih delovanja, od rituala, igre, sportova, popularnih zabava, izvođačke umetnosti (pozorište, ples, muzika), i izvođenja u svakodnevnom životu do izvođenja društvenih, profesionalnih, rodnih, rasnih i klasnih uloga, kao i isceljenja (od šamanizma do hirurgije), medija i interneta“⁴⁷. Kako se može očekivati, Šeknerov široki zamah uticao je na mnoge stručnjake iz različitih oblasti i stekao je brojne zagovornike. I, ovaj potez nije ostao bez posledica, pa će biti potrebno čuti i druge odgovore na studije performansa. U protivnom bi se moglo desiti da se animacija u turizmu istog časa utopi u studije performansa. Izdvojila

⁴⁷ R. Schechner (2006 [2002]): *Performance Studies. An Introduction*. New York – Abingdon, Routledge, s. 2: „Performance must be construed as a ‘broad spectrum’ or ‘continuum’ of human actions ranging from ritual, play, sports, popular entertainments, the performing arts (theatre, dance, music), and everyday life performances to the enactment of social, professional, gender, race, and class roles, and on to healing (from shamanism to surgery), the media, and the internet”.

bih, potom, pristupe Erike Fišer-Lihte i Džona Makenzija, s obzirom da njihova proučavanja imaju direktan uticaj na pozicioniranje turističke animacije. Naime, Fišer-Lihte diskusiju o performativnosti vraća u teoriju umetnosti, pre svega, u teatrologiju (Theaterwissenschaft). S druge strane, Makenzi je radikalniji jer, u pokušaju sistematizacije hidrolskog performansa, dolazi do zaključka da treba izvesti korenitu promenu naučne paradigme.

Sveukupno, biće neophodno suočiti se s bogatstvom i istovremenom kontradiktornošću teorija i uopšte, razmišljanja o pojmovima, pre no što se oni konstituišu u operative pojmove i prime u polje jedne primenjene nauke, turizmologije. Da bi to moglo da se izvede, pored teorijskog pregleda, potrebno je sistemskim metodom pristupiti i baviti se animacijom u turizmu. Štaviše, potrebno je ovu usku oblast koja se rodila u praksi postaviti kao sistem, na koji bi se uopšte mogla primeniti data metodologija, i kao podsistem, to jest, konstitutivni deo turizmologije i naučnog sistema uopšte.

Ovaj posao neće biti lak, s obzirom da već u začetku postoji sučeljenost metoda i sadržaja: sistemska teorija je konstruktivna, performativnost je predmet dekonstrukcionističkih (poststrukturalnih) razmatranja.

Dalje proučavanje temelji se na sistemskoj teoriji: sistemskim metodom obrađujem turističku animaciju, što je ujedno pokušaj utemeljenja turističke animacije u teoriji sistema. Sistemski pristup nema direktnu podršku u poststrukturalističkim teorijama, štaviše, moglo bi se tvrditi da su kontradiktorni. Premda, na primeru utemeljivanja egzaktnosti turističke animacije, ova se dva pristupa u nečemu poklapaju. Naime, u oba pristupa se prevazilazi disciplinarnost, shvatanje i postojanje omeđene discipline sa svojim jedinstvenim pravilima funkcionisanja. Za poststrukturalizam važi da preispituje i dovodi u sumnju fundamentalne postulate doktrine/nauke. Značenja počinju da klize. Što se tiče teorije sistema, ona ne može shvatiti deo izolovan iz strukture, iz sadejstva, i zato, pri utemeljenju discipline, ona se ne bavi determinisanjem oblasti nego odnosima koji je izgrađuju. Teorija sistema se bavi transformacijama. Iako sasvim iz drugačijih poriva, i drugim sredstvima, oba ova pristupa nude transformaciju fokusa; i to im je jedna od suštinskih odlika. No, poststrukturalistička teorija i teorija sistema se ključno razilaze po pitanju svrhe. Naime, to pitanje sebi zadaje teorija sistema; ona ne zanemaruje praktični cilj, pa je i purpozitivnost njena suštinska odlika. Teorija sistema je operativna, životna metodologija obrade stvarnosti i istovremeno, plod filozofskog holističkog poimanja sveta i čoveka u njemu.

Teoretičar sistema Miroljub Kljajić ističe da je sam pojam cilja nedeljivo uvezan s pojmom sistema: „koji određuje elemente i njihov raspored unutar sistema, tako da predstavljaju celinu, koja se na određeni način ponaša u datim okolostima. Cilj, dakle,

uslovljava elemente i njihovu strukturu u sistemu, pa tako uslovljava sistem.⁴⁸ Kljajić smatra da u složenim, društvenim sistemima nije uvek jasno da li cilj, tj. svrha utiče na strukturu, ili se strukturom utiče na cilj. U slučaju novoformiranog sistema turističke animacije, valja postaviti osnovno pitanje – šta je cilj animacije u turizmu? Jer taj cilj svakako će uticati na postojanje, formu (drugim rečima, domen) sistema turističke animacije, kao i na njegove strukturne elemente. S druge strane, pomoću uspostavljenog sistema biće moguće: analizirati svrhovitost, mogućnosti promene, obogaćenje i razvoj sistema; dosegnuti kreirani cilj na jasan i direktan način.

Teorija sistema nudi mogućnosti za oblikovanje različitih modela stvarnosti. Stoga ću u završnom poglavlju sistemskim pristupom razviti različite modele animacije. Proces modeliranja kompleksnog sistema nastaje iz trougla između subjekta, objekta i intelektualnog izuma, modela.⁴⁹ Primeri animacije u turizmu pokazuju da je i ovaj jednostavni trijadni odnos dinamičan i da će se dobiti različiti modeli u odnosu na to kako se definiše subjekt. Naime, u procesu modeliranja, ako se pod objektom uvek podrazumeva turističko okruženje, subjekt može biti – turistički menadžer, animatori u turizmu, ali u slučajevima interaktivnih programa, status subjekt dobijaju i turisti. A performativnost je osobina koja ih sve kandiduje za poziciju subjekta. Performativnost je zato u suštini svakog uspešnog modela animacije.

Za menadžera turističke animacije, performativnost je *znak* da se elementi sistema pojavljuju i da se njima može upravljati kao u scenskoj strukturi. Menadžer bi trebalo da pronalazi performativne mogućnosti aktera (sebe i drugih) i učestvuje u nastanku događaja. Menadžer je taj koji prepoznaje znak – performativnost, izvodljivost, tj. mesto, trenutak i aktere koji će promeniti svakodnevicu i napraviti događaj u turističkom sistemu. On usklađuje sve elemente, uključuje ih u sistem, tako da nastaje samoorganizacijski kompleksni model.⁵⁰ Menadžer ipak nije u poziciji demijurga koji samo pokreće sistem, nego ga prati u promenama i varira perspektivu, mada, on upravlja ljudskom, i živom akcijom (koja podleže brzim i raznolikim, neočekivanim promenama).

Angažovani animatori su svakako izvođači, i oni su pozvani da definišu performativnost jer su neposredni akteri događaja. Performativnost je njihova glavna odlika, koja ih određuje u svakom pogledu. Ipak treba istaći da savremene studije performansa u činu izlaska pred

⁴⁸ M. Kljajić (1980): *Teorija sistemov*, s. 27: „Sam pojem cilj je neločljivo vezan na pojem sistem, kajti cilj je tista prvina sistema, ki določa elemente in njihov razpored znotraj sistema, tako da sestavljajo celoto, ki izkazuje določeno obnašanje v danem okolju. Cilj torej pogoduje elemente in njihovo strukturo v sistemu, cilj pa je pogojen s smotrom sistema.”

⁴⁹ M. Kljajić, prema Jere Jakulin (2009) *Sistemski pristup in modeliranje kod metodi za oblikovanje strateških odločitev v turizmu*, s. 31

⁵⁰ Jere Jakulin (2009), s. 27

publiku razlikuju dve pojave, koje su postale okosnica savremenog pogleda na glumu – reprezentacija i prezentacija. Izvođač-glumac može da *reprezentuje* lik, on/ona igra ulogu koja je napisana, prikazuje je svojim telom i glasom. Tako je pored izvođača potreban i sadržaj koji će izvođač reprezentovati. Takođe, reprezentacija treba da podrazumeva rad na ulozi, memorisanje teksta, dijalošku radnju. U ovom naglašeno estetskom činu performativnost je potisnuta. No, već samim činom izlaska na scenu, pred gledaoce, nešto se menja u načinu prisustva, *prezentnosti* osobe, što je čini izvođačem. Za delatnost turističkog animatora, vrlo je važno da osvesti vlastitu prisutnost. Za Euđenija Barbu (Eugenio Barba):

„Ovo je Pozorište koje dolazi pre Drame i pre no što nastane pozorišna zgrada. To je *arhitektura u pokretu* u kojoj performer živi autonomno: jedno pozorište bez kamena i cigli. U manje figurativnim i konkretnijim terminima, to je izvođačev pre-ekspresivni nivo organizacije.“⁵¹

Diskusiji na ovu temu doprinose kako klasični radovi Bertolda Brehta (B. Brecht), Mejerholjda, Stanislavskog, te Pitera Bruka (Peter Brook), Ježija Grotovskog (J. Grotowski) i Ričarda Šeknera (Richard Schechner), tako i najnoviji radovi već pomenute Erike Fišer-Lihte (Erika Fischer-Lichte), Marka de Marinisa (Marco de Marinis), Marije Ševcove (Maria Shevtsova), Aleksandre Jovićević i dr. Primena Barbinog pre-ekspresivnog nivoa u oblasti turističke animacije biće posebna tema ove studije.⁵²

U formama turističke animacije u kojima su i turisti učesnici, performativnost može biti prepletena s igrom, čak može naći svoje poreklo u igri, u ljudskoj potrebi za igrom. U kakvom su odnosu u sistemu animacije performativnost i igra, trebalo bi ispitati uz pomoć pomenute sistematizacije igara Rožea Kajoe (Caillois, 1979). „Mimicry“ su igre u kojima igrač odbacuje svoju ličnost i oponaša nekog drugog (gluma, scenske umetnosti, podražavanje nekog drugog) (Uzelac, 2003). Ta vrsta programa (maskenbali, dečje pozorišne predstave i sl.) više je reprezentativne prirode. S druge strane, postoje mnoge situacije kada je jedino važno – učestvovati. Bilo da je u pitanju sama prezentnost ili izvođenje po određenim pravilima (npr. učešće u muzičkim, scenskim, vizualnim performansima, ili pohađanje kurseva veština), s elementima mimikrije ili bez nje, tek, turisti postaju učesnici – subjekti jednog događaja.

*

Dakle, osim performativnosti, baviću se igrom, sceničnošću, teatralnošću, pošto se definicije lakše preciziraju onda kad je reč o distinkcijama srodnih pojmova. Jednako, kada se s teorije pređe na praktično delovanje, njegova živost otkriće prednosti svakog od njih u

⁵¹ E. Barba (1994) *Paper Canoe*, s. 104: „This is the Theatre which comes before the Drama and before any theatre building. It is the *architecture in motion* in which the performer lives his own autonomy: a theatre not made of stones and bricks. In less figurative and more concrete terms, it is the performer’s pre-expressive level of organization“

⁵² Videti odeljak o *utelovljenju*, s. 61.

različim slučajevima.

*

Pre nego se upustim u pozicioniranje turističke animacije u odnosu na studije performansa, da sumiram da se odabrani pojam proučavanja *performativnost* pokazao problematičan u svakom kontekstu pa i u kontekstu turizmologije, jer ima polemički karakter. Tematizovati u svom radu pojam koji je polemičkog karaktera, ali ujedno i svrsishodan, koji je vanredno aktuelan i rabljen kako u teoriji tako i u širokoj praksi, i njime baratati – znači uzeti u ruke dvosekli mač. Kad Makenzi⁵³ i Šekner⁵⁴ govore da su studije performansa u suštini *liminalne*, dakle, interdisciplinarne, interkulturalne, internacionalne, ne mogu prenebreći činjenicu da su i nepostojane. Smestiti turističku animaciju u takvo okruženje, to će istovremeno značiti: tačku ranjivosti koristiti kao kompatibilnu prednost i vrednost.

1.1. Performativnost – filozofski horizont

Zašto se zanimanje za performativnost tako lako vraća na zanimanje za reči? Zašto nije dovoljno pojam definisati i potom se držati postulata iz definicije pri upotrebi pojma? Isto se može pitati, zašto je pojam performativnosti prvo začet u filozofiji jezika i lingvistici umesto, kako bi se moglo očekivati, u izvođačkoj umetnosti i izvođačkim studijama? I, uostalom, da postavim svoje ključno pitanje, zašto je za turističku animaciju potrebno baviti se i jezičkim aspektima? Kako na turističku animaciju utiče složeni dijalog stručnjaka iz različitih humanističkih nauka?

U prvoj polovini XX veka, primetio je Jirgen Habermas⁵⁵, došlo je do promene paradigme društvenih nauka. Prema njemu, Mid (G. H. Mead), filozof pragmatičar, stasavao u tzv. Metafizičkom klubu (The Metaphysical Club, Čikago), uz Č. S. Persa (C. S. Peirce), Vilijama Džejmsa (W. James), Čonsija Rajta (C. Wright) i Džona Djujija (J. Dewey), napravio je prvi korak u tom pravcu. Midov bogat i razgranat opus u stanju je da inicira nekoliko tema u ovoj disertaciji i doprinese njihovoj razradi, kao što su, na primer, psihološke osnove svrhovitih radnji, ili uloga igara (*play* i *game*) u međuljudskim odnosima. No, u ovom momentu, bitno je Midovo shvatanje da se (ljudske) radnje odvijaju u okviru komunikativnog

⁵³ J. McKenzie (2006 [2001]): *Izvedi ili snosi posledice*, s. 29

⁵⁴ R. Scheckner (2006 [2002]): *Performance Studies. An Introduction*, s. 80

⁵⁵ Jürgen Habermas (1989): *The Theory of Communicative Action. Vol. 2, Lifeworld and System: a critique of functionalist reason* ; translated by Thomas McCarthy (*Theorie des kommunikativen Handelns, Band 2: Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft*, 1981). Boston, Beacon, 1989

procesa, i to one radnje koje formiraju svest i samosvest čoveka. U Midovom evolutivnom sledu gestovi su pre svega osnova da bi drugi mogli opaziti namere pojedinca; oni su eksteriorizacija bića, i drugačiji su od (prirodnih) refleksa.

Zatim sledi razvijeniji nivo interakcije koji podrazumeva prelazak sa gestovne na simboličku medijaciju, a ta interakcija odvija se s izgradnjom ponašanja kojim upravljaju pravila.⁵⁶ Simbolička medijacija podrazumeva postojanje društva, jer mimo društva, pravila nemaju smisla. Na tome je bazirana osnovna Midova ideja o društvu. Ujedno, Mid ističe da je sama racionalnost komunikacioni koncept.

Koristeći se ponovo evolutivnim pristupom, on objašnjava da jezik funkcioniše kao mehanizam koordinacije čim se konstituišu i diferenciraju subjektivni i objektivni svet (Habermas, s. 27), to jest, čim postoji svest. Zapravo, za Mida je svest (*consciousness*) usmerena na spoljnu realnost i istovremeno je pažnja, koja se uvek, barem implicitno, odnosi na prisustvo „ja” u svesti („which always has, implicitly at least, the reference to an ‘I’ in it”, *Mind, Self and Society*, s. 165), to jest, ona je i svest i samosvest.

Teorija akcije u Midovoj interpretaciji razvija se iz njegovog prvobitnog zanimanja za svrhovitost radnji i sva se usmerava na bavljenje komunikativnim radnjama i komunikacijom. Prema Midu, mi smo ono što jesmo u našem odnosu prema drugima.⁵⁷ Svaki vid komunikacije, dakle, ukazuje na međuzavisnost značenja (smisla, svrhe) i društva, i ova činjenica nikad nije bila jasnija no u Midovom učenju. On je isticao da se svest razvija iz socijalne matrice. Štaviše, i priroda je deo društvenog koncepta, s obzirom na „društveni karakter percepcije”⁵⁸. Mid se zato fokusirao na jezik kao medijum za koordinaciju akcije i socijalizaciju.

Prema Habermasu, dati iskorak ima posledice ne samo po promišljanje društva, nego i za razvoj društvenih nauka. Habermas, uz Mida izlaže i učenja Emila Dirkeima (Émile Durkheim), francuskog mislioca, inače oca sociologije, koji je takođe dao svoj doprinos pomaku od teorije akcije. Dirkem nije pridavao značaj individualnim akcijama nego je društvo sagledavao celovito, a konstitutivnu i kohezionu stranu društva video je u tzv. kolektivnim predstavama.

Tako, Dirkem se bavio kolektivnom svešću (sistemom kolektivnih predstava), a Mid je shvatio i obradio da je ponašanje pri komunikaciji orijentisano ka konvencijama značenja. „Ako počnemo, kao što je Dirkem učinio, sa ‘kolektivnim predstavama’, ili kao Mid, sa

⁵⁶ Habermas (1989): *The Theory of Communicative Action*, Vol 2, s. 16: „In the respect the transition from gesture-mediated to symbolically mediated interaction also means the constitution of rule-governed behavior”.

⁵⁷ „We are what we are through our relationship to others.” (Mead: *Mind, Self and Society*, s. 379)

⁵⁸ Habermas, s. 29

‘simbolički medijalizovanim interakcijama’, ili kako sam predložio, s osnovnim konceptom ‘komunikativne radnje’, društvo se može shvatiti, za početak, kao svet članova jedne socijalne grupe.”⁵⁹ Kod Mida i Dirckema Habermas uočava da u konstituisanju socijalne zajednice / društva komunikacija dobija primat nad pojedincima – drugim rečima – postoji primat međuveza koje čine sistem⁶⁰. Habermas će na njihovom delu, i na jednom bogatom filozofskom nasleđu zasnovati svoju teoriju komunikativnog delovanja (*Theorie des kommunikativen Handelns*). Premda Habermas zna da se svaka socijalna akcija ne može svesti na komunikacioni čin, za njega je nesporno da je Mid uspostavio perspektivu sa koje se proučava društvo, odnosno, momente određujuće za društvene nauke.

U svom kratkom pregledu učenja pomenutih mislilaca koji prevashodno prati Habermasa, pažljivo izdvajam tek jednu crtu bitnu za moju tezu, a to je momenat preokreta. Osim što je preokret konstitutivan za društvene nauke, on je, pre svega, napravljen u odnosu na do tada dominantni ontološki pristup prema kome bića postoje po sebi. U tome je Mid blizak Persu, koji kaže: „pragmatizam će ‘pokazati da je gotovo svaka ponuda ontološke metafizike ili bez značenja, besmislena... ili... apsurdna. [...] Pragmatizam ne rešava nijedan stvarni problem. On samo pokazuje da pretpostavljeni problemi nisu stvarni problemi.”⁶¹ Kritičnost prema ontologiji, naravno, moguća je tek s drugačijeg filozofskog stanovišta kao što je pragmatizam. Iako izloženo Midovo istraživanje interakcija spada u oblast socijalnog bihejviorizma, ono se pokazuje kao bitno i za formiranje njegovog pragmatizma, što će biti razlog da mu se kasnije ponovo vratim.

Da sumiram izneto, i uvedem u razmatranje za ovaj rad bitnu temu performativa. Mid je teoriju akcije razvio kao komunikacionu akciju za koju je neophodan jezik kao medijum među članovima društvene zajednice. Time je ujedno zajednica postavljena kao sistem strukturiran na jakim vezama, pre nego na nekom pojedinačnom članu. Ovi zaključci predestiniraju i utiru put za mogućnost nastanka Ostinove teze o performativima. Naime, Ostin je pokazao kako jezik, osim što je komunikacija, može biti i akcija, u stvari, može biti u formi delatnog iskaza: sam iskaz je što i izvođenje radnje. Posle takvog iskaza zajednica nije ista, pa se može reći da jezik ume direktno da utiče na sredinu.

⁵⁹ Habermas, s. 204: „If we begin, as Durkheim did, with ‘collective representations,’ or as Mead did, with ‘symbolically mediated interactions,’ or as I have proposed, with the basic concept of ‘communicative action,’ society can be conceived, to start with as the lifeworld of the members of a social group.”

⁶⁰ Habermas, s. 5

⁶¹ *Philosophical Encyclopedia*, Vol. 6, s. 432: „For example, says Peirce, pragmatism will ‘show that almost every proposition of ontological metaphysics is either meaningless... or else... absurd. [...] Pragmatism solves no real problem. It only shows that supposed problems are not real problems.’

Mid Dirkem › teorija komunikacije	Habermas: komunikativno delovanje →	JEZIK je medijum	← Ostin ↓
↑ Iz teorije akcije	< DRUŠTVO		Performativni iskazi su društvena akcija

Tablica 2: Od teorije akcije do teorije komunikacije

Ekskurs u oblast filozofije i društva bio je neophodan da bi se dale teorijske osnove za pristup temi performativnosti. Iako u ovom radu ne analiziram filozofske sisteme Mida i Dirkema, kao što ni ne nameravam da uđem u lingvističke aspekte teorije performativa, neophodno je ukazati na činjenicu njihove uvezanosti i potencijal koji je otkriven u performativima: za kreiranje sistema i njegovo održavanje, kao i za ekonomično delovanje, te za socijalno i ekonomsko delovanje i promene, i konačno – sve načelne odlike performativa igraju ulogu i korisne su u turističkoj animaciji.

*

U ovom trenutku mog istraživanja, pojam performativnosti za turističku animaciju još uvek deluje dalek, pa i kontradiktoran. S obzirom da u dosadašnjim turizmološkim radovima nije igrao veću ulogu, s pravom se može reći da se ovim istraživanjem pojam aproprira u turizmologiju. Ovakav potez nije stran savremenoj nauci, premda je za početak bitno znati poreklo i dotadašnji život pojma koji se usvaja. Usvajanje može biti podstaknuto samim razvojem oblasti koja prerasta svoje dotadašnje okvire i ima potrebu za drugačijim idejnim oblikovanjem i pojmovnim proširenjem. Takođe, do apropijacije pojma iz druge oblasti može se doći analitički, iz same nauke i želje stručnjaka da se data oblast inicira i razvija.

Pregled kojem ću pristupiti i koji se tiče dosadašnje upotrebe pojma performativnosti i razgranjavanja problematike, ne pretenduje na opšte važenje nego da odredi usvojeni pojam i njegovu upotrebu u okvirima turizmologije. Takođe ću napraviti funkcionalna poređenja pojmova performativnost i teatrologija, i performativnost i igra. Dakle, upotreba pojma performativnost u turizmologiji nije izolovana od opšte diskusije na temu performansa i pretenduje da turističkoj animaciji obezbedi relevantno mesto kako u toj diskusiji tako i u

pozicioniranju turističke animacije u turističkom poslovanju.

Pošto to izvedem, u daljem toku rada obratiću pažnju na performativnost u njenim manifestnim oblicima, s upotrebnim kvalitetima za turističku animaciju.

1.2. Lingvistička osnova performativnosti

Oksfordski profesor, filolog i filozof Džon Langšou Ostin zatalasao je stručnu javnost serijom predavanja održanih na Harvardu 1955, koja su potom objavljena kao studija u knjizi *Kako delovati rečima (How To Do Things With Words)*, a čija je srž da je govor – delatnost, i da ima svoj učinak. Takve delatne iskaze Ostin je nazvao *performativima (performatives)*. On je primetio da izvesni iskazi imaju konkretno dejstvo – ako je odgovarajući kontekst, ako je subjekt prvo lice i ako je ilokutorni glagol u predikatu, na primer, *Kunem ti se; Proglašavam vas za supružnike ...* No, pošto je ovu osobinu izvesnih jezičkih formula ustanovio, Ostin je zapao u nedoslednost jer se pomenuti performativi nisu mogli uvek jasno distinktovati u odnosu na *konstative*, to jest, iskaze za koje se može postaviti pitanje jesu li istiniti ili lažni (*Jutros sam ustao rano; Ona sluša Bitlse ...*). Naime, istinitost ili lažnost nije uvek ključna karakteristika iskaza. Recimo, reći da je Italija u obliku čizme – to je grubo određenje, koje nije ni tačno ni netačno. Takođe, ima li razlike u iskazima *Obećavam da ću doći* i *Doći ću*, osim što je jedan s glagolom u performativnom obliku a drugi je uobičajeni konstativ – s neizgovorenim glagolom u performativnom obliku? Ostin je bio svestan da se na distinkciji performativ–konstativ ne može napraviti sistem. Njegova teza se zato nadalje razvijala u pravcu teorije ilokutornih sila, prema kojoj je jezik, na ovaj ili onaj način, uvek delotvoran. Ostin je napravio trijadni opis govornih činova i odredio ih kao:

- lokuturne – što se tiče samog izgovaranja, jer iskazi imaju svoju fonetiku, verbalnu, sintaksičku i semantičku stranu;

- ilokutorne – što se odnosi na činjenicu da govornik deluje samim izgovaranjem: to je govornikova namera (recimo, različite komande i zapovedi, sugestije, obećanja, uverenja i sl.);

- perlokuturne – koji proizvode određeno dejstvo, bilo da je nameravano ili ne; rezultat samog kazivanja, pa su na neki način izvan izjave, posleduju joj.

Činjenica da u jeziku postoji delatna moć, ostala je i dalje aktuelna. Ona je dobila zamah kada se shvatilo da se ta moć ne tiče samo pojedinačnog slučaja nego generalne sposobnosti jezika da bude performativan: da je jezik nerazlučan od društva, i da ima svoju

transformativnu moć prema samom društvu. Naime, takvi performativi transformišu kontekst radnje i značenja⁶².

Prema rečima Erike Fišer Lihte (Erika Fischer-Lichte), Džudit Batler (Judith Butler) duguje svoj izraz *performativnost* upravo Dž. L. Ostinu, ali to ne pominje ni u jednoj reči svog rada „Performativni činovi i konstituisanje roda: esej iz fenomenologije i feminističke teorije” („Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, iz 1988) u kom je prvi put upotrebila taj neologizam⁶³. No, ova ustanovljena činjenica ne osporava pomak koji je Dž. Batler napravila kada je ne-govorne činove proglasila za performativnost. Džudit Batler je teoretičarka roda i u njenom radu, kako u pomenutom eseju tako i u zbirci u kojoj se i on našao: *Izvođenje feminizma. Feministička kritička teorija i pozorište (Performing Feminism. Feminist Critical Theory and Theatre)*, i u studiji *Nevolja s rodom (Gender Trouble)*, pre svega se rod sagledava kao društvena – istorijska i civilizacijska – struktura, a ne prirodna ili, drugim rečima, ontološka. U tom ishodu ima izvesnog paralelizma sa Habermasovim odnosom prema ontologiji i pomakom koji je došao s Midom. I, takođe, poput govornih činova – performativa, za Batlerovu je rod – telesni čin koji se izvodi i stvara intencirano značenje. Dakle, krajem osamdesetih i u prvoj polovini devedesetih, performativnost je formirana u studijama roda, u radovima Dž. Batler. Ona je učinila da se pojam, sa svim svojim ključnim odlikama, odvoji od jezičkog i značenja prenese na telesni čin. Naime, prema Dž. Batler, takvim telesnim radnjama koje se *izvode*, proizvodi se identitet – rodni, ali i istorijski, politički; u svakom slučaju, taj identitet nije postojao pre nego je konstituisan performativnim činovima.

Pojam performativnosti tako je ušao i zavladao kulturologijom, odnosno, iz lingvistike uveden je u šire polje humanističkih nauka. Sama Dž. Balter je u Predgovoru za *Nevolju s rodom* iz 1999. iznela: „Dobar deo mog rada prethodnih godina bio je posvećen razjašnjavanju i reviziji teorije performativnosti koju sam skicirala u *Nevolji s rodom*. Teško je reći tačno šta performativnost nije pošto su se moja shvatanja o tome izmenila, najčešće zbog izvanrednih kritika, ali i zbog toga što su toliki drugi preuzeli ovaj pojam formulišući ga na svoj način.”⁶⁴

Sve u svemu, izneti namenski pregled i moje zanimanje za poreklo i osnove performativnosti u sistemu turističke animacije ne pomeraju naučnu perspektivu pošto je ona već izmeštena i, zapravo, otvorena za nova i drugačija promišljanja i upotrebe.

⁶² Fischer-Lichte (2009): *Estetika performativne umjetnosti*, s. 216

⁶³ Fischer-Lichte (2009): *Estetika performativne umetnosoti*, s. 21

⁶⁴ Dž. Batler, 2010, s. 17

1.3. Razvoj performativnosti iz teatrološko-antropološkog spoja

Za Ričarda Šeknera (Richard Schechner) može se reći da je jedan od najdoslednijih mislilaca i stvaralaca performansa. Godine 1980, zajedno s Barbarom Kiršenblat-Gimblet (B. Kirshenblatt-Gimblett), koja je predsedavala, i još nekoliko kolega na tadašnjem Odseku za dramu pri Njujorškom univerzitetu – Bruksom Meknamarom (Brooks McNamara), Majklom Kirbijem (Michael Kirby) i Teodorom Hofmanom (Theodore Hoffman), Šekner je pokrenuo izučavanje performansa, s ciljem da razviju zaseban studijski program – Odsek za studije performansa. Dakle, bitno je primetiti da je sâm novi odsek nastao na pozorišnim temeljima. Šeknerovo profesionalno utemeljenje bilo je u teatru, kao i kod drugih kolega, a za razliku od njih, Kiršenblat-Gimbletova je primarno bila folklorista.

Ovaj susret i spoj disciplina nije bio ni slučajan ni bez posledica. Oni su doveli do amalgama među proučavanjima – predstava na sceni i predstava u svakodnevnom životu. Šekner se, tragajući za esencijom teatra, uputio ka njegovom ritualnom poreklu, sakralnim i sekularnim obredima. A Barbara Kiršenblat-Gimblet održavala je smer antropološkog zanimanja za svakodnevni život i oblike performansa mimo scene koji čine poseban segment u kulturi. Tako su nastajale Studije performansa na Njujorškom univerzitetu.

Uspešnosti susreta dve discipline, pozorišta i antropologije, naročito su doprineli i radovi britanskog antropologa Viktora Tarnera (Victor Turner). Deo njegovih terenskih proučavanja ticao se, po njegovim rečima, „društvene drame” i onog što je zvao „pozorišnim” potencijalom društvenog života⁶⁵. Boraveći u Africi među pripadnicima plemena Ndembu u Zambiji, Turner je formirao svoje antropološko učenje, a jedno od glavnih njegovih otkrića odnosilo se na ponašanje zajednice u kritičnim momentima. U životu te i svake zajednice povremeno se desi da izbije kriza: kriza se širi i preti da ugrozi zajednicu – zajednica pokušava da se vrati u prethodno stanje vršeći obredne radnje – kriza se konačno razrešava.

Turner je prepoznao značaj društvene drame za zajednicu i njenu kulturu. To što je nazvao *dramom* bilo je procesualni niz događaja kojim se zajednica i održava i istovremeno menja. No, umesto istorijskog poimanja društvenih kretanja (istorijske kauzalnosti i sukcesije, da jedna istorijska činjenica uslovljava pojavu druge i da se tako stvara istorija), Turnerov antropološki pristup privukao je u svoj fokus teatar: u dramskom razvoju i dramskoj priči on je video tok društvenog života koji iz krize vodi ili u raskol, ili do pomirenja. S druge strane, u samom postojanju raspleta, to jest, u cikličnosti od krize do razrešenja Turner je video

⁶⁵ Turner (1986) *Od rituala do teatra*, s. 11-12

korene pozorišta. Naime, da nije društvenih drama, ne bi došlo ni do nastanka pozorišne umetnosti⁶⁶.

Tarnerova interesovanja su se znatno kasnije, osamdesetih godina, usmerila ka modernom i eksperimentalnom pozorištu, i on je forme društvene drame, otkrivene u ritualnim zajednicama, pronalazio u savremenom performansu. Tarner je, štaviše, krize u društvenim procesima shvatio kao granično, liminalno stanje jedne zajednice iza kog sledi preokret, što mu je pružilo mogućnost za dubinsko i dugoročno proučavanje društva. On je primetio da su savremena društva razvila situacije koje su *nalik liminalnim* i koje je Tarner stoga nazvao *liminoidim*. Iako su liminoidna stanja nasledila i preoblikovala neke funkcije liminalnih stanja, ona danas koegzistiraju. Tako se liminoidno sreće u sferi dokolice, kategorije koja nastaje s industrijskim društvom⁶⁷ i u širokom spektru umetnosti, sportova, žanrova⁶⁸. Svi ti pomenuti vidovi cvetaju u savremenom društvu jer su oslobođeni veze s proizvodnim radom i razvijaju se na marginama vodećih ekonomskih i političkih procesa. Oni zapravo predstavljaju sadržaj turističke animacije, ili kako to Tarner jednostavno sažima – odvijaju se „za vreme leta, u liminoidno vreme dokolice“⁶⁹. Za Eriku Fišer-Lihte važan je performativni karakter liminalnosti koji ukazuje na njenu transformativnu moć. Takva moć pripisuje se ritualima, a ima je i umetničko delo: „estetsko iskustvo [...] označavam kao iskustvo prijelaza“⁷⁰.

Tarner, blisko Šekneru, govori o ritualnom poreklu pozorišta. Tako shvaćeno pozorište predstavlja obnavljanje onog što je bilo u društvu. Preciznije rečeno, teatar je „obnavljanje prošlosti“, *reenactment of the past*. Ovo je izraz koji je uspostavio Šekner, takođe, izraz kojem se Tarner vraća, i koji je postao inspirativan za mnoge stručnjake, bilo da se bave istorijskim ili savremenim pojavama, u umetnosti, društvu ili, pak, politici. Za turističku animaciju ceo pomenuti razvoj studija performansa je bitan i zbog činjenice koja animaciju dovodi u tesnu vezu s kulturnim turizmom. Upravo pomenuta odlika performativnosti – da je *izvođenje* – obnavljanje prošlosti, omogućava kreiranje bogatijih turističkih ponuda i programa, uzajamno pomaganje i upućenost jednih na druge – sfera organizacije u umetnosti i turističkog menadžmenta; a zatim i menadžera u oblasti kulturnog turizma i menadžera turističke animacije. Menadžeri kulturnog turizma su tada odgovorni za sadržinu, a menadžeri animacije za formu turističke ponude. Vidovi te saradnje nisu dovoljno istraženi a sistemsko

⁶⁶ Turner, s. 17

⁶⁷ Žofr Dimazdije, prema Tarneru, 1986, s. 45-46

⁶⁸ Tarner, s. 47

⁶⁹ Tarner, s. 51. Sa stanovišta turizma kao grane ekonomije, zanimljivo je Tarnerovo zapažanje da je svet tržišta od svojih početka u sferi liminalnog, sferi izbora i varijacija.

⁷⁰ Fischer-Lichte, 2009, s. 216

mišljenje s uključivanjem performativnosti u elemente sistema, može dati plodne rezultate.

1.4. Pozorište van pozorišne institucije

Moglo bi se tvrditi da postoji trend sveopšte teatralizacije društva i društvenih pojava. Kritičar i društveni skeptik Gi Debor (Guy Debord) učinio je takođe korak u tom pravcu kada je 1967. skovao sintagmu *društvo spektakla*. Doduše, Debor je time uputio oporu kritiku potrošačkom i tehnološkom društvu XX veka. Ali od tada, mnogi sociolozi i antropolozi počeli su razvijati drugačije poglede na savremeno društvo podstaknuti formama teatra. Nesumnjivo je jedno: da je svako od njih doneo izvesna prilagođavanja, širenja i pomeranja značenja.

O čemu je, onda, reč? O teatru ili o performansu? O teatralizaciji ili performativnosti?

Za mnoge teatrologe Šekner je urušio temelje teatrologije da bi podizao studije performansa, praveći ih od krhotina. Za njih je to bio nepotreban trud. Za Šeknera, pak, stvaranje studija performansa bilo je otvaranje. Devedesetih godina, štaviše, smer studija postao je još širi, jer se otvorio ka izučavanju govornih radnji. One su do tada bile proučavane odvojeno a paralelno na univerzitetu Nortwestern (Northwestern University) iz Ilinoisa. Ova je škola proučavala govorne komunikacije, oralne interpretacije, tj. literarne performanse mimo dramske književnosti, retoriku (debatovanje, javne nastupe) i urbanu antropologiju⁷¹. Time su studije performansa, s jedne strane, uvele umetnički trening i praksu, a s druge, lingvističke osnove u svoja proučavanja. Za celu američku školu odjednom je bilo važno uspostavljanje jačih veza na svim poljima među onima koji su se bavili performansom, bilo da je izvođenje utemeljeno u tekstu ili u teatru.

Šeknerovo bogato iskustvo i misaona širina učinili su da studije performansa poprime neobičan ali sasvim aktuelan, poststrukturalistički studijski oblik. Umesto doslovnih definicija, Šeknerovi radovi, nadasve, *Performance Studies. An Introduction* (2002¹) vrve od zanimljivih, gotovo napetih susreta, aktuelnih primera, povezivanja naučnih oblasti i umrežavanja na svetskom nivou. Umesto definicijske određenosti, on može ponuditi paradoks ili razobličavanje dotadašnjeg poretka. Na vlastito pitanje *šta je to 'izvesti'?* – on odgovara ovako:

„U biznisu, sportu, i seksu, 'izvesti' znači uraditi nešto prema standardu – uspeti, nadmašiti. U

⁷¹ Schechner (2006 [2002]) *Performance Studies. An Introduction*, s. 19: „NU's brand of performance studies, which took its present shape during the 1980s, emerged from speech communications, oral interpretations (the performance of literature other than dramas), rhetoric (debate and public speaking), and urban anthropology.”

umetnosti, 'izvesti' znači postaviti predstavu, dramu, ples, koncert. U svakodnevnom životu, 'izvesti' znači razmetati se, ići u krajnosti, isticati da se nešto radi za one koji posmatraju. U XXI veku, ljudi kao nikad pre žive posredstvom izvođenja."⁷²

Doduše, takav bridak um i iskusan mislilac verovatno kad postavlja pitanja, polemiše i sa samim sobom, možda ponajviše.

E. Fišer-Lihte na velika vrata vraća pojam performativnosti u prostor scene. Tu ona prepoznaje izvorište performativnosti. Za razliku od američke tradicije u proučavanju pojma, E. Fišer-Lihte polazi od nemačke teatrološke škole, koja je od samih početaka bila kontrapunkt literarnom tumačenju drame i oslonac tražila u činu izvođenja. No, tu se jednače teatrologija i studije performansa. Na osnovama tradicionalne nemačke teatrologije Maksa Hermana (Max Herrmann) i Maksa Rajnharta (M. Reinhardt) ona proučava savremene (performativne) izraze i proučava „na koji/e su način(e) same umjetnosti od tada modificirale pojam predstave – a time ujedno i pojam performativnog”⁷³. E. Fišer-Lihte gradi sistematičnu teoriju, estetiku performativne umetnosti koja „fundira u pojmu predstave”⁷⁴. Ono što je pri rekonstrukciji jedan vek stare discipline teatrologije ona prepoznala kao i dalje funkcionalno, to su bili aspekti: medijalnost, materijalnost (telesnost), semiotičnost i estetičnost⁷⁵. Oni se tiču svake savremene pojave u teatru, umetnosti akcije i performansa, a jednako su i aspekti turističke animacije.

Kao prvo, medijalnost se iskazuje u neophodnom istovremenom prisustvu izvođača i gledalaca, u participaciji gledalaca, to jest, da oni takođe mogu postati učesnici, da se odnos subjekta i objekta može promeniti, ili povremeno obrnuti; zatim, u mogućnosti zajedništva među njima, i mogućnosti telesnog dodira. Kao drugo, materijalnost se odnosi kako na izvođačevo telo i glas tako i na prostor–vreme koji ne samo da su neophodni za performans, nego se, kao i telo i glas, formiraju u performansu, u stvari, formiraju se njihova jasna materijalna ograničenja. Kao treće, oko aspekta semantičnosti performansa nema jedinstva među teoretičarima, a ni među stvaralocima performansa. Na osnovu primera iz stvaralaštva sedamdesetih, E. Fišer-Lihte piše da u performansu jedan gest ne donosi nikakvo drugo preneseno značenje nego je doslovno taj gest, odnosi se na samu svoju materijalnost. Tek kod gledaoca on može pokrenuti asocijacije i sećanja i proizvesti značenja. Zbog toga, zapravo, u performansima mogu često nastati dvosmislene situacije u kojima se neki elementi percipiraju

⁷² Schechner, s. 28: „In business, sports, and sex, 'to perform' is to do something up to a standard – to succeed, to excel. In the arts, 'to perform' is to put on a show, a play, a dance, a concert. In everyday life, 'to perform' is to show off, to go to extremes, to underline an action for those who are watching. In the twenty-first century, people as never before live by means of performance.”

⁷³ Fischer-Lichte *Estetika performativne umetnosti*, s. 35

⁷⁴ Fischer-Lichte, s. 24

⁷⁵ Fischer-Lichte, s. 36

doslovno, a drugi su alegorijski i nose preneseno značenje.

U svakom slučaju, za E. Fišer-Lihte performativna značenja su stvar percepcije⁷⁶. U praksi turističke animacije semiotički aspekt bio bi u tome da sama prezencija (pojava i prisustvo) animatora, te njegovi/njeni gestovi mogu biti rečiti po sebi, a značenje će nastajati čim se osvoji pažnja posmatrača i turisti se uključe. Ako se gestom referira na neki sadržaj koji je izvan same materijalnosti gesta i koji će asocijaciju razviti u lik i priču, onda je reč o prenesenom značenju s kakvim se susrećemo u klasičnom teatru.

Konačno, i za turističku animaciju treba reći nešto o estetskom aspektu, koji se razvija takođe dok se izvodi, kao i svi drugi pomenuti aspekti. Suština redefinisanja pojma ogleđa se u razlici od klasičnog pristupa u estetici koja se bavi *gotovim* umetničkim delom, na estetiku s pomerenim fokusom sa dela na delanje, na događaj (*event*). E. Fišer-Lihte u svojim analizama referira na poznate nemačke teoretičare. „Čovek s lepotom treba *samo da se igra, i samo sa lepotom* treba da se igra. Jer, najzad jasno da kažemo, čovek se igra samo onda kada je u punom značenju reči čovek, i *on je samo onda čovek kada se igra.*”⁷⁷ Šiler u ovoj svojoj često navodenoj misli takođe podržava zaključak da estetski aspekt proizlazi iz izvođenja. Dok za estetiku nisu bitni turistički *proizvodi*, oni imaju estetske kvalitete sa stanovišta performativnosti. Ovo razgraničavanje perspektiva bitno je za sve situacije kada menadžeri u turizmu pretenduju na umetničko delo i kada im teoretičari i kritičari umetnosti spore umetničku vrednost.

Među izdvojenim aspektima performativne umetnosti iščitavaju se dve odlike Ostinovih performativa, koje je E. Fišer-Lihte izdvojila kao ključne, a to su: autoreferencijalnost (što je vidno u aspektu značenja) i „ono što konstituiše stvarnost” (što je vidno u aspektu materijalnosti i estetskom aspektu). Iako su ove lingvističke odlike široko primenjive, ostaje činjenica da za E. Fišer-Lihte performativnost pripada teatru, da je, moglo bi se reći, imanentna teatru. No, za animaciju u turizmu to bi značilo da samo tamo gde preuzima formu teatra, mogu važiti postulati koje izdvaja E. Fišer-Lihte.

Jedan drugi teoretičar istorije teatra s germanskog govornog područja, Štefan Hulfeld dao je svoj doprinos temi. Iako se Hulfeld direktno ne poziva na Ostina, kao ni na Fišer-Lihteovu, moglo bi se reći da su pomenute osnovne odlike performativnosti – autoreferencijalnost i konstituisanje stvarnosti – uslovi za njegovo promišljanje o teatralnosti. Hulfeld preuzima četvorodelni sistem teatralnosti od Rudolfa Minca (R. Münz), s osnovnim ciljem da jedan teorijski koncept utemelji u istorijskom trenutku, tj. da pruži mogućnost

⁷⁶ Fišer-Lihte, s. 181

⁷⁷ F. Šiler (2007): *O lepom*, s. 155

razumevanja društvenih odnosa prema dinamici koja deluje u različitim formama pozorišnog ponašanja. A te forme, koje, dakle, i Hulfeld i Minc zovu teatralnošću (a ne performativnošću), obuhvataju širok spektar ljudskih delatnosti. Teorija čvrsto utemeljena u vreme i prostor, i njihove zakonitosti i veze, u XVIII vek u švajcarskom mestu Soloturn, postaje ogledna za savremene pojave. Hulfeld razlikuje: *Lebenstheater* (živi teatar), *Theaterspiel* (pozorišna igra), *Nicht-theater* (ne-teatar) i *Kunsttheater* (artificijelni teatar). Evo šta se podrazumeva pod svakom od kategorija prema Hulfeldu, iz čega je jasno da teatralnost ovako shvaćena i objašnjena, predstavlja kako način konstituisanja (društvene) stvarnosti, s obzirom da se prema „teatru” određuju različite društvene pojavnosti, tako i autoreferencijalnu kategoriju, jer se istovremeno i u tim različitim vidovima teatralnosti određuje i proširuje sam pojam teatra:

1. *Lebenstheater* (živi teatar) – svaka forma predstave koja se bavi transcendentalnim idejama, bitnim odnosima u zajednici, društvenim normama i ograničenjima i načinima da se prevaziđu fizičke i metafizičke krize;⁷⁸
2. *Theaterspiel* (pozorišna igra) – kad se prepoznaju pozorišni uslovi u društvenom životu, uglavnom maskiranje društvenih odnosa u kojima maske istovremeno pokazuju i svoju smešnu i preteću stranu. Igra i parodija, kao interaktivni principi, počivaju na mešavini pravila i mogućnosti i dozvoljavaju svaku vrstu transformacije, iznenađenja i ispada, dok je smeh centralni element ove forme pozorišne strategije;⁷⁹
3. *Nicht-theater* (ne-teatar) – ne odnosi se na ponašanje nego na mentalnu predstavu, s obzirom da je ispravno ponašanje prema Bogu, ili prirodi itd. – ne-teatarsko;⁸⁰
4. *Kunsttheater* (artificijelni teatar) – oni događaji koji su se odvojili od neposredne povezanosti s procesom života i zauzimaju jednu nezavisnu enklavu.⁸¹

S obzirom da Hulfeldovo proučavanje zauzima istorijsku perspektivu, pojam performativnosti nema značaj za njega kakav ima za Tarnera, recimo, ali je teatralnost pojam

⁷⁸ Hulfeld (2000) „Schauen und Zeigen zwischen Alltag und Theater“, s. 400: „Darunter verstehe ich alle Formen von Schauereignissen, mit denen Individuen und Gesellschaften transzendente Vorstellungen, Machtverhältnisse, soziale Normen und Abgrenzungen versinnlichen sowie physische und metaphysische Krisen mittelbar bewältigen.“

⁷⁹ Hulfeld (*ibid.*): „[...] Strukturtyp, der sich spielerisch auf theatrale Bedingungen sozialen Lebens bezieht, der vorzugsweise mit Masken die Maskenhaftigkeit gesellschaftlicher Beziehungen gleichzeitig von ihrer lächerlichen wie bedrohlichen Seite vorführt. Spiel und Parodie als Interaktionsprinzipien setzen auf eine Mischung aus Regel und Zufall und ermöglichen jegliche Art von Verwandlung, Überraschung oder offensichtlicher Unfolgerichtigkeit, während Lachen das zentrale Element der Wirkungsstrategie dieser Theaterform darstellt.“

⁸⁰ Hulfeld (*ibid.*): „In reiner Form tritt er nicht als Verhalten, sondern als Gedankengebilde auf [...] Das – gemäss Gott oder der Natur etc. – richtige Verhalten ist eben das nicht-theatrale.“

⁸¹ Hulfeld (*ibid.*): „[...] jene Schauereignisse, die sich aus ihrem direkten Konnex mit dem Lebensprozess gelöst haben und darin eine eigenständige Enklave besetzen.“

koji je u stanju da višestruko osvetli istorijsku stvarnost. Naime, moguće je pratiti rađanje pozorišta, istorijske kulturne promene, različit odnos društvene zajednice prema ulogama i maskama.

Pitanje upotrebe pojmova i njihovo sučeljavanje, kao i prožimanje, nije zanavek razrešeno. Sa svakim proučavaocem ono se može obnoviti. Apartan je pogled Elizabet Barns (Elizabeth Burns), iznet u sociološkoj studiji *Teatralnost (Theatricality)*. Za razliku od E. Fišer-Lihte, ona ne upotrebljava termin performativnost, niti druge derivate pojma predstave (*performance*), i smatra da je sceni i predstavi svojstvena teatralnost. Ali se Barnsova takođe razlikuje od Hulfelda. Šta je teatralnost, s obzirom da se za Barnsovu kao sociologa ona pojavljuje i kao aspekt stvarnog života? Od trenutka kad je došlo do podele na glumce i gledaoce, moraju postojati zajedničke konvencije o značenju radnje, pokreta i govora, smatra E. Barns. Konvencije tako bitno određuju tok događaja. U životu, dakle, od samog posmatrača zavisi da li će životna situacija biti viđena 'kao da je u pozorištu'. E. Barns uslovno pravi podelu na:

- retoričke konvencije, koje su bitne za odnos između glumaca i gledalaca; i,
- konvencije koje potvrđuju autentičnost drame, a koje preovlađuju među glumcima kao likovima drame.

I jedne i druge konvencije retko su izolovane, jer se mahom prepliću i stupaju u komplementaran odnos, i zajedno grade gramatiku teatarske prezentacije⁸². Već činjenica koja uslovljava pojavu teatralnosti – podela na glumce i gledaoce – ne pripada samo perceptivnom domenu nego strukturalnom. Zapravo, iako se može razumeti i pojedinačni gest, tek kompozicija konvencija čini dramu celinom, kaže Barnsova⁸³. Naime, drama nije ogledalo; ona je jedna kompozicija reči, pokreta, radnje. E. Barns zapravo tvrdi da teatralnost predstavlja jedan društveni sistem na koji se može delovati i koji se, samim tim, može upotrebljavati. On se tako prenosi iz drame u društveni stvaran svet, i tu E. Barns vidi uslov koji je bio potreban sociolozima, pre svega, Ervingu Gofmanu (Erving Goffman) i Viktoru Tarneru (V. Turner), da prihvate terminologiju studija performansa u svojim analizama društvenog ponašanja. Doduše, za Barnsovu je to dramaturška terminologija⁸⁴, ali je povezivanje s realnim životom približava tokovima proučavanja u studijama performansa.

U društvenom potencijalu teatralnosti leži i njen smisao za turističku animaciju. Pomenuta gramatika teatarske prezentacije po svemu predstavlja kompleksan sistemski

⁸² Burns *Theatricality*, s. 32: „a grammar of theatrical presentation”

⁸³ Burns, s. 33

⁸⁴ Burns, s. 34

model, i kao takva, pojavljuje se u društvenom životu, i primenjiva je u sistemu turističke animacije. Zaista, nemoguće je shvatiti kompoziciju teatarskih konvencija kao spontanu ili samorodnu pojavu, kao da na nju nije voljno uticao i gradio je – u slučaju turističke animacije – animator ili animatorski tim s ciljem da deluje na turiste. U procesu evaluacije turističke animacije bitnu ulogu igraće činjenica da postoji osmišljena kompozicija teatarskih konvencija, koja se može pokazati kao više ili manje uspešna, i u odnosu na koju se mogu pojaviti nepredviđeni, tj. neosmišljeni efekti. Ali, premda se čini da je moguće i projektovati rezultate, stvar je mnogo delikatnija. Čak i da postoji taksonomija teatarskih konvencija i njihovih značenja, njihovo kompoziciono dejstvo ne bi uvek bilo jednoznačno. Na svaku takvu kompoziciju utiče mnogo činilaca iz okoline – spremnost i koncentracija samih izvođača, uslovi pod kojima se izvodi, kao što je ambijent, vremenski okvir, opšta društvena i konkretna lokalna zbivanja, broj prisutnih, njihova kulturološka, edukativna i iskustvena određenost i mnoštvo drugih uslova.

Važno je izdvojiti još jedno zapažanje E. Barns: postoje različiti stepeni teatralnosti čija je prihvatljivost u različitim ceremonijama u društvenom životu promenljiva od istorijskog perioda do perioda, i od prilike do prilike⁸⁵. Ovo treba imati na umu pri kreiranju turističkih programa, ako se oni shvate kao jedna od vrsta ili jedan oblik ceremonije.

Iako je Barnsova objavila svoju studiju o teatralnosti još 1972, interesovanje za ovaj njen rad probuđeno je tek od 2000. na ovamo, među teatrolozima i stručnjacima za studije performansa. Kako jedan od njih, Kristofer Balm (Christopher Balme) objašnjava – teatralnost se može razumeti kao diskurzivna praksa koja ukršta teatar (kao jednu instituciju i estetsku formu) sa širim kulturnim kontekstima.⁸⁶

Iznenadjuće je koliko se koncept teatralnosti E. Barns dodiruje sa savremenim viđenjem performativnosti i koliko su, s druge strane, nesvodivi jedno na drugo. Silvija Jestrović primećuje da kod Barnsove teatralnost, prelazeći između aspekta imanentnog scenskoj predstavi i aspekta stvarnog života, prefiguriše savremeni pojam *performativnosti*⁸⁷. Ovo su tek neki primeri, a temeljna uporedna studija *Teatralnosti* E. Barns još uvek nedostaje.

Uz sve rečeno, ne treba gubiti iz vida da je pojam teatralnosti istorijski „stariji“ od pojma performativnosti, tj. njegov nastanak vezuje se za XVIII vek. Ne treba da bude strano i

⁸⁵ Burns *Theatricality*, s. 208

⁸⁶ Balme (2001) „Metaphors of Spectacle: Theatricality, Perception and Performative Encounters in the Pacific“, s. 2: „Theatricality can be understood as discursive practice which intersects theatre (as an institution and aesthetic form) with wider cultural contexts.”

⁸⁷ S. Jestrović (2002) „Theatricality as Estrangement of Art and Life in the Russian Avant-Garde.“, s. 43: „Making a crossover between theatricality as immanent to stage performance and as an aspect of real life, Burns prefigures the contemporary notion of *performativity*.”

što se Štefan Hulfeld u svojoj disertaciji, koja se bavi počecima i zamecima teatralnosti, opredelio da postavi okvire 1700–1798. Takođe se može govoriti o formiranju pojma performativnosti po principu građenja reči teatralnost. Obe su neologizmi i stoje naspram pojmova teatar i performans:

Teatar		Performans	
teatralnost	živi teatar	umetnički menadžerski tehnološki	performativnost
	teatarska igra		
	ne-teatar		
	artificijelni teatar		

Tablica 3: Teatar / Performans

Data analogija ne umanjuje složenost odnosa među pojmovima. Na stranu stavljam samim sobom razumljivo viđenje teatra koje traži distinkciju „teatra“ od svega što mu je „nalik“ i što se onda može svrstati u – performans, priredbu ili prigodno u nešto treće. Mnogo se diskusija spontano time bavi, jer se pokreću kao reakcija na podsticaje iz prakse, ali time podižu ograde i stvaraju elitistički prostor od živog teatra, u Hulfeldovom smislu reči.

Pri primeni pojmova, kao što je slučaj u ovom radu iz turizmologije, za koji je merodavna animacijska praksa, moglo bi se reći da teatralnost (iz teatrologije) zaposeda druga područja i daje svoju osobenost svakoj novoj oblasti. Teatralnost – teatralizuje; ona *ne* deluje, teatralnost imenuje. Teatralnost daje svoje osobine novoj oblasti. Dok teatralnost čuva generativnu vezu, performativnost ima složenije poreklo i, kako je to E. Fišer-Lihte sažela, ona ima transformativnu moć. Performativnost ne može da „performatizuje“, no, po svojoj transformativnoj moći, performativnost zadobija osobine one oblasti u koju se udene. O čemu je reč biće najvidljivije iz praksi, u ispitivanju njenog udela u festivalima kao primerima turističke animacije. Performativnost označava ono što *deluje*, transformiše; ona ne daje svoj lik nego učestvuje u nastanku novog.

Sa stanovišta turističke animacije, oba termina mogu biti funkcionalna, u zavisnosti od namera menadžera turističke animacije. Prednost termina performativnost nad terminom teatralnost može biti u tome što, kako Barnsova ističe, teatralnost je pojava koja nastaje podelom na glumce i gledaoce, dok se za performativnost može reći da ih (iznova) udružuje.

Različite su perspektive potrebne za shvatanje jednog i drugog sistema: teatralnost je stvar (turistove) recepcije, performativnost pripada izvođaču, bez obzira da li je on samo animator ili je uključio i turiste u interaktivni program. I, pritom, pitanje autentičnosti (kao kod konvencija kojima se potvrđuje autentičnost drame) nije bitno, kao što ni pitanje istinitosti performativa kod Ostina nije bitno, nego je samo bitno srećno funkcionisanje. Teoretičar Makenzi (McKenzie) to duhovito zove – „izvedi ili snosi posledice” (*perform or otherwise*).

U tom smislu, padaju u vodu i moguća pitanja i dileme koji podvajaju pozorišni čin i animaciju u turizmu na činove s umetničkim ili zabavnim karakterom. Njihovi stvaraoci svakako mogu imati ovakve ili onakve pretenzije, ali se sa stanovišta performativnosti akcent ne stavlja na estetski nego na etički smisao. Etičnost se tiče delanja, u stvari, načina na koji se delo ili namera izvodi. Treba shvatiti i podelu na estetiku i etiku kao jednu misaonu i tradicijsku konstrukciju koja ukazuje na različite pristupe stvarnosti, ali upravo ta različitost otkriva mogućnosti, kao i ograničenja, zadate tim perspektivama. U Aristotelovoj *Poetici* retko ima reči o delanju, ali se o tome govori u njegovoj *Nikomahovoj etici*. Štaviše, on definiše vrlinu putem izvođenja: „vrlina [vrsnoća] čoveka morala [bi] biti ona osobina [određeno stanje] na osnovu koje i on sam postaje dobar i na osnovu koje će *obavljati svoj posao kako treba*”⁸⁸ (*kurziv JK*). Iz savremene perspektive, može se reći da Aristotel prvi otvara vrata da se performativnost proučava i primenjuje izvan estetskog kruga.

Pomak koji je načinio Džon Makenzi našao je sebi potporu kod Aristotela. Iako je Makenzijevo obrazovanje humanističko,⁸⁹ u već pominjanoj i inače proslavljenoj knjizi *Izvedi ili snosi posledice: od discipline do izvedbe* (2001) on se zalaže za, ili (da se poslužim njegovim izrazom), on „uvežbava“ moguću opštu teoriju performansa.

⁸⁸ Aristotel *Nikomahova etika*, knj. II, 1106a, VI, 3

⁸⁹ Džon Makenzi (Jon McKenzie) doktorirao je na Umetničkoj školi Tiš / Tisch School of the Arts, Department of Performance Studies u Njujorku.

II META-POZICIJA PERFORMATIVNOSTI

Jedan od rodonačelnika postmodernizma, francuski filozof Žan-Fransoa Liotar (J-F. Lyotard) razvio je kritički pogled na performativnost, shvatajući je kao karakteristiku doba globalizma: „Borio sam se, na različite načine, protiv pseudoracionalnosti nametnute od strane kapitalizma, protiv performativnosti.”⁹⁰ No, koliko god Liotar bio kritičan, on je i uočio bitne stvari na kojima stoji performativnost: njenu savremenost; te bliskost tehnologije, nauke i performativnosti, u stvari, upućenost jednih na druge. Pojam dobrog, tj. dobre performativnosti izjednačio je s kriterijumima efikasnosti i relevantnosti. Takođe, Liotar primećuje da je pojam performativnosti postao neophodan s pojavom interdisciplinarnih studija i timskih istraživanja, što su se razvijali posebno posle društvene i univerzitetske krize 1968. Nisu bitna znanja zbog realizacije duha ili razvoja čovečanstva, nego zbog onih koji se koriste tim znanjima i njihovim performativnim mogućnostima.⁹¹

Oko dve decenije kasnije, Liotarove kritičke primedbe pretvorile su se u prednost u Makenzijevom pristupu performativnosti⁹². Šta je uradio Makenzi? Makenzi je u performansu prepoznao potencijal koji se na različite načine ispoljava u umetnosti, tehnologiji ili ekonomiji, i promenio je polaritet pojma u odnosu na postmoderna humanistička razmišljanja. On je sabrao dotadašnja funkcionalna razmišljanja i prakse upotrebe pojma, izložio ih dosledno, ne diskvalifikujući nijednu, i uvrstio ih u tri paradigme performansa.

Kao prvo, pronašao ih je u umetničkim granama i kulturi uopšte. Kao drugo, on je takođe prepoznao udeo performativnosti u organizaciji i upravljanju zajednicom, bilo državnom ili korporativnom, i kao treće, u tehnologiji i informatičkim disciplinama. Kod Makenzija su našli mesto i prevratnički umetnički performansi i performativni izazovi koji su postali ekonomski imperativ u razvijenom društvu, i performanse spejs šatla i drugih visokotehnoloških dostignuća. Njihova raznovrsnost i dotadašnja nesvodivost na iste imenitelje, za Makenzija je postala izazov po sebi.

Primetio je da je performans u kulturi najobrađenije područje, takođe i organizacioni performans, koji ima i svoju direktnu državotvornu ulogu, dok je najmanje teorijske pažnje

⁹⁰ Lyotard, *Postmoderna protumačena djeci*, s. 101

⁹¹ Lyotard, *Postmodern condition*, s. 52. Liotarova formulacija je ponešto uprošćena u mom pregledu, a doslovno glasi ovako: „The relation to knowledge is not articulated in terms of the realization of the life of the spirit or the emancipation of humanity, but in terms of the users of a complex conceptual and material machinery and those who benefit from its performance capabilities.” Liotar je svoju studiju *Postmoderno stanje: izveštaj o znanju* podneo univerzitetom Veću 1979, a na engleski je prevedena 1984.

⁹² Jon McKenzie (2001) *Izvedi ili snosi posledice*.

obraćano tehnološkom performansu, čiji stručnjaci pojam uzimaju zdravo za gotovo, bez prethodnog definisanja i čije su obrade zato najmanje dostupne laicima. Zato je Makenzi često provokativno polazio od tehnološkog primera.

Za razliku od dotadašnje prakse, on je, u drugom delu svoje studije, pokazao kako se sve „kulturalna, organizacijska i tehnološka izvedba mogu uklopiti jedna u drugu“⁹³, ali i kako su sve te različitosti kreativne za opštu teoriju performansa: „štoviše, vidjet ćemo kako se uvlače i uklapaju jedna u drugu. No pritom su te razlike ipak plodonosne“⁹⁴.

Razvrstavanje i uopštavanje koje je Makenzi ponudio predstavljaju osnovu za sistemski pristup performativnosti. „Polja organizacijske, kulturalne i tehnološke izvedbe“, kaže Makenzi: „tvore golemo izvedbeno prizorište koje potencijalno obuhvata područja ljudskog rada i dokolice, kao i ponašanje svih industrijskih i elektroničkih proizvedenih tehnologija.“⁹⁵ Makenzi je bio svestan da ne ulazi sve podjednako u te tri performativne paradigme, ali da su druge pojave centripetalno privučene prepoznatim paradigmama (organizacijskom, kulturnom i tehnološkom), čime je zapravo samo potcrtao svoj sistematičan pristup.

On je prišao sveukupnoj stvarnosti tako što je pažnju usmerio na sve vidove izvođenja i njegove paradigme sveo tako da prirodno tvore trijadu, tj. jedinstvo tri pojma. Trijada, naime, predstavlja osnov modeliranja kompleksnih sistema. Iako tri paradigme performansa ne prave Persov trijadni model u pravom smislu reči (subjekt – objekt – model)⁹⁶, one omogućavaju Makenziju da se slobodno kreće među njima, menja perspektive za obradu odabranih primera i uspostavlja ne samo široku nego i celovitu sliku. Otud ne treba da iznenadi njegov predlog za stvaranje opšte teorije performansa.

Prema Makenzijevoj trijadi, turistička animacija bi, kao disciplinarni podsistem turizma i ekonomije, automatski pripala organizacionom performansu. No, ova je raspodela sasvim uslovna. Ako se suštinski posmatra Makenzijevo naum, jasno je da on u performativnosti vidi promenu naučne paradigme koja je dotad delila ljudsko znanje na discipline. Makenzi i vidljivo ističe u svom tekstu: „Izvedba će u dvadesetom i dvadeset i prvom stoljeću biti ono što je u osamnaestom u devetnaestom bila disciplina: ontopovijesna formacija moći i znanja.“⁹⁷

S takvog stanovišta, i turistička animacija bila bi samo delimično objašnjena i efikasna ako bi se tretirala tek kao nova disciplina u turizmologiji. Uz široko shvaćenu

⁹³ McKenzie *Izvedi ili snosi posljedice*, s. 191

⁹⁴ McKenzie, s. 136

⁹⁵ McKenzie, s. 34

⁹⁶ O Persovoj trijadi i njenoj ulozi u sistemu turističke animacije biće rečeno u odeljcima o akterima i o sadržini i trajanju turističke animacije (s. 58, s. 65).

⁹⁷ McKenzie, s. 230

performativnost, animacija se usložnjava i predstavlja interdisciplinarnu pojavu, osmišljeno izvođenje na više planova. Praktično gledano, za sprovođenje animacije bitno je organizaciono izvođenje; njene forme mogu biti i uglavnom jesu kulturni performansi, bilo stoga što su u domenu kulturnog turizma ili što imaju dramsku strukturu; i mnogo šta što je rečeno o umetničkim performansima, važi i za turističku animaciju. Konačno, savremena tehnološka dostignuća nalaze svoje mesto tako što pomažu realizaciju programa, kao i evaluaciju (merenje, ocenjivanje) i predviđanje daljih kretanja sistemski osmišljenih animacijskih projekata.

Treba još nešto reći. Upravo s Makenzijem turistička animacija ima teorijsku potvrdu za relaciju s performativnošću. Postoje uslovno dva dosadašnja pravca u tretmanu turističke animacije. Jedni proučavaoci, koje sam se trudila da predstavim u dosadašnjem pregledu, omogućavaju vezu tako što pristupaju temi interdisciplinarno: uvezuju ekonomske situacije s pravilima koja važe u umetnosti teatra, recimo. Ovaj pristup pokazao se plodotvoran, ali je pokazao i svoja ograničenja. Metafore teatra nisu neiscrpne, tj. važe samo dotle dok opčinjavaju, dok imaju svežinu. Zatim, u pitanju je jedna živa analogija koja nije naučno dokaziva na nivou dve discipline.

Drugi pravac posmatranja je negativno tretirao animaciju. Uz Liotara, niz je drugih poststrukturalnih mislilaca i stručnjaka za studije performansa koji su kritički, pa i sumorno negativno orijentisani za organizacione i tehnološke performativne paradigme, i koji tek društveno-političkom buntu i kritičnosti umetničkih performansa priznaju vrednosti za proučavanje. Taj pravac je zadat negde posle Drugog svetskog rata u učenju neomarksiste Frankfurtske škole Herberta Markuzea, preko pomenutog Liotara, do savremenih autora. Ričard Šekner nema filozofski pristup ali je zadržao odbojnost i tek u završnom Osmom poglavlju, koje je posvetio globalnim i interkulturnim performansima, bavi se i predstavama za turiste (*tourist performances*). „Uobičajena je praksa da se omalovažavaju turizam i predstave za turiste kao plitke i napadne, razbibriga za bogataše i eksploatacija ‘domorodačkog’ ili ‘lokalnog’ naroda, njihovih verovanja i veština”, kaže Šekner⁹⁸ i potom dodaje: „Turizam pojednostavljuje, idealizuje i pakuje. Kad se predstava završi, možete od svega oprati ruke”⁹⁹. Ovakvi stavovi nisu retki, pogotovu kod progresivnih i levo orijentisanih intelektualaca. Premda se isti prigovori mogu staviti svakom vidu umetnosti i njene publike,

⁹⁸ Schechner *Performance Studies. An Introduction*, s. 286: „It is common wisdom to disparage tourism and tourist performances as shallow and tawdry, a pastime for the rich and an exploitation of ‘native’ or ‘local’ peoples, their beliefs and skills.”

⁹⁹ Schechner, s. 288: „Tourism simplifies, idealizes, and packages. When the show is over, you can wash your hands of the whole thing.”

ako im se pristupi sa stanovišta recepcije estetskog sadržaja. Jednom turisti iz srednje klase, uz kojeg se Šekner obreo u Džajpuru, i čiji je pohvalan komentar na program bio da je tako isto u selu njegovih roditelja, Šekner je prebacio što je morao ići u Indiju kad je mogao otići do svog sela?! Na ovaj komentar može se staviti prigovor: šta su asocijacije, unutarnji podsticaji, doživljaji egzotičnog ili bliskog nije jednostavno uloviti. Pri kreiranju turističkog programa on se može jasno profilisati prema korisnicima. Jer, očigledno da program u Džajpuru kojem je Šekner prisustvovao, nije bio za njega, ali jeste bio za njegovog suseda. Zatim, treba reći da slične nepodesne reakcije mogu imati i gledaoci bilo kog umetničkog performansa, na šta će umetnik uzvratiti da on/a stvara za sebe a ne da udovolji publici. I tako se može beskrajno replicirati, jer sva razlika počiva na tome gde je postavljeni cilj¹⁰⁰. Animacija u turizmu samo je jedna trunka u oku pomenutih (i nepomenutih) kritičara.¹⁰¹

Makenzijevo pristup, naspram oba pomenuta pravca, nudi da se turistička animacija vidi kao deo složenih sistema, a čije funkcionisanje tek treba ispitati. To nije tek spontana veza, kao one koje je i sam Makenzi svuda primećivao i neke izlagao analizi (ne bi li tako uvećavao opštu teoriju performansa). Mesto turističke animacije je upravo u sklopu te začete opšte teorije performansa, a svojom tezom pokušavam dati legitimitet performativnosti u sistemu turističke animacije sa stanovišta funkcionalnosti i sistemskog mišljenja. Makenzi je ovakvo zanimanje omogućio time što je dao mrežnu ravnopravnost svim performativnim paradigmama. Sâm njegov naum da stvara opštu teoriju pripada sistemskom načinu mišljenja, iako se možda njegov diskurs tome otima.

Da bih pripremila osnovu za sistemsko modeliranje u turističkoj animaciji, još jednom ću se vratiti na interdisciplinarnost i saodnos interdisciplinarnog pristupa i Makenzijevo uvećavanje opšte teorije performansa. Metodolog u humanističkim naukama Donald Polkinghorn (D. Polkinghorne) podseća da značenja zavise od teorije¹⁰². Zato nije nebitno šta se događa kada se različite teorije udruže da obrade pojavu, tj. kada se sklapa slika sveta na osnovu različitih teorija. Tejt i Lajol (Tait & Lyall) upozoravaju da svaka nauka razvija svoju vlastitu terminologiju i da je neophodno paziti da ne dođe do zabune, ali takođe i biti svestan

¹⁰⁰ Ovde se treba podsetiti zaključaka M. Kljajića o svrhovitoj prirodi svakog sistema jer je činjenica da cilj oblikuje sistem.

¹⁰¹ Postoje ozbiljni kritičari savremene umetnosti, poput Iva Mišoa (Ives Michaud) koji govore o dominaciji estetskog u savremenom svetu i uzaludnosti napora da se *prava* umetnost razdvoji od svih drugih estetizacija: „Ušli smo u novo vrijeme. Modernost je privedena kraju prije dva, ako ne i tri desetljeća. Postmodernost je bila samo prikladno ime da se taj prijelaz premosti, da se taj nestanak prihvati, kao da pokojnik nije mrtav i nastavlja živjeti u svom neposrednom potomstvu. Vrijeme je priznati da smo ušli u drugi svijet estetičkoga iskustva i drugi svijet umjetnosti – svijet u kojem estetičko iskustvo teži dati boju sveukupnosti iskustava, u kojemu se proživljeno mora prikazati kao ljepota, svijet u kojem umjetnost postaje miris ili ukras.” (Michaud (2003), s. 15-16)

¹⁰² Polkinghorne (1983) *Methodology for the Human Sciences*, s. 115

da je ambigvitet značenja neizbežan. Njihova i druge metodologije interdisciplinarnih studija daju praktične odgovore. Pa ipak, kako se sve to događa? Po kom pravilu? Ideja da se ostvari suštinski zahvat u celinu stvarnosti dovela je neke metodologe i zagovornike interdisciplinarnih studija do variranja značenja i kreiranja novih pojmova. Tako se govori o transdisciplinarnom i multidisciplinarnom, kao i o metadisciplinarnom pristupu.

Zadržaću se na pojmu metadisciplinarnosti, koji je inače bliskiji stručnjacima u tzv. STEM oblastima (*Science, Technology, Engineering, Mathematics*), s obzirom na dinamiku razvoja tih nauka i njihovih potreba za saradnjom i premošćavanjima nepoznatih tokova. Iako nema jedinstvene definicije među onima koje su ponudene, sve ukazuju na sličnu potrebu. Profesor biologije Aleksandar Vert (Alexander Werth) izjednačuje metadisciplinarnost s nečim „što je koherentno, shvatljivo i veće od sume njegovih delova. Interdisciplinarnost, multidisciplinarnost ili transdisciplinarnost su kombinacija elemenata tradicionalnih disciplina, bilo u celosti ili delimično.“ I, sve one „reflektuju kombinaciju nečeg što je već izdvojeno na discipline. S druge strane, metadisciplinarnost se odnosi na širi program koji prevazilazi i zamenjuje tradicionalne granice da stvori istinski holistički, sistemski, integrativni pogled na svet koji nije zakrčen uobičajenim limitima i barijerama.“¹⁰³

A grupa naučnika medicinske i biološke struke, zajedno s psiholozima i teolozima, pre nekoliko godina, pokrenula je u Nemačkoj, pri Univerzitetu u Frajburgu, platformu za metadisciplinarni pristup (*metadisciplinary.network*) ne bi li se istraživači vratili holizmu, i u svom proglasu objavili su: „Metadisciplinarnost je stepen dalje od radikalnog ponovnog fokusiranja na stvarnost kao celinu svega i na ljude kao pojedince koji su više nego reprezentivi svojih disciplina. Kao takva, metadisciplinarnost skreće pažnju na mesta na kojima se sve spaja, kako u opštem tako i u pojedinačnom smislu.“¹⁰⁴ Horas Ferlem (Horace Fairlamb)¹⁰⁵ piše da se metadisciplinarno istraživanje smešta *nad* drugim disciplinama, kao da takva pozicija narušava mrežnu jednakost strukturnih delova.¹⁰⁶

S druge strane, buduća opšta teorija performansa osmišljena je kod Makenzija kao promenjena formacija moći i znanja, koje više neće biti u vidu naučnih disciplina. Između Makenzijeveg pristupa i pristupa s pozicija metadisciplinarnosti ne postoji saglasje iako oba

¹⁰³ A. Werth, 2003: „Unity in Diversity: The Virtues of a Metadisciplinary Perspective in Liberal Arts Education“, s. 36

¹⁰⁴ metadisciplinary.net: „Metadisciplinary is taking a next step by radically refocusing on reality as a whole of wholes and on people as individuals who are more than representatives of their disciplines. As such, metadisciplinary shifts our attention to the place where it all comes together, both in the universal and the personal sense.“ (<http://domains-50.com/plfsmtui/metadisciplinary.net.htm> [pristupljeno: 15. jul 2014])

¹⁰⁵ Horas Ferlem predaje na Univerzitetu Hjuston-Viktorija u Teksasu (Houston-Victoria University).

¹⁰⁶ H. Fairlamb: „Interdisciplinary inquiry places itself between the disciplines while metadisciplinary inquiry places itself above them.“ (s. 2)

nastaju na osnovama istog problema. Istorijski gledano, interdisciplinarnost je starija i javila se kao premošćenje problema nastalog otvrdlim znanjima u disciplinama zatvorenim u sebe. Ona je ponudila rešenje u oplodjenju jedne discipline drugom. Opšta teorija performansa ne može da se zadovolji tim rešenjem jer se (politička) moć normiranja, s kojom se ustrojavaju discipline, menja u savremenom svetu¹⁰⁷. Opšta teorija performansa prema Makenziju, u praksi još nije profunkcionisala, premda je on vidi kao savremenu i buduću formaciju moći i znanja. Svoj dokaz on ne nalazi samo u prisutnosti performativnosti u studijskim programima, u zakonima i drugim državnim aktima, nego prvenstveno u *lakoći* s kojom iskaze i prakse shvatamo kao *performativne*, odnosno kao *izvođenje*¹⁰⁸.

Vidno je da su razmišljanja o metadisciplinarnosti u povoju i da će tek s novim potrebama u praksi doći i do njenog teorijskog artikulisanja. No, ako se ne bude obratila sistemskoj teoriji, koja i sama ima meta-položaj u odnosu na nauku,¹⁰⁹ ona ostaje na fenomenološkom nivou. Metadisciplinarnost je funkcionalna pojava, premda nema svoju metodološku stranu – nije metod po sebi i ne nudi novi metod naučnog rada. Naime, metadisciplinarnost je deskriptivna za naučno-problemske situacije u savremenoj praksi koje se razrešavaju sistemskim pristupom. Na osnovu izloženih definicija, pojam performativnosti je jedna *par excellence* metadisciplinarna činjenica. I kao takva, ona se realizuje u opštoj teoriji performansa ako takva teorija postoji, ili je jedan operativni pojam, primenjen u nekom drugom sistemu, kao što je, u slučaju ove studije, sistem turističke animacije. Tu ne postoji dominacija jedne oblasti nad drugom. Za turističku animaciju važno je prepoznati operativnost pojma performativnosti, jer upravo taj pojam turističku animaciju metodološki čini kompatibilnom s drugim naučnim oblastima. Metodologija bazirana na strukturnim odnosima i istraživanju sistema, vodi ka izgradnji modela koji treba da postne – stečeno iskustvo dostupno drugima.¹¹⁰ O načinima na koji se to događa biće više reči u narednim poglavljima.

¹⁰⁷ O ovome Makenzi piše referirajući na M. Fukoa (*Nadzirati i kažnjavati: nastanak zatvora* (izd. 1997. u prevodu); *Arheologija znanja* (1998)) i Žila Deleza *Fuko* (1989); *Niče i filozofija* (1999)).

¹⁰⁸ McKenzie *Izvedi ili snosi posledice*, s. 230

¹⁰⁹ Kljajić, 1980, *Teorija sistemov*, s. 12

¹¹⁰ Jere Jakulin, 2008, „Systems Thinking and Complex Systems Modelling”, s. 49

2.1. Performativnost u praksi

Kod E. Fišer-Lihte i kod Makenzija vidno je da svoje teorije upravljaju prema onom s čime se susreću u praksi. Teorija odgovara na podsticaje raznovrsnih umetničkih pojava. Kad je reč o sistemu turističke animacije, neophodno je pratiti razvoj kako prakse tako i teorije jer je turistička animacija mlada pojava. Ako sam pokušala načiniti pregled teorijski relevantnih i savremenih razmatranja, stoji da sad treba napraviti i pregled konkretnih i za turističku animaciju relevantnih performativnih praksi. Na ovom putu pratiću Marvinu Karlsona (Marvin Carlson), Šeron Aronson-Lehavi (Sharon Aronson-Lehavi), te primere iz dosadašnje prakse u turističkoj animaciji, koje je iscrpno dala Anđelija Ivkov Džigurski. Moj cilj je da na osnovu postojećih pregleda izgradim jednu koliko-toliko iscrpnu podelu, to jest, jednu taksonomiju performativnih praksi koje su smislene za animaciju u turizmu. U tom smislu poći ću od konstitutivnih elemenata na kojima ću u sledećem poglavlju moći praviti modele i dijagrame uticaja.

Karlson je jedan od retkih proučavalaca performansa iz oblasti humanističkih nauka koji nema načelno negativan stav prema turističkoj animaciji. Štaviše, tu svakome blisku praksu on uzima kao primer već na prvim stranicama svog pregleda savremenog koncepta performansa, *Performance: A critical introduction* (1996, 2004), kako bi što jednostavnije pristupio svojoj temi. Šeron Aronson-Lehavi bavi se istorijskim, srednjovekovnim uličnim prizorima i spektaklima sa stanovišta teorije performasa, odnosno, rekonstruišući teoriju performansa srednjeg veka (*Tretise of Miraclis Pleyinge – ToMP*) u svojoj studiji *Ulične scene: kasna srednjovekovna gluma i predstava* (*Street Scenes: Late Medieval Acting and Performance*, 2011), dajući ujedeno podrobnu analizu scenskih performativnih početaka i odnosa između glumca i lika, živog događaja i igranog sadržaja. Anđelija Ivkov Džigurski napravila je deskriptivan pregled modela programa turističke animacije, prateći i grupišući vidove u postojećoj domaćoj i svetskoj praksi, i deleći ih prema formalnim parametrima: vrsti ljudske aktivnosti, prema sezoni, uzrastu i izdvajajući programe za osobe s posebnim potrebama.

Cilj sistematizacije koju nudim u ovoj studiji je da se uz metadisciplinarni pojam performativnosti kao ključni operativni element, izgradi sistem turističke animacije ne samo na osnovama koje su u praksi ispitane i proverene, nego da se prošire i profilišu forme turističke animacije. Poput funkcionisanja Mendeljejeve tablice hemijskih elemenata, i ova podela može se nadograđivati prema parametrima koje ću izložiti.

*

Treba imati na umu da će, s jedne strane, svaka forma imati svoje posebnosti i mogućnosti, to jest, primenljivost u različitim prilikama. S druge strane, grubo prepisivanje formi iz jedne oblasti (tu mislim na umetnost i specifično, teatar) u drugu oblast (tj. u turizam), može biti kontraindikativno s obzirom da je njihova namena različita. Turistička animacija namenjena je prvenstveno turistima i ta okrenutost recipijentu je bitno određuje. Umetnički čin nije uvek definisan recipijentom. Često je on plod različitih potreba umetnika; zatim, njegovih složenih odnosa prema stvarnosti; podsticaja iz kulturnog okruženja; može biti prigodan, stvar ogleđa i pokušaja, ili dijalog s prethodnikom. Osim uticaja stvaraoca kao subjekta, umetnički čin i samo delo mogu proizaći iz materijala, ili forme, i tome slično. Pritom, performativnost turističke animacije uvek je naglašena. Time što je usmerena na turiste kao recipijente, za turističku animaciju nisu prioritet neka druga, materijalna dela, sa umetničkim predznakom pa ni bez njega. Turistička animacija se svodi na izvođenje i završava se kad se izvođenje završi. Sve drugo, poput komercijalnih ili operativnih poslova, pripada pripremanju za animaciju, održavanju standarda i evaluaciji. Iako mogu crpeti jedno od drugog, turistička animacija i umetnički čin nisu istovrsni i, sa stanovišta turističke animacije, umetnička dela ne mogu se direktno implementirati. Umetnički činovi to mogu, ali preuzimanje forme je vrlo složen čin po sebi, jer svaka umetnička forma implicira već razvijene odnose s onim što joj je kontekst, i sa svime što je navedeno da može uticati na umetnički čin. Zato bi implementacija formi često značila grubo rušenje integriteta umetnika, ili manipulaciju umetnosti, sve do njenog pretvaranja u kič. Sistemski pristup i performativnost kao metadisciplinarna pojava upravo u tom smislu imaju prednosti nad svakom drugom metodom.

Pregled performativnih praksi predstavlja podelu koja turističku animaciju smešta u šire sisteme turizma, kulture i društva uopšte. Samim tim, ovaj pregled je: 1. purpozitivan – ne pretenduje na opšte važenje nego je prilagođen animaciji u turizmu, i 2. projektni – iako referira na primere iz prakse, on je pravljen prema elementima koji su međusobno zavisni i učestvuju u modeliranju sistema animacije.

Da bi se performativnost pozicionirala u osnovama sistema turističke animacije, potrebno je prepoznati osnovne elemente sistema. Prema rečima Tadeje Jere Jakulin, po opštoj teoriji sistema, turizam bi lako uvrstili u socio-kulturne sisteme, u kojima vladaju opšta teorija sistema, te statični i dinamični zakoni populacijske dinamike, sociologije, ekonomije i

istorije.¹¹¹ Šta to znači za turističku animaciju, objasniću uvodeći osnove sistemske teorije i pripremajući građu za modeliranje u sledećem poglavlju. Za sada, izdvajam osnovne elemente koji učestvuju u modelima animacije u turizmu: medij, prostor, vreme, akter(i), utelovljenje i sadržaj i trajanje.

2.2. Performativni činiooci u sistemu turističke animacije

U principu, svaka aktivnost može prerasti u turističku animaciju ako joj se dâ forma i kontekst turističke animacije. Za sistemski pristup dovoljno je prepoznati ili odrediti aktivnosti, i veze među njima, u skladu s uslovima sredine. No, s jedne strane, ljudske aktivnosti ne samo da su brojne nego su i nelimitirane. A njihova per-forma-tivnost višestruko je osmišljavana u umetnosti; štaviše, svako umetničko delo ima svoju jedinstvenu formu. Tako čak ni dela koja se reprizno izvode nisu ista/identična od izvođenja do izvođenja. U ovakvom obilju, za menadžera turističke animacije važno je da poseduje široko kulturno obrazovanje, kao i sklonosti da neguje kulturu i stiče iskustveno bogatstvo. Na osnovu izvođačke prakse i semioloških komunikacionih kategorizacija mogu se izdvojiti formalni činiooci turističke animacije pomoću kojih se animacioni oblici mogu prepoznavati i razvrstavati, a to su: medij, prostor, vreme, akteri, utelovljenje, sadržina i trajanje. Ovi činiooci se, dalje, koriste pri kvalitativnom modeliranju u turističkoj animaciji. Podela se može porediti s Aristotelovim delovima tragedije iznetim u *Poetici*, jer i oni određuju kvalitet dela (tragedije): priča, karakteri, govor (dikcija), misli, scenski aparat i muzička kompozicija,¹¹² samo je namena ove podele drugačija.

2.2.1. Medij

Medij ili medijum je načelno sredstvo komunikacije i bez njega komunikacija nije moguća. U ljudskoj komunikaciji osnovni mediji su glas, govor, pismo, ali osim vida i sluha, u komunikaciji učestvuju i druga čula. Medijumi se mogu podeliti na one koji služe za međuljudsku komunikaciju (pored navedenih, tu su prepiske, faksovi, telefoni, mobilni telefoni, sms-ovi, razni oblici prenosa glasa i slike, tj. videa i dr.) i one koji služe za masovno

¹¹¹ Jere Jakulin, *Sistemski pristup i modeliranje kot metodi za oblikovanje strateških odlučitev v turizmu*, s 50: „Po splošni teoriji sistemov bi turizem lahko uvrstili med socio-kulturne sisteme, kjer vladajo Splošna teorija sistemov ter statični in dinamični zakoni populacijske dinamike, sociologije, ekonomije in zgodovine.”

¹¹² Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, s. 55

obaveštavanje i koji se zato zovu mas-medijima (knjige, novine, oglasne table, flajeri, filmovi, radio, TV, javni video prenosi i dr.). Novi oblik komuniciranja putem društvenih mreža čini grupu za sebe, koja ima osobine i medija za međuljudsku komunikaciju i mas-medija (twitter, facebook i sl. lako prelaze granicu između privatnog i javnog; njihovi sadržaji se brzo prenose i šire, a neretko i prelivaju u druge mas-medije).

Očigledno je da se s razvojem društva broj medija i vidovi komuniciranja uvećavaju, menjaju, a neki padaju u zaborav, u čemu bitnu ulogu igra njihov tehnološki aspekt. Postoji tendencija ubrzanja smene tehnoloških sredstava komunikacije (faksovi, recimo, sve su ređe u upotrebi, a e-mail-ovi sve se češće zamenjuju „bržim” sredstvima poput mesindžera, vajbera, skajpa). Pored toga što upućuje na artikulisani nastup animatora, medij kao parametar u turističkoj animaciji znači sagledavanje i osmišljavanje tehnološkog aspekta programa, to jest, kojim se sredstvima komunicira između animatora i turista. Osim zahteva za čistom, neometanom komunikacijom, medij uključuje momenat tehnološkog performansa o kome piše Makenzi. Makenzi kaže da se performanse neke tehnologije odnose na njenu tehničku delotvornost pri određenoj primeni, ili skupu primena u datom kontekstu¹¹³. U sistemu turističke animacije potrebno je uskladiti vrstu medija, njegovu delotvornost, s brojem korisnika i sa sredinom. Cilj svakog medija je neposrednost, odnosno, što direktnije delovanje na čula. Tako tehnolozi kompjuterske, video i audio opreme, mobilnih telefona i sl., teže postići što upečatljiviji audio (zvuk i vibracija) i vizuelni (boja, jasnoća, 3D efekat) doživljaj kao da je korisnik neposredno izložen dejstvu a ne posredstvom tehnološkog dostignuća.

Pomenuti momenat „kao da“, koji ukazuje na neophodnost posrednika u trijadnoj šemi subjekt-animator – objekt-turista – model-program, ukazuje i koliko je s upotrebom medija složen odnos turiste prema stvarnosti, događaju i doživljenom, o čemu ću posebno govoriti na drugom mestu. U praksi je medijum neophodan za izvođenje, s tim što njegova upotreba može biti istaknuta ili on može biti neprimetan. Neprimetan je ako se posetioци ne pitaju zašto i kako primaju sadržaj. Ali su mediji posebno bitni ako treba dosegnuti veliki broj posetilaca. Često koncerti i drugi nastupi preko velikih ekrana i jakih zvučnika simultano prenose izvođenje za sve koji nisu blizu podijuma i nisu u mogućnosti da prate izvođače. U stvari, takvi turisti jesu na mestu dešavanja ali bez medijuma kao što su pojačivači zvuka i slike, veliki broj njih ne bi mogli sve pratiti. Medij je istaknut ako je njegova upotreba neočekivana na tom mestu, u tom trenutku, ili pomerena u odnosu na ustaljenu upotrebu. On može biti sredstvo moći – tehnološkog i ekonomskog potencijala organizatora programa, ali će biti preterana njegova upotreba ako ova uloga zameni osnovnu ulogu sredstva komunikacije.

¹¹³ McKenzie *Izvedi ili snosi posledice*, s. 135

Postoji i izvesna fascinacija svemoćnošću medija. Neki umetnici posebno se bave istraživanjem tih moći i variranjem upotrebe i značenja, kao što su švajcarski kompozitor i reditelj Hajner Gebels (Heiner Goebbels, posebno se ističe performans *Štifterove stvari (Stifters Dinge)*¹¹⁴, italijanski reditelj, pisac i dizajner Romeo Kasteluči (R. Castellucci, recimo, muzičko-dramski performans *Pastorov crni veo (Il velo nero di pastore)*¹¹⁵, pa i domaći umetnik, koreograf i reditelj Jožef Nađ, koji jednostavim i drevnim pozorišnim sredstvima, igrom senki i svetla postiže snažne vizuelne efekte, kao recimo, u performansu *Bez naslova* iz 2011.

U oblasti popularne kulture, kao jedan od reprezentativnih savremenih fenomena, elektronska muzika za igru je najčistiji primer u kojem su elektronski i digitalni mediji stavljeni u prvi plan – oni ne samo da proizvode zvuk kao što je slučaj s muzičkim instrumentima, nego prenose muzičke, i kulturne, matrice. Istovremeno, upotrebom elektronskih i digitalnih medija izvođači ove muzike uvode je u oblast vizuelnog. Ovde mislim prvenstveno na korišćenje video projektora, mikseta i tome slično, kojima VJ (*visual jockey*) na EDM performansima manipulišu efektima, doprinoseći stvaranju jedinstvenog muzičko-scensko-vizuelnog događaja.

Mnogo je primera uspešne i nesvakidašnje upotrebe medija – recimo, njihova upotreba van koncertnih mesta, uslova i konteksta, kao što je stvaranje zvučnih pejzaža na mestima koje posećuju turisti, poput omiljenih trgova ili mesta za izlazak, i tome slično.

U konkretnom turističkom programu medij može biti jedinstven ili mogu biti uključeni dva pa i više medija i tad je reč o multimedijalnom programu. Svakako da troškovi multimedijalne animacije rastu, i da su zato multimedijalni performansi prisutniji na specijalizovanim mestima, kao što su tematski parkovi, na primer, ili festivali, bez obzira na činjenicu da mogu biti u alternativnim performativnim prostorima. Prednost tematskih parkova je u tome što nemaju troškove iznajmljivanja nego samo nabavke i održavanja tehnološke opreme. Iz sličnih razloga se pristupa organizovanju festivala u turističkim mestima jer grupisani program omogućava i bolju tehničku opremljenost, pošto se tada za određeni vremenski period iznajmljuje oprema i to je povoljnije nego za povremene i pojedinačne prilike. Primeri koje sam odabrala za obradu – Guča, Exit i Küstendorf – ne samo da su i primeri tehničke izvodljivosti, nego su upravo dokazi da se ulaganjem u scensku

¹¹⁴ U Štifterovim stvarima nema nijednog vidljivog izvođača tokom performansa nego je sve mehanički uvezano i jedno pokreće drugo, po zakonu akcije i reakcije.

¹¹⁵ *Pastorov crni veo* otvorila je BITEF 2012. Pomoću svetlosnih projekcija i ventilatora koji podižu i bacaju izrazito crno obojeno perje na ekran preko cele scene, stvoren je apokaliptični doživljaj kojim kulminira i okončava se predstava.

tehniku utiče da data mesta postanu turističke destinacije.

Istorijski gledano, bilo je perioda u kojima su se performansi nekad više, nekad manje oslanjali na tehnička pomagala. Slaba upotreba tehničkih sredstava je odlika predstava u elizabetansko doba u Engleskoj, dok barokne predstave i operu, koja nastaje u XVII veku, odlikuje složena upotreba tehnike. I savremeno doba prate slične tendencije koje se kao trendovi smenjuju. Prednost tehnološkog doba i novih tehnoloških sredstava je u tome što su digitalna, što se reprodukcijom ne gubi na kvalitetu. Ali je istina i da digitalna sredstva brzo zastarevaju.

Mediji u turističkoj animaciji zato mogu da se dele i po tome jesu li tradicionalni ili inovatorski. Programi koji podrazumevaju upotrebu medija moraju u animacioni tim uključiti tehničare koji će biti zaduženi za njihov pravilan i optimalan rad.

2.2.2. Prostor

Turisti svoje stalno mesto boravka napuštaju i određeni period, obično svoj godišnji odmor, provode u drugom mestu. Promena prostora je ono što određuje svaku turističku aktivnost. U turizmu je svaki odlazak iz stalnog mesta boravka *izlazak*, pa se može reći da je drugi prostor metafora otvaranja i slobode turiste kao ljudske jedinke.

Sa stanovišta turističke animacije, namenski, i u organizacionom smislu, prostori se dele na: zatvorene i otvorene prostore za animacionu aktivnost. Zatvoreni prostori su fizički ograničeni krovom i zidovima, a mogu biti malih i velikih dimenzija. Oni odvajaju prisutne i njihove aktivnosti, ponekad ih i zvučno i vizuelno izoluju, od sredine. Tako, oni mogu biti i ekskluzivni prostori koji nude za mali broj turista poseban ekskluzivan program. Ima mnogo ljudskih aktivnosti koje traže zatvoreni prostor. S druge strane, zatvorenost je nužnost vremenskih i klimatskih prilika, tako da poneki programi koji se u toplim krajevima izvode na otvorenom, nužno se izvode u zatvorenim prostorima na severu, kao što je slučaj s pozorišnim predstavama (recimo, ulični teatar i otvoreni amfiteatar antičkog tipa, ili predstave u zgradi pozorišta i u sličnim dvoranama), ili – kad su u pitanju animacione aktivnosti u vodi – u moru, u otvorenom ili zatvorenom bazenu.

Otvoreni prostori su prirodni ili urbani, a odlikuje ih propustljivost za uticaje iz okruženja (za vremenske prilike – sunčeva svetlost, vetar, padavine i sl; za zvuke iz prirode, ili za gradsku vrevu; za mirise; za ambijent po sebi i tome slično) i za učešće drugih ljudi (slučajnih prolaznika, ili stanovnika tog mesta). Samim tim, programi na otvorenom prostoru su fleksibilniji, manje fiksirani i rizičniji. Postoji mogućnost ekskluzivnosti i za programe na

otvorenom, kada su turisti ulaznicama i različitim zabranama i ogradama odvojeni od drugih znatiželjnih, ali nisu od ambijenta, vremenskih prilika i ostalih uticaja iz okruženja. Takav je slučaj i sa turistima na kruzerima ili drugim manjim plovilima, posetiocima tematskih parkova, ili koncertima i festivalskim programima za koje je potrebno pokazati ulaznicu pre no što se dođe do scene. Otvoreni prostor može biti i privatni posed koji je već ograđen, a ustupljen za turistički program. Otvoreni prostori mogu biti i delimično zatvoreni, tj. mogu imati pokretne krovove, tende, neprozirne ograde i drugo.

Prostori mogu biti: namenski za turističku animaciju i prilagođeni za animacione programe. U izgradnji turističkog mesta dobro je arhitektonski osmisliti namenski prostor koji će imati odgovarajuće kapacitete usklađene s kapacitetom hotela ili kompleksa. Takav unapred osmišljen prostor treba da je dovoljno prilagodljiv za različite sadržaje i da ima jednostavna rešenja kojima se može lako preuređivati: od dnevnog u večernji prostor, od prostora za takmičenje u svečanu dvoranu, od prostranog podijuma za igru do sale sa scenom i publikom. Ima hotelskih kompleksa u kojima su i ove aktivnosti razdvojene jer poseduju mnogo prostora za okupljanje. U slučajevima kada nema namenskog prostora za animacione aktivnosti, menadžer turističke animacije treba da uključi sve pomenute parametre i osmisli koji je drugi prostor najprimereniji programu koji namerava izvesti. Pored svojih ograničenja (takve prostore treba često dodatno osvetljavati i ozvučiti, izolovati od spoljnih uticaja i slično), ovi prostori mogu imati i svoje prednosti. Naime, u njima postoje tragovi drugih upotreba i to može dati živost i podstaći maštu.

Zatim, prostori mogu biti istorijski koloritni, čime se prepliću i podstiču dve turističke tendencije, turistička animacija i kulturni turizam. Ovakvi prostori su često zahvalni jer olakšavaju menadžerima turističke animacije organizaciju programa. Oni su dinamični (u arhitektonskom smislu), slojeviti (u istorijskom smislu); sami po sebi podstiču maštu turista i lako se inkorporiraju u sadržinu programa. Nije čudo zašto su istorijski lokaliteti odavno odabirani za festivale kao što su Dubrovačke ljetne igre, Filmske svečanosti u Nišu, ili Festival Exit na Petrovaradinu, o kome će posebno biti reči.

Ali u jednom novom hotelskom kompleksu i prostori za turističku animaciju su novi, prazni i jednostavnog smisla. Hoteli, paradoksalno, mogu biti neprijatelji turizma, odnosno, očekivanja i potraživanja turista. Nov hotelski prostor još uvek nije mesto u sociološkom smislu, „koje Mos i čitava jedna etnološka tradicija poistovećuju s prostorno i vremenski lokalizovanom kulturom”, piše francuski antropolog, Mark Ože (Ože, *Nemesta*, s. 36). Ožeova zapažanja mogu biti izuzetno podsticajna za menadžera turističke animacije u osmišljavanju i upotrebi prostora, uklapanju novih namenskih turističkih prostora u lokalnu

sredinu, o čemu će biti više reči kasnije.

Razlika je između uređenog prostora i uređenog prostora u kome ljudi nešto izvode da bi ih drugi posmatrali – u životnosti. Britanski reditelj Piter Bruk (Peter Brook) započinje svoju slavnu knjigu o teatru *Prazan prostor* konstatacijom: „Mogu uzeti bilo koji prazan prostor i nazvati ga otvorenom pozornicom. Čovek korača kroz ovaj prazan prostor dok ga neko drugi posmatra i to je sve što je potrebno za nastanak jednog pozorišnog događaja.“¹¹⁶ Tom jednostavnom situacijom sve je obuhvaćeno. Ta se situacija može lako prevesti u semantičku formulu:

$$\text{Č1 čovek x P prostor} \rightarrow \text{Č2 čovek} = \text{scena, teatar}$$

Jedan čovek u tom praznom prostoru je, matematički rečeno, višak, ili obilje. Nisam sigurna koji je čovek kojem obilje – onaj koji posmatra ili onaj koji je posmatran; vrlo je moguće da su reverzibilni, i da od nestabilnosti perspektive proističu zanimljiva poigravanja i doživljaji stvarnosti. Iz tog viška ili obilja inicira se teatar.

Novoizgrađeni i obnovljeni Hotel „Metropol“ (2012) u Beogradu pošao je putem stvaranja sećanja tako što je na otvaranju napravljena izložba a potom i stalna postavka fotografija slavni svetskih i domaćih ličnosti uslikanih šezdesetih i sedamdesetih godina u Hotelu „Metropol Palace“. Slavna istorija jednog hotela tako oživljava duh novog prostora. U pomenutom slučaju, turistička animacija u vidu izložbe učestvuje u brendiranju nove turističke atrakcije, a to može i svaki drugi vid animacije.

2.2.3. Vreme

Pod vremenom u ovom slučaju ne podrazumevam realno trajanje aktivnosti, nego doživljaj vremena, koji postaje jedan od efekata i time i parametar za turističku animaciju. Da li će u doživljaju korisnika programa, turiste, program trajati (pre)dugo ili (pre)kratko, zavisice od njegove zanimljivosti, prilagođenosti uzrastu i očekivanjima turiste. Doživljaj vremena tiče se načina njegovog proticanja – da li „teče“ pravolinijski, kružno ili spiralno; zatim, da li je kontinuirano ili isprekidano i, u tom slučaju, u kakvim intervalima, tj. kakav mu je ritam. Od ovog parametra mnogo šta zavisi, a pre svega, osećaj ispunjenosti ili dosade kod turista. Užurbanost daje osećaj komičnosti, dok lagan ritam opušta. Kaže se da nešto treba da je u pravom ritmu i, ako tu postoji nesklad, program ne može uspeti. Ritam je individualan, neraskidiv od izvođača i sadržaja.

¹¹⁶ P. Bruk *Prazan prostor*, s. 7

Zatim, vreme može da se doživi kao virtualno (fantastično, istorijsko i futurističko), ili kao realno (savremenost). Doživljaj vremena vezuje se kako za sadržaj tako i za žanr programa. Smeštanje sadržaja u određeno istorijsko vreme povući će za sobom određeni umetnički žanr. Jedan ili nekoliko detalja mogu dočarati istorijsko vreme i postati preduslov za žanrovsko određenje. S kaubojskim šešikom i maramom oko vrata, animator dočarava istorijsko vreme osvajanja Divljeg zapada, a sa zvucima pesme *Tamo daleko* prizore Prvog svetskog rata u Srbiji. Vreme se materijalizuje bilo u zvuku, ili u predmetima kao što su kostim, dekor i rekvizita, ili u stilu kojim se koriste izvođači-animatori. Pošto istoričnost i futurizam znače vremensko izmeštanje, oni su prepušteni i mašti. Tamo gde je dejstvo tehnologije veće, tehnologija nadomešta rad mašte, pa je utisak *neodoljiv*, kao da je realno. A tamo gde se s malo sredstava hoće postići dejstvo drugog, virtualnog vremena, tu je mnogo veći rad mašte i animatora i turista, a manja je izvesnost da će efekat biti „kao da je realno”. Koji je pristup bolji za menadžera turističke animacije? Univerzalnog recepta nema, ali se prema posledicama menadžer može opredeliti za jedan ili drugi pristup. Turisti su aktivni kada imaju uslove da mogu da maštaju; deca spontanije puštaju sadržaje mašti na volju. S druge strane, ako tehnologija mnogo toga obradi, turisti su pasivniji, direktnije i mnogo brže su izloženi planiranom dejstvu putem medija. Ponekad može doći do sukoba ova dva pristupa, i tada je dejstvo na turistu loše: ako ne bude pasivan pri tehnološkom dočaravanju virtualnog vremena, on će imati utisak da njegova mašta nije zadovoljena. U svakom slučaju, turisti moraju imati minimalna predznanja o drugom, virtualnom vremenu inače neće biti u stanju da učestvuju ili prate program. U to ih prethodno mogu uputiti animatori, ali je bolje da imaju već usvojena predznanja. Ovo je posebno bitno za decu i prilagođavanje materijala njihovom uzrastu, kao i pri susretima s dalekim i autohtonim kulturama.

Savremenost je manje uočljiva kao parametar, tj. manje učestvuje u modeliranju programa. Tu se virtualno i realno vreme poklapaju, pa nema mogućnosti kolizija kao u prethodno predstavljenim slučajevima. Savremenost performativnog sadržaja samo učvršćuje vezu turiste kao pojedinca u trenutak u kome je i time jača njegov osećaj zadovoljstva i ispunjenosti vremena.

2.2.4. Akteri

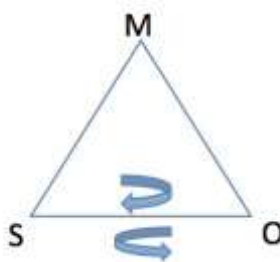
Ako se ponovo vratim Aristotelu čija su razmišljanja o junaku među najstarijim zapisanim za koje se zna, akter je delatni lik ili *prattos*. Prema Aristotelu, svaki delatni lik

ima karakter i mišljenje¹¹⁷.

U sistemu turističke animacije akteri su animatori. Posedovanje karakteristika ulazi u etički kodeks profesije animatora, to jest, osnova je za njegov kvalitetan i kreativan doprinos poslu. Uspešni animatori ostaju kod turista i primećeni i zapamćeni.¹¹⁸

Za uspostavljanje značenja dovoljan je jedan akter, programski sadržaj i barem jedan primalac/posmatrač. Ovaj osnovni semiološki trougao održava se i kada se povećava broj učesnika trougla na svakom od uglova. Akteri, doduše, mogu delovati skupno/udruženo, kao pojačano dejstvo jednog smera, ali je češći slučaj da deluju sučeljeno i komplementarno, kao u dramskim sadržajima. Razni vidovi duela i konfrontiranja aktera utiču na vrstu programa, dodaju mu duh nadmetanja i takmičenja, a da pritom akteri ne menjaju ugao, tj. svoju semiološku poziciju.

Turisti su u poziciji gledalaca koji prate program. Animatori su uvek odgovorni za sadržaj i model programa, poput drugih performerera (izvođača) – glumaca, recitatora, komičara, muzičara, žonglera, mađioničara i tome slično. Animatori mogu uključiti turiste u program. Ako animatori uključe i turiste, tj. svoju publiku u program, onda se može govoriti o neposrednoj animaciji publike, što se često pretpostavlja jednim načinom turističke animacije dok se drugi modeli zapostavljaju. Performansi različitog sadržaja i žanrovski različiti mogu, tako, postati interaktivni ili delimično interaktivni, s obzirom da mogu uključiti sve prisutne ili pak jednog ili nekoliko odabranih. Performativni modeli mogu se razlikovati po segmentu interaktivnosti i može se kreirati i meriti njihov učinak prema semiološkom trouglu S – O – M, u kome su animatori (S), turistički program (M) a turista (O).

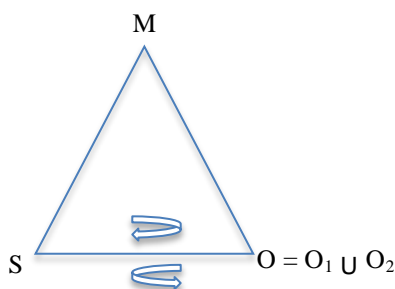


Crtež 1: Akteri performansa

¹¹⁷ Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, s. 56

¹¹⁸ Jedan upečatljiv primer ostao je zabeležen filmom *Prljavi ples* (1987) reditelja Emila Ardolina u kom ulogu Džonija Kasla, instruktora plesa u letovalištu, tumači Patrik Svejzi.

Deo turista (O_1) u interaktivnom programu postaje akter: $O_1 \subseteq S$, tako da trougao izgleda:



Crtež 2: Interaktivni performans

S obzirom da animatori učestvuju ne samo u nastanku programa M, nego i posmatraju reakcije turista na program, oni su u tom momentu aktivni posmatrači, $S \subseteq O$.

Ovo mešanje aktera i posmatrača odvija se uglavnom neprekidno u interaktivnim programima, dok je jedina postojana tačka M, sam program. Zato bi se model interaktivnog programa mogao zvati tesno povezanim¹¹⁹.

Pri planiranju interaktivnog programa animatori treba da imaju na umu da nisu svi turisti, i ne u svakom trenutku, voljni da učestvuju. Turisti koji su tek doputovali nakon naporne vožnje, ili pod bilo kojim drugim stresom, retko uzimaju učešće. Iz ovog takođe proizlazi da relaksirani turisti lako postaju akteri. Koja istina stoji iza ovih činjenica? Kao odgovor mogu poslužiti psihološka istraživanja Mihajla Čiksentmihaljija (Mihály Csíkszentmihályi). Njegovo glavno istraživanje se tiče onog što čoveka čini srećnim. Prema rezultatima njegovog obimnog istraživanja, to nije ništa izvan čoveka i ništa što bi se moglo kategorizovati kao, recimo, bogatstvo, ljubav, zdravlje, lepota i tome slično; sreća ne može da se dogodi, nije rezultat srećnih okolnosti. Sreća je stanje čoveka koji je naučio da kontroliše iskustvo i određuje kvalitet svog života: „Do takvog stanja dolazi kada je psihička energija – ili pažnja usmerena na realne ciljeve, i kada su sposobnosti u skladu sa prilikama za akciju. Težnja ka cilju dovodi do reda u svesnosti jer osoba mora da koncentriše pažnju na zadatak koji je pred njom i da privremeno zaboravi sve ostalo.“¹²⁰ U tom smislu, za turistu koji se bude mogao koncentrisati na „zadatak“ (od učestvovanja u programskim radnjama – u plesu, glumi, sportskom takmičenju, kvizu i slično, do posmatranja, koje takođe iziskuje pažnju),

¹¹⁹ O tome detaljno, kod Stermana (2002b) *System Dynamics: Systems Thinking and Modeling for a Complex World*, s. 6, i T. Jere Jakulin (2009) *Sistemski pristop in modeliranje kot metodi za oblikovanje strateških odločitev v turizmu*, s. 26-27

¹²⁰ Čiksentmihalji (1999) *Tok*, s. 16

animacija je smislena i sastavni je deo turističkog aranžmana.

Čiksentsmihalji je razradio dijagram čije su ose dve najvažnije dimenzije iskustva, izazovi i sposobnosti. Ako izazovi prevazilaze pojedinačne sposobnosti, on će biti nezadovoljan, pa i anksiozan. A ako njegove sposobnosti prevazilaze zadatak, tj. ako nema ili je slab izazov, njemu će biti dosadno. U zlatnom preseku između izazova i sposobnosti je kanal toka, optimalno iskustvo i stanje sreće.¹²¹ Od menadžera turističke animacije i samih animatora, njihovog iskustva i prilagodljivosti, zavisi da li će program namenjen određenoj turističkoj grupi pronaći liniju zlatnog preseka. Čiksentsmihalji skreće pažnju da je reč o dinamičnom odnosu između izazova i sposobnosti: „Čovek ne može da uživa u istoj stvari na istom nivou duže vreme.”¹²² Ako se vratimo na primer iz Šeknerove knjige i njegovo iskustvo s turističkom animacijom u Džajpuru, za jednog svetskog reditelja izazov je bio premali, ali je on pronašao izazov u fenomenološkom zanimanju za turizam i turističku animaciju, i iz čega je i proistekla njegova kritika.

Treba još nešto istaći: za performanse u kulturi i organizacione performanse neophodan je akter. Njegovo delanje je uvek svrsishodno, usmereno ka nečemu i komunikabilno. Zato, bez obzira što je individualno i životno, ovakvo delanje formira sistem, koji se može analizirati za potrebe date oblasti, u ovom slučaju, razvoja turističke animacije.

2.2.5. Utelovljenje

Utelovljenje je u teoriji aktuelan i važan činilac performansa, pa i turističke animacije. Može se reći da nema tumača performansa i performativnosti koji se nije osvrnuo na temu utelovljenja, s tim što mu i različito pristupaju i različito ga nazivaju, tako da postoji terminološka šarolikost. Od Džudit Batler telo je postalo bitna komponenta istraživanja performativnosti.

Dvoumila sam se kom terminu da dam prednost u odnosu na vlastitu poziciju postavke sistema turističke animacije na performativnosti, a pojavljuju se uz utelovljenje – otelotvorenje, prisutnost (*to be present*), predizražajnost, odgovarajuće ponašanje ili funkcija. Bez obzira na termin, svi koji se bave ovom temom pronalaze da je u tom pojmu osnova performansa: da se osnova tiče prevashodno tela izvođača, a ne kulturnog nasleđa i društvenog konteksta. Pored ove sličnosti, postoje i razlike. O „utelovljenim obrascima” (*embodied patterns*) piše Kristen Hastrup (K. Hastrup), antropolog iz Danske. Kulturni

¹²¹ Čiksentsmihalji, s. 86-87

¹²² Čiksentsmihalji, s. 87

obrasci su pohranjeni mnogo više u radnjama nego u rečima.¹²³

S druge strane, sličnim terminom se koristio K. S. Stanislavski, rodonačelnik dvadesetovekovnog teatra. On je pod *воплощением* (otelotvorenjem) podrazumevao posebnu psihofizičku izvođačku tehniku (kako glumačku tako i plesačku i vokalnih muzičara). Ova tehnika rada na sebi sastoji se od redovne vežbe s ciljem da izvođač postigne holistički sklad svojih fizičkih radnji i uloge, pojavnog i unutrašnjeg bića, tela i duha. Takozvani *sistem* Stanislavskog jedna je od najuticajnih škola glume, kako među evropskim tako i među američkim glumcima. Zbog svoje sveprisutnosti, dolazilo je i do odstupanja i delimičnog razumevanja sistema, a najčešće je holistički pristup zamenjivan tzv. proživljavanjem (*искусство переживания*), jednom psiho-tehnikom koja je upravo zanemarivala da glumac utelotvoruje ulogu. Proživljavanje bi se moglo predstaviti kao orijentisanost iznutra ka spolja, ali je kasnije sazeo novi metod fizičkih radnji, s obrnutim smerom od spolja ka unutra.¹²⁴ Glumac tada polazi od svog tela i pronalazi tačnu radnju za dati sadržaj. S idejom o tehnikama otelotvorenja Stanislavski je otvorio put za performativni pristup.

Od zapažanja i iskustava Stanislavskog, a pre svega proučavajući raznolik svetsku performativnu praksu, posebno u kulturama u kojima je ona bogato razvijena, Euđenio Barba (Eugenio Barba) je došao do nečeg što bi bilo zajedničko za sve izvođače, i to je nazvao predizražajnost. Pomeranje u odnosu na Stanislavskog je utoliko što se pojmom predizražajnost ekstrahuje uloga (pisana partitura), a ostaje glumčevo telo:

„[I]zvođači oblikuju svoje telo prema specifičnim tenzijama i oblicima [...]

Kako se može nazvati ovaj plan izvođačevih tenzija i oblika? Kada posmatramo neki živ organizam u celini, znamo iz anatomije, biologije i fiziologije da je organizovan na različitim planovima. Baš kao što postoji plan organizacije ćelija, plan organizacije organa i različitih sistema u ljudskom telu (nervni, arterijski, itd.), tako se i scensko izvođenje sastoji od različitih planova organizacije.

Pozorišna antropologija utvrdila je da postoji osnovni plan organizacije, zajednički za sve izvođače, i definiše taj plan kao *predizražajni* plan.

Koncept predizražajnosti može se činiti apsurdan i paradoksalan, s obzirom da ne uzima u obzir izvođačeve namere, osećanja, identifikaciju ili ne-identifikaciju s likom, emocije... tačnije, psiho-tehniku.¹²⁵

Ovaj princip Barba sistemski razrađuje i sa plana aktera prenosi ga na pozorišni sistem. U knjizi *Kanu od papira* prisustvo izvođača je krucijalno u formiranju pozorišne strukture: „Ovo je Pozorište koje dolazi pre Drame i pre no što nastane pozorišna zgrada. To je *arhitektura u pokretu* u kojoj performer živi autonomno: jedno pozorište bez kamena i cigli. U manje figurativnim i konkretnijim terminima, to je izvođačev pre-ekspresivni nivo

¹²³ K. Hastrup zaključuje da je antropologija osamdesetih i devedesetih godina XX veka napravila veliki pomak kada je počela da se razvija u pravcu performativne etnografije (u odnosu na dotadašnju informativnu etnografiju) (M. Carlson, 2004, s. 27)

¹²⁴ Tomas Ričards (2007 [1995]) *U radu sa Grotovskim na fizičkim radnjama*. Beograd, Clío

¹²⁵ E. Barba, *Rečnik pozorišne antropologije*, s. 186-187

organizacije.“ (prev. JK)¹²⁶.

Važno je uočiti želju da se pronađe zajednički imenitelj za sve izvođače, i u tom smislu, animatori u turizmu se ne izdvajaju od drugih po vrsti.

Pomenutim pojmovima bliska je činjenica da, za razliku od svakog drugog umetnika, izvođač (glumac, muzičar, performer u performans artu) mora biti prisutan, što ga razlikuje od pisaca, slikara, kompozitora, reditelja itd, koji su prisutni dok stvaraju a onda publici ponude gotovo delo. A šta u slučaju izvođača treba da znači „biti prisutan“? S obzirom da je prisustvo prilično širokog značenja, može se poći i od opozicije. Dakle, suprotnost bi bilo odsustvo izvođača, recimo, slučaj izvođača koji je nečim sprečen da dođe na predstavu. U tom slučaju, ili se pronađe zamena ili nema izvođenja. Telo je ono koje je performativno. I telo i izvođenje mogu se posmatrati samo u sadašnjosti. Vremenski momenat je važan za poimanje prisustva (*to be present*), pošto se može biti prisutan samo u sadašnjosti, dok (umetničko) delo podrazumeva da je nastalo u nekom prošlom trenutku (svejedno da li u davnoj prošlosti ili maločas, bitno je da je proces njegovog stvaranja završen). Takođe je delo kako-tako usmereno ka budućnosti, drugim rečima, da traje doveka. Sadašnjost je ograničena na trenutak ali koji se kontinuirano menja, tj. pomera u vremenu. Telo je uvek u sadašnjosti, dok misao može „lutati“ napred i nazad, u budućnost i prošlost. Sa svakim izlaskom misli iz sadašnjosti, opada *prisustvo*, ili koncentracija u telu. Suprotnost prisutnosti je i – odsutnost. Prisustvo je identično s visokom koncentracijom, pa se govori i „prisutan u sebi“, tj. u telu. E. Fišer-Lihte ukazuje da postizanje *prisustva* zahteva poznavanje posebnih performativnih tehnika: „Jer one [tehnikе i prakse proizvođenja prezencije] su to što glumcu omogućuje da svoje fenomenalno tijelo oblikuje kao energetska tijelo i time animira gledaoce da same sebe osjete kao energetska tijelo.“¹²⁷

Postoje dva lica prisustva, jedno koje je subjektivno, koje izražava ono interiorno (kako je već rečeno, koncentrisanost, rad na sebi). Drugo lice je eksteriorno. Prisustvo je vidljivo, ostentivno, životno. Izvođač je svestan da je posmatran. Prisustvo izvođača neposredno je vezano za gledaoca, štaviše, atributivno prisustvo je ono što ove dve strane u performativnom činu drži u sistemu. Prisustvo je objektivno, proverljivo i delatno. Opet valja primetiti da atributivno prisustvo prethodi svakom sadržaju, i da se podjednako odnosi na svaku vrstu izvođača i svaku vrstu odnosa s publikom.

¹²⁶ E. Barba, *Paper Canoe*, s. 104: „This is the Theatre which comes before the Drama and before any theatre building. It is the *architecture in motion* in which the performer lives his own autonomy: a theatre not made of stones and bricks. In less figurative and more concrete terms, it is the performer’s pre-expressive level of organization.“

¹²⁷ Fischer-Lichte *Estetika performativne umjetnosti*, s. 118

Činjenica da smo nekad svesni da nas drugi posmatraju (bilo u scenskom nastupu, bilo u svakodnevnom životu), a nekad smo usmereni samo na objekt, deo je istraživačkog interesovanja sociologa svakodnevnog života Ervinga Gofmana (E. Goffman). U drugom pomenutom slučaju lako je razlikovati subjekt i objekt, dok se u prvom slučaju, kad postoji svest da neko posmatra, subjekt ponaša kao objekt, u stvari, njegova pozicija oscilira. U studiji *Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu*, Gofman je dosledno koristio odnose u pozorišnoj umetnosti ne bi li predstavio odnose u svakodnevnom životu:

„Unapred uspostavljeni obrazac aktivnosti koji se realizuje tokom nastupa i koji se može prikazati ili odigrati i u drugim prilikama, možemo nazvati *scenskom ulogom* ili *rutinom*. Ovi situacioni termini mogu se lako povezati sa uobičajenim strukturalističkim. Kada pojedinac, odnosno izvođač, u različitim prilikama pred istom publikom igra istu ulogu, verovatno će doći do uspostavljanja određenog društvenog odnosa. Definišući *društvenu ulogu* kao realizaciju prava i obaveza vezanih za dati status, možemo reći da društvena uloga uključuje jednu ili više scenski uloga, i da izvođač svaku od ovih različitih scenskih uloga može u nizu prilika izvesti pred istom vrstom publike, ili pred publikom sastavljenom od istih posmatrača.“¹²⁸

Sada se studije performansa koriste Gofmanovim istraživanjem da bi analizirale performativne odnose.

Dihotomnu podelu poput Gofmanovog razlikovanja dva vida ponašanja, daje i Žan Olter (Jean Alter) koji ih naziva funkcijama pozorišta. U semiotičkoj studiji iz 1990, on je izneo da pozorište ima dve funkcije koje koegzistiraju ali se ne obavljaju istovremeno. Jedna funkcija je referencijalna, počiva na priči i odnosi se na to kako se pričom (koja je poruka) komunicira. Druga funkcija pozorišta je performativna – da utiče na gledaoca tako što će mu pružiti nešto posebno, događaj. Njegova podela bliska je pomenutom razlikovanju reprezentacije i prezencije (prisustva) kod E. Fišer-Lihte.

„Dok se odnosi na imaginarnu priču, pozorište je uključeno u proces komunikacije; ono ispunjava *referencijalnu funkciju* [...] Iz perspektive semiotike, ova referencijalna funkcija, ili referencijalnost, jasno konstituiše suštinsko svojstvo pozorišta. Ali pozorište je takođe i događaj u javnosti, predstava ili spektakl, koji hoće da zadovolje ili zadive publiku time što će pokazati posebna scenska postignuća, to jest, posebna izvođenja. U tom smislu, kao i u sportskom događaju ili cirkusu, teatrom upravlja ono što ću nazvati *performativna funkcija*: ona zadovoljava našu prirodnu želju da dosegne nešto ili prisustvujemo nečemu posebnom. [...] Zaista, uzete zajedno, reference i performanse definišu dvojni privlačnost svakog pozorišta.“ (prev. JK)¹²⁹

Kad se diskusija svede na oblast animacije u turizmu, proizlazi da animatori moraju

¹²⁸ Gofman (2000 [1959]) *Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu*, s. 29

¹²⁹ J. Alter (2009) *Sociosemiotic Theory of Theatre*, s. 31-32 „When it refers to an imaginary story, theatre is involved in a process of communication; it fulfills a *referential function* [...] From the perspective of semiotic theory, this referential function, or referentiality, clearly constitutes the central feature of theatre. But theatre is also a public event, a spectacle or a show, attempting to please or amaze the audience by display of exceptional stage achievements, that is, special *performances*. In that sense, like sporting events or the circus, theatre serves what I shall call the *performant function*: it satisfies our natural desire to achieve or witness something extraordinary. [...] Indeed, taken together, references and performances define the dual appeal of all theatre.“ Postoji jedan valer, Olter se ne koristi izrazom *performative* (performativ, performativno) nego *performant* (performantsko), ali u srpskom prevodu nije moguće napraviti razliku – izvođačko. Može se pretpostaviti da Olter time izbegava svodenje termina na Ostinove performative.

poznavati tehnike glume kako bi umeli privući i zadržati pažnju turista. Inače, govoriti o ponašanju ili funkciji suviše je uopšteno dok im se ne dodele navedeni atributi.

S dvadesetovekovnom performativnošću telo je dospelo u prvi plan, postalo je ostentativno. U prethodnim vremenima, nije bilo toliko zanimanja za podvojenost koja postoji kod glumaca – na živo biće glumčevo koje inkorporira neki lik (npr. Lorens Olivije koji igra Hamleta; Žanka Stokić koja igra Gospođu ministarku, bez obzira što su u ovom slučaju glumica i njen kreativni potencijal bili inspiracija Nušiću za glavnu junakinju Živku Popović, i nebrojeno drugih primera). Način interpretacije lika bio je ono čime se teatrologija bavila. Marvin Carlson razrađuje Olterove dve funkcije teatra i zaključuje da je performativna funkcija bila zapostavljena u tradicionalno orijentisanim proučavanjima¹³⁰. Referencijalna funkcija pozorišta znači da postoji korpus koji prethodi predstavi kojoj prisustvujemo i na koju se izvođenje odnosi, dakle, napisano dramsko delo i napisane uloge.

Može se zaključiti, sa stanovišta planiranja performativnog programa, bilo da je on umetničkog, menadžerskog, turističkog ili nekog drugog karaktera, važna je i prisutnost izvođača (performativnost) i da li izvođač referira na neko (ranije nastalo) delo, tj. ima li ulogu koju treba odlično da zna, kako tekstualno tako i mizanscenski.

2.2.6. Sadržina i trajanje

Nema ograničenja povodom sadržine turističkih animacija. Svekolika razgranatost života daje osnovu za još neviđene animacione programe. No, ako se govori o sadržini kao parametru, nameće se razvrstavanje u žanrove, ma koliko to zvučalo u neskladu s prethodnom tvrdnjom o neograničenosti. Turistička animacija je žanrovska delatnost, i po tome je sličnija filmu i muzici nego umetničkom i scenskom performansu. S obzirom da se animacija prilagođava potrebama turista, ona mora imati i neke čvrste elemente na kojima će moći da se artikuliše. Animacija u turizmu je žanrovska vrsta, kao što je to umetnost uopšte, književnost, film ili muzika itd. Mada, pojedinačno delo može pripadati i različitim žanrovima. Tamo gde su jasne žanrovske podele, tamo je moguće i poigravanje žanrovima. A nekad se iz poigravanja rađaju novi žanrovi. Žanrovi takođe mogu biti istorijski i prevaziđeni, ili im se, preoblikovanim, ponovo vraćaju stvaraoci.

Logično je pitati se šta su žanrovi turističke animacije, ali se pre toga treba pitati kakav je odnos animacije prema žanrovima razvijenim u performativnim umetnostima (pozorištu, filmu, muzici, raznim javnim nastupanjima)? Po pitanju žanrovske određivanja, turistička

¹³⁰ M. Carlson *Performance: A Critical Introduction*, s. 86-87

animacija je zavisna od već postojećih podela umetnosti. Šta ona posuđuje od drugih? I ima li pritom ograničenja? Turistička animacija se manifestuje kao performativna umetnost. Da li ono što se u rezultatu manifestuje kao isto, može biti isto?

Prema Č. S. Persu i Č. Morisu (Charles Morris), svaka jedinica može da odigra ulogu znaka, kad se u njoj razaznaju činioci: znak, objekat na koji se znak odnosi i ko je korisnik tog znaka (interpretator):

trougao $O \leftrightarrow S \leftrightarrow M$

Pitanje žanrova predstavlja odnos objekta O i znaka M i time se u okviru semiotike bavi poddisciplina semantika. Kako je već rečeno, sadržina je neograničena i prema tome, stvar izbora, a to će biti i slučaj sa žanrom. Semantički gledano, animacija je istovetna umetnosti, jer je i u animaciji i u umetnosti isti odnos prema objektu.

Druga vrsta odnosa nastaje između znaka M i njegovog interpretatora S, što je u slučaju turističke animacije odnos animacionog programa i turiste. Turističku animaciju definiše i determiniše recepcija, to jest, u semiološkom smislu, pragmatika. Pragmatika, tako, razlikuje turističku animaciju od ostalih performativnih umetnosti. Umetnost nije ograničena namenom kao što to jeste animacija.

Treći odnos je među samim znakovima (M prema M1, M2, M3...) i Moris ju je nazvao sintaktikom. Ona bi značila razvrstavanje pojedinačnih animacija u vrste i poređenje jedne s drugom animacijom, ili bilo kojim drugim performansom.¹³¹

Pored zanimanja za žanrove, za semantiku koja nastaje između sadržine (objekta) i žanra koji joj daje formu (znaka), za animaciju je uvek presudna pragmatika jer je ona fundamentalno određuje među drugim ljudskim delatnostima. Menadžer turističke animacije imaće više slobode i kreativnosti u planiranju animacionih programa ako dobro poznaje istoriju umetnosti (posebno performativnih umetnosti) i estetiku. Uspešni menadžeri turističke animacije su oni koji spajaju multidisciplinarna iskustva u skladnu celinu.

Trajanje neposredno zavisi od sadržaja. Ako je animacioni program planiran kao propratni program uz neku drugu aktivnost – obedovanje, ili kongresni sastanak i slično, onda će trajati kraće i biće prilagođen primarnoj svrsi okupljanja turista. Animacija će biti intermeco ili interludij za drugi program i treba da je odlikuju osobine intermeca: da osvežava, prijatno iznenadi i poveže dva dela većeg programa. Ipak, česti su slučajevi da je animacioni program glavni i samostalan u datom terminu. Tad se može sastojati iz jednog ili više delova koji nisu od iste vrste. Ako se program ponavlja (identičan vid zabave iz večeri u večer, ili jednovrsni program koji traje kontinuirano), doći će do zamora i pada interesovanja

¹³¹ Navedeno prema Novici Petkoviću u *Rečniku književnih termina*, s. 704-705

kod turista.

Animacije takođe mogu imati uvodni ili kulminativni karakter. One mogu da otvaraju veći program (neku manifestaciju na primer) ili da budu kruna, kumulativni vrhunac, bilo da tad učestvuju u drugoj aktivnosti ili da su samostalne. Dakle, jedna animacija može pripremiti, i zameniti drugu.

2.3. Saodnos projektovanih animacionih događaja i umetničkog stvaralaštva

Od variranja navedenih šest činilaca performativnih činova moguće je sastaviti praktično neograničen broj formi. Pre no što se pozabavim formama turističke animacije, želim istaći da je novina (novo, novitet) bitan faktor koji prati performativnost, pa tako i svaki događaj. U stvari, faktor novog pravi od nečega događaj. Postoje ustaljene programske kombinacije u turističkoj praksi koje svoju novinu pronalaze tek u novoj publici, inače se u svemu ponavljaju. Štaviše, može se zaključiti da u poređenju umetničkih i animacionih formi ne samo da se funkcionalno razlikuju, nego postoji i razlika u načinu odnosa prema novini. Krilatica u umetnosti je da svako novo delo iznova pronalazi svoj odnos sadržaja i forme, što znači da ili sadržaj pronalazi novu formu, ili forma vodi ka novom sadržaju. Stvaraoci tragaju, i s manje-više uspeha nastaju nove forme. U umetničkom delu teži se potpunoj prilagodljivosti i jedinstvu sadržaja i forme. U turističkoj animaciji se radije koriste gotovi modeli da bi se izbegli mogući finansijski gubici, pa je i prilagodljivost slabija. I ovde valja ponoviti, **turistička animacija je performativnog karaktera, njen cilj nije delo nego događaj**. Stvar je menadžerske procene kako napraviti događaj i s koliko novina se može napraviti jedan događaj.

Izvesni modeli su poput bajki – mogu se ponavljati i nikad ne biti dosadni. Takav je slučaj sa svim takmičarskim programima, jer neizvesnost ishoda postoji pri svakom izvođenju. Delimično je tako i u slučaju lutrije, klađenja i drugih igara na sreću. Neizvesnost (suspens) je izvor uzbuđenja. Takmičari (u ovom slučaju, turisti), bili novi ili isti, iz takmičenja u takmičenje će uglavnom pokazivati svoje različite performanse: najbolji iz nekog razloga može zakazati i oni ranije slabiji mogu pronaći razloge da se više ulože i sledeći put promene rezultat. Osim takmičarskih animacionih programa, drugi modeli nemaju takve mogućnosti za postizanje novine. Oni su ili novi za nove turiste, ili treba da razvijaju kombinacije s promenom jednog, dva ili više činilaca.

Premda ću se iscrpno baviti festivalom Exit, izdvajam ga kao primer lokalne novine:

festival savremene muzike (rok, elektronska muzika za igru, hip-hop, metalika, drum&bass, world music...) smešten je u XVII-vekovnu tvrđavu Petrovaradin. Ovakav redak sklop programa i ambijenta okuplja brojne turiste (između 150 i 250 hiljada), pre svega mlade. Od 2005, festival postaje sve popularniji među internacionalom publikom, tako da je početkom 2014. proglašen i za Najbolji evropski festival u kategoriji glavnih festivala.¹³²

S druge strane, mnogo može da se postigne ako se koncert klasične muzike umesto u akustičnoj i često ekskluzivnoj dvorani izvede pod otvorenim nebom. Ne samo što će takav koncert okupiti mnogo više publike i nove publike, izmešati lokalno stanovništvo i turiste (to može postati porodični izlazak ili atrakcija za omladinu koja očekuje drugačiju vrstu koncerta na otvorenom i sl.), nego će to biti događaj s posebnom atmosferom i pružice novu vrstu doživljaja muzike. Ovim se služe nadaleko poznati festivali *Proms in the Park* u Velikoj Britaniji (najviše posetilaca okupi se u Hajd parku, ali se koncerti gotovo istovremeno održavaju i u drugim centrima, Glazgovu, Svonsiju, Belfastu, premda su oni više lokalnog i regionalnog no internacionalnog i turističkog karaktera); *Classic Open Air* na trgu Gendarmenmarkt u Berlinu; ili povremeni koncerti širom sveta u letnje doba.

Efekti kombinacija mogu biti različiti, od toga da izazovu očaranost, oduševljenje do radosti i smeha, ali, kao što je rečeno, na menadžeru je da proceni i balansira činioce. Jer u suštini, turističkom animacijom postiže se cilj kada se program pravi uz poštovanje potreba turista.

Bez obzira na iznesene razlike u poređenju umetničkih i animacionih performansa, može se prepoznati dvosmerna težnja jednih ka drugima. S jedne strane, turistička animacija upućena je da preuzima forme umetničkih performansa, i to čini prema svom cilju i potrebama turista. S druge strane, performativna umetnost, stvaranje događaja, često ima projektni karakter. Osim umetnika, u projektu su projektni i programski menadžeri, kao i oni za odnose s javnošću, i što je najvažnije, uključeni su ekonomski aspekti. Ekonomska projekcija tiče se kako produciranja samog projekta, tako i ekonomije hotela, mesta ili regije u kojoj se projekt izvodi, pa i šire. Recimo, pomenuti festivali, kao i nebrojeni drugi programi, osim svoje socijalne i(li) edukativne strane, tendiraju da uključe što više posetilaca i, u tom smislu, osim lokalnog građanstva, upućeni su na turiste, posetioce iz drugih mesta i iz inostranstva. Iz ovakve težnje nastaje ideja o samoodrživim programima. Oni svoj cilj ne ispunjavaju samim izvođenjem nego naknadnim, i dugoročnim, dejstvom na zajednicu. U

¹³² Festival se održava od 2000. godine i ugošćava svaki put i neku novu generaciju gostiju. Festival traje svega četiri dana godišnje, počevši od drugog četvrtka u julu mesecu. O Exitu će biti više reči u narednim poglavljima ove studije.

pojedininim zemljama u ekonomskom usponu objedinjene su funkcije ministarstva kulture i turizma, kao na primer, u Turskoj, Azerbejdžanu, Južnoj Koreji, Etiopiji, Indoneziji, ili u pokrajinama kao što je Ontario. Tako, na sajtu Ministarstva turizma, kulture i sporta Ontarija stoji sledeći program:

„U okviru umetničke i kulturne zajednice, ovo ministarstvo predvodi u davanju podrške za jak i postojan sektor kulture koji će pomoći izgradnji živih i održivih zajednica i kreativne i inovativne ekonomije zasnovane na znanju.

Mi radimo u kulturnom sektoru na razvijanju i implementaciji vladanja, programa i službi koje podstiču ulaganje u kulturnu industriju, umetnost, nasleđe, arheologiju, biblioteke, muzeje i kulturne ustanove za kvalitetan život u Ontariju.“ (prev. JK)¹³³ i

„Ministarstvo tesno saraduje sa sektorom turizma da pomogne stimulisanje ekonomskog rasta i ulaganja i da stvori uslove koji omogućuju da se Ontario uspešno takmiči u svetu putovanja i odmora koji se rapidno menja. Naše aktivnosti u jačanju Ontarija kao međunarodno prepoznate turističke destinacije [...]“ (prev. JK) – i sledi lista opštih smernica.¹³⁴

2.4. Samoodrživi programi turističke animacije

Perspektiva u kojoj se umetnost i kultura vide kao podrška inovativnoj ekonomiji i kvalitetu života uopšte, postavlja ova dva uobičajeno sučeljena sektora društva u simbiozu, a turizam je jedan od glavnih puteva te simbioze. O njihovom odnosu mnogo govori i već pominjana ekonomija iskustva. Samoodrživi programi polaze od postojećih resursa, a za animaciju u turizmu resursi su kulturne i prirodne atrakcije, kao i različite uobičajene ili zapostavljene aktivnosti lokalnog stanovništva. Što se aktivnosti tiče, one mogu biti već dovoljno prisutne i razvijene iz potreba i za potrebe lokalnog stanovništva, da bi postale deo turističke ponude date destinacije. Na primer, to što dato mesto ima festivalsku tradiciju ili smotru u kojoj učestvuju lokalni građani i prvobitno je namenjeno sugrađanima, može postati deo turističke ponude time što će privući posetioce sa strane svojim animacionim karakterom, a uz koji ide i razvoj infrastrukture i kanala informisanja i marketinga. Takođe, zaboravljene i zapostavljene forme ponašanja, tradicije igara, takmičenja, rituala i običaja – sve su to aktivnosti koje potencijalno imaju mogućnost da svoj lokalni karakter zamene turističkim¹³⁵. Ponekad se dogodi da te lokalne aktivnosti postanu čak internacionalna ili globalna atrakcija.

¹³³ „This ministry provides leadership within the arts and culture community to support a strong and stable culture sector that will help to build vibrant and liveable communities and a creative and innovative knowledge-based economy in Ontario. / We work with the culture sector to develop and implement policies, programs and services that enhance the contribution of cultural industries, arts, heritage, archaeology, libraries, museums and cultural agencies to Ontario's quality of life.“ [http://www.mtc.gov.on.ca/en/culture/culture.shtml]

¹³⁴ „This ministry works closely with the tourism sector to help stimulate economic growth and investment and create an environment that allows Ontario to compete successfully in the rapidly changing world of travel and leisure. Among our activities to strengthen Ontario as an internationally-recognized tourist destination [...]“ [http://www.mtc.gov.on.ca/en/tourism/tourism.shtml, pristupljeno 14.08.2014]

¹³⁵ Jedan od perspektivnih domaćih primera je Vitez fest kod Valjeva: <http://vitezfest.org/srb/>

Primera je zaista mnogo, a jedan od najupečatljivijih primera je Dragačevski sabor trubača kojim ću se iscrpno baviti u sledećim poglavljima. Zatim, u aktivnosti ulaze razne zanatske delatnosti, koje mogu biti obnovljene i osavremenjene tako da postanu deo turističke ponude, i to uz turističku animaciju, isticanjem onog segmenta tradicije koji predstavlja njihovu nematerijalnu vrednost (ovladavanje veštinom datog zanata, saznavanje o zanatu u vidu kvizova i interaktivnih predavanja o istoriji ili o drugim kontekstualnim aspektima, i tome slično).

U ovom segmentu sasvim se prepliću i postaju nerazdvojni animacija u turizmu i kulturni turizam. Obe grane učestvuju u prepoznavanju i održavanju kulturnog nasleđa, s tim što se turistička animacija oslanja na nematerijalno nasleđe – način života, socijalne relacije, narative koji iz njih proizlaze, kolektivne slike i prizore – ona deluje drugim sredstvima od kulturnog turizma. I cilj im je drugačiji. Kulturni turizam namenjen je turistima koji se zanimaju za kulturna dobra uopšte i na odabranoj destinaciji. Kulturni turizam se koristi metodom pokazivanja, ali se često, ili bi bolje bilo reći, sve češće, obraća animaciji ne bi li kulturne vrednosti date destinacije bile prezentovane na što prikladniji način (u skladu s predmetom prezentovanja, i prikladno uzrastu, broju i drugim određenjima turista), kao i na sugestivan način. Ovo je vidno u mnogim muzejima koji se ne zadovoljavaju time što će izložiti deo svojih kolekcija, nego organizuju različite programe – šetnje s vodičem, radionice za decu ili porodice, interaktivne programe i sl. U bečkom Muzeju muzike postavka je od početka interaktivna, posetioci se mogu okušati u ulozi dirigenta ili komponovati svoju melodiju krećući se od jednog do drugog zvučnog punkta. U Muzeju Nikole Tesle u Beogradu posetioci mogu isprobati kako funkcionišu Teslini pronalasci i učestvovati u eksperimentu sa strujnim kolima. Savremeni koncepti muzeja sve više podrazumevaju animacionu i interaktivnu dimenziju. S uključivanjem turističke animacije, kulturna dobra ne samo da su predstavljena u svojoj čvrstoj i unapred zadatoj formi, nego se izvode, događaju se, i proizvode se. Možda bi se moglo reći i da obe grane pružaju samo drugačije pristupe istom predmetu.

Što se tiče turističke animacije, ona ne samo da učestvuje u prezentovanju kulturnog turizma, nego je ona kulturna delatnost samim tim što je performativna grana turizma. Kad ovo kažem, mislim pre svega na činjenicu da je svako izvođenje „obnovljeno ponašanje” (*restored behavior*), u smislu u kom ovaj termin upotrebljava Šekner, oslanjajući se na Gofmana.

Obnovljeno ponašanje ukazuje da je ponašanje deo kulture, da je naučeno i usvojeno – sve što se može ekstrahovati, poput nekog inserta iz filma, i ponovo koristiti u novim

situacijama. Šekner govori o *obnovljenom ponašanju*, a njegov prethodnik, sociolog Gofman, upotrebljava termin *isečak iskustva (strip of experience)* da označi to isto samo u svakodnevnom ponašanju čoveka. Šekner piše iz ugla izvođenja, o mehanizmu koji tu vlada:

„Obnovljeno ponašanje je ključni proces svake vrste izvođenja, u svakodnevnom životu, u lečenju, u ritualu, u igri, a i u umetnostima. Obnovljeno ponašanje je ‘tamo izvan’, odvojeno od ‘mene’. Ako bi se lično izražavao, rekao bih da je obnovljeno ponašanje ‘ponašanje kao kad bih bio neko drugi’, ili ‘kako mi je rečeno da se ponašam’ ili ‘kako sam naučen’.“ (prev. JK)¹³⁶

Sa stanovišta animatora u turizmu, ovo bi bila suština njegovog profesionalnog ponašanja.

U pomenutom smislu, održivi razvoj predstavljao bi mogućnost da se isečci iskustva izvedu, ili drugačije rečeno, da se kulturno ponašanje obnovi. Održivi razvoj odnosi se, zato, na: kulturni, edukativni i estetski aspekt; zatim, ekološki aspekt, jer su aktivnosti u saglasju sa sredinom iz koje su ponikle; i tržišni aspekt, jer uključuju turiste i proširuju krug korisnika. Aktivnosti koje mogu ući u turističku animaciju ponekad mogu trpeti zbog potrebe prilagođavanja, ali se često događa da neke zapostavljene delatnosti u turizmu pronađu razlog da ponovo procvetaju. Estetski aspekt ne treba zanemarivati, i on ne treba da je samo ukras osnovne ponude. Zatim, s jedne strane, drevne veštine mogu postati deo edukativne ponude turističke destinacije¹³⁷. Pohađanje edukativnih radionica ili sticanje diploma će tek s odloženim dejstvom dobiti i ekonomsku potvrdu. S druge strane, prilagođavanja mogu biti izvedena po zakonima tržišta – i aktivnosti i proizvodi lokalnog stanovništva postaju namenjeni tržištu, dobijaju tržišnu cenu, ili novu tržišnu cenu, a i proizvode se u većim količinama.

Sa turizmom, uopšte, date atrakcije i aktivnosti zamenjuju svoj lokalni karakter turističkim. Posao menadžera turističke animacije je da kreira takve programe kojima je i moguća i održiva promena karaktera, kako negovanje prirodnih i kulturnih atrakcija i razvijanje animacionih aktivnosti tako i razvijanje destinacije uopšte. Ova promena lokalnog karaktera u turistički mora se pažljivo izvoditi, jer postoje opasnosti da se promenom karaktera uniše resursi.¹³⁸

Iz svega rečenog, može se zaključiti da turistička animacija učestvuje u nastanku,¹³⁹ pa

¹³⁶ Schechner *Performance Studies. An Introduction*, s. 34: „Restored behavior is the key process of every kind of performing, in everyday life, in healing, in ritual, in play, and in the arts. Restored behavior is ‘out there,’ separate from ‘me.’ To put in personal terms, restored behavior is ‘me behaving as if I were someone else,’ or ‘as I am told to do,’ or ‘as I have learned.’“

¹³⁷ U ovom smislu je takođe zanimljiv Vitez fest.

¹³⁸ O ovim mehanizmima i korektivnim činionicima biće više reči u sledećem poglavlju.

¹³⁹ Dobar primer zalaganja je Digital Nexus Forest Fest koji se održava u selu Paštrić kod Mionice. Prvi fest 2015. okupio je u dolini kod sela ljubitelji elektronske muzike sa raznih strana. Uz muzički program, koji okuplja publiku, angažovani su umetnici nakita, odevnih predmeta, dekoracije, lokalni restoran i tome slični

ako se hoće, i u brendiranju destinacije. Festival Küstendorf je očigledan primer, o čemu će detaljno biti reči kasnije.

2.5. Turistička animacija i nemesta. Brendiranje destinacija

Performativne mogućnosti (moći) turističke animacije pružaju se i u drugom smeru osim od lokalnog ka turističkom. Naime, s industrijalizacijom turizma i masovnim turizmom razvijaju se načini za brz transport velikog broja ljudi do određenih destinacija. To su brzi autoputevi i železnice, velike železničke stanice, kao i veliki hotelski kompleksi, štaviše, nizovi hotela koji mogu da prime, smeste i usluže na stotine hiljada turista. Takva, metaforično rečeno, protočna mesta, ranije pomenuti francuski antropolog Mark Ože (Marc Augé) naziva *nemestima*¹⁴⁰.

Za Ožea su mesta poželjan prostor, ali nadmodernost u kojoj živimo sve više množi „nemesta“, menjajući i naš odnos prema prostoru:

„Ako se mesto može definisati kao identitetsko, relaciono i istorijsko, onda će prostor koji se ne može definisati ni kao identitetski, ni kao relacioni, ni kao istorijski biti nemesto. Ovde zastupamo tezu da nadmoderno doba proizvodi nemesta, to jest prostore koji nisu antropološki i koji, za razliku od bodlerovske modernosti, ne uključuju elemente starine. Tu se drevna mesta popisuju, klasifikuju i proglašavaju ‘spomen-mestima’ na svojim strogo omeđenim i posebnim prostorima. To je svet gde se ljudska bića rađaju na klinici, a umiru u bolnici; svet gde raste broj raskošnih ili neljudskih tranzitnih prostora i privremenih skloništa (hotelskih lanaca, stanova u napuštenim fabrikama, klubova za odmor, izbegličkih kampova, nehygieničkih naselja kojima je suđeno da budu sravnjena sa zemljom ili prepuštena većitom truljenju); to je svet gde se razvija gusta mreža saobraćajnih sredstava, koja su takođe nastanjeni prostori; to je svet ljudi naviknutih na kupovinu u samoposlugama, putem kreditnih kartica i bankomata, dakle srođenih sa trgovinom ‘bez reči’; to je svet usamljene individualnosti, svet privremenosti i prolaznosti”¹⁴¹

I pored prilično sumorne vizije koju Ožea nemesta otvaraju, njegovi radovi izazvali su široko interesovanje, a pojam je prihvaćen i diskutovan i u turizmološkoj i u sociološkoj literaturi¹⁴². Ože se ne bavi samo nemestima masovnog turizma, jer sve te tranzitne petlje ne koriste samo turisti. Tržni centri u kojima su tranzitni i roba i ljudi takođe su nemesta po Ožeu. A brz masovan smeštaj potreban je i kada su ljudi prisilno izmešteni, bilo zbog ratnih dejstava ili prirodnih katastrofa. Oni se smeštaju u izbegličke kampove i privremena skloništa. „Prostor“, piše Ože: „koji se ne može definisati ni kao identitetski, ni kao relacioni, ni kao istorijski“ jeste nemesto.¹⁴³ Hoteli s unificiranim nizovima soba jednako nemaju identitet kao

lokalni resursi.

¹⁴⁰ M. Augé, 1995.

¹⁴¹ Ože *Nemesta. Uvod u antropologiju nadmodernosti*, s. 75

¹⁴² M. Korstanje, 2009 i M. Korstanje, C. Manfield, 2012

¹⁴³ Ože, s. 75

što ga nemaju prinudni smeštaji. Pojavu nemesta koja je zahvatila i turističku industriju Ože povezuje s dve paralelne pojave s kojima se doskorašnji svet nije suočavao: ubrzanje i preobilje. Ove kategorije odnose se na mnoge i neočekivane aspekte života. Prema Ožeu pre svega, ubrzava se istorija: „Ubrzanje’ istorije zapravo je nagli rast broja događaja koje ekonomisti istoričari i sociolozi najčešće nisu predvideli.“¹⁴⁴ Druga odlika nadmodernosti je preobilje, koje Ože prepoznaje kao odliku prostora: „preobilje prostora se izražava [...] u promeni reda veličine, u ogromnom broju stvarnih i izmišljenih slika [...] Konkretno, ono ima za posledicu velike fizičke izmene: koncentraciju populacije u gradovima, stalno kretanje stanovništva, umnožavanje onoga što ćemo nazvati ‘nemestima’“.¹⁴⁵

U uslovima masovnog turizma i turistička animacija može postati gradivna jedinica nemesta, bez obzira na njen suprotan predznak (*animatio* = oživljavanje, pokretanje, buđenje). To su dnevni i večernji programi koji se po svom stilu ne izdvajaju iz opšte konzumacije, koji zbog masovnosti korisnike ne tretiraju kao individue, koji su iz istog razloga repetitivni i lako postaju dosadni. Zašto se to događa? Zato što je i animacija deo savremenog života i nije imuna pred njegovim promenama; animacija se takođe (štaviše, vrlo lako) nađe u sistemu ubrzanja i preobilja, pa doprinosi umnožavanju slika. Lanac može da se prekine i na nov način plete, s obzirom da je animacija performativna, tj. da je u stanju kreirati alternativni sistem.¹⁴⁶ To nije lak posao, štaviše, može biti mnogo teži no promena karaktera iz lokalnog u turistički. Osnovni cilj animacionih akcija u prostorima koji su bez identiteta biće usmeren na mikroplanove, stvaranje, pre svega, prostornih uslova i uspostavljanje neposrednije komunikacije s turistima. Takvi programi imaju smanjene kapacitete, kako prostorne tako i po broju korisnika. Sledeći sistemski korak za turističkog menadžera suočenog s problemom masovnog turizma biće decentralizovanje, tj. stvaranje mreže novih mikroplanova.

Premda Ože o tome ne govori, može se pretpostaviti da je svako nemesto, koje je to postalo intervencijom čoveka i tehnološkog razvoja, nekad bilo prirodno ili nastanjeno mesto. To bi značilo da je imalo svoj identitet i svoju istoriju. Doduše, moglo je i nemati istoriju, ali bi u tom slučaju imalo potencijal mesta, tj. tu bi mogla nastati istorija. Kako god, pre no što je postao tranzitni, dati prostor je imao svoj život (sela, grada, ili šume, polja, obale). Zato se može pretpostaviti da je moguć i obrnut proces – od nemesta ka mestu, jer se ne poništava potencijal mesta kada mu se doda predznak negacije. Kako stoji u Korstanheovoj kritici Ožea: „Sva mesta kojim ljudi prolaze ili u njima borave jesu prostori s manjim ili jačim simboličkim

¹⁴⁴ Ože *Nemesta. Uvod u antropologiju nadmodernosti*, s. 30

¹⁴⁵ Ože, s. 36

¹⁴⁶ Pogledati Dijagram 2: Uticaj turističke animacije na kvalitet mesta, na s. 125.

spojem.¹⁴⁷ Korstanhe primećuje da ono što je za nekoga nemesto, za drugog može biti od životne važnosti, recimo, jedan prometan aerodrom ne znači isto tranzitnom putniku i radniku na aerodromu; ili nam je teško sabrati šta sve znači deo autoputa na kome je neka porodica izgubila svog člana u saobraćajnoj nesreći. Korstanhe ovo dvojstvo, ili poliznačnost prostora pripisuje percepciji, čime potpuno relativizuje dihotomiju mesto – nemesto. Ja sam, pak, sklonija mišljenju da nemesta postoje jednako realno kao i mesta; otuđenost jednog prostora opažajna je kao i privlačnost, gostoljubivost i prisnost nekog drugog prostora. No, kao i mesto, koje je još Aristotel definisao kao prostor u kome se nalazi neko telo, i nemesto je ljudska kategorija i funkcioniše ako se uklopi u određeni sistem delovanja.

Zadatak turističke animacije je da konstantnim zalaganjem oplemenjuje i humanizuje nemesta u mesta. To nije kratkoročan cilj nego suština animatorskog zanimanja. U čemu se sastoji to zalaganje? Upravo u izvođenju animacionih radnji.

Za početak, u turističkoj animaciji izvesne karakteristike nemesta mogu se koristiti kao prednost. Recimo, nemesta su otvorena ili ravnopravna prema svakom sadržaju, nisu opterećena ni obavezana nasleđem i uspesima prethodnih programa. U svojoj neodređenosti nemesta su izazovi za konverziju. Uz sistemski vođenu turističku animaciju, vremenom se prostori humanizuju, bogate sadržajima, nastaju sećanja (koliko god da je to subjektivna kategorija), koja utiču na formiranje mesta. Potrebno je održavati balans između bezličnog i sasvim profilisanog mesta. Do mere stvari može se doći ako se pomenuti parametri prostora uključe u sistem. Formula pretvaranja „nemesta“ u mesto putem turističke animacije glasi:

– animacija => nemesto + (plan) animacija => mesto + animacija => posebno mesto (aura) + masovnost => precenjeno mesto – animacija => nemesto ...

Menadžer turističke animacije polazi od performativnih činilaca turističke animacije (medij, prostor, vreme, akteri, utelovljenje i sadržina i trajanje) i gradi svoj animacioni sistem. Da se još jednom vratim pojmu obnovljenog ponašanja, jer ono je osnova kulture i nasleđa: „Izvođenjima se obeležavaju identiteti, iskrivljuje se vreme, preoblikuje se i ukrašava telo, i kazuju se priče. Izvođenja – u umetnosti, ritualu ili običnom životu – to su ‘obnovljena ponašanja’ [...]“(prev. JK)¹⁴⁸ Zato, smisao turističke animacije nije u stvaranju slika i

¹⁴⁷ M. Korstanje „Non-places and Tourism: Towards an understanding of travel“, s. 106: „Any sites where people pass or reside are spaces with less or more symbolic liaison.“

¹⁴⁸ Schechner *Performance Studies. An Introduction*, s. 28: „Performances mark identities, bend time, reshape and adorn the body, and tell stories. Performances – of arts, rituals, or ordinary life – are ‘restored behaviors’ [...]“

umnožavanju nemesta, nego u pravljenu događaja.

2.6. Forme turističke animacije

Anđelija Ivkov Džigurski, autorka knjige *Turistička animacija*, na pregledan način pravi podelu programa prema: vrstama aktivnosti – poput različitih vrsta turizma, i animacija poznaje različite aktivnosti (zabavne, edukativne, hobističke, kulturno-sociološke, scenske nastupe, sportsko-rekreativne, izlete i ekskurzije, mirne, individualne i ostale); zatim, podelu prema vremenskom periodu, tj. sezoni; starosnoj strukturi – za decu, mlade, odrasle, starije osobe; i izdvaja posebne i specijalne programe.¹⁴⁹

Osim ovakve formalne podele, moguće je praviti funkcionalne podele prema performativnosti – koje prate razvoj performativne umetnosti ili različite vidove strukturiranih društvenih aktivnosti. Svaka takva aktivnost se izvodi, tj. ima performativan karakter. Podela identifikuje forme u kojima se turistička animacija može javiti, mada se lista ne može iscrpeti i nije definitivna. Marvin Karlson navodi mnoge vidove srednjovekovnih igara koje su posejale seme savremenih performansa. Narodna tradicija zna za muzičare, pantomimičare, žonglere, hodače na konopcu, trubadure, pesnike, minstrele¹⁵⁰, dok su cirkusi i vašari okruženja u kojima se najčešće javljaju i deluju ovi rani izvođači. Ove tradicije su u svojim izmenjenim i prilagođavanim oblicima stigle do naših dana. Iako se Karlson drži zapadnoevropske tradicije, slični i oni drugačije razvijani oblici postoje u drugim tradicijama. A, kako se mogu naći u svakodnevnom životu, ovi oblici takođe mogu imati svoje mesto u turističkoj ponudi. No, ono što ih čini bliskim i prijemčivim za turizam, to je činjenica da pripadaju uvek jednom posebnom vremenu i prostoru. To je nekada bio period karnevala, tržni dan i prostor trga i okupljanja, a rani performer i najčešće su putovali od mesta do mesta. Zajedno s emisarima, trgovcima, ratnicima i avanturistima, oni su bili putnici, i to putnici koji su se sporo kretali. A na tačkama na kojima su se zadržavali, formirali bi svoj performativni prostor, tj. svoje pokretne scene. Drugo stanovništvo nije putovalo, osim iznuđeno. Pa ipak se može reći da savremeni turizam, koji mobilizuje „obično” stanovništvo, pruža slične uslove: paralela vremenu karnevala je sezonski turizam, a što se prostora tiče, ili je turistička animacija inkorporirana u gradski život i dosledno ograničena na performativni prostor, ili je

¹⁴⁹ Ivkov Džigurski (2012): *Turistička animacija*. Novi Sad, Prirodno-matematički fakultet, Departman za geografiju, turizam i hotelijerstvo), s. 184

¹⁵⁰ Carlson, (2004²): *Performance: A Critical Introduction*. New York and Abingdon, Routledge, s. 87

ograničena na turistički objekt. Putovanja, pak, danas pripadaju svima.

Prema Karlsonu, krajem XVII veka, u Londonu i Parizu nastaju preteče varijate, kabarea, vodvilja i kafe-koncerata¹⁵¹. Vidovi zabave se smenjuju ali i razvijaju, kako iz svojih unutarnjih razloga tako i zbog spoljnih uticaja i podsticaja. Dok jedna forma doživljava svoj vrhunac, druga je na zalasku, a potom se dogodi da doživi svoju renesansu. Tako je, recimo, cirkus posle vrhunca u XIX veku, sa širenjem filma doživeo zaborav, a potom je sedamdesetih godina, sa osveščivanjem pojma performativnosti i usponom performans arta, i cirkus doživeo novi uspon. Danas su na graničnoj liniji između cirkusa i performans arta neke grupe: Cirque du Soleil (Montreal, osn. 1984), Tiger Lillies (London, osn. 1989), Cirque Éloize (Montreal, osn. 1993), De la Guarda (s podnaslovom – *theatre that falls from the sky*, Buenos Aires, osn. 1994, gostovala u Beogradu na Bitefu 1996, no trupa više ne postoji). Popularnost ovakvih trupa, ipak, izrazito je visoka, a granica je narušena između umetnosti i zabave, ili stvaralaštva i industrije.

Sedamdesetih godina skrenule su na sebe pažnju javnosti trupe koje su širom sveta izlazile iz pozorišnih zgrada – na ulice, trgove, u parkove ili otvoren prostor – spajajući se sa stvarnim životom i, istovremeno, oneobičavajući ga. Holandska grupa Dogtroep (gostovala je na Bitefu 1984. i ponovo 1995. godine) i njen osnivač, Varner fan Veli (Warner van Wely), ponudili su ovakvo objašnjenje: „stvoriti dvosmislene, hermetične slike na koje se može preneti značenje, ali koje po sebi nemaju nikakvo značenje”¹⁵². U tom smislu, na publici je mnogo odgovornosti za narativ, jer jedna ista priča, tj. sadržaj izvođenja (materija koja se izvodi), može se različito značenjski strukturirati. Gledaoci su samim tim interaktivni i animirani.

Godine 2014, njujorška trupa Bread&Puppet Theatre proslavlja pola veka postojanja. Počeli su prvo kao dečje pozorište koje se bavilo i temama važnim za lokalnu zajednicu, a obavezno su izvodili program za velike praznike kao što su Božić, Uskrs ili Dan zahvalnosti. Trupa je održavala tradiciju srednjovekovnih procesija, trudeći se da, sa formom, prenese i društvenu funkciju koje su te procesije i svečane povorke imale za zajednicu, pre svega da jačaju osećaj zajedništva. Zato ne treba da čudi njihova društvena angažovanost koja se od brige za lokalno prenosi na brigu za globalno: „Tokom rata u Vijetnamu, Bread and Puppet su postavljali dugačke procesije i povorke u koje su se uključivale stotine ljudi.”¹⁵³ Za razliku od

¹⁵¹ Carlson (2004²): *Performance: A Critical Introduction*, s. 89

¹⁵² Navedeno prema Carlsonu, s. 117: „create abiguous, hermetic imiges which you can hang meaning on, but which don't have any meaning themselves“.

¹⁵³ „During the Vietnam War, Bread and puppet staged block-long processions and pageants involving hundreds of people.” <http://breadandpuppet.org> [pristupljeno: 30.08.2014]

ranije pomenutih popularnih cirkusa, Bread and Puppet pravi programe s malim sredstvima i za siromašne, tzv. *cheap art* (jeftinu umetnost). To je prava misija i manifest osnivača trupe, Pitera Šumana (Peter Schumann). Na pomenutoj web-stranici stoji i:

„Trupa zarađuje na gostovanjima s novim i starim predstavama, što širom Amerike što u inostranstvu, a i od prodaje svojih postera i publikacija. Među putujućim lutkarskim predstavama su i čvrsto komponovani pozorišni komadi, koje izvode članovi trupe, i velike povorke na otvorenom, koje uključuju mnogo volontera iz publike.

Danas su Bread and Puppet jedna od najstarijih, neprofitnih, samoizdržavajućih pozorišnih trupa u SAD. ¹⁵⁴ (prev. JK)

Iz potrebe da se stvara za lokalnu zajednicu i da se saživi s njom, s njenim temama i problemima, s njenim potrebama, nastaju i performativne grupe i performansi jednog specifičnog oblika koji se sve češće naziva pozorištem zajednice (community theatre). U principu, pozorište zajednice namenjeno je onim zajednicama koje nisu homogene, labavih veza između privremenih a sasvim različitih pripadnika¹⁵⁵. Iako je pozorište zajednice primarno namenjeno lokalnim zajednicama, njegovi principi mogu se odnositi i na privremene zajednice, kakve se formiraju u turističkim sredinama, bilo da su u pitanju mladi u kampovima, ili, recimo, seniori u lečilištima i banjskim mestima, turisti na kruzerima i drugi turisti koji su u dužem periodu upućeni jedni na druge. Delujući po principima pozorišta zajednice, animacija može jačati osećanje zajednice među njima i stvaranje kolektivnih doživljaja.

Umetnost zajednice takođe sve više pravi različite spojeve među lokalnim stanovništvom i turistima. Na inicijativu organizatora, u određenom mestu prepoznaju se i angažuju se stručnjaci, koji zajedno s izvođačima vode umetničke i radionice drugih veština za turiste. Na kraju se organizuje demonstracija, tj. performans u kom svi uzimaju učešće i prikazuju plodove svog radioničarskog rada (naučene pesme, igre, običaje, pripremanje jela i tome slično) u obliku pozorišta zajednice. Takvi programi se sa stanovišta turizmologije smatraju animacionim. Sve je češći ovakav vid programa. Evo nekoliko primera iz Poljske i Holandije.

U Holandiji je čak 2001. pokrenut međunarodni festival umetnosti zajednice u Roterdamu. Zadržaću se na primeru amsterdamskog teatra ZID, jedne od vodećih trupa pozorišta zajednice u Holandiji, koje je za svoje aktivnosti dobilo i nacionalno priznanje *'Appeltje van Oranje'* od kraljevske fondacije Oranje Fonds. U holandskom ruralnom mestu

¹⁵⁴ „The company makes its income from touring new and old productions both on the American continent and abroad, and from sales of Bread and Puppet Press' posters and publications. The traveling puppet shows range from tightly composed theater pieces presented by members of the company, to extensive outdoor pageants which require the participation of many volunteers. Today, Bread and Puppet continues to be one of the oldest, nonprofit, self-supporting theatrical companies in the country.”

¹⁵⁵ Eugene van Erven, *Community Arts*, Class 1, s. 4 (neobjavljeno predavanje)

Hardenberu, u kome se neguje uzgajanje organske hrane i posebna vrsta seoskog turizma, ZID teatar je, recimo, organizovao performanse za turiste koji uglavnom nemaju u ponudi drugih sadržaja osim poljskih radova tokom svog boravka u seoskoj sredini, a performans je uključio i lokalno stanovništvo. Lokalni proizvođači (mesari, sladoledžije, prodavci poljoprivrednih proizvoda, voća, povrća, džemova, čipki i sl.) takođe su se uključili ali na strani izvođača, ravnopravni s amsterdamskim glumcima i plesačima, kao oni koji nude svoj program u toku zajedničke i jedinstvene ture kroz mesto. Performans je omogućavao svakom učesniku da se ispolji, kaže o sebi i svojim proizvodima, a turistima da probaju ono što se nudi i takođe govore o utiscima. Performans je poprimio oblik turističke ture, ali ni sama tura nije ostala netaknuta. Zapravo, nije samo turistička tura dala oblik performansu nego je i ona bila obogaćena i proširena performativnim sadržajima.

U stvaranju zajednice posebno su bitni najmlađi članovi, tako da takav program uvezuje porodice. O pozorištu zajednice kod nas je nedovoljno pisano jer i kao vid pozorišta gotovo da ne postoji. Iako tema zaslužuje ozbiljnu pažnju, o njoj se ovde govori samo povodom onog što može ponuditi turističkoj animaciji. Praktičari pozorišta zajednice iz Holandije, Bours (Bours) i Fan de Huk (Van de Hoek), vele sledeće:

„ne postoji jedan prost metod kako stvoriti pozorište zajednice. [...] postoje neka opšta pravila, pravci, dramaturške strategije i tehnike prema kojima oni koji posreduju i opslužuju pozorište zajednice mogu odabrati da istraže neku posebnu temu ili da animiraju jednu grupu. Veštine koje su potrebne za pozorište zajednice mogu se naučiti samo iz prakse. Mešavina osetljivosti i postojanosti, na primer, omogućava onome ko posreduje da vodi razgovor u određenom pravcu i da pruži učesnicima bezbedno okruženje u kom mogu biti slobodni da ispričaju tanane lične priče koje žive ispod površine.”¹⁵⁶ (prev. JK)

Drugi je uspešan primer koji izdvajam Jagjelonski vašar u Lublinu. Kreiran sa željom da obnovi srednjovekovnu tradiciju Lublina, jednog od trgovačkih i kulturnih centara Poljske, ovaj program obnavlja zajednicu tako što promovise tradicionalnu kulturu:

„Jedinstven ambijent Jagjelonskog vašara pre svega nastaje zbog njegovih čarobnih učesnika i njihovih projekata, koncerata tradicionalne (narodne) muzike, ansambala tradicionalne (narodne) muzike, pozorišnih predstava, filmskih projekcija, parateatarskih aktivnosti ili živih, uzbudljivih parada kada ulicama Starog grada prolazi figura zlatne koke visoka dva metra, praćena građanima, mađioničarima, zanatlijama i muzičarima. Jagjelonski vašar, štaviše, pruža retku mogućnost da se učestvuje u raznim zanatskim, plesnim i muzičkim radionicama, da se učestvuje na skupovima i u razgovorima. Tokom Jagjelonskog vašara istorija se prepliće s modernošću, znanja isplivavaju uz šalu i zabavu, tradicionalno se susreće s modernim, lokalni dijalekt sudara se sa stranim jezicima.”¹⁵⁷ (prev. JK)

¹⁵⁶ [T]here is no single fool-proof method for community theatre making. At best, Bours and van de Hoek argue, there are some general rules, attitudes, dramaturgical strategies, and techniques from which the facilitators can pick and choose to explore a particular theme or animate a group. The skills required for community theatre can only be learned in practice. The mix of sensitivity and tenacity, for example, that enables a facilitator to guide a discussion in a particular thematic direction and to provide the participants with the secure environment in which they can feel free to reveal the delicate tales underneath the surface of their existence. (Eugene van Erven, *Community Theatre*, pogl. *Community Theatre in Holland*)

¹⁵⁷ The unique ambience of the Jagiellonian Fair is above all created by its many fascinating participants and

I vašar u Lublinu i pomenuta turistička tura ZID teatra delom nose nešto od srednjovekovnog nasleđa, kao što su procesije i simultane scene. Na srednjovekovnoj tradiciji mirakula i misterija počivaju religiozni performansi od kojih su svetsku slavu stekle i preživele do današnjih dana pasijske igre u Oberamergau u Bavarskoj. Kako vrsni stručnjak za ulične predstave Šaron Lehavi (Sharon A. Lehavi) piše, pozorišni događaj zavisi od „žive interakcije između glumca i lika koji tumači, s jedne strane, i glumca i gledalaca s druge strane.”¹⁵⁸ Ona ističe da se u mirakulima ne događa čudo (*miracle*) nego su to predstave, nerealni događaji. Ipak, ove igre odlikuju se religioznim karakterom sadržaja, ceremonijalnošću, repetitivnošću. Postoji stalna tenzija između aktuelnog događaja i igranog sadržaja s druge strane, smatra Š. Lehavi. Ni sa stanovšita turizmologije, ova tenzija ne gubi smisao. Da li su turisti došli iz religioznih pobuda ili iz turističke radoznalosti? Spektakularnost, brojnost učesnika i posetilaca i repetitivnost imaju snažno dejstvo u svakom slučaju. Prizore Hristovog stradanja u Oberamergau, koje je proučavala Š. Lehavi, ne izvode profesionalni glumci nego meštani tog sela, a tek od pre nekog vremena angažovani su profesionalni reditelj i umetnički saradnici da postave višerasovni performans. Osim meštana sela, u Oberamergau u vreme pasijskih igara, koje traju tokom toplih pet meseci od maja do oktobra, pristiže na desetine hiljade turista a oko dve hiljade izvođača, stanovnika sela učestvuje u prizorima. Vrlo je teško doći do ulaznica jer se igre izvode svake desete godine (poslednji put, 2010), pa se karte moraju rezervirati unapred. Na njihovom sajtu stoji: „Pola miliona ljudi odlučuje se za Oberamergau kao turističku destinaciju da bi videlo svetski proslavljen Pasiju od maja do oktobra 2010.”¹⁵⁹

No, s obzirom na tako visok udeo učesnika iz samog sela, ovaj performans ima jak uticaj na stanovništvo. U zajedničkom insceniranju obnavlja se osećanje zajedništva i jedan religiozni performans predstavlja pozorište zajednice u pravom smislu. Sedamnaestovekovno poreklo ove pasije, kada je služila za spas meštana od epidemije kuge, dakle, za jačanje i spas

their projects, folk music concerts, folk ensembles, theatre plays, film screenings, paratheatre activities or the lively, exciting parades during which a two-metre golden hen passes through the streets of the Old Town in an entourage comprised of burghers, magicians, craftsmen and musicians. The Jagiellonian Fair offers, moreover, a rare opportunity to participate in a variety of handicraft workshops, dance and music workshops, to take part in meetings and discussions. During the Jagiellonian Fair, history intertwines with modernity, knowledge merges with fun and entertainment, the traditional meets the new and dialectal speech clashes with foreign languages.” (videti:

http://www.jarmarkjagiellonski.pl/WELCOME_TO_THE_WEBSITE_OF_THE_JAGIELLONIAN_FAIR-1-109-5.html?lng=2 [pristupljeno: 01.09.2014])

¹⁵⁸ Lehavi, *Street Scenes*, s. 18: „a theatre event [...] depends on live interaction between an actor and a character on the one hand and an actor and the spectators on the other.”

¹⁵⁹ Half a million people chose Oberamergau as a tourist destination to see the world famous Passion Play from May till October 2010.” <http://www.passionplay-oberammergau.com/index.php?id=266>

zajednice, ostalo je osnova performansa koji je vremenom dobio turističke odlike. Prema mišljenju jednog našeg pisca iz međuratnog perioda, koji se bavio fenomenom Oberammergaua, „tajna oberammergauskog stila [...] nije u kakvim čarolijama boja i osvjetljenja, originalnih scenskih formi i preufinjenih efekata – nego ta, što su svi igrači i čitava igra prožeti jednom idejom, koja daje ton i karakter čitavom izvođenju“¹⁶⁰.

Zatim, osim velikih spektakala, Karlson prepoznaje različite solo forme, tzv. nove vodvilje, klovnovske nastupe i stand-up komičare, kao i akrobate, žonglere, mađioničare, pantomimičare i sl. Solo performansi se odnose na svaku vrstu lične veštine koja ima performativni karakter, i čuva zanimljivost. Solo performansi uglavnom nisu tehnički zahtevni, pa se najlakše mogu prenositi, inkorporirati u turistički ambijent. Takođe, gradske ulice i trgovi s uličnim performerima (tzv. *busker*, *busking*) oduvek privlače turiste. Poznate su takve urbane turističke zone u svim velikim gradovima – od beogradske Knez Mihailove, do bečkih Grabena, Kertner štrase i Štefanplaca, moskovskog Arbata, njujorškog Central-parka, berlinskog Aleksanderplaca i Mauerparka, praškog Karlovog mosta, metro stanica širom sveta i mnogih drugih centralnih urbanih tačaka. Jednu od čari urbanog turizma svakako predstavljaju baskeri.

Karlson, nadalje, piše o oblicima razvijenim u angloameričkoj novijoj tradiciji: kostimirani performansi – koji ne tragaju za stvaranjem koherentnog narativnog lika u tradicionalnom smislu, već stvaraju snažnu vizualnu sliku¹⁶¹; tzv. *walkabouts*, kada kostimirani performer i improvizuju u kontaktu s publikom¹⁶²; autobiografski performansi kakve ima Vupi Goldberg (Whoopi Goldberg) ili Erik Bogosijan (Eric Bogosian). On je jednom prokomentarisao – „pozorišni svet dođe i kaže ‘ovo nije pozorište’... Performativni umetnici dođu i kažu ‘ovo nije performans art’. Ali je meni svejedno kako ga zovete. To nije važno. Važan je utisak.” (prev. JK)¹⁶³ Upravo zbog tog utiska svaka od uspešnih formi može svoje mesto naći u turističkoj animaciji. Uz poznate oblike, rađaju se novi. Recimo, dok je stand-up komedija sve popularnija u Srbiji, glumac Nebojša Milovanović pravi svoju verziju, kombinujući *stand-up* komediju, recital i autobiografske elemente naracije, pa je novi autentični oblik duhovito prozvao *stand-down*. Prednost solo performansa nad drugim spektaklima može biti i njihova prostorna prilagodljivost jer se neretko izvode mimo tradicionalnih scena. Dovoljan je ponekad mali podijum u restoranu ili kafeu, prikladna

¹⁶⁰ Lj. Marković (1929): *Pučka pozornica*, s. 9

¹⁶¹ Carlson (2004²): *Performance: A Critical Introduction*, s. 125

¹⁶² Carlson, s. 125

¹⁶³ Carlson, s. 127: „People from theater came and said, ‘That’s not theater’... Performance artists came and said ‘That’s not performance art.’ But I don’t really care what you call it. That’s not important. What’s important is effect.”

osvetljenost i ozvučenje.

Solo performansi mogu zadobiti i formu takmičenja, kada se više učesnika smenjuje u jednoj veštini (npr. pevanje, pripovedanje, kazivanje poezije, pričanje šala, akrobacija i cirkuske veštine, plesanje i tome slično). A takmičenja, opet, razvijaju svoje forme prezentovanja, ocenjivanja i nagrađivanja.

Jedno od sredstava kojim se služe umetnici performansa, naročito od '90-ih godina naovamo, to je komponovanje materijala – pronađenih tekstova iz literature ili iz medija, istorijskih zapisa, pop kulture, pokreta koji se ulančavaju i ponavljaju. Ovim postupkom služe se proslavljene trupe, američka Wooster Group, britanski Force Entertainment, internacionalna trupa stacionirana u Danskoj Odin Teatret, ili pak DAH teatar iz Srbije. Inspirativne su reči Pegi Felan (Peggy Phelan) povodom rada trupe Force Entertainment, da ih interesuje brisanje razlike između činjenice i fikcije, istine i sna¹⁶⁴. DAH teatar je 2005. godine kreirao prvo u Beogradu performans *Ne/vidljivi grad*, koji putuje gradom (u gradskom autobusu ili tramvaju) i putnicima kazuje o istoriji grada, životu i sudbinama njegovih žitelja, s akcentom na etničkom i kulturnom bogatstvu, a taj je koncept prenesen i na druge gradove u Srbiji (Niš, Leskovac, Vranje, Subotica, Indija) i u periodu od 2007. do 2014. na gradove širom Evrope (Skoplje, Brajton, Rinkjobing u Danskoj, Sasari na Sardiniji i dr.). Ove performanse u DAH teatru zovu „pozorišnim akcijama“, a one podrazumevaju prethodno istraživanje sredine i njene istorije, te izvođenje u javnom, putujućem prostoru.

Polovinom devedestih godina XX veka došlo je do distinkcije između takozvane žive umetnosti (*live art*) i medijalizovane umetnosti, pa i do polemike među teoretičarima. U svakom slučaju, primetno je da se umetnici, bilo da je reč o malim eksperimentalnim trupama ili o mejnstrim umetnicima, opredeljuju za upotrebu tehnologije u svojim performansima, za spajanje tela i tehnologije. Poneki umetnici idu tako daleko da instrumentalizuju telo u tehnološkom eksperimentu, povezuju ga s robotima, produžuju ga ugradnjom objekata visoke tehnologije (Stelark je u levu podlakticu hirurški ugradio veštačko uho), ili jednostavnije ispituju odnos kibernetike i tela, ili kibernetike i scene, kao što to čini Hajner Gebels (Heiner Goebbels), nemački kompozitor i reditelj. Koristeći se visokom tehnologijom, stvaraju spektakularne scene američki umetnik Robert Wilson (R. Wilson) i kanadski reditelj Robert Lapaž (R. Lepage). U savremenom svetu njihovi performansi predstavljaju visoku umetnost. Njih angažuju prestižne produkcijske pozorišne kuće i festivali, a njihovi spektakli privlače i određenu vrstu publike, koja nije uvek lokalna, nego su to često turisti u urbanim sredinama.

U korporativnim promocijama i proslavama, kao i u različitim sportskim, prigodnim ili

¹⁶⁴ Carlson, s. 130

nacionalnim svečanostima, sve je zastupljenija saradnja umetnika i kibernetičara u stvaranju spektakularnih događaja. Zbog sve češćih potreba za tehnološki elaboriranim performansima formiraju se timovi sastavljeni od različitih stručnjaka (arhitekata, tehničara, električara, dizajnera svetla, grafičkih i akustičkih dizajnera i dr.) koji su u stanju da realizuju najrazličitije događaje, od umetničkih do korporativnih. Jedan takav tim s međunarodnom reputacijom je The Production Factory¹⁶⁵, a u Srbiji postoje rental kompanije koje deluju na nivou opremanja scenskom tehnikom. Jedno od retkih preduzeća u našem regionu je Dekadas Lighting Solution (DLS), koje uz opremu nudi i profesionalna rešenja za obezbeđivanje rasvete, akustike i svih tehničkih uslova za organizovanje performativnog prostora. Njihov tim redovno je angažovan na festivalima kao što su BITEF, Grad teatar Budva, Međunarodni festival pozorišta za decu u Kotoru, pa i na Venecijanskom bijenalu arhitekture 2012. (uređenje Paviljona Srbije u Đardinima).

2.7. Turistička animacija, performativnost i igra

Do sad je bilo reči o funkciji performativnosti u turističkoj animaciji, ili o obradi i upravljanju animacijom putem širokog spektra mogućnosti koje nude savremena shvatanja performativnosti. Sada treba ustanoviti kako se sve upotrebljava, a i kako se ubuduće može primeniti pojam igre u odnosu na turističku animaciju.

Turistička animacija može crpsti forme ne samo iz bogate istorije performansa, nego i iz domena igre. Praktično je nemoguće izolovati turističku animaciju od igre. S obzirom da se turizam pojavio u industrijsko doba, a igra (odraslih osoba, pre svega) od industrijskog doba vezuje se za vreme dokolice, bilo bi nepravedno zapostaviti igru i favorizovati samo performativnost pri proučavanju turističke animacije. No, nameće se pitanje, kakav je uopšte odnos igre i performativnosti?

Teatar i igra su bliski pojmovi i igra se često sinonimno upotrebljava za pozorišnu umetnost (pozorišna igra, odigrati predstavu i odigrati ulogu i sl.). Posmatrajući igru u sklopu kulture, Hojzinga je primetio da postoji evolutivna divergencija među umetnostima:

„Svoju vezu s igrom ep gubi čim se ne izvodi u društvu koje svetkuje, čim je, naime, određen za čitanje. Pa i liriku, kad je ona već jednom raskinula vezu s glazbom, jedva da još možemo svhatiti kao funkciju igre. Čvrsto povezana s igrom ostala je jedino drama, jer joj je svojstvo: biti radnjom, ostalo nepromijenjeno. [...] Drama se naziva *igrom*, ona se *odigrava*.”¹⁶⁶

¹⁶⁵ <http://www.theproductionfactory.eu/en/home.html>

¹⁶⁶ Huizinga, Johan (1970): *Homo ludens*, s. 192

Treba se podsetiti da je već na početku ovog rada, sa sintagmom *all the world's a stage*, // *and all the men and women merely players* – istaknuta veza između pojma igre, pozorišta i društva, a da moć ove veze počiva na konstrukciji da pravila igre jednako važe i na sceni i u realnosti.

Zbog čega se onda u ovoj studiji ne govori o igri već o performativnosti? Postoji li saodnos ova dva pojma?

Igra je konkretna praksa; performativnost je karakteristika širokog spektra praksi. Performativnost i igra pripadaju različitim diskursima, pa se može govoriti ili o jednom ili o drugom: ili o vezi performativnosti i turističke animacije ili o vezi igre i animacije. Pošto imaju različito diskurzivno poreklo, performativnost i igra su nesamerljive i nesravnjive kategorije za analizu u studiji o turističkoj animaciji. Pa ipak, za pomenute kategorije se može reći sledeće:

1. performativnost prevazilazi fenomen igre;
2. igra može biti jedan podsistem u odnosu na performativnost, ali se značenja igre u tome neće iscrpiti;
3. uz pomoć igre (ili na primeru igre) može se objasniti kako performativnost deluje;
4. performativnost je jedan aspekt igre (jednako kao što je i aspekt pozorišne umetnosti, turističke animacije ili uopšte, organizacije posla/poslovanja).

Osim toga, da bi se pristupilo igri u sistemu turističke animacije treba uvideti kako se ona izvodi.

„Smatram da zbrka/nered može biti od koristi. Hoću reći, ako oboje sve vreme govorimo logički, nećemo nigde dospeti. Samo ćemo brbljati svakakve stare klišeje, koje već svi ponavljaju stotinama godina”, piše Gregori Bejtson.¹⁶⁷ Ovim rečima, iznetim u vidu dijaloga s kćerkom, on igri daje važno mesto u sistemu. Igra stoji naspram logičnog i uređenog ljudskog sveta, jednog čvrstog sistema. Štaviše, svaka igra ima svoja sporazumna pravila, koja se ne poklapaju, a mogu ući i u sukob s logikom uređenog sveta. Stoga je dejstvo igre takvo da otvara tvrde strukture i pretvara ih u dinamične sisteme, najkompleksnije za praćenje, često, vođene sisteme s povratnom spregom, u kojima je upravo igra u funkciji omče koja uspostavlja balans. Igra je u reciprocitetu s čvrstim činiocima sistema (-), a da

¹⁶⁷ Gregory Bateson (1948–1969): *Metatalk: About Games and Being Serious*: „I think that the muddles help. I mean – that if we both spoke logically all the time, we would never get anywhere. We would only parrot all the old cliches that everybody has repeated for hundreds of years.” [http://www.american-buddha.com/cult.stepstoecologymind.2.htm#2.3_Metatalk:_About_Games_and_Being_Serious, pristupljeno 9. maja 2015]

istovremeno ojačava (+) život sistema: što više igre, više životnosti. Ako igra primenjena na čvrstu strukturu ne proradi kao povratna sprega, onda ni sistem neće funkcionisati.

Bejtson ističe da je igra na strani mašte i elana. Nešto slično primetiće i Viktor Tarnar. Postoji precizan, izgrađeni svet simbola na kojima počiva kultura. Da bi kultura mogla da deluje i prenosi se, simboli se organizuju u sistem. No, onaj istraživač koji bude preozbiljno shvatio sistem simbola, biće slep „za stvaralački i inovativni potencijal simbola kao čimbenika [faktora] u ljudskoj radnji.”¹⁶⁸ **Igru, dakle, treba shvatiti kao korektivni i pokretački element svakog simboličkog sistema** (jezika, logike, matematike, nauke, umetnosti, etike itd.).

U turističkoj animaciji igra ima dominantnu ulogu, i ponekad se u literaturi turistička animacija poistovećuje s igrom, u igri joj se pronalazi poreklo. Čak su početne asocijacije vezane za turističku animaciju: igranje uz animatora u bazenu, takmičenje ili zabavni program u sali za večeru i tome slično. Iako jednačenje igre i animacije nije bez osnova, pre njega treba videti sve mogućnosti koje igra pruža sistemu turističke animacije. Što se tiče sadržaja, igre se mogu analizirati i, u odnosu na zaključke, procenjivati i primenjivati. Igre su osnovni sadržaj turističke animacije. Zato je za ovu tezu važno da se na igru gleda kao na kulturološku pojavu.

Već je prvi proučavalac fenomena igre, Johan Hojzinga, postavio igru u svet kulture, odvojio je od bioloških istraživanja i posmatrao je kako učestvuje u različitim životnim situacijama i pojavama kroz ljudsku civilizaciju (u pravnim odnosima, naročito u sudskim procesima), u ratu i drugim vidovima borbe i nadmetanja, pa i u znanju i umetnosti. Njegova je osnovna teza da igra utiče na razvoj drugih oblasti i kulture uopšte. Naime, za Hojzingu nije kultura potekla iz igre, nego je nastala u igri¹⁶⁹; tako da postoji jednačenje među njima. Iz generalne Hojzingove teze proizlazi da igra ima svoje mesto u generisanju pa tako i oblikovanju kulture. On ju je prepoznao kako u drevnoj tako i u savremenoj kulturi – od takmičarskog karaktera sporta, veštine ratovanja, preko prava, uloge u sticanju znanja, do umetnosti. Hojzingin doprinos razumevanju igara i njenog odnosa s kulturom, pa i u polju turističke animacije, leži u prepoznavanju raznolikih manifestacija igra u našem životu.

Od Hojzinge polazi ali s njim i polemiše Rože Kajoa (Roger Caillois). On takođe igru shvata holistički: „Igra je celovita pojava. Ona interesuje sve ljudske aktivnosti i ambicije.”¹⁷⁰ Kako to treba razumeti? Ako se pojedine oblasti ljudskog delovanja zanimaju za igru i uključuju je u svoj korpus, nikad nećemo imati celovit uvidu to šta je igra po sebi – ostaće

¹⁶⁸ V. Turner (1986) *Od rituala do teatra*, s. 41

¹⁶⁹ Huizinga (1970), s. 104

¹⁷⁰ Kajoa (1979), s. 200

svedena na pedagogiju, psihologiju, biće primenjena u matematici (teorija igara) ili nekoj drugoj oblasti. Kajoa zato nudi jednu primenjivu klasifikaciju igara. On je prepoznao četiri osnovne kategorije igre u zavisnosti od toga „da li u posmatranim igrama preovlađuje takmičenje, odnosno slučaj, pretvaranje ili zanos.”¹⁷¹ Kajoa im je dao univezalne nazive prema grčkom i latinskom jeziku: Agon, Alea, Mimicry i Ilinx. Nije teško među njima prepoznati i manifestacije turističke animacije. Ukratko, on je u *agon* [borba, takmičenje, *grč.*] svrstao sve vrste rivalstva i nadmetanja, fizičkog, intelektualnog, za koje su bitne lične sposobnosti, disciplina i postojanost. Kajoa piše da *alea* [kocka, *lat.*] podrazumeva igre suprotnog karaktera, zasnovane na sreći, igri sudbine, pa su „drsko i nadmoćno ruganje sposobnosti”¹⁷². No, obe ove suprotnosti odlikuje veštačko kreiranje ravnopravnosti među igračima. U osnovi reči mimikrija (oponašanje, podražavanje; *mimesis*, *grč.*) stoji „prihvatanje neke iluzije (iako ta reč ne znači ništa drugo do ulazak u igru: *in-lusio*)”, piše Kajoa¹⁷³. U smislu igre, *mimicry* pripada kako deci tako i odraslima, glumcima, maškarama, onima koji neprestano izmišljaju. Najzad, pod *ilinx*-om [vodeni vrtlog, *grč.*] Kajoa podrazumeva igre „koje počivaju na izazivanju vrtoglavice i sastoje se u pokušaju da se za trenutak poljulja stabilnost percepcije i jasnom razumu nametne neka vrsta sladostrasne pometnje”¹⁷⁴. U ove igre ne ulaze samo različita okretanja, nego i ljuljanja, klizanja, prepuštanja brzini i zamajcu, kao i ples.

Neosporno je da se turistička animacija koristi svim pomenutim vrstama igara i da je igre zanimaju sveobuhvatno. Jedno od Kajoinih zapažanja krajnje je korisno za osmišljavanje animacionih programa: „Igre dostižu svoj pun domet tek u momentu kada uspeju da zainteresuju veći broj ljudi.”¹⁷⁵

S druge strane, Kajoa je zadržao i mogućnost da sve igre rasporedi na skali između dve suprotnosti – *paidia*¹⁷⁶, koja označava „zajednički princip rasonode, nestašluka, slobodne improvizacije i bezbrižnog izliva, čime se manifestuje izvesna nekontrolisana fantazija”¹⁷⁷ i *ludus*-a¹⁷⁸, koji odlikuje „rastuća potreba da se [...] priroda podvrgne proizvoljnim konvencijama, imperativima, i to namerno nezgodnim, i da se stalno i sve više ometa postavljanjem sve težih prepreka, kako bi joj se put do željenog cilja učinio što napornijim”, što Kajoa dalje objašnjava, „taj put, opet, ostaje savršeno nekoristan, iako zahteva sve veće

¹⁷¹ Kajoa, s 40

¹⁷² Kajoa, s. 45

¹⁷³ Kajoa, s. 47

¹⁷⁴ Kajoa, s. 51

¹⁷⁵ Kajoa, s. 68

¹⁷⁶ Etimološki, reč *paidia* [pedija] je grčkog porekla i označava dečju igru, zabavu, sport, nadmetanje.

¹⁷⁷ Kajoa, s. 40

¹⁷⁸ Etimologija reči *ludus*: latinsko poreklo, u značenju igre, scenske predstave.

napore, sve više strpljenja, domišljatosti i veštine“.¹⁷⁹

Turistička animacija je otvorena za sve navedene Kajoine kategorije igre: one se mogu prepoznati u njoj, ali mogu i pomoći da se animacija dosledno izvede, i mogu joj dati perspektive razvoja.

Ima svakako i drugačijih podela, mada svako razvrstavanje ukazuje da postoje pravila igre i da bez njih nema igranja, tj. da pravila daju slobodu. Igra je negde u prostoru između dve slobode: slobode izbora i dobrovoljnosti koja odlikuje umetnost i neizvesnosti i beskrajnosti stvarnosti.

¹⁷⁹ Kajoa, s. 41: Ovoj Kajoovoj skali blisko je Midovo (Mead, 1934) razlikovanje *play* i *game*, pomenuto ranije u radu, pri čemu bi *play* bio blizak *paidia*-i, a *game* – *ludus*-u.

III ANALIZA U FUNKCIJI SISTEMA

Pre nego se pozabavim konkretnim slučajevima turističke animacije, napraviću jedan preliminarni iskorak u polje između objektivnog i subjektivnog sveta, samerivog i neizvesnog, s kojim se jedino sistemsko mišljenje može suočiti, dok svaki drugi pristup nije ni sveobuhvatan ni pouzdan. Reč je o estetskim kategorijama događaju i doživljaju. Iako bitne za jednu ekonomsku analizu turističke animacije, ona nema aparturu kojom ih može razlučiti. Dok, recimo, psihološki pristup pravi distinkciju ali se ne zanima funkcionalnošću u ekonomskom smislu.

3.1. Turistički sadržaji kao topli i hladni mediji

Između ‘videti’ i ‘doživeti’ je velika razlika, premda na prvi pogled tako ne izgleda. S osnovnom turističkom ponudom, turista dobija mogućnost da poseti, i vidi turističku destinaciju i njene znamenitosti. Ali šta znači doživeti nešto na putovanju? I, mogu li se kreirati ti doživljaji? Ovo je ključno pitanje za menadžera turističke animacije, pa i za animatore. Recimo, jedna turistička poseta Beču početkom juna – tura po Ringu i prvom becirku, obilazak dvorca Belvedere, a onda, večernji koncert na otvorenom u Šenbrunškom parku – to će biti više od posete. Svaka poseta Diznilendu je više od razgledanja. No, hoće li dvoje posetilaca koji pripadaju različitim generacijama ili su na različitom stupnju obrazovanja, na primer, slično doživeti sedenje na travi, zvuke Bečke filharmonije, i izmešane zvuke otvorenog prostora, ili trening za Džedaja?

Postoje statični turistički sadržaji za koje obično smatramo da ih je dovoljno videti. To mogu biti građevine i znamenitosti od istorijskog i kulturnog značaja, arhitektonska celina starog gradskog jezgra, može biti panorama (grada gledanog s izdvojenog i istaknutog mesta, pogled na zaliv u kom zalazi sunce i sl.), ili pak, stalna postavka umetničkih dela u nekom muzeju. Razgledanje je jedan od pristupa turističkom sadržaju, pa se može smatrati medijem tog sadržaja. Ono je namenjeno da deluje na čulo vida (raz-gledati): mada su uključena i čula sluha, dodira, mirisa, orijentacije, ipak dominira čulo vida. Ovakvo razvrstavanje po čulima biće korisno za ono što želim istaći. Prema Mekluanovoj (Marshall McLuhan) podeli medija na tople i hladne, turističko razgledanje bi se našlo na strani toplih medija. Dakle, topao medij

prema Mekluanu je izrazito definisan, s obiljem informacija, koje proširuju jedno čulo, dok hladni medij pruža malo informacija i zato traži veće čulno uključanje, više učešća onoga kome je poruka namenjena¹⁸⁰. Topli mediji su eksplozivni i isključivi, hladni mediji su inkluzivni i traže participaciju. Ni za samog Mekluana pojave nisu jednoznačne, pa je podela relativna u odnosu na svoj kontekst i ugao posmatranja. Ipak, ako se parametri primene u turizmologiji, diferencijacija može pomoći u osmišljavanju animacije u turizmu. Recimo, tokom turističkog razgledanja, pojedinac/grupa posetilaca može zauzeti različit odnos, tj. može se zainteresovati, gledati ga i istovremeno pamtit, možda čak pamtit „za sva vremena“; ali to takođe može biti prekratak proces, a turista ga individualno može koristiti za uplitanje svojih različitih sadržaja. Tad će prostor i posetilac na čudan (nepredvidiv) način uticati i obojiti jedno drugo. Čest su prizor turisti ili turističke grupe koji su tako zauzeti razgledanjem da se po tome prepoznaju i izdvajaju od meštana. U tom času razgledanja, turisti previđaju perspektive izvan turističkog sadržaja. Turista prihvata intenciju zadatu u prostoru, možda je čak podstiče, jer treba priznati da tek s turističkom posetom određeno mesto postaje turističko (prethodno se može govoriti samo o turističkom potencijalu mesta). Mada turista takođe može destrukuirati i slabiti tu intenciju zadatu u prostoru: recimo, u hramu – svetost prostora; u ekološkoj sredini – narušiti balans; u malom mestu s dugom i osobenom tradicijom – uneti veću količinu i predmeta i potreba koje nisu iz iste tradicije, i tako dalje. Prilikom razgledanja, posetilac može, recimo, pričati na sasvim druge teme sa nekim iz te ili druge grupe, ili u svojim mislima proći kroz dati prostor, ili pak, proći, gledati, ne misleći ni o čemu. Turista takođe može biti delimično zauzet viđenjem, recimo, može fotografisati ili se fotografisati u tom prostoru, ostavljajući ga za „upotrebu“ u budućnosti, u nekom novom, još nenastalom trenutku, kada će uz pomoć fotografija pokušati od viđenog stvoriti sećanje. U svakom slučaju, bogat sadržaj koji je ponuđen, proizvešće nizak nivo turistove participacije.

S druge strane, turistički sadržaji koji imaju nizak nivo informativnosti, traže veće učešće, neku vrstu dorade sadržaja od strane samih turista. Takvi sadržaji, osim na oči, oslanjaju se i na druga čula, na razumevanje i rad turistove mašte. Sadržaj će biti neka vrsta vodilje za ono što će se *desiti* u turisti, to jest, za njegov doživljaj. Očigledno je da nema mogućnosti da doživljaji (koji zavise od čula, mašte, razumevanja, prethodnih znanja i iskustva) budu istovetni. No, mogućnost da turista doživi ponuđeni sadržaj, dovoljno je podsticajno da bi menadžer turističke animacije takve sadržaje kreirao. Na tim participatornim sadržajima počiva animacija u turizmu.

¹⁸⁰ Mekluan, Maršal (1973): *Gutenbergova galaksija*, s. 23

3.2. Doživljaji i događaji

Razgledanje po sebi ne stvara doživljaje. Ni turistička usluga na bazi prevoza, smeštaja i ishrane ne stvara doživljaje po sebi. U nekoliko crta ću pokušati odrediti šta je doživljaj kojim treba da se bavi i koji je od interesa za menadžera turističke animacije. Pre svega, treba reći da doživljaj izmiče u onom što je nepokriveno drugim sensorima. U doživljaju su uključena sva čula. Doživljaj je uvek lični.

Kako nastaje „nezaboravan doživljaj“, i može li se stvoriti? Mogu li se doživljaji izazvati? Može li se uticati na doživljaje? S obzirom na neobuzdane mogućnosti odnosa između turističkog sadržaja i posetioca, čini se da je stvaranje doživljaja za turističkog menadžera klizak teren. Šta, dakle, menadžer animacije može i sme da preduzme?

Umesto direktnog recepta, odabrala sam primer u kome se lako diferenciraju sitne razlike i koji stoga može jednostavnije i rečitije dati objašnjenje. Melina Merkuri (M. Mercouri), slavna glumica, ministar kulture Grčke u periodu obnove posle vojne diktature i veliki pregalac da Grčka postane svetska turistička destinacija, na više mesta u svojoj autobiografiji *Rođena kao Grkinja* piše o zalaganjima za unapređenje turizma u svojoj zemlji. Za nju su briga o kulturi, položaj Grčke u zajednici naroda i turizam bili jedinstvena akcija. No, zanimljiv je jedan njen detalj koji se ne tiče Grčke i u kom opisuje trenutak kojem je prisustvovala na Korzici. U malom ribarskom selu u predvečerje, okupljali su se ljudi u velikim skupinama da bi zajednički prisustvovali zalasku sunca. Citiraću to mesto:

„Na Korzici postoji mali zaliv kod primorskog grada Porta. Okružen je crvenim stenama koje se uzdižu iz mora. Nekih šest milja iznad Porta leži selo Ota. I svake večeri pratila sam obred. Stotine ljudi silazilo je iz Ote da bi sedelo na stenama ili malim stolicama na rasklapanje i gledalo zalazak sunca. Kako je sunce zalazilo u more, stene su poprimale vatrenocrvenu boju, a crvena je zatim dobijala zlatne ukrase. I kako je sunce padalo, crveno i zlatno silazilo je s njim kao da ga prate na putu u more. I u tom trenutku među stanovnicima Ote zaorio bi se aplauz. Bilo je kao da aplaudiraju Bogu. Osetila sam religioznost prizora koji se nalazio u središtu antičkog grčkog pozorišta. Kasnije, kad bi pala noć, vraćali bi se putem punim zavoja nazad u Otu.“¹⁸¹

Iz njenog opisa jasno je da je doživljaj snažan, dovoljno upečatljiv da bi ušao u autobiografiju. Očigledno je da ovaj jednostavan sadržaj – okupljanje i praćenje zalaska sunca utiče na posetioce, oduševljava ih i da im pruža bogat, prvoklasan doživljaj. Melina je, prema ovom svedočenju, u jednom periodu, dok je boravila na Korzici, prisustvovala zalascima sunca na tom posebnom mestu, ali se okupljanje izvodilo kontinuirano svakodnevno i time je ritualizovano. U stvari, ne samo da se ponavljalo, nego kao da su ljudi postali svesni da bez njih nema tog događaja, gotovo kao da sunce neće (isto) zaći i bez njih. Događaj nije zalazak sunca po sebi, što zna svako, ali postaje događaj s obzirom na druge nesvakidašnje elemente.

¹⁸¹ Merkuri (2010): *Rođena kao Grkinja*, s. 214-215

Zalazak sunca u Oti je događaj jer izaziva masovno okupljanje ljudi; jer se okupljanje vrši kontinuirano; jer ima svoj razvoj (uvod sa usponom na stene, zauzimanjem mesta, vrhunac s aplauzom, zaključak sa povratkom planinskim stazicama u Otu); jer ima nečeg svečanog u tom okupljanju. Sve u svemu, događaj se ritualizuje posebno time što se obnavlja i što će uvek biti ljudi koji će od zalaska sunca *napraviti* događaj, tj. koji će izvesti „obred”, kako ga i Melina zove. Ritual bez nužnih religioznih konotacija, ili s tako drevnim konotacijama kao što je obožavanje sunca – to više nije bitno za trajanje. Nije mi poznato da se ovaj „obred” još izvodi, mada su Ota i njena okolina, od zabačenog mesta, postale turistička destinacija, a mesto je uvršteno u Uneskovu listu svetske baštine 1983. i, obnovljeno, 2006. Ono više ne okuplja meštane nego izaziva znatiželju kod turista, kao što je verovatno to bio slučaj i sa samom Melinom.¹⁸² U ovom primeru, ritualizovanjem se postiglo ono što inače animatori treba da čine – postignut je performativni karakter – napravljen je događaj; održava se pažnja (kontinuitet pažnje) kod grupe turista; postignut je kolektivni doživljaj, i još mnoštvo neuhvatljivih individualnih doživljaja.

Doživljaj se ne može kreirati jer je on stvar individualne percepcije, tj. čulnost igra veliku ulogu u njemu. Ono što ide ka usmeravanju doživljaja, to je *događaj*. Može se kreirati događaj koji će uticati na doživljaj. Nekada, to bude spontano i nenadano, kao u slučaju zalaska sunca u Oti, ali ono što zanima menadžera turističke animacije, to je kako da stvori valjane događaje.

Pozorišni teoretičar i semiolog Patris Pavis (Patrice Pavis), između ostalog, bavio se i teorijski i praktično temom proizvodnje efekta na gledaoca. Ono o čemu Pavis govori je smišljeno uticanje na nečiji doživljaj. Pavis kao semiotičar primećuje da proizvedeni efekat funkcioniše kao medijum između produkcije (u ovom slučaju, događaja) i recepcije: „utisak [...] zavisi koliko od samog objekta (njegove konfiguracije) toliko od primaoca (njegovog identiteta)“.¹⁸³ Prema Pavisu, proizvesti efekat bilo je već napuštena kategorija za nemačke estetičare iz sedamdesetih godina XX veka, koji su se zato okrenuli i razvijali teoriju recepcije. Ali ono što Pavis ističe u XXI veku, da se nismo oslobodili potrebe da se efekat proizvede, i da nju ne treba odvajati od recepcije, to jest, od načina na koji se efekti primaju:

¹⁸² Na jednom britanskom turističkom sajtu stoji: „A little seaside resort on the west coast, Porto is famous for its dazzling sunsets - one of the most magnificent in the Mediterranean. Boasting an unusual Genoese watchtower and bordered by red granite cliffs, it is unsurprising that Porto has been designated a UNESCO World Heritage Site. There is a little pebble beach, but beware as it does get very busy in the summer months.” (<http://www.holidaysincorsica.co.uk/WestCoast.htm#Porto> [pristupljeno 1.2.2014])

¹⁸³ Pavis (2006): „The Effect Produced”, s. 174: „the effect [...] depends as much on the object itself (its configuration) as on the receiver (their identity).”

„jedan ne treba da odvaja proizvod od efekata od ponašanja po kojima su primljeni“¹⁸⁴ Pavis, svakako, govori o umetničkom radu, pre svega, književnom i izvođačkom, ali jednako kako ti efekti deluju na čitaoce i gledaoce, tako mehanizmi efekata turističke animacije deluju i primaju ih turisti. Događaji, koji se za turiste kreiraju, jednako su briga turističkih menadžera i animatora kao što treba da bude njihova briga način kako će efekti biti primljeni od strane turista. Naglasak tako, rečeno semiotički, nije ni na pošiljaocu ni na primaocu; odnosno, akcenat podjednako pada i na kreiranje događaja i na način na koji se događaji recipiraju. Baš zbog toga Pavis insistira da gledalac sasvim određeno zna da je sve oko njega organizovano – zbog njega: „Ovo ostavlja takav efekat na gledaoca da je on siguran da je sve oko njega organizovano, iako nije sve objašnjivo i nisu mu sva značenja jasno preneti.“¹⁸⁵ Taj utisak je primaran, i početan, za turistu da bi situaciju prihvatio kao događaj. Posvećenost, briga za gosta, tako, učestvuju u nastanku događaja, a i umnogom su zaslužni da kreirani događaj utiče na turistov doživljaj. Prema tome, iako je doživljaj područje s neizvesnim ishodom, postoje uvezani razvojni elementi kojima se menadžeri turističke animacije trebaju baviti. To su: već pomenuti utisak namene – posvećenosti gostu, zatim razvoj događaja koji ima vremensku i dramsku strukturu i drugi elementi. U ovom trenutku samo ukazujem na njihovo postojanje i značaj, a sistemski pristup omogućiti će da se elementi postave i da se prate njihove jake i slabe strane u modelu turističke animacije.

Povodom doživljaja i događaja, nakon iznetih primera i analiza, može se zaključiti nekoliko činjenica. Doživljaj i događaj imaju jedno zajedničko polje i polja diferencije: zajedničko im je što su omeđeni vremenski i prostorno. I doživljaj i događaj imaju svoj vek trajanja i vezani su za konkretan prostor u kom se mogu percipirati. No, doživljaj se odnosi na emociju/e vezane i omeđene u vremenu i prostoru, a događaji se odnose na radnje. Događaj može biti iznenađan, može biti spontan, ali takođe se može kreirati. Doživljaji se tiču individualnog angažmana u datom vremenu i prostoru, oni se mogu izazivati (događajima, atmosferom) ali se ne mogu temeljno kontrolisati. Doduše, poneki događaji, poput praćenja zalaska sunca, mogu izazvati kolektivne doživljaje. Takvi događaji su po pravilu ritualizovani. Ali je suštinska, određujuća odlika događaja – performativnost. Događaji se izvode, za razliku od doživljaja, tih interiorizovanih događaja. Doživljaji zavise od pojedinačnog iskustva, znanja, od niza trenutnih ili dugotrajnih okolnosti u kojima je pojedinac, od prethodnih i neposrednih emocija i od drugih doživljaja. Događaj je socijalni

¹⁸⁴ Pavis (2006), s. 173: „one shouldn't separate the production of the effects from the manner in which they are received[...]“

¹⁸⁵ Pavis (2006): „The Effect Produced“, s. 175: „This effect produced on the spectator gives them the certainty that everything has been organized around them, but without being totally explainable or communicable.“

čin *par excellence*. Događaj se na ovaj ili onaj način tiče ljudi: događa se čoveku, ili je predmet ljudskog zapažanja (izdvajanja, prepoznavanja kao događaja), ili ga ljudi stvaraju, ili je predmet iskustvene razmene među ljudima.

3.3. Turističke karakteristike i performativni karakter Guče, Exita i Küstendorfa

Osim poznavanja filozofskih i psiholoških kategorija izvođenja, za upravljanje sistemom turističke animacije dobro je poznavati društveno-istorijski kontekst, a u nekim slučajevima to je čak i neophodno. Sva tri odabrana festivala su upravo takvi primeri. Oni su dovoljno vidljivi na kulturnoj i turističkoj mapi Srbije jer na različite načine učestvuju u kulturnom životu i turističkom sistemu zemlje.

Upravo se na primeru festivala dâ videti kako kontinuitet postojanja utiče: kratkoročno na redovan prihod od manifestacije, a dugoročno na sredinu. Do sada su se angažovani u turizmu uglavnom fokusirali na kratkoročne ciljeve, dok se kulturolozi bave dugoročnim uticajima, kreiranjem identiteta i imidža mesta i manifestacija.

Zanimljivo je da mnogi gradovi u SAD, Evropi i Kini razvijaju nove strategije za rešavanje urbanih problema i delikvencije time što ulažu u kulturu i stvaraju turističke atrakcije. Blagotvornim dejstvom ulaganja u kulturu i turizam na život gradova bavi se kod nas Ana Vasiljević (2009). Jedan od novijih uspešnih primera obnove gradsko života je Marselj, koji je 2013. proglašen kulturnom prestonicom Evrope i od tada – smanjena je delikvencija u ovom lučkom gradu, a on privlači turiste kulturno-umetničkim spomenicima, rekonstruisanim i novootvorenim muzejima (npr. otvoren je Muzej evropske i mediteranske civilizacije), društvenim mestima za okupljanje, ili kongresnim prostorima zbog kojih je pogodan i za kongresni turizam, i slično.

3.3.1. Decentralizacija

Do vidnih promena dolazi i u gradovima i mestima u Srbiji s određenim programima, mada one nisu plod razvijene strategije nego potencijala koje nose same manifestacije. Pre svega, festivali Guča, Exit i Küstendorf učestvuju više-manje u opštem razvoju države. Pomereni iz centra, to jest iz Beograda, oni vremenom omekšavaju centralističko ustrojstvo Srbije, koje je duboko usađeno na administrativnom, infrastrukturnom i tradicionalnom nivou. Umesto kreiranja programa u Beogradu i za Beograđane, ovi festivali su profilisani, privlače

određenu vrstu publike i tako i od Beograđana i od drugih zainteresovanih za programe stvaraju – putnike. Novi Sad u kom se održava Exit, iako ima 250.000 stanovnika i tek je nešto više od sata vožnje udaljen od Beograda, neprekidno traži svoje mesto izvan senke Beograda, dokazuje svoje kvalitete, a Exit se često pojavljuje kao primer novosadske posebnosti i plod autentičnog gradskog duha. U tom smislu, posebno mladi Novog Sada ga doživljavaju kao svoj doprinos svetu i ponosni su na njega.

Na drugi način primer decentralizacije je Guča. To je mestašće u zapadnoj Srbiji, ugneždeno između Čačka i Požege, u Dragačevskoj oblasti, koje u vreme pokretanja Dragačevskog sabora 1961, nije imalo ni asfaltirani put, ni vodovod ni kanalizaciju. U kraju u kom je dominirala ekstenzivna poljoprivreda, i s oskudnom infrastrukturom, mali Dom kulture i crkvena porta bili su početni oslonac inicijalnoj grupi Dragačevskog sabora da obnove nekadašnju tradiciju orkestarskog sviranja trube. S obzirom da je reč o dobu državnog socijalizma u FNRJ, bilo je potrebno dobiti odobrenje partije i opštinskih vlasti. Iako je izgledalo da se ideja kosi s državnim interesima (bila je vezana za tradiciju srpske vojne trube i imala je nacionalni predznak¹⁸⁶), nađen je *modus vivendi* za nju kao folklornu aktivnost, koja je inače bila jedan od stubova državnog jedinstva Jugoslavije. Inicijatori, grupa mladih tek svršenih studenata, animirali su četiri orkestra koji su posle dugo vremena morali doterati svoje zapostavljene i zapuštene instrumente; uključili su lokalnu nastavnicu muzike Stanojlu-Caku Đorđević, koja je vežbala sa samoukim orkestrima¹⁸⁷ kompozicije narodnih pesama i onda su orkestri dragačevskog kraja izašli pred publiku da se takmiče.¹⁸⁸ Ispostavilo se da je ideja bila mnogima atraktivna, pa je na taj jednodnevni skup, 14. oktobra (kad je bio crkveni praznik Pokrova presvete Bogorodice) došlo oko 10.000 ljudi iz celog kraja. Takmičarski, ili prema podeli igara Rožea Kajoe, agonalni karakter dao je inicijalnu snagu, izdržljivost i kvalitet izvođenju pa tako i programu. Već tad je proglašeno da je sa saborom, truba u Srbiji doživela „renesansu“. Danas se može reći da je ceo kraj sa saborom doživeo preporod.

Festivalu Exit je prethodio takozvani nulti Exit 2000. godine, koji je počeo 29. juna na prostoru oko Filozofskog fakulteta i u parku koji se prostirao do obale Dunava, kao bunt

¹⁸⁶ Iako je truba u Srbiji poznata sigurno od srednjeg veka „tek u XX veku vojnička truba, stigla iz Prvog svetskog rata, u vojničkom koferu, sa ratnim uspomenu, primila se kod naših ljudi, prepoznala u narodnoj melodiji i postala omiljen instrument u našim selima. Između dva svetska rata, u brdima zapadne Srbije nije bilo sela bez trubača“ – pisao je Dragan Babić (2010) u *50 godina sabora u Guči*, Beograd, Kompanija „Novosti“, s. 12.

¹⁸⁷ Prva četiri orkestra koja su otvorila sabor bila su iz dragačevskih sela: orkestar Desimira Perišića iz Goračića (prvi pobednik Guče), Tome Jovanovića iz Dljina, Dragiše Kovačevića iz Graba i Srećka Obarovića iz Rtiju.

¹⁸⁸ Osnivači Dragačevskog sabora trubača su: Vlastimir Vujović, predsednik Opštinskog odbora Guče, Branko V. Radičević, pesnik i novinar, Nikola-Nika Stojić, nastavnik iz Guče, Stanojla-Caka Đorđević, nastavnik muzičkog u Guči, Radoslav Protić, profesor iz Guče, Kosta Luković, nastavnik iz Guče, Tomislav Protić, učitelj iz Guče, Radomir Protić, službenik, Srećko Smiljanić, učitelji iz Rtiju, Jovan Pajović, nastavnik iz Kaone.

mladih, i koji je trajao punih sto dana. Za to vreme bilo je mnogo performansa koji su dali karakter i tom i svim sledećim *Exit* skupovima: „Održana su 34 velika koncerta na kojima su svirali bendovi iz zemlje, 12 predstava, preko 120 filmskih projekcija (neke su prikazane premijerno u Novom Sadu), 20 tribina, 40 velikih žurki i 11 performansa“.¹⁸⁹ Stodnevno okupljanje su organizovali studenti nekoliko studenstskih udruženja iz Novog Sada i članovi pokreta Otpor! i koji su se svi udružili u borbi protiv režima Slobodana Miloševića. Hrabrost okupljenih mladih ljudi i izvođača (muzičara i drugih performerera, mada su svi prisutni imali osećaj da su izvođači samim tim što su prisutni i prisustvuju stodnevnom performansu) da istraju u buntu protiv režima Slobodana Miloševića, učvrstio je osećaj pripadnosti zajednici, slobodarske ideje i formiranje identiteta na osećaju pripadnosti svetskoj kulturi. Sve to daće unutarjni oslonac festivalu Exit da se održi kao specifično novosadska manifestacija. U nekoliko navrata bilo je predloga da se Exit izmesti u Beograd, bilo zbog političkih (promena vlasti na lokalnim izborima u Novom Sadu), bilo zbog finansijskih razloga. Pa ipak, Exit ne samo da nije izmešten, nego se ugradio u život grada i uz pomoć drugih vidljivih aktivnosti (kao što je Cinema City, učešće na raznim društvenim tribinama i sl.) jedan je od glavnih brendova Novog Sada.

Najmlađi među odabranim festivalima Küstendorf još okušava svoje potencijale, večno na granici – između Srbije i Bosne i Hercegovine, nekadašnja karaula i granica zapadnog i istočnog sveta, ili, kako se izrazio Ljubomir Simović, jedino mesto na svetu kome je Istok sa zapadne strane (*Predgovor* za monografiju o Mokroj Gori), potencirajući njen liminalni položaj. Konfiguracija tla podržava ovu liminalnost jer je malo plodnog zemljišta za ratarstvo, a ljudska staništa ispresecana su krševitim brdima i retka. Kroz Moku Goru vekovima, još od rimskog doba, vodi put koji spaja severne kontinentalne krajeve (danas, Beograd) sa krajevima zapadno od Drine i primorjem (Dubrovnikom, Sarajevom). Mokra Gora ima tipičan planinski pejzaž, koji odlikuju bogate šume, svet prirode i slaba naseljenost. Za razliku od Novog Sada pa i Guče, koji imaju svoje kulturne tradicije na kojima nastaju festivali, festival Küstendorf je poput oaze izdvojen i osoben.

3.3.2. Počeci

Prema postojećim podacima, ideja o festivalu porodila se iz starije ideje Emira Kusturice o stvaranju filma *Život je čudo*. Filmska scenografija ostala je kao jedna od atrakcija železnice uskog koloseka Šarganska osmica, čiji je sadašnji karakter turistički, a na

¹⁸⁹ Izvor Wikipedija: https://sr.wikipedia.org/wiki/Егзит#.D0.95.D0.B3.D0.B7.D0.B8.D1.82_00

uzvišenju Mećavnik reditelj Kusturica udario je temelje nesvakidašnjem „gradu“ u prirodi, podignutom od materijala koji se tu mogu naći – drvata i kamena i nazvao ga Drvengrad. Od samog početka Drvengrad ima odlike male ljudske nastambe – krivudave ulice, centralni trg, kuće i kućice, restorane i barove, bioskop, sportsku dvoranu, crkvu, ali je to istovremeno: turistički kompleks sa smeštajnim kapacitetima i osobljem koje ga opslužuje, i priča o gradu utopiji. Pošto je 2004. postavljena infrastruktura, sledeće godine grad je ugostio Letnju školu filma i njene polaznike – studente režije iz različitih zemalja sveta. Program je vodio sam Kusturica, a napravljen je u saradnji s Univerzitetom umetnosti. Zapravo je preuzet postojeći program u koji se Kusturica volonterski uložio i držao kvalitetnu i stručnu nastavu uz obilje filmskih primera, analiza, razgovora. Prema rečima studentkinje iz Švedske: „Ovo je sjajan način da se upozna jedan od najvećih svetskih reditelja lično (...) predavanja su zaista na visokom nivou, s mnogo informacija, filmske teorije, na akademskoj ravni. Kad sam tek došla ovamo, Mećavnik mi je na prvi pogled izgledao kao neki čudan Diznilend, a kad uđete unutra, osetite da je topla i gostoljubiva atmosfera.“ (Pejović, 2005) Zadržavši mnoge odlike ove prve škole, festival Küstendorf je prvi put organizovan 2008. Njegov osnovni sadržaj čini takmičarski deo u kom učestvuju studentski radovi. Za razliku od prve škole, kada su se okupili studenti koje su predložili njihovi matični fakulteti odabravši ih među najboljima, na festival Küstendorf studenti sami šalju filmove koje pregleda i bira festivalski selektor. Na festival su pozvani ugledni i poznati gosti iz sveta filma, a svakog dana organizovane su „radionice“, razgovori s umetnicima, projekcije njihovih filmova, tematske izložbe (plakata), a oko ponoći, muzički program. Svi ovi sadržaji nisu rezervisani samo za polaznike nego je Drvengrad otvoren za sve goste, pa se slobodno i neformalno susreću zvezde filma i filmski svet s turistima i posetiocima. Među turistima je najviše gostiju iz Srbije i susedne Bosne i Hercegovine, i Makedonije, dok je, pak, među takmičarima obrnuta situacija jer je mnogo više gostiju iz inostranstva. Za njih su rezervisani kapaciteti samog Hotela „Mećavnik“, dok se ostali turisti smeštaju u privatnim pansionima ili hotelima u okolinim mestima, na Zlatiboru i Tari.

Prema podacima Republičkog zavoda za statistiku Srbije, na godišnjem nivou Mokra Gora beleži konstantan rast broja posetilaca i povećanje broja inostranih posetilaca. Recimo, 2009, od kada se statistički prati turizam ovog mesta, bilo je ukupno 10.686 gostiju i od toga 4.069 inostranih, da bi 2014. ukupan broj narastao na 17.608, od toga 9.048 inostranih, što govori da je udeo inostranih gostiju bio veći od polovine. Osim Hotela „Mećavnik“, i Železnica Srbije paralelno je ulagala u turistističke objekte i atrakcije: obnovljena je pruga uskog koloseka Šarganska osmica, a uz nju stajališta i odmorišta i brojni prateći turistički

objekti. Železnica je izgradila svoj hotel, a otvoreni su i mnogi drugi privatni ugostiteljski objekti i privatna smeštaj. Izgradnja trusističke infrastrukture utiče na otvaranje novih radnih mesta.

Nekada je Cvijićev učenik Milija Bešlić, u svom etnografskom radu o Mokroj Gori bacio pogled u budućnost i ukazao da Mokra Gora ima velike potencijale za turizam:

„Morka Gora raspolaže izvanrednim prirodnim pogodnostima a razvoj turizma. Okružena je ograncima Tare, Šargana, Viogora, ispresecana rečnim dolinama, koje mestimično prelaze i u klisure (kanjon Belog Rzava), bogata svežim planinskim potocima, cvetnim livadama, prostranim šumama, čistim vazduhom, terenima pogodnim za skijanje u zimskom periodu, što sve čini uslove u kojima je veoma jednostavno organizovati odmor za urbanizovano stanovništvo. Ovome treba dodati tradicionalnu poljoprivredu sa nacionalom planinskom kuhinjom starim načinom pripremanja 'belog mrša', što bi znatno umanjilo napore za razvoj ove delatnosti.

„Seoski turizam je idealan metod za uključivanje Mokre Gore u ovu perspektivnu privrednu delatnost. Pored novih kuća izgrađenih prema zahtevima savremene arhitekture, u ovu svrhu mogle bi da se koriste i stare kuće čija bi vrednost i funkcionalnost ponovo došle do izražaja.

„Seoski turizam bi pružio i mogućnost za obnavljanje pojedinih zanata, kućne radinosti u proizvodnji odevnih predmeta, suvenira, što bi obezbedilo veću zaposlenost stanovništva, veći dohodak i bolje uslove života.“¹⁹⁰

S programima animacije poput Küstendorfa, vožnje Šarganskom osmicom, ili skijaških takmičenja na Iveru, turistički prosperitet je još izvesniji, jer se osim seoskog turizma nude bogati programi edukativnog, ekološkog, *event*, sportskog dr. vidova turizma. Tako je ova nova oblast privređivanja u regiji u stanju da deluje protiv osipanja stanovništva.

3.3.3. Transformacije i otpori

KÜSTENDORF

Može se posebno analizirati dvojna ili višebojna priroda Küstendorfa. To je projekat Emira Kusturice iznikao gotovo ex nihilo, iz filma i mašte. Gradu u drvetu završni potez dala je dizajner Ana Petrović Šiljković. Svaki prostor, svaka hotelska soba je unikatno ručno opremljena i islikana. Ovo je selo dobilo 2005. evropsku nagradu za arhitekturu „Philippe Rotthier“ u vrednosti 30.000 evra za originalni arhitektonski projekat koji je faktor „pacifikacije, izvor prijatnosti i podstrek turističkoj ekonomiji regije“¹⁹¹. Da li je Drvengrad edukativni centar? Osim edukativno orijentisanog filmskog i muzičkog festivala, tu je od 2009. Mokrogorska škola menadžmenta, i od 2013. održava se master-klas i festival klasične

¹⁹⁰ Milija N. Bešlić (1987): *Mokra Gora: Atropogeografska i etnološka istraživanja*. Titovo Užice, Zavičajni muzej, s. 306.

¹⁹¹ http://www.kustu.com/w2/en:prize_philippe_rotthier i videti <http://www.rotthierprize.be/index.php/en/>: “Juries, chaired by Maurice Culot, have often chosen to select sometimes little known works and to recognise original approaches, such as those by François Spoerry and his lacustrine architecture, by Abdel-Wahed El-Wakil for his mosques and Eusebio Leal Spengler for the restoration of the city of Havana or by the film-maker Emir Kusturica for his Küstendorf village in Serbia.”

muzike „Boljšoj“. Osim pomenutih programa, koje je inicirao i često priredio Kusturica¹⁹², ovaj prostor ugošćava i druge stručne i edukativne skupove. Programi su raspoređeni tokom godine. S druge strane, to je turistički objekat orijentisan agro-turizmu. Na samom početku, insistiralo se na hrani proizvedenoj u lokalnoj sredini: pravljeni su i flaširani domaći sokovi, koji su bili čak distribuirani u velikom lancu supermarketa, ali se proizvodnja nije održala. Pa ipak, sve ugostiteljske objekte „Mećavnika“ odlikuje kuhinja pravljen po lokalnim receptima. Selo ima „sve“ što je čoveku potrebno. Moglo bi se reći da je u pozadini ideje sela samoodrživi razvoj. Premda su kapaciteti puni i tokom godine, najviše je gostiju tokom festivala Küstendorf. Ali, s druge strane, festival se svake godine održava pod pokroviteljstvom Ministarstva kulture i informisanja Srbije¹⁹³, bez čije podrške nije bio moguć. U novinskom intervjuu Kusturica ističe koliko podrška države znači jednom mladom festivalu, naglašavajući opšti-društveni i strateško-turistički značaj:

Ministarstvo kulture i informisanja zajedno sa nama mnogo radi na ovom projektu, a ministar Tasovac će i ove godine otvoriti Küstendorf. Festival postoji devet godina, a mi imamo sedam ministara koji su se promenili za to vreme. (...) Ako išta vredimo, onda moraju [da nas pomognu]. Skupiti decu iz celoga sveta i dovesti ih na jedno brdo, gde je zapravo nedodija napravljena u destinaciju i tu sada već postoji nešto što možemo da obeležimo kao kulturnu instituciju, mislim da je to čast Srbije, nije to samo pitanje onoga ko je zamislio.¹⁹⁴

Jedan od ključnih animacionih momenata i festivalskog dejstva Küstendorfa je oreol filmskih umetnika i umetnosti koji daju specifičnost ovoj novoj turističkoj destinaciji. Na festivalu su do sada učestvovali: Džoni Dep (Johnny Depp), Izabel Iper (Isabelle Huppert), Monika Beluči (M. Beluci), Miki Manojlović, Anica Dobra, Odri Tatu (Audrie Tattoo), Melani Loren (Melanie Laurent), Zoran Cvijanović, reditelji Džim Džarmuš (Jim Jarmusch), Kim Ki-Duk, Fatih Akin, Abas Karsostami (Abbas Karsostami), Aleksej Balabanov, Paolo Sorrentino (P. Sorrentino), Nikita Mihalkov (do 2016. čak tri puta) i njegov brat Andrej Končalovski, producenti, selektori i direktori drugih festivala, i mnogi drugi. Muzički program ima i svoja zvučna imena, ali zapravo češće otkriva lokalne umetnike iz malo poznatih a melodijski i ritmički bogatih sredina Tanzanije, Rumunije, Moldavije, Turske, Austrije, Francuske, Španije, Makedonije, Rusije, SAD, Velike Britanije, Holandije, Jermenije i svakako, Srbije. Do sada su koncert održali: Emir Kusturica i No Smoking

¹⁹² MSM (Mokra Gora School of Management) nije Kusturičin projekat nego Srđana Janičijevića, a Kusturica je 2015. ustupio zemlju za izgradnju modernog amfiteatra „Mihailo Pupin“ za izgradnju kampusa. Prilikom promovisanja projekta, Kusturica je dao svoje obrazloženje zašto podržava ovu školu: „Na prostoru gde su se samo klali i ubijali, najvažnija je škola. Nije mala stvar graditi školu u vremenu kada je potpuno izmenjen sistem vrednosti. Nadam se da će ova škola ljudima davati znanje, u ovom vremenu kada su pametni telefoni i sve drugo, osim čoveka.“ Izgradnju kampusa finansira Telekom Srbija.

¹⁹³ <http://www.kultura.gov.rs> i <http://www.kultura.gov.rs/cyr/najave/konferencija-povodom-devetog-medjunarodnog-filmskog-i-muzickog-festivala-kustendorf>

¹⁹⁴ <http://www.telegraf.rs/vesti/politika/1946860-ekskluzivni-intervju-emir-kusturica-putin-vraca-veru-srbima-u-sebe-a-njegove-rakete-rasporedicu-po-svom-balkonu>

Orchestra (mnogo puta), Stribor Kusturica i the Poisoners, Zdob si zdub, Leb i sol, Haydamaky, Natty Bo & the Topcats, La mano Ajena, Vladimir Maričić kvartet, Os festiculores troupe, Tonino Carotone, Global Kryner, Aynur, Rubl, Beogradski sindikat, Ngoma Africa band, Manouchka orkestar, Farmers Market, Andre Williams, Pelagia, The Rosenberg trio, Adam Stinga, orkestar Bobana i Marka Markovića, Sonido Gallo Negro, Nemanja Radulović, Debout sur le zinc, Dejan Petrović Big Band, Trio Balkan Strings, Radio Zastava, Che Sudaka, Riblja čorba, Mostar sevdah reunion, Mahala Rai Banda, Zaz, Ana Popović, Terem quartet and Alena Bajeva, Taraf de Haïdouks, Partibrejkers, Kolja i Grobovlasnici, Reincarnation, Orkestar Dejana Lazarevića, AKUD „Svetozar Marković“ iz Kragujevca. Može se ipak primetiti da poneki muzičari učestvuju i u programima druga dva festivala, koliko god da se njihovi programski i organizacioni profili međusobno razlikuju.

Nekoliko nagrada se dodeljuje tokom festivala: nagrada „Vilko Filač“ za najboljeg snimatelja (nazvana po slovenačkom snimatelju koji je preminuo 2008, a koji je saradivao s Kusturicom na filmovima *Sjecaš li se Doli Bel*, *Otac na službenom putu*, *Dom za vešanje*, *Arizona Dream*, *Underground*), Zlatno, Srebrno i Bronzano jaje za studente učesnike internacionalnog takmičenja, a počasnom gostu, reditelju ili glumcu koji ima retrospektivu filmova, dodeljuje se Nagrada za buduća dela.

Prostor Drvengrada se transformiše i to je jedan stalan proces međusobnog davanja: ambijenta – programu, programa – ambijentu, umetnosti – turistizmu, turizma – prosperitetu kraja. To su koncentrični krugovi s reverzibilnim znakom. Premda je prvo sagrađen prostor pa je pokrenut festival, Küstendorf neosporno utiče na strukturiranje turističkog kompleksa, na njegovu upotrebu i doživljaje. Kao da turisti prate trag Festivala i tokom godine. Trag nečeg „filmskog“ konačno. Festival se, tako, ogleda u prostoru turističkog kompleksa trajno, tj. utiče na prostor. Prostor, pak, omogućava festivalu da se „proširi“ na celu godinu a ne samo na jednu januarsku sedmicu. Istovremeno, postoji jedan otklon, jer ništa tu ne mora biti ozbiljno, nego je *priča o...* Recimo, crkva može biti i *u ulozi* crkve, kao što je to crtež ili znak u nekoj igri, ili maketa na planu nekog grada. Takav je slučaj i s poslastičarnicom s imenom Andrićevog junaka Ćorkana iz romana *Na Drini ćuprija*, ali i sve drugo – do samih soba i apartmana za smeštaj turista u Drvengradu – sve je u dvostrukoj, realnoj i imaginativnoj ulozi. Prostor i situacije (performansi, događaji) mogu se čitati kao citati kulture, kao postmoderan način sećanja. U tome posebnu ulogu igra imenovanje prostora (celog mesta, ulica) i objekata u njemu (kuća, skulptura i instalacija), što je svojevrsna igra (po Kajoi, mimikrije). Sve može dobiti ime, artikulirati se u kolektivnom sećanju, i ući u performativne odnose s drugim

imenovanima. Činom imenovanja predmet se podiže na nivo metafore¹⁹⁵. To je stvar komunikacije, civilizacije i kreacije. Ovaj je prostor dobio time što su predmeti pretvorini u koncepte. No, događa se i da se isto imenuje na različite načine. Naime, mogu se poistovetiti Mokra Gora, Mećavnik, Drvengrad, Küstendorf, kao što bliske osobe zovemo različitim imenima i nadimcima, ali i kao znak za različite upotrebe i određivanje pripadnosti (u geografskom smislu, umetničkom, vlasničkom, upotrebnom...). Mećavnik je geografsko lokalno ime sela, Drvengrad – izgrađeni kompleks uz selo Mećavnik, dok su Mokra gora i Mokra Gora imena planine i malog mesta u podnožju, a Küstendorf – festivalski program. Ime Küstendorf često se koristi naizmenično da odredi mesto, ne samo period festivala. Često se čuje, „idem u Kustendorf“, „ja sam u Kustendorfu“ i slično, umesto, *na* (festivalu) Kustendorfu. Ne treba zaboraviti da je pravo ime festivala u germanskoj formi, kao mali omaž autoru koji je kumovao nazivu, austrijskom piscu Peteru Handkeu, Küstendorf. Ovaj naziv, osim igre s Kusturičinim prezimenom, znači i obalsko mesto (*küsten + dorf*), selo na ivici, što se može tumačiti i kao pogranično mesto. Zapravo, osim što je u geografski pograničnom prostoru, Festival pripada liminalnom kulturnom prostoru. Koliko god skreće pažnju medija na sebe, toliko je on i u polemici s dominantnim društvenim kretanjima.

Jedna od važnijih akcija koja je svoje uporište imala u Drvengradu i Küstendorfu, bilo je zaustavljanje istraživanja i eksploatacije rude nikla u mokroluškom kraju koje bi narušilo životnu sredinu. Pretenzije britanske kompanije „European Nickel PLC“ postoje od 2004, ali su po drugi put zaustavljene 2012/13, a drugog puta zalaganjem – imenom i trudom Emira Kusturice.

No, Kusturičin društveno-ekološki projekat na području Mokre Gore pokrenuo je 2008. pravno-inovinska pitanja, između Emira Kusturice kao direktora parka prirode (pa je možda tačnije reći, između države koja je donela odluku da se znatno uveća teritorija koja je pod zaštitom i tako se spoji s parkom Tara) i vlasnika zemlje. Naime, uvećanje parka prirode ide preko privatnih poseda, a iz zakonskih akata proizlazilo je da je ugroženo pravo na svojinu. Tako su se pobunili meštani Kremne, Vrutaka, Stapara, Bioske i Opština Užice 2008. i ušlo se u imovinsko-pravnu koliziju.

Problemi između meštana s jedne strane i Vlade Srbije i Kusturice s druge, eskalirali su kada je Vlada Mirka Cvetkovića, prošle godine [2009] odlučila da za prirodno dobro, kojim će upravljati Kusturica, proglasi i privatne posede, četiri i po hiljade meštana, odnosno 6.388 hektara zemljišta, koje je u privatnom vlasništvu. (...) Uredbom Vlade Srbije, prirodnim dobrom proglašeno je 11 hiljada hektara, na području Šargana i Tare, od toga je više od 6 hiljada hektara u privatnom vlasništvu, ali će odlukom Vlade Srbije i tim zemljištem, kao prirodnim dobrom, upravljati preduzeće Vlade Srbije, čiji je direktor Emir Kusturica. Vlada Srbije je 2005. godine, osnovala svoje privatno preduzeće „Mokra Gora“ d.o.o. u čijoj nadležnosti je upravljanje prirodnim

¹⁹⁵ Ž. Derida (1990) *Bela mitologija*. Novi Sad, Bratstvo–Jedinstvo

dobrom. Takvom odlukom, novac od taksi i naknada, koje se naplaćuju korišćenjem prirodnog dobra, ne ide u budžet, već u fond vladinog preduzeća. Iako su poznate njegove dobre veze sa ljudima koji su na vlasti i to u prethodnih dvadesetak godina, Kusturica kaže da nikada nije bio član nijedne partije, niti će, kao i da njegova dobra saradnja sa političarima koji su na vlasti, nema nikakve veze sa onim što on radi na Mokroj Gori, jer kako kaže, zaštita prirode značajnija je od politike. Emir Kusturica, vlasnik je Drvengrada na području Mokre Gore, koji ima oko tridesetak objekata, ski-staze „Iver“ i hotela koji je tamo izgrađen. U njegovom privatnom vlasništvu je i oko tridesetak hektara zemljišta na tom području, a istovremeno je i direktor preduzeća Vlade Srbije, koje upravlja nad 11 hiljada hektara, na području Šargana i Tare.¹⁹⁶

Zatim, došlo je i do pitanja sukoba interesa – Kusturice kao vlasnika imovine Drvengrad i kao direktora Parka prirode „Mokra Gora d.o.o.“ (do 2013) na kojoj se nalazi privatni posed Drvengrad, o čemu su sve izveštavali mediji¹⁹⁷, a na koja se ponekad nadovezuje politička, kulturološka, etička i estetička kritika¹⁹⁸. Tužbe, nerešeni procesi, sukobi ili nesporazumi sa meštanima, kritike sveukupno učestvuju negativno u turističkim rezultatima.

S druge strane, stručna javnost upozorava na narušenu autentičnost zarad turističkih poena. Ivan Čolović primećuje:

„Interesantno je da je Kusturica ovom etno selu u zapadnoj Srbiji dao uske ulice i trg sa crkvom, što bi se pre očekivalo da će učiniti obnovitelj nekog primorskog ribarskog mesta. Međutim, upravo te osobine, koje Mokru Goru odvajaju od graditeljske i svake druge lokalne tradicije, čine je uzornim etno selom, projekcijom jednog sna o mestu sklada čoveka i prirode, kome nimalo ne smeta što se sa planinskih pašnjaka zapadne Srbije tako lako stupa u tesne uličice mediteranskog mesta“¹⁹⁹

Ovome bi se moglo dodati i da je crkva građena po uzoru na ruske seoske crkve. Sa stanovišta turizma, savremeni putnik navikao je na prizore različitih sredina, tako da se oni u

¹⁹⁶ Transkript TV emisije „Insajder“ na TV B92, urednik Brankica Stanković:

http://www.b92.net/insajder/arhiva/arhiva.php?nav_category=1046&nav_id=405072

¹⁹⁷ Vladimir Lojanica „Protiv Kusturice digla se kuka i motika“ u *Blicu* (<http://www.blic.rs/vesti/drustvo/protiv-kusturice-digla-se-kuka-i-motika/r6vtcen>),

http://www.b92.net/info/vesti/index.php?yyyy=2013&mm=02&dd=27&nav_category=11&nav_id=690597, transkript TV emisije na TV B92, „Insajder“:

http://www.b92.net/insajder/arhiva/arhiva.php?nav_category=1046&nav_id=405072, do otvorenog pisma direktorke Parka prirode „Mokra Gora d.o.o.“ Lidije Amidžić: <http://www.6yka.com/novost/71641/otvoreno-pismo-emiru-kusturici>

¹⁹⁸ Vladimir Arsenijević „Zidovi na temeljima zločina“: „Ova dva kompleksa koja se nalaze u privatnom vlasništvu građanina Emira Kusturice izgrađena su na području koje je ujedno proglašeno prirodnim dobrom i kojim upravlja državno preduzeće čiji je direktor - u ovoj vlasničko-posedničkoj, privatno-državnoj megakafkijani - niko drugi do, pogađate to sigurno i sami, dijabolični i očigledno krajnje nezasićeni, državni službenik Emir Kusturica.

„A kad se još ispostavilo da se od ukupno 11.000 hektara obuhvaćenih parkom Mokra gora čitavih 6.000 hektara nalazi u privatnom vlasništvu ljudi čija su imovinska prava preko noći pogažena i kad je oko toga izbio spor i velika bruka u javnosti, Kusturica je zaboravio na svoj pseudolevičarski altruizam kao i na sklonost „malom čoveku“ i „proizvođaču viška vrednosti“, te u ime svoje fiks-ideje o „savršenom životu van svakodnevice“, ličnom naravno, a u svojstvu direktora državnog preduzeća, visoko podignute brade neumorno ponavljao svoju novu mantru: „Tu sam da štitim interese Srbije.“ (16. jul 2012. <http://www.e-novine.com/mobile/stav/68091-Zidovi-temeljima-zloina.html> . Preuzeto iz *Jutarnjeg lista* uz dozvolu autora) i drugi napisi na stranici www.e-novine.com.

¹⁹⁹ I. Čolović, 2006, s. 272

njegovom doživljaju jednače u jednom novim ponuđenom stilu gotovo sasvim spontano, a da pritom u datoj turističkoj situaciji dejstvuju procesi globalizacije i transformacije autentičnog života.

Uzevši sve razloge *pro et contra* i iz svega navedenog, temi je najprikladnije pristupiti sistemski. Jedna sistemska obrada ne priklanja se nijednom od iznetih viđenja nego posmatra na koji način i koliko jedno na drugo utiču. Holistički pristup razume oscilacije značenja, promene funkcija, pa čak i nevidljive prelaske iz realnog u virtuelno i obrnuto.

EXIT

Politizacija neke destinacije kosi se s turizmom. Pa ipak, festival Exit znatnu pažnju ulaže u izgradnju i održavanje svog političkog profila, društveno je angažovan, a u tome leži i njegova specifičnost u odnosu na druge svetske muzičke festivale. Kako stoji na sajtu Exit fondacije: „Exit je jedini muzički festival koji je nastao kao posledica društvenog aktivizma mladih“²⁰⁰. Moglo bi se reći da, kao što je film nukleus Küstendorfa i svega što se danas pod tim imenom podrazumeva, tako je nulti Exit 2000. nukleus ovog globalnog muzičkog festivala i postavlja ga trajno na stranu suprotnu vulgarnostima, a nadasve suprotnu ratnoj i nacionalističkoj ideologiji. Exit od početka zagovara pomirenje (bivših jugoslovenskih naroda i narodnosti), čemu svakako doprinosi novosadski i vojvođanski kontekst jer je reč o vekovnoj multinacionalnoj sredini. Exit i po programu i po privlačenju publike teži da bude – da dobije predznak – internacionalni i svetski. To je festival rock, elektronske, electronic-dance muzike, heavy metala, hip hopa, reggaea, punk rocka, drum and bass, world muzike – koji čine dominantne stilove savremene muzičke scene. Osim domaćih bendova koji su izvodili na nultom Exitu, i koje nezaobilazno treba pomenuti: Darkwood Dub, Orthodox Celts, Eyesburn, Van Gogh, Atheist Rap, Deca loših muzičara, učestvovali su DJ Bob Sinclar (Francuska) i perkusionista Tony Allen (Nigerija/Francuska). A već 2001. stigli su gosti iz susedne Hrvatske KUD Idijoti i britanske zvezde elektronske muzike poput grupa Banco de Gaia, Kosheen, 4hero. Premda istraživanja²⁰¹ govore da Exit posećuju i oni koji su poklonici druge vrste muzike (turbo-folka, novokomponovane i narodne muzike), „Exit nam zaista dovodi ona strujanja koja su relevantna u pop-kulturi i oko nje, u evropskom i svetskom kontekstu“ – kako je primetio književnik Vladimir Arsenijević²⁰². Imidž Exita je i da je skup

²⁰⁰ www.fondacija.exitfest.org

²⁰¹ Žolt Lazar, Aleksandra Višnjevac, Anđelija Vučurević (Filozofski fakultet Novi Sad): „Aktuelno stanje omladinskih potkultura i publika Exita“ u časopisu *Teme*, g. XXVIII, br. 4, str. 361-380, Niš, okobar–decembar 2004.

²⁰² *State of Exit 03*, 2003

kreativnih mladih među kojima vlada atmosfera tolerancije prema svim ljudima – manjinama, rasama i nacijama, LGBT populaciji, i ljudima društveno ugroženim po bilo kom osnovu.

Po uzoru na druge evropske i svetske letnje muzičke festivale, *Exit* traje nekoliko dana tokom kojih se na nekoliko scena odvija paralelan muzički program. Scene su žanrovski određene a koncerti se smenjuju do duboko u noć. Ovakav vid zabavnog programa okuplja kako lokalnu, uglavnom mladalačku publiku, tako i turiste za koje je poseta jednom ili većem broju festivala oblik aktivnog odmora. Festivali, pa tako i *Exit*, obezbeđuju kampovski smeštaj ali takođe utiču na popunjenost turističkih smeštajnih kapaciteta grada. *Exitov* kamp je menjao lokacije nekoliko puta, ali je uvek bio kamp internacionalnog druženja i opšte tolerancije. *Exit* od 2010. uključuje volontere koji pomažu u organizaciji i održavanju reda a za uzvrat im je besplatan program *Exita*. Prvo je bilo angažovano 600 volontera, da bi broj narastao na 1600. Za volontiranje na *Exitu* javljaju se mladi iz celog regiona.

S obzirom na promovisanje društvene angažovanosti i aktivizma mladih, moglo bi se očekivati da je i muzički repertoar ovog festivala osoben. Pa ipak, on je nalik na programe drugih sličnih festivala. Prema istraživanju sprovedenom na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu, autori su zaključili da: „Muzika sve manje izražava poruke društvene prirode, a sve više je – kod nekih pravaca već i skoro isključivo – u funkciji provoda i zabave.“²⁰³ U programskom smislu, specifičnost *Exita* čine domaći muzičari i „balkanska muzika“ na sceni posvećenju *World* muzici, ali u smislu podrške supkulturnih ponašanja i zalaganja za određene vrednosti – *Exit* nije (mogao) ništa preduzeti.

Sa stanovišta turističke animacije put *Exita* je drugačiji od Guče, Küstendorfa i drugih animacionih programa; štaviše, egzemplaran je.

Posle deset festivalskih godina, 2010, Fondacija *Exit* je prvi put dodelila 25 stipendija studentima novosadskog Univerziteta, čime *Exit* pokazuje svoje opredeljenje da podržava ulaganje u obrazovanje i nauku, i koji takođe treba da dostignu internacionalni kvalitet. Osim toga, Fondacija je organizovala tribine i učestvovala u kampanjama posvećenim: trgovini ljudima, bezbednosti mladih, toleranciji i interkulturalnom dijalogu, problemu odliva mozгова, temi mladi i droge, i slično.²⁰⁴ Svoju misiju Fondacija vidi u tome da postane lider u mobilisanju javnog mnjenja i postane donosilac odluka u oblastima razvoja mladih, a od

²⁰³ Žolt Lazar et al. (2004): „Aktuelno stanje omladinskih potkultura i publika *Exita*“ u časopisu *Teme*, g. XXVIII, br. 4, str. 361-380, Niš, oktobar–decembar 2004.

²⁰⁴ „Iako organizacija *Exita* svoj radni kalendar koncipira oko četvorodnevno julskog festivala, ono što je čini stalnim, relevantnim akterom u repertoaru gradskih dešavanja jeste organizovanje mnogobrojnih koncerata, kampanja, festivala ili akcija tokom čitave godine. Jedan od istaknutijih događaja u organizaciji *Exita* je filmski festival *Cinema City*“ kada se izmeštaju bioskopska platna i DJ bine na gradske ulice. (Jovanov, 2009, s. 189)

2013, i lider u implementaciji kreativnih industrija i u brendiranju destinacija.²⁰⁵ Podrška se uglavnom sastoji od organizovanja tribina i konferencija, koje često prate muzički festival. Teme koje su se pojavljivale na tim skupovima prvo su se odnosile na mobilnost ljudi u zemlji koja je koliko do juče bila pod sankcijama, a čiji građani su stajali u dugim i sporim redovima pred mnogim ambasadama. Od 2003. građanima Srbije i CG nisu više trebale vize za Hrvatsku i obrnuto, dok je za ulazak u tzv. „belu zonu šengena“ bilo potrebno sačekati do 2010.²⁰⁶ Stasale nove generacije nisu imale kulturu putovanja niti interkulturalnu senzibilnost, pa je uključivanje Exita na obezbeđivanju mobilnosti mladih direktno uticalo na turizam zemlje.

Otuda je podnaslov festivala 2002. glasio: *Serbia, are you ready for the future?*, a 2003: *State of Exit*. Prvi je ukazivao na raskid s nemilom jučerašnjicom. Drugi podnaslov je mogao dvojako da se čita – i kao stanje u kom se pronalazi izlaz, rešenje, ali se podnaslovom aludiralo i da je Exit poput jedne nove države. Njeni građani imaju „pozitivnu energiju“ jer su principi na kojima takva država počiva: ljubav, saglasje s prirodom i poštovanje prirode, optimizam i harmonija i tolerancija.²⁰⁷ „Ova zemlja [Srbija] će, uprkos svemu, polako postajati normalna i sve će više ličiti na Exit“²⁰⁸ zaključili su okupljeni na učesnici Akademskog programa u organizaciji Exita 2003. U ovom i sličnim programima koji bilo da prate muzički program, bilo da su raspoređeni tokom godine, angažovani su eminentni stručnjaci, javne ličnosti, kao i druge evropske i svetske organizacije,²⁰⁹ tj. Exit pravi zajedničke projekte saradnje.

Za turizmologiju je posebno zanimljivo usmerenje Exit fondacije ka brendiranju destinacije. „Ne verujem da je ikada ijedan kulturni događaj u Srbiji prodao 10.000 kompleta ulaznica na Ostrvu (a 2008. verovatno i više), što je za posebnu analizu ekonomskih stručnjaka, jer razbija mnoge uvrežene pretpostavke i najefektnije dokazuje da je srpsko tržište deo svetskog svaki put ka ima da ponudi nešto što je od univerzalnog značaja (uz lokalnu pikatnost koja se podrazumeva!)“ – pisao je Dragan Ambrozić, programski urednik Main Stage-a²¹⁰. Bilo je potrebno promeniti negativnu sliku zemlje u neutralnu, a potom i u zanimljivu destinaciju vrednu ulaganja. U ovom uzbudljivom procesu Exit je jedno vreme

²⁰⁵ www.fondacija.exitfest.org/node/15

²⁰⁶ „Ukidanje viza prva je stepenica u obnovi dobrosusedskih odnosa država bivše SFRJ. Sada predstoji kampanja smekšavanja 'šengenskog' viznog režima prema državljanima zemalja jugoistočne Evrope“. (*State of Exit*, 2003, s. 27)

²⁰⁷ Navedeno prema opisu „grba“ ove države koji je dala portparol Exita, Aleksandra Kolar.

²⁰⁸ *State of Exit 03*, s. 28

²⁰⁹ Godine 2011. Exit je ugostio drugi CEETEP – Central and Eastern European Talent Exchange Program i napravio muzičku konferenciju

²¹⁰ *Special Exit 08*, 2008, s. 25

učestvovao odvojeno od drugih aktera u zemlji, a od nedavno učestvuje u projektima i saraduje i s Turističkom organizacijom Srbije. Tako su se Exit i Guča pojavili na svetskoj izložbi EXPO 2015 u Milanu da predstavljaju Srbiju, a TOS u svoje promocije Srbije uključuje i Exit kao deo ponude. Zanimljivo je da je Exit fondacija inicirala i organizuje zajedno s Turističkom organizacijom Novog Sada i Prirodno-matematičkim fakultetom – Departmanom za geografiju, turizam i hotelijerstvo, održavanje Omladinskog sajma (Youth Fair) u Novom Sadu. Sajam je osmišljen na regionalnom nivou, s obzirom da je skup usmeren tako da

„okuplja najatraktivnije omladinske destinacije Balkana (kao i festivale, klubove, centre za ekstremne sportove i mnoge druge neotkrivene atrakcije regiona), turističke organizacije i turističke agencije koje se bave promocijom omladinskog turizma kao i nevladine organizacije koje se bave regionalnim povezivanjem mladih na području Zapadnog Balkana. Cilj sajma je da se u zajedničkoj regionalnoj inicijativi Balkan pozicionira kao jedna od najatraktivnijih destinacija za mlade na svetu.“ (<http://www.youth-fair.com>)

Četvrti regionalni sajam omladinskog turizma Youth Fair bio je svojevrsan uvod u jubilarni 15. Exit festival, a tako će biti i 2016. (*Youth Fair* 5–6. jula, festival *Exit* 7–8. jula). Time se program samog festivala proširuje, animirajući novosadsku ali i publiku iz drugih krajeva besplatnom ponudom (koncertima, skupovima, paradom gradskim centrom i slično) – i za sam festival i za regionalni nastup. Mišljanje je osnivača *Exita* Dušana Kovačevića da je Exit prosperitetan: od Novog Sada je stvorio turističku destinaciju za mlade, a na globalnom turističkom tržištu mladi čine najbrojniji segment populacije koja putuje.²¹¹

Na istom talasu je kandidatura Novog Sada za titulu omladinske prestonice. Inicijativa je potekla od organizatora *Exita*, a gradonačelnik Novog Sada Miloš Vučević ju je zdušno prihvatio. Za zvanje *Youth Capital 2018* grad se kandidovao 2015. i uspeo je ući u uži izbor među prvih pet, ali je konačno odabran Kaškaš u Portugalu. Godine 2016. slična je situacija, jer je i za titulu *Prestonice mladosti 2019*, Novi Sad ušao u prvih pet, a rezultati će biti objavljeni u novembru 2016.²¹²

Od 2014. moguće je kupiti paket za dva sukcesivna festivala, jer je Exit pokrenuo *Sea Dance* fest u Budvi na poznatoj plaži Jaz. Slogan je glasio: „Exit Adventure: one adventure, two countries, eight days, countless memories“. A sledeće godine, Exit je napravio dvodnevni festival u Temišvaru u Rumuniji, *Revolution Festival* koji se održao krajem maja 2015, i početkom juna 2016. Pa ipak, ponekad ni pravi ljubitelji *Exita* (pre svega Novosađani) ne mogu propratiti sve programske inovacije. Exit u Budvi ili Temišvaru doživljavaju kao

²¹¹ Promotivni video Youth Fair-a na <http://www.youth-fair.com>.

²¹² <http://www.europeanyouthcapital.org/yfj/shortlist-2019/> i <http://www.europeanyouthcapital.org/yfj/eyc2018-shortlist/>

konkurentne festivale a ne kao širenje „njihovog“ brenda, uz zavidno učešće muzičara iz Srbije na festivalima u drugim državama.

Put kojim se ostvaruju različiti *exitovski* projekti počeo je protestom i samoorganizujućim akcijama, preko zadobijanja šire društveno-političke podrške (i budžetskih sredstava), ka kreiranju programa na komercijalnoj konstrukciji, i konačno, da se preko saradnje – stvaranja mreže (ili klastera? to još nije jasno profilisano) – festivala u regionu ide ka profesionalnom bavljenju industrijom zabave. *Exit* se, zapravo, od početne animatorsko-programске ideje razvija u instituciju i uzima učešće u različitim vidovima lokalnog, regionalnog, evropskog i globalnog delovanja. Moglo bi se reći da je to bio i put od mladalačke energije pobune preko turističkog animacionog programa, koji je prevazišao sebe i postao kreativna industrija.

„Festival koji je izrastao iz alternative postaće mainstream. Postaće atraktivan za komercijalne sponzore, dolaziće sve veća i veća muzička imena“ – konstantovano je na Akademskom skupu 2003²¹³. Kako je tekao taj put?

Finansiranje. Exit je dobio svoje lice još 2001, pošto je za novoizabranu demokratsku vlast u Srbiji Exit bio primer demokratskog i miroljubivog aktivizma. „U realizaciji celokupnog događaja“, kako piše Ana Jovanov: „učestvovalo je oko šest stotina ljudi različitih profesija – među njima je bilo najviše stručnjaka iz oblasti marketinga i menadžmenta, sociologije, psihologije i muzike.“²¹⁴ Trajao je devet dana i okupio 150.000 ljudi. Bio je to veliki izazov i potom uspeh za organizatore – u programskom, tehničkom, marketinškom i ugostiteljskom smislu. Ali se već 2002. ispostavilo da je festival potrošio 300.000 evra iz budžeta i da na takav način ne može opstati. Organizatori su se osim državi i gradu kao do tada, za finansiranje obratili i sponzorima. Sledeće festivalsko izdanje 2003. svaka od sedam Exitovih scena imala je svog sponzora (vidno istaknutog na sceni i u imenu scene). Exit se od te godine mnogo više reklamirao u medijima,²¹⁵ a svi drugi performativni a manje profitabilni programi (kao što su bile pozorišne i bioskopske predstave) bili su ukinuti. Istom procesu pripada i skraćenje broja festivalskih dana sa devet na kondenzovanih četiri dana.

I direktnu komercijalizaciju i programsko opredeljenje festivala podstaći će već 2004. dolazak svetske muzičke televizije MTV, s kojom je Exit sklopio ugovor da direktno prati koncerte i emituje prilog o Exitu i Novom Sadu. Pojavili su se i drugi svetski mediji, a broj

²¹³ *State of Exit*, s. 28

²¹⁴ Ana Jovanov (2009): „Uloga festivala EXIT u razvoju identiteta Novog Sada“. *Kultura*, Beograd, s. 184.

²¹⁵ Prema tvrđenju Dušana Kovačevića iznetom u okviru akademskog programa 2003, *Exit* je bio „medijski najpraćeniji događaj nepolitičkog karaktera u regionu u poslednjih deset godina.“ (*State of Exit*, 2003, s. 13)

reportera s *Exit*a raste. (Prema rečima Dušana Kovačevića, 2001. bilo je 626 novinara, a 2003. njih 1200.) Marketinški potezi i širenje načina informisanja u zemlji i inostranstvu tekli su paralelno s organizacionim širenjima i promenama.

Iako se gotovo svake godine postavi pitanje budžetskog finansiranja jedne komercijalne manifestacije, država uloži oko petine ukupnih sredstava za festivala, prema rečima Bojana Boškovića 2013, generalnog menadžera *Exit*a u ostavci, a u ovdašnju ekonomiju vrati se zahvaljujući *Exitu* 15 do 25 miliona evra. I, kako je tada naglasio Rajko Božić, drugi organizator koji je rešio da napusti *Exit*: od svakog uloženog evra država može očekivati novih 25 do 35 evra koji će „posetioci *Exit*a vratiti u ekonomiju Srbije“.²¹⁶

Pored ovih uveravanja, *Exit* od početka izaziva jake kritičke reakcije. Za prvi festival 2001. odabrana je nova pozicija u odnosu na nulto okupljanje mladih. Reč je o XVII-vekovnoj tvrđavi Petrovaradin koja dominira nad Novim Sadom, smeštenoj na bregu na obali Dunava. Sama ta činjenica pokrenula je pitanja o zaštiti istorijskog spomenika, pa je pred samo otvaranje festivala IO Skupštine Novog Sada zabranio izvođenje pripremnih radova zbog „uništavanja Petrovaradinske tvrđave“ prekopavanjem bedema i postavljanjem sanitarnih čvorova i tuš kabina za više desetina hiljada posetilaca.²¹⁷ Organizatori *Exit*a branili su se da sve intervencije na tvrđavi rade uz dozvolu IO i uz pomoć Zavoda za zaštitu spomenika kulture, čije je sedište inače na Petrovaradinskoj tvrđavi.²¹⁸ I pored pretnji zabranom, festival se ipak održao. Javnost se stavila na stranu festivala a protiv gradskih vlasti. Bilo je 150.000 posetilaca u devet dana.²¹⁹ Tvrđava se pokazala kao jedinstven imaginaran ambijent, a pokazalo se i da je akustična i da jedna scena ne ugrožava drugu, tj. da im se zvuci ne mešaju. Za proteklih petnaest godina bilo je još sporadičnih poziva na uzbunu, bilo povodom oštećenja spomenika bilo povodom bezbednosti posetilaca. Naime, desilo se nekoliko slučajeva pada s tvrđave, pa i smrtni slučajevi – pri ilegalnim pokušajima da se uđe na *Exit*. Deo javnosti bi tada pokretao pitanje izmeštanja festivala, ali i pitanje zloupotreba festivala u svrhu konzumiranja opijata. *Exit* se nije oglašivao na te teme nego je pokretao otvorene razgovore.

No, već 2004. izbila je prva finansijska afera. Opet pred samo otvaranje, uhapšeni su i stavljeni u pritvor na trideset dana generalni menadžer Bošković i predsednik Udruženja

²¹⁶ M. M. (2012): „Exit će biti održan“. *Politika*, 9. novembar 2012. Beograd.

²¹⁷ Sajt radija B92 od 23. juna 2001.

(http://www.b92.net/info/vesti/index.php?yyyy=2001&mm=06&dd=23&nav_id=27023)

²¹⁸ „Postoji sumnja u opravdanost organizovanja manifestacije sa stotinama hiljada posetilaca na zdanju starom više vekova, za čiju je konzervaciju i održavanje (program održivog razvoja) potrebno uložiti mnogo više truda i sredstava nego što se to čini.“ (Jovanov, 2009, s. 187)

²¹⁹ Podaci o broju posetilaca preuzeti su s engleske verzije stranice o *Exitu* na Wikipediji: [https://en.wikipedia.org/wiki/Exit_\(festival\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Exit_(festival))

„Exit“ Kovačević zbog sumnji da su utajili prihod od prošlogodišnjeg festivala. Pušteni su iz pritvora, a nezavisno od tog slučaja, pred početak festivala, potpisan je ugovor s MTV i time je Exit dobio vetar u jedra na svetskom moru. Ljubitelji Exita u domaćoj javnosti stavili su se na stranu festivala i ovog puta.²²⁰ U četiri dana slivalo se po 40.000 posetilaca (160.000) na Petrovaradinsku tvrđavu.

Ljubitelji i poštovaoci Exita prvi put su se podelili kada je došlo do promene vlasti u Novom Sadu (dotadašnju demokratsku vlast koja je oborila Miloševića, zamenili su radikali). Da li da se Exit iseli iz Novog Sada (u Beograd) ili da potpiše ugovor i traži finansijsku podršku od nove vlasti? Gradonačelnik Beograda Nenad Bogdanović velikodušno je ponudio da Exit 2005. bude organizovan u Beogradu ili da Beograd pomogne Exitu koliko to može. Exit je ostao veran Novosadanima, samo je doneo prva ideološka razočaranja, jer je potpisan Protokol o saradnji i to u prisustvu mnogih medija.²²¹ Te godine takođe se odustalo od obeležavanja desetogodišnjice masakra u Srebrenici – iz bezbednosnih razloga. Na festival je došlo 150.000 ljudi.

Brend čiji komercijalni potencijal raste, žele da otkupe druge producentske kuće. Prvo se 2007. pounudila beogradska „Komuna“, a posle i hrvatska kompanija Arian zabava, organizator muzičko-kulturnih manifestacija kao što je festival Histria.²²² Grupa javnih ličnosti Novog Sada potpisala je otvoreno pismo organizatorima *Exita* da ne smeju trgovati nečim što je „vodeća odbrana urbane kulture u Srbiji“.²²³ Ujedno, među trojicom osnivača Udruženja koji su polagali autorska prava na ime „Exit“, došlo je do sukoba koji su izbili u javnost još 2006. Dušan Kovačević je otužio Bojana Boškovića i Ivana Milivojeva da su bespravno preregistrovali internet domen *exitfest.org* na Boškovićevo ime. Osim tužbe, Dušan je pokrenuo kampanju „Sačuvaj Exit“ i potom osnovao Exit fondaciju. Cilj fondacije bio je u očuvanju društveno angažovanog profila *Exita* i pored sve veće komercijalizacije.

Te godine gotovo polovina posetilaca stigla je iz inostranstva i znatno se uvećao prihod od prodaje, a u Velikoj Britaniji *Exit* je glasovima publike izabran za najbolji evropski festival. Kako je prokomentarisano u Exitovom specijalu iduće godine: „Sakriven na Balkanu,

²²⁰ Samo na sajtu B92 pojavilo se preko stotinu komentara podrške:

http://www.b92.net/info/vesti/index.php?yyyy=2004&mm=06&dd=07&nav_id=142803&nav_category=16

²²¹ Nenad Čanak je izjavio da je reč „o najobičnijoj estradnoj manifestaciji koja nema veći politički i kulturni značaj od, recimo, „Grand parade““ (BETA, 30. mart 2005,

http://www.b92.net/info/vesti/index.php?yyyy=2005&mm=03&dd=30&nav_id=165441).

Protokol je potpisao Dušan Kovačević, dok je Bojan Bošković prigovarao zašto je to urađeno javno, u prisustvu mnogih medija.

²²² http://www.b92.net/info/vesti/index.php?yyyy=2007&mm=08&dd=01&nav_id=257603

²²³ B92 i agencija Fonet:

http://www.b92.net/info/vesti/index.php?yyyy=2007&mm=02&dd=04&nav_category=12&nav_id=230809&fs=1

daleko od popularnih turističkih destinacija među Britancima, ovo je festival koji spaja lokalne umetnike sa svetski poznatim bendovima i disk-džokejima“.²²⁴ Ukupno je bilo 190.000 gostiju. *Exit* je pretvorio Novi Sad u destinaciju s vrlo određenom turističkom ponudom. A kako navodi Ana Jovanov: „Strancima se dopao manjak komercijalizacije događaja, uz povremene opaske o poluprofesionalnom pristupu detaljima, koji ukazuju na manjak novca (kao što su, na primer, neodgovarajući toaleti).“²²⁵

Između festivala 2012. i 2013, dao je ostavku Bojan Bošković na mesto generalnog menadžera, a uz njega povukao se i Rajko Božić iz rukovodećeg tima. Bojan je smatrao da festival treba da se reorganizuje i u tom smislu da se napravi pauza. Festival nijedne godine nije preskočen, ali je do organizacionih promena došlo: *Exit* se proširio i organizuje slične festivale u Crnoj Gori (Budva, plaža Jaz) i Rumuniji (Temišvar, Selo-muzej). Na Petrovaradinskoj tvrđavi bilo je 200.000 posetilaca 2013. Procene za 2014. bile su 185.000, a 2015: 190.000 gostiju. U 2016. nekadašnji *State of Exit* postao je *Magic Adventure* – dakle, do promene državnog stanja došlo se do magije avanture i – turizma. Jer, savremene kolektivne avanture uklopljene su u turističke programe.

Između kriza i uspeha, *Exit* je do sada nalazio svoj put. S obzirom da niko nije pravio anketu²²⁶ koliko kritike i afere²²⁷ utiču na posećenost festivala *Exit*, može se iz iznetog zaključiti da je:

- broj posetilaca ujednačeno visok,
- da je povećan broj inostranih posetilaca,
- da posetioci očekuju zabavu i
- da je društveni angažman *Exita* ostavljen za „side“ (marginalne) programe.

GUČA

Guču karakteriše nekoliko osobina. Među odabranim programima, ona je festival s najmanje programiranim razvojem i s neuporedivo najdužim stažom. Dugotrajnost festivala imala je uticaja na organizacione promene tokom vremena, kao i na promene u načinu finansiranja. I jedno i drugo imalo je, pak, svoj udeo u programskim promenama. Zatim, u

²²⁴ *Specijal EXIT 08. Uputstvo za najbolji provod*, s. 22.

²²⁵ Ana Jovanov, 2009, s. 186.

²²⁶ Takvu anketu bi trebalo sprovesti pred i(li) tokom festivala - među posetiocima i onima koji nisu festivalski posetioci ali bi potencijalno mogli biti (po uzrastu, supkulturnoj orijentisanosti i tome slično), kako u Novom Sadu tako i u drugim gradovima Srbije.

²²⁷ Najsvežiji slučaj je ograđivanje poslovnog prostora na Tvrđavi, ugostiteljskih lokala i umetničkih ateljea u tzv. Novosadskoj ulici, koji ne posluju ta četiri dana i štaviše, ograđeni su žicom. Jedan od vlasnika je izjavio da „bahaćenje *Exita* prema njima traje još od samih početaka održavanja festivala, ali da je ove godine [2015] prevršilo svaku meru.“ (<http://www.mojnovisad.com/vesti/druga-strana-exit-a-ogradjeni-u-zicu-najavljuju-tuzbu-id2816.html>)

njenom 55-godišnjem veku vrlo je vidljiv rast broja posetilaca. Štaviše, on je bio ekspanzionistički, pa se nameće pitanje šta su bili pokretači posećenosti? Šta je sve uticalo da Guča od ruralnog sabora preraste u svetsku turističku atrakciju, drugim rečima, da prelazi čudesan put od lokalnog ka globalnom?

Kako je već izneto, u početku je sabor „seoskih trubača“²²⁸ dobio oblik nalik drugim seoskim feštama kojima je država podsticala jačanje folkloru i amaterizma na selu²²⁹ s idejom da se negovanjem lokalnog muzičkog nasleđa održava seoska kultura, a potom i da se zaustavi osipanje stanovništva sela. Kako je prvi plakat najavljavao, bio je to „veliki (nagradni) sabor“, a obećavao je provod: „narodno veselje, vašar, šatra, kola...“²³⁰

Šta je to što je izdvojilo sabor da dobije dimenzije koje sada ima? Prema mišljenju hroničara Sabora, to je ideja koja je stajala u dubini iza svega, a koju je zagovarao pesnik Branko V. Radičević. „Ne bi bilo Dragačevskog sabora da nije bilo Branka V. Radičevića. (...) Promocija desetina hiljada ljudskih glasova i stotine truba. On je u Sabor utkao tu višu ideju, taj dublji smisao. A bez toga – Guča bi bila vašar kao i svaki drugi.“²³¹ Jedan od glavnih zagovornika sabora, Branko V. Radičević kasnije je objasnio kakve su bile namere osnivača: „Kod nas već uveliko vlada festivalomanija. Treba, najzad, biti doskočiv i pronaći novi oblik takmičenja, koji će osvežiti posivelost oficijelnih skupova.“²³² Okosnicu Sabora od početka čini takmičenje.

Takmičenje se odvijalo uvek prema propozicijama, koje su se delimično korigovale, a ponekad se opet vraćale na početne. Svež primer donosi Sabor 2016, za koji je objavljeno da je izmenjeno pravilo koje je do tada važilo i po kom trubači u zvanju majstora trube više ne mogu da se takmiče na Saboru. „Ova izmena sigurno će podići takmičarsku vrednost i neizvesnost Sabora“²³³ jer će se majstori trube vratiti u arenu. Takođe je važno da je od prvog takmičenja uveden stručni žiri, sastavljen od etnomuzikologa, muzikologa ali ponekad, mada retko, i od uglednih umetnika (na Drugom saboru u žiriju je bila glumica Olivera Marković). Nepristrasni i stručni žiri davao je kredibilitet učesnicima, bez obzira što su trubači bili muzički neškolorani. Podstaknuto etnografskim radovima, od Vuka Karadžića (1787–1864), preko Jovana Cvijića (1865–1927) do etnomuzikologa Dragoslava Devića (1925–), koji je čak posvetio etnomuzikološku studiju Guči: *Narodna muzika Dragačeva (oblici i razvoj)*, srpsko društvo neguje i ističe vrednost narodnog stvaralaštva i u njemu pronalazi deo svog identiteta.

²²⁸ Atribut „seoski“ Sabor je nosio sve do 1971.

²²⁹ *Guča*, 2010, s. 75

²³⁰ *Guča* (2010), fotografija prvog plakata.

²³¹ Dragan Babić (2010): *50 godina Sabora u Guči*. Beograd, Kompanija „Novosti“, s. 9.

²³² Joviša Slavković: *Povesnica prvog Sabora tubača*, Čačak-Guča, Grafika Jureš-Dom kulture, s. 34.

²³³ G. Otašević (2016): „Šampionu Guče 10.000 evra“. *Politika*, Beograd, 22. april 2016.

Važno mesto na saboru trubača imale su prateće priredbe. Uopšte, takmičenje truba bilo je motiv da se predstave i druge vrednosti pored orkestarskog sviranja u trubu – kako stari zanati, poput grnčarskog, opančarskog, tkanja, pletenja, veza ili kulinarstva, tako i veštine nematerijalne kulturne baštine, pevanje, igranje kola, čitanje zdravica, ili starinska nadmetanja u rvanju, bacanju kamena s ramena, skoku u dalj i tome slično. Dragačevski trubači su nastupili kao objedinjujući faktor promocije svega vrednog što taj kraj ima. Sabor trubača nikad nije zapostavio segmente koji promovišu ruralnu kulturu. Štaviše, i oni su se međusobno nadmetali za svoje nagrade, kao što su i trubači.

Sabor je bio dovoljno zanimljiv reditelju Puriši Đorđeviću da napravi šesnaestominutni dokumentarni film *Trube Dragačeva* o prvom saborovanju, a takođe je „o njemu pisano naširoko u novinama i govoreno u programima svih radio stanica.“²³⁴ Pre jugoslovenskih televizija na Sabor je stigla italijanska RAI. Iz njihove perspektive narodne nošnje i parada trubača bili su nešto drugo no što je negovanje baštine i identiteta: bili su kulturološka zanimljivost, i turistička atrakcija.

Deo svakog takmičenja je i upoređivanje. Prizvani željom da se ogledaju s dragačevskim trubačima, na Trećem saboru pojavili su se orkestri iz južnih i istočnih delova Srbije. Ono što im je *Guča* ponudila, bila je scena – sasvim nov momenat u orkestarskom sviranju trube,²³⁵ i to takmičarska scena. Upravo se tu ogleda festivalska performativna snaga. Njihove melodije i ritmovi, način sviranja bili su drugačiji no u Dragačevu, a među domaćinima izazivali su poštovanje i bili podsticaj lokalnim trubačima da još više vežbaju: „Kada su se 1963. pojavili u Guči Vranjanci, koji su se u muziciranju razlikovali od domaćih orkestara, govorilo se da su oni izučeni Cigani trubači. A, naravno, niko od njih nije znao ni jednu jedinu notu.“²³⁶ Tek je XXI vek doneo zaista školovane trubače koji su spojili porodičnu tradiciju i akademska znanja. Od Trećeg sabora oni su redovni učesnici,²³⁷ sasvim ravnopravni s Dragačevcima, tako da će s prvim pobedama svi biti dragačevski trubači. Neškolovani, oni su učili veštinu sviranja od prethodnika, po drevnom metodu slušanja. Za mnoge od njih važi da je dovoljno da nekoliko puta odslušaju pesmu i da su u stanju da je

²³⁴ *Guča: pola veka saborovanja u Guči* (2010), s. 114.

²³⁵ „The idea of its revival in Dragačevo by organizing the Festival referred essentially to tradition (...) The key novelty was the stage itself.” smatraju Mirjana Zakić i Danka Lajić Mihajlović: „(Re)Creating The (Folk Music) Tradition: The National Competition Of Brass Orchestras At The Dragačevo Trumpet Festival“ u: *New Sound* 39, 1/2012 s. 66.

²³⁶ *Guča: pola veka saborovanja u Guči* (2010), s. 64.

²³⁷ „Na Dragačevski sabor su decenijama dolazili orkestri iz naših južnih krajeva (okolina Leskovca, Vladičinog Hana, Vranja), a pre svega jugozapadnih (okolina Čačka, Užica, Ivanjice) i istočnih oblasti (okolina Boljevca, Zaječara, Knjaževca). (...) Sabor je ubrzo postao prava 'visoka škola' za trubače iz tri afirmisana regiona, iz istočnog, zapadnog i južnog dela Srbije. Tako je ostalo do danas.“ (*Guča: pola veka saborovanja u Guči*, 2010, s. 29)

odsviraju. Načini učenja takođe spadaju u nematerijalnu kulturnu baštinu, pa je Sabor pozvan da čuva autentične vrednosti i na taj način. S pravom se može govoriti o tri škole sviranja trube u Srbiji. Takmičarski sabor omogućio je svim učesnicima da se pokažu, a Sabor je jačao zbog toga što su muzičari bili bolji. Poistovećivanje takmičara bilo je važno za brendiranje imena i mogućnost da najbolji predstavljaju Sabor širom zemlje i u inostranstvu.

A sa muzičarima stigla je i nova publika. Od početnih 10.000 posetilaca na Prvom saboru, 1963. Sabor je privukao njih 20.000. Broj posetilaca je gotovo u pravoj liniji progresivno rastao, a narastao je i broj festivalskih dana od početnog jednog na uglavnom tri, mada se u XXI veku produžio na četiri, pet, pa i sedam dana. Godine 1966. bilo je 50.000; na Desetom saboru 1971. (koji je prvi trajao preko sedam dana) – 200.000; na Saboru 1981. – 100.000; na 35. Saboru 1995. – 160.000; na 40. Saboru – 400.000, a na 50. – 800.000. Vrlo brzo su o Saboru počeli da izveštavaju i mediji iz drugih republika, kao što je zagrebački *Vijesnik*, koji je dodeljivao nagradu za najmlađeg trubača učesnika. List *Zadruga* od 22. septembra 1966, pisao je: „Brojni gosti iz svih krajeva Srbije predlažu da sabor postane jugoslovenski... Zbog toga će Odbor za organizaciju ove manifestacije u Guči morati da odluči da li će ovaj nesumnjivo najveći i najatraktivniji skup trubača zadržati republički karakter ili će prerasti u sabor trubača Jugoslavije.“ Sabor je prerastao granice Srbije kada su na njemu uzeli učešće Slavonci iz Osijeka i „Veseli rudari“ iz Trbovlja iz Slovenije.²³⁸ Pobjednici Sabora, pak, uzimali su učešće u drugim manifestacijama u Jugoslaviji, a danas širom Evrope i sveta, promovišući na najneposredniji način Sabor u drugim sredinama. Važna je činjenica da je Guča omogućila muzičarima da iz svoje lokalne sredine (Vranja, Vladičinog Hana, Dragačeva itd.) postanu široko poznati; Guča kreira svoje heroje.

Mesto Guča u drugoj polovini XX veka počelo je da se orijentiše ka (i živi za) tih nekoliko dana. Zbog velikog priliva gostiju sa strane formirani su privremeni turistički kampovi, pa kasnije i hoteli, a omogućen je i privatni smeštaj. Za Guču je bilo neophodno da izgradi infrastrukturu. U početku su se dovijali na razne načine: novinare i orkestre smeštali su u školske učionice pa i hodnike, a pošto nije bilo mosta preko Bjelice, jedan šumar se dosetio pa je na leđima prenosio goste uz novčanu nadoknadu (1963).

Indikativno je da je „Guča dobila obeležje savremenog gradića, najviše u prvoj deceniji XXI veka, pre svega zahvaljujući Saboru trubača.“²³⁹ To je bio poluvekovni put, jer je festival uvek dobijao sredstva iz budžeta ali u početku tek toliko da se manifestacija održi. Štaviše, inicijatori festivala uložili su svoja sredstva da bi ga pokrenuli. Zarada je išla u opštinsku kasu

²³⁸ *Guča*, 2010, s. 133.

²³⁹ *Guča*, 2010, s. 27

ali su sume bile male. U početku je manifestacija opstala na entuzijazmu kako osnivača tako i posetilaca.²⁴⁰ Turistički potencijal Sabora za razvoj Guče i okoline davno je bio prepoznat. Ali kad je 1967. pokrenuta ideja da se podigne hotel u Guči, srušena je stara kafana u centru ne bi li oslobodila prostor za novi hotel, a posle – nije bilo novca da se on izgradi. Gučani „su tako ostali i bez kafane i bez hotela“ pisao je novinar *Politike*.²⁴¹ Pa ipak, te godine asfaltiran je put od Lučana do Guče i otvorena je benzinska pumpa.

Danas se u Guču može stići iz pet pravaca.²⁴² Za pola veka nastale su mnoge promene koje su služile boljem funkcionisanju festivala, ali pre svega, kvalitetnijem životu u samom kraju:

„u Guči [su] izgrađeni vodovod i kanalizacija. Asfaltirane i uređene ulice, trgovci i parkovi, izgrađeni i asfaltirani bolji putevi prema Čačku, Kraljevu, Ivanjici, Lučanima i Užicu. Poboľšan je putnički saobraćaj. Guča dobija novi Dom zdravlja, novu autobusku stanicu, poslovne prostore i stambene zgrade. Zida se nova pošta, otvaraju se savremene benzinske pumpe. Nekoliko banaka otvara svoje filijale. Podižu se nove zgrade osnovne i srednje škole. (...) Gradi se novi Dom kulture u kome su i prostorije za organizatore Sabora. Dom ima biblioteku sa čitaonicom, salu za pozorište i bioskop, holove za izložbe i veće sastanke. Na spratu ima i galeriju u kojoj izlažu članovi Udruženja samoukih slikara i vajara Dragačeva. (...) u Guči je podignut i veliki hotel 'Zlatna truba', sa 50 soba i dva apartmana. U Gornjoj Kravarici nastalo je luksuzno turističko naselje 'Vajati', koje čuva tradiciju stare srpske kuće. Danas se u centru varoši grade još dva hotela, a kraj saborske pozornice izgrađen je novi motel.“²⁴³

Moglo bi se reći da je uticaj mesta i programa obostrano podsticajan i osnažujući. Omiljenost programa privukla je sponzore. Osim što je izgrađena osnovna infrastruktura, Guča je dobila i nekoliko kulturnih spomenika koji su sada njene stalne turističke atrakcije: Spomenik trubaču u centru Guče, Muzej trube, jedinstven Muzej nadgrobnih spomenika krajputaša²⁴⁴, Muzej Goračičke bune, botaničku baštu.

Pa ipak, kako je Guča prevazilazila okvire „seoskih trubača“ tako je izazivala kritike među sociolozima, antropolozima, muzikolozima, teoretičarima medija. O čemu je reč i da li

²⁴⁰ O tome se može zaključiti na osnovu pisanja štampe. Novinar *Politike* Žika Živulović Serafim pisao je 1966: „vest se pronela: VI dragačevski sabor seoskih trubača nalazi se u opasnosti. Sredstava nema. Ova godina biće preskočena. Narod je grunuo... 'Sram vas bilo!' (...) U toku noći Odbor je doneo odluku da se sabor ipak održi.“

²⁴¹ Blagoje Radivojević, *Politika*, 13. jul 1967.

²⁴² „U opštinu se stiže iz pet pravaca: Kraljeva, Čačka, Požege, Arilja i Ivanjice. Postoji i veza sa drumskim i železničkim saobraćajnicama koje povezuju ovaj deo Srbije sa Crnom Gorom, BiH i Beogradom. Na pedesetak km odavde locirani su aerodromi na Ponikvama i u Lađevcima. U središtu Guče izgrađen je i heliport. (*Guča*, 2010, s. 13)

²⁴³ *Guča*, 2010, s. 72.

²⁴⁴ „Najstariji, najređi i najlepši primerci spomenika tokom osamdesetih godina prošlog veka preneti su u lapidarijum da bi bili sačuvani od spoljnih atmosferskih uticaja i propadanja. Veliki broj istoričara i ljubitelja narodne umetnosti dolaze da posete ovu nesvakidašnju zbirku, fotografišući i prepisujući natpise i izučavajući njihova značenja u kontekstu vremena kada su nastali. Takođe, veliki broj posetilaca koji vodi poreklo iz ovih krajeva, dolazi da pronađe spomenike svojih predaka i sazna više o njihovom životu. Na spomenicima oslikani su starci, devojke, mladići, deca, ratnici, seljaci, zanatlije ili trubači, izdeltjeni u desetak različitih skupina. Lapidarijum je skromnog izgleda i izgrađen od materijala koji su se koristili u vreme izrade spomenika, drveta, opeke i kamena.“ (www.gucafestival.rs)

kritike koriguju događaj i pomažu turističkom razvoju?

Prema autorima monografije o Guči, objavljene povodom 50. Sabora, manifestacija se razvijala uzlazno do devedesetih godina, perioda ratova, sankcija i kriza, a tad je stagnirala.²⁴⁵ Internacionalna slava započeta je osamdesetih i zaista je zastala, pa ipak, broj posetilaca ne samo da nije opao, nego je 35. Sabor 1995. oborio dotadašnje rekorde – gotovo da se njihov broj udvostručio. Rapidan rast posetilaca bio je prvih godina, i potom na jubilarnom Desetom saboru, za koji je pripreman bogat program i zbog kog je Sabor trajao zvaničnih sedam „i nezvaničnih devet“ dana. To ukazuje da je ulaganje u program činilo Sabor atraktivnijim za veći broj ljudi. Godine 1995. prikazan je Kusturičin film *Underground* u koprodukciji Francuske, FR Jugoslavije, Bugarske, Češke, Nemačke i Mađarske. Film je nagrađivan i distribuiran širom sveta, od naše zemlje, preko Francuske, Poljske, Grčke, Holandije, Španije, Italije, do Japana, Argentine, Australije, Brazila, Hong Konga, SAD. Filmsku muziku potpisao je Goran Bregović, a uradio ju je s orkestrom Salijevića, jednim od glavnih takmaca na Guči tokom devedesetih. Trubačke pesme „Kalašnjikov“ i „Mesečina“ promovisale su trubu iz Guče kao balkansku muziku: „Ne zna se koliko je čuvena Bregovićeva 'Mesečina', koja je trubu iz Hana razglasila po Balkanu i Evropi, Salijevićeva, koliko Markovićeva, a koliko Šabana Barjamovića.“ – pisao je Dragan Babić: „Oni su dve decenije bili međusobnu bitku za trubački primat, a u toj bici truba je osvojila gradske trgove i urbani svet. Ušla je u kafiće, sportske hale, na stadione, žurke...“.²⁴⁶ A prema pisanju Miloša Timotijevića, trube su postale deo muzičkog ukusa generacija mladih širom sveta i Guča se polako pretvorila u svetski festival.²⁴⁷

Godine 2000. festival je dobio podstrek delimično zato što je bio jubilarni 40. Sabor što mu je dodalo auru izuzetnosti, a delimično spolja. Trubači su animirali Beograđene tako što su paradno svirali Knez-Mihailovom, dok su im građani pravili špalir. Program je bio bogat. Sabor je priznat kao kulturna nematerijalna baština sveta jer je uvršten na listu Ujedinjenih nacija. A alpinista Dragan Jaćimović osvojio je Mont Everest i na vrh sveta pobo saborsku zastavu. Tema slobode kretanja bila je važna i „saborašima“ kao što je bila i „egzitašima“: „Štampan je trubački pasoš. Direktor Doma kulture uručio je sedam primeraka ličnostima značajnim za prezentaciju i unapređenje Sabora, a pobedničkim orkestrima 'vizu' za odlazak u svet.“²⁴⁸

Od idućeg Sabora počinje upoređivanje i svojevrsno takmičenje Guče i Exita. Bili su po

²⁴⁵ Guča, 2010, s. 74.

²⁴⁶ Dragan Babić (2010): *50 godina Sabora u Guči*. Beograd, Kompanija „Novosti“, s. 37.

²⁴⁷ Miloš Timotijević (2005): *Karneval u Guči*. s. 128.

²⁴⁸ Guča, 2010, s. 310.

svemu različiti osim po enormnoj posećenosti. Među građanima Srbije bilo je „dovoljno“ onih koje je zanimala svetska i domaća zapadna muzika, kao i onih koji su uživali u tradicionalnom zvuku trube. U sveopštem procesu otvaranja zemlje prema svetu oba muzička festivala potražila su i publiku van granica, kao da su ponosno uzvikivali: „ko bolje od nas predstavlja zemlju?“ Podela nikad nije bila dovoljno jasna, jer je mnogo poklonika obe „vrste“ muzike, a ima i izvođača koji su nastupali na oba festivala (npr. britanski Orkestra del sol). S pitanjem šta je „pravo lice Srbije“ uspostavljen je rivalitet, koji je možda neko vreme bio podsticajan i produktivan za Guču kao stariji i izgrađen festival („i Exit i Guča“), ali se vremenom znao pretvoriti i u svoju suprotnost – u ideološko diskvalifikovanje.

U studiji Irene Šentevske (neobjavljena doktorska disertacija *Konstrukcija identiteta i medijski tekst*), to je poređenje dosledno izvedeno, pa se nametnuo zaključak da je reč o urbanim konceptima koje kreira urbana sredina: i Guča i Exit su obrasci, čija se verifikacija odvija preko urbane sredine. (U sklopu mog proučavanja, tome bi se mogao dodati i Küstendorf.)

Guča i Exit, kao kulturni simboli ‘Dve Srbije’, iz godine u godinu se približavaju: Guča traži svoje mesto na ‘world music’ tržištu, a Exit se sve više otvara prema ‘etno’ izvođačima. To u stvari znači da se obraćaju istoj publici te da simbolička dihotomija Guča/Exit zapravo ne govori o dve, već o jednoj Srbiji: onoj koja voli i troši i ‘svetsko’ i ‘naše’ (pod uslovom da je skupo, masovno i spektakularno).²⁴⁹

3.3.4. Sličnosti i razlike

Britanski trubači Orkestra del Sol učestvovali su i na Guči i na Exitu; a domaća rok grupa Partibrejkers na Exitu i Küstendorfu; dok je orkestar Bobana Markovića obeležio Guču, a i bio gost Küstendorfa. Koliko Guča, Exit i Küstendorf dele sličnosti, a šta ih razlikuje?

Festivali se mogu porediti po različitim osnovama, kao javni događaji s odlikama spektakla i karnevala. Iako primaju sredstva iz budžeta, festivali imaju različitu organizacionu strukturu. Iako imaju muzički predznak u nazivu, razlikuju se po svojoj misiji. No, sa stanovišta turističke animacije, najzanimljivije je uporediti ih kao performativne oblike igre, jer se iz njih vide mogućnosti programskog razvoja.

Prema Kajoi, igre semantički određuju jednu kulturu:

„Nije besmislen pokušaj da se jedna civilizacija oceni polazeći od igara koje su se u njoj odomaćile. U stvari, ako su igre činioци i ogledalo jedne kulture, to bi značilo da unutar neke civilizacije i sama epoha može, u izvesnoj meri, da bude okarakterisana tim igrama. One neizostavno izražavaju opštu fizionomiju i korisni su pokazatelji sklonosti, slabosti i snaga datog

²⁴⁹ Šentevska (2015): *Konstrukcija identiteta i medijski tekst*, s. 348-349

društva u datom momentu njegove evolucije.”²⁵⁰

S obzirom na masovnost Guče i Exita i medijsku prisutnost Küstendorfa,²⁵¹ kao i na činjenicu da su u pitanju performativni oblici igre, oni se međusobno mogu porediti po kvalitetu i vrsti igara koje su u njima zastupljene, a potom se mogu izvući i zaključci o doprinosu ovog vida turističke animacije razvoju srpskog društva.

Kako se iz istorijskog pregleda moglo videti, Guča je počela kao takmičenje, tako da je njena osnovna priroda agonalna. Pokazalo se da joj je takav karakter pomogao da se održi i razvije, prvo, povećanjem broja takmičarskih orkestara (u odnosu na početnih četiri), a posebno dolaskom trubača iz drugih krajeva Srbije, tzv. tri škole trube. Jedan važan deo takmičenja čine predtakmičenja koja se organizuju u različitim krajevima Srbije (za istočnu Srbiju u Boljevcu; za zapadnu Srbiju u Guči i na Zlatiboru; za južnu Srbiju u Surdulici; a od 2011. uvršteno je i predtakmičenje u Kovačici za takmičare iz Vojvodine i Beograda). Predtakmičenja imaju selekcionu karakter – među sedamdesetak orkestara treba odabrati šesnaest koji će učestvovati u takmičenju u Guči; ali ona imaju i animacioni karakter jer mrežno deluju i neguju tradiciju orkestarskog sviranja u trubu u različitim krajevima a ne samo u Guči. S druge strane, predtakmičenja podgrevaju popularnost Guče, što je najočitije u Kovačici koja nema tradiciju trube. Zamenik direktora Turističke organizacije Kovačice Pavel Sampor objasnio je prvo učešće Kovačice u predtakmičenjima za Guču sledećim rečima:

„Trubači se slušaju i kod nas, ma koliko to neverovatno zvučalo. Mi smo multietnička sredina, svi smo jedni od drugih pokupili nešto, ali veselja moraju da se završe s trubačima. To čine i Slovaci, i Rumuni, i Mađari i Romi... Recimo, sada imamo grupu turista iz Slovačke, došli su ovde na pet-šest dana samo zbog predtakmičenja trubača za Guču. Našli su naš flajer na Sajmu turizma u Bratislavi i njima je fascinantno da u slovačkom području postoji nešto ovakvo.“²⁵²

Dakle, u turističkoj organizaciji se računa na priliv novih turista jer će se obogatiti turistička ponuda date destinacije animacionim trubačkim programom. Ali iz njegovih reči takođe se vidi da turiste ne zanima takmičenje kao takvo nego „veselja“ i fenomen zabave – *revelry* – koja prati muziku orkestarske trube. „Kad dvesta trubača zasnira *Sa ovčara i Kablara*, učesnicima Sabora trubača izmiče tlo pod nogama. To je trenutak koji ne može da se opiše, već samo doživi“, kaže Nikola Stojić, jedan od osnivača Sabora.²⁵³

Zaista, od prvih sabora lokalnog i ruralnog karaktera, do njegovog savremenog izdanja,

²⁵⁰ Rože Kajoa (1979): *Igre i ljudi*. Beograd, Nolit, s. 106

²⁵¹ Pretraživač Google na reči „Mokra Gora“, „Kustendorf“, „Drvengrad“ i „Mečavnik“ izbacilo ukupno 948.000 pogodaka (pojmovi su navedeni po zastupljenosti – „Mokra Gora“ ima 397.000 a „Mečavnik“ 104.000). Za pojmove „Guča“, Sabor trubača“ i „Dragačevski sabor“ pojavi se ukupno 636.900 pogodaka. „Exit festival“ ima neuporedivo najviše, 20.800.000 pogodaka, ali nešto preciznije pretraživanje, „Exit Serbia“ daje 773.00 i „Exit Srbija“ 498.000.

²⁵² D. Petrović (2011): „Guča u Kovačici, Tajra u Debeljači“. *Danas*, 14. jun 2011.

²⁵³ *Guča*, 2010, s. 69.

reč je o takmičenju (Agon) koje ima svoj zvanični deo i koji se odvija po propozicijama i pred žirijem, ali ima i drugi, koj se odvija pod šatrama, kafedžijskim dvorištima, na ulici, i u kome publika uživa tako što se prepušta transu (Ilinx) pod dejstvom plesачkih ritmova, glasnih zvukova i zajedničkog učešća (tj. doživljaja zajednice). Kakva je priroda gučanskog nadmetanja možda je najslikovitije dočarao Momo Kapor u jednom izveštaju za list *Duga*, iz osamedesetih: „Dok jedni tule *Nizamski rastanak*, drugi iz petinih žila duvaju *Čačak*, kvareći, namerno, četvrtom orkestru *Zelen oraj pao sa oraja*. I svaki od ta četiri orkestra pokušava da nadjača i otera sa poprišta one druge, svirajući iz sve snage – svako za svoj groš!“²⁵⁴ To „svako za svoj groš“ stvara neopisivu zvučnu sliku, a među posetiocima osećaj neobuzdane slobode.

Takmičenje zapravo podržava Ilinx, ili je u funkciji Ilinxa, što je sa stanovišta karakterizacije društva – jedna neuobičajena simbioza igara. Prema Kajoi, savremena demokratska društva definišu se između složenih odnosa Agona i Alee, između dominacije nadmoćnih koji na takmičenju osvajaju, i prevrtljive sudbine koja govori (ili daje barem iluziju) da se svakom sreća može osmehnuti. Dok su, s druge strane, Mimikrija i Ilinx odlike tzv. „dar-mar“ društava – nerazumljive srede, savremenim zajednicama, izgledaju kao prolazna zabludlost i izazivaju strah.²⁵⁵ Deo nesporazuma sigurno leži u dugom veku Sabora, koji je država socijalizma dozvolila kao „karnevalski“ predah od „ozbiljnosti“ stvarnosti, ali koji je posle zatišja i državne izolacije devedesetih, promenio ulogu i ne obraća se više samo svojoj zajednici, nego se prikazuje celom svetu; nije to više „igra za svoj groš“ već performans za publiku. Da ne bi bilo nesporazuma, scena je uvek bila sastavni deo Dragačevskog sabora, makar improvizovana. Ali je s novim vekom Sabor medijalizovan, posredovan što putem filmova, što putem interneta, youtube pregleda, društvenih mreža; na njega se gleda kao na „balkanski“ fenomen, pa mu ta lokacijska odrednica služi kao granica uticaja na savremeno visoko organizovano društvo. Dok god je lokalizovan, on može služiti kao nepresušni izvor zabave. U tome bi trebalo da leži i njegov uticaj na izgradnju turističke destinacije – pre svega Guče i njene okoline, a posredno i Srbije. Naime, inostrani posetioci koji dolaze na Guču mogu u svom aranžmanu imati uključene i druge delove Srbije koji će im upotpuniti doživljaj autentičnog. Pritom, ne treba smetnuti s uma da autentičnost nije samo u igri nego u sadržaju igre. Na ovu činjenicu upozoravaju etnomuzikolozi, a među njima jedna od članica žirija, Mirjana Zakić, ističući da se obezvređuje kolektivitet a raste individualizam, koji pripada modernom i postmodernom društvu (pre svega, dominira solo trubač, pomerajući

²⁵⁴ *Guča*, 2010, s. 244.

²⁵⁵ Rože Kajoa (1979): *Igre i ljudi*, s. 153.

domaću tradiciju ka klasičnoj i džez muzici), a takođe da autentičnost nestaje time što festival dobija multikulturne i interkulturne dimenzije.²⁵⁶ One smatraju da je spas u sistemskoj saradnji organizatora s etnomuzikolozima na rekonceptualizaciji festivala.

Među festivalskim običajima ustalilo se prikazivanje seoske svadbe u kojoj osim okićenih mladenaca učestvuje mnogo seljana u svadbenoj sviti. Ovaj svojevrsni performans u performansu odvija se u posebno vreme, podrazumeva kostime i maske (i njihovo upoređivanje i takmičenje). Svadba je deo svakog sabora; on je i deo negovanja materijalne i nematerijalne baštine, i istovremeno atrakcija – turistička animacija izraženog performativnog karaktera.

Festival Guča – zajedno sa svojim posetiocima – prezentuje se kao spektakl: „zadovoljava našu prirodnu želju da dosegne nešto ili prisustvujemo nečemu posebnom“²⁵⁷. U pokušajima da objasne šta je *Guča*, svi zajedno igraju ulogu u njoj. Između nepomirljivih oblika delovanja, kao što je u slučaju Guče odnos Agona i Ilinxa, često posreduje Mimikrija. Možda Guča spada u red onih zajednica za koje Kajoa nema rešenje i zaključuje:

„I dalje se ne zna za srećni niz odlučujućih opredeljenja koja su nekim kulturama omogućila da prođu kroz najuža vrata, da dobiju najneverovatniju opkladu, onu koja uvodi u istoriju, koja istovremeno daje pravo na neograničenu ambiciju i zahvaljujući kojoj moć prošlosti prestaje da bude čista paraliza **da bi se pretvorila u snagu novatorstva i uslov napretka: baština umesto opsesije.**“²⁵⁸

Kajoa je ukazao na vaskrsnuća drevnih oblika igre u savremenom svetu. Tako je znatno mlađi i po poreklu urbani festival *Exit*, u poređenju s Gučom, jednako razigrani Ilinx, s tim što nema agonalnu komponentu. Tu su na neki način svi jednaki time što su platili ulaznicu, što svakako nije odlika „dar-mar“ društava. To je zanos koji je kontrolisane i predvidive forme – sukcesivni i simultani niz koncerata različitog muzičkog stila, ali koji takođe polaže u osećanje zajedništva s masom posetilaca, bez obzira na njihove nacionalne ili čak stilske razlike. Muzika i pre svega, muzički festival ujedinjuju ih. *Exit* nudi mnoštvo izbora: postoji mnogo scena sa žanrovski različitom muzikom a nijedna ne smeta onim drugima, pa tokom večeri većina posetilaca ide od jedne do druge scene. Obilje je na zadovoljstvo svih. Pa ipak, obilje ne smeta uspostavljanju reda. Iako je *Exit* često kritikovan kao mesto distribuiranja

²⁵⁶ Mirjana Zakić, Danka Lajić-Mihajlović (2012): „(Re)creating the (Folk Music) Tradition: National Competition of Brass Orchestras at the Dragačevo Trumpet Festival“. *New Sound* 39, I/2012, s. 68-69: „the devaluation of collectivity and growing individualism in the modern and post-modern society, and, accordingly, the dominance of the solo-trumpet-player in relation to the formation sound taken as a whole, traced an important direction of change in the musical tradition.“

²⁵⁷ Alter, Jean (1990): *Sociosemiotic Theory of Theatre*, s. 31.

²⁵⁸ Rože Kajoa (1979): *Igre i ljudi*, s. 153.

droge, broj redara, pregled na ulazima i policija u civilu mnogo su veća kontrola Ilinxa no na bilo kom drugom mestu zabave u gradu.

Najavljeni program okuplja ujednačeniju publiku nego što je ima *Guča*. Razlozi dolaska na *Exit* mnogo više ujedinjuju posetioce no što je to slučaj s *Gučom*.²⁵⁹ U tom smislu, *Guča* je mesto kontrasta, takođe, različitih doživljaja zabave, muzike i transa. Kad novinar muzičkog časopisa NME najavljuje *Exit* rečima „i kako su Srbi već dokazali, na *Exitu* je sve moguće“²⁶⁰, onda otvara prostor imaginacije i Mimikrije. Kako je već istaknuto, imajicija je dospela u podnaslov ovogodišnjeg *Exit*a: *magic adventure*. Na *Exitu* se pojavljuje Mimikrija u svojstvu ublažavanja sučeljenosti Ilinxa i društvenog reda. Njeni oblici su raznoliki: od maski (Anonimusa i slično), plemenskih boja na licu, preko pokazivanja pripadnosti supkulturnim grupama (odevanjem i ponašanjem), do pravih performansa koje priređuju bilo muzičari učesnici bilo angažovane grupe larpovaca²⁶¹ ili cirkuskih izvođača.

Mimikrija je osnovni oblik igre na *Küstendorfu*. Izrastao iz filmske ideje, *Küstendorf* podseća na fantazmagorične prizore iz Kusturićinih filmova. Tokom festivalskih noći, nad njim lebdi veliki osvetljeni balon kao simbol meseca i svakog mesečarenja, inače lajt-motiv filma *Otac na službenom putu*. Bajkolika oblikovanost i islikanost prostora pozivaju na igru, kojoj retko ko odoli. Posetioci se bar slikaju uz stare limuzine na trgu, uz duhovite skulpture u drvetu, ili jednostavno u ambijentu. A uz fotografsku belešku ko može reći da nije pokrenut čitav niz asocijacija i priča? Imenovanje o kome je već bilo reči, osim što čuva sećanje, takođe je mimikrično. *Küstendorf* je otvorena scenografija za svačiju maštu. Premda kritičari porede *Küstendorf* s Diznilendom, smeštajući obe animacije s onu stranu umetnosti, u kič, *Küstendorf* odlikuje duh anti-establišmenta. Moto 9. *Küstendorfa* pozajmljen je od Boba Marlija (Bob Marley): „Oslobodi se mentalnog ropstva.“ A svaka prilika iskorišćena je za društveno angažovanu borbu protiv globalizacije.

U *Küstendorfu* se iz časa u čas mešaju kategorije učesnika i posetilaca na mnoge načine. I svako se u svemu ogleda: mladi umetnici s etabliranim umetnicima; projekcije filmskih klasika s novim ostvaranjima i sa studentskim filmovima; studenti među sobom; filmske zvezde su pristupačne i „viđene“, ali su istovremeno videle mesto „najčudnije i najlepše

²⁵⁹ Zaključak je donet nakon obrade podataka u anketi sprovedenoj na sva tri festivala. Na pitanje šta im je na prvom mestu kada je *Guča* u pitanju, 24% opredelilo se za muziku, 22% za provod sa svojim društvom, 28% je došlo zbog *Guče*, 23% se nije moglo opredeliti nego su odabrali više odgoovra, a preostali nisu odgovorili.

²⁶⁰ Web-page of NME (2005): <http://www.nme.com/reviews/artistKeyname/7485>: „As the Serbs have already proved, at *Exit* anything’s possible“

²⁶¹ U Novom Sadu je jedan od glavnih centara LARP-a u Srbiji. Live Action Role-Playing ili uživo izvođenje uloga je društvena igra čiji se učesnici prihvataju da igraju neku istorijsko-fantastičnu ili naučno-fantastičnu ulogu i to ne u jednom susretu, kao što bi bio slučaj s amaterskim pozorištem nego iz susreta u susret, recimo, nalik dečjim igrama.

proslave filmske umetnosti, na kome se prikazuju divni filmovi mladih autora“. Sve je predstava – plakat je predstava, a prava predstava u predstavi je oživljavanje plakata performansom koji otvara festival. Tu igraju glumci, pojavljuje se sam Kusturica, reditelj i dirigent koji orkestrira poluspontanu formu, ponekad nastupi hor kostimiranih amatera, a često i životinje (vuk, guske...). Od tog časa, igre imaginacije na Küstendorfu se uvezuju, jedna drugu podstiču, praktično su beskonačne.

Agon se pojavljuje i kao glavni okupljački momenat Küstendorfa, jer se ceo program pravi za studente – koji se takmiče. Kako je primetio američki novinar Džejms Makšeri (James McSherry), jedinstven festival koji kratke studentske filmove predstavlja kao glavnu atrakciju.²⁶² Agon podržava timski nastup, ali i dublje uključivanje u program. Filmske takmičarske projekcije odvijaju se u udarno vreme svakog dana (od 21h do ponoći), a okupe zaista brojnu publiku. S obzirom da nema ulaznica, oni koji kasnije stignu, smeštaju se na stepenice i prolaze, bez ograničenja. Jedino su rezervisana mesta za žiri. Studenti su zainteresovani za radove drugih studenata, a kako su projekcije otvorenog tipa (kao i svi drugi programi), njihovo interesovanje probudi interesovanje drugih posetilaca. U tome se ogleda i jaka orijentisanost Küstendorfa ka budućnosti. Za nagrađene se upriliči ceremonija na kojoj se dodeljuju Zlatno, Srebrno i Bronzano jaje. Festival 2016. je prvi put dočekaog jednog svog pobednika, koji se vratio s uspešnim igranim filmom. Japanskom reditelju Kokiju Haseiju (Kohki Hasei) Küstendorf je bio odskočna daska: tu je upoznao producente i potvrdio nameru osnivača festivala – da Küstendorf bude inkubator mladih umetnika.

Može se zaključiti da je Alea najmanje zastupljen oblik igre na festivalima. Pojavljuje se sporadično – u lutriji, u prognoziranju ko će pobediti na **Guči**, ili u promotivnom izboru dvomilionitog posetioca **Exita**. Alea je zapravo najmanje performativna među igrama. No, ne sme se zaboraviti da je ona skrivena u osećaju nepredvidivosti, mnogobrojnim mogućnostima izbora i jednakosti među posetiocima na sva tri festivala.

Isprepletenost različitih vrsta igara uglavnom neplanirano utiče na razvoj festivala, jer oblikuje karakter svakog od njih. Kako održati autentičnost? S porastom broja posetilaca, festivali se od lokalnih manifestacija pretvaraju u turističke destinacije. A s turistima se pojavljuje i pretnja gubitka autentičnosti.

Guća neće ličiti ni na jedan drugi festival dok god čuva svoj takmičarski karakter, i dok je on središnja os programa. Exit čuva svoju jedinstvenost društvenom angažovanošću, koja

²⁶² James McSherry (2016): „Geese will save Film“. web-page časopisa *MovieMaker*, 9. februar 2016. (<http://www.moviemaker.com/archives/festivals/geese-will-save-film-kustendorf-film-festival-celebrates-ninth-year/>)

ga spasava da se ne utopi među druge svetske muzičke festivale; komercijalizacijom sam sebe eksploatiše i iscrpljuje, a to uvek ima granice. Koncept Küstendorfa za sada nije ugrožen: prostor nema kapacitet za masovni turizam; zatim, festival vrlo dosledno vodi Emir Kusturica. Ali se ispostavlja da mnogo započetih projekata ugrožava realizaciju prvih. Festival je skrenuo pažnju javnosti na područje Mokre Gore. On je bitna stavka u kreiranju Mokre Gore kao turističke destinacije. Za održivi opstanak jednog kraja na turističkim programima potrebno je institucionalno i organizovano delovanje, jer akcije pojedinca nisu dovoljne iako je inicijativa pojedinca suštinski neophodna.

IV SISTEMSKI PRISTUP TURISTIČKOJ ANIMACIJI

Performativnost je moćan koncept savremene nauke koji je prvobitno artikulisan analitičkim uvidom, ali je ovaj koncept u paralelnom procesu zavladao razgranatom naučnom praksom, kao i našom svakodnevicom. Činjenica je da praksa traži pomeranje naučnih okvira i da je Džon Makenzi ponudio provokativnu ideju o stvaranju opšte teorije performansa. Za naučnu obradu prakse poput turističke animacije bez obzira na tradicionalne pristupe, bitna je metodologija koja će biti operativna i svrsishodna. Naučna metodologija koju primenjujem na performativnost i njen udeo u turističkoj animaciji jeste pomak od analitičkog ka kontekstualnom mišljenju, pa je, dakle, i pomak u odnosu na dosadašnja temeljna proučavanja performativnosti, izuzevši pionirski rad Dž. Makenzija. S ciljem da objedinim uvid u složenu interdisciplinarnu praksu turističke animacije kao najpodesniji put odabrala sam sistemsku metodologiju, jer ona predstavlja holistički pristup predmetu, uključuje sve relevantne činjenice, tj. prati njihove međudnose, bez obzira na disciplinu koja ih inače analizira. Sistemska teorija je metadisciplina: ona nije teorijska podloga izvesne prakse nego je njena unutrašnja struktura, projektovana u budućnost. Drugi metod proučavanja bi predmet pomerio, izmestio iz središta, pa i promenio. Sistemsko mišljenje pokazuje vanredne rezultate u širokom spektru poslovanja, projektovanja – u svakom času u kom postoji izbor i na svim mestima na kojima se odlučuje. Jere Jakulin uspešno primenjuje sistemsku metodologiju u strateškom osmišljavanju makroturizma, kao i na mikroplanu turizma.

Proučavati turističku animaciju kao sistem predstavlja dvojni proces: s jedne strane, kako je rečeno, uspostavlja se šta je struktura animacionog čina; s druge strane, to znači uklopiti turističku animaciju u širi sistem ili, još tačnije, u sisteme. Turistička animacija svakako je podsistem turizma, ali ona ulazi i u sistem društvene (lokalne, regionalne, nacionalne) i prirodne (ekološke) sredine, kao i u sistem izvođačkih delatnosti (umetničkih, sportskih, zabavnih), te konačno, u sistem kulture i civilizacijski sistem. Stoga ne treba da čudi što se preklapaju polja turističke animacije, kulturnog turizma, turizma prigodnih programa (*event tourism*), kreativnog turizma, edukativnog, sportskog, avanturističkog i brojnih drugih podgrupa.²⁶³

Kakva je priroda sistema turističke animacije? Ona je ljudska, osmišljena i veštačka kategorija, ali u jakoj sprezi s prirodnim okolinom: podesni i atraktivni prirodni uslovi

²⁶³ Videti Dijagram uticaja 3: Supsistemska pozicija turističke animacije u sistemu kulture, na stranici 126.

pogoduju razvoju turističke animacije (+); dok turistička animacija *može* doprineti narušavanju prirode (-) u slučaju da je program invazivan (stvara buku, svetlosno zagađuje, okuplja turiste koji ne vode računa o okolini i tome slično). Među vidovima turističke animacije postoje znatne razlike. Poneke aktivnosti zahtevaju sasvim određenu sredinu – rekreativne aktivnosti u vodi zahtevaju toplu klimu, bazen ili neku drugu vodenu sredinu, određene bezbedonosne uslove i tome slično. S druge strane, turistička animacija može prevashodno zavisiti od ljudskih kategorija, kao što je brend (recimo, animacione aktivnosti u Diznilendu), ili od zakonitosti igara (kao što je to naglašeno u igrama na sreću, lutrijama i tome slično). Zatim, one se ispoljavaju u širokom rasponu od globalnih pokretača turizma, kao što su to Olimpijske igre, do sistema malih skala i malog dijapazona koji se tiču malih zajednica (na primer, jedne generacijske grupe u letnjem kampu, ili brodskih putnika na dnevnom izletu).

Sveukupnu animatorsku praksu i nacionalnu turističku praksu svela sam na tri primera lokalnih festivala s internacionalnim odjekom, tj. koji uz domaću privlače i internacionalnu publiku. Reč je o muzičkim festivalima Exit u Novom Sadu, Sabor trubača u Guči i filmsko-muzičkom festivalu Küstendorf u Mokroj Gori. Zašto baš ova tri primera? Zato što su se na domaćem tržištu pokazali uspešni u kontinuiranom animiranju velikog broja posebno inostranih turista. **Ovaj rad nije kritičko-estetska analiza nego obrada izvodljivosti (*performance*) i modelovanje uspešnog turističkog poslovanja, s ciljem da pokaže kako se mogu procenjivati i modelovati drugi uspešni događaji.** Kada se međusobno uporede, pomenuti festivali se prilično razlikuju i po svom žanrovskom profilu, po sadržaju, i po organizacionim karakteristikama. Tek kada se napravi dijagram uticaja, primećuje se njihova sistemska sličnost kao turističkih programa, a dejstvo određenih varijabli najjasnije se uočava u njihovoj ne-identičnosti i na razlikama.

Bogatstvo odnosa koji deluju u stvarnosti nikada se ne sme potceniti; redukcionizam je najveći neprijatelj sistemskog načina mišljenja, upozoravaju iskusni sistemčari. Pogotovu se ne sme potceniti kada se sa stvarnošću udruži svet umetnosti, sa svojim prepletima veza i značenja, dakle, kad dođe do interakcije dva sveta ili drugim rečima, između činjenične stvarnosti i estetskog doživljaja, i kad se vodi računa o brojnim promenama koje doživljaj može pokrenuti. Ako je turizam polje dejstva mekih odnosa²⁶⁴, onda je njen najdelikatniji deo turistička animacija, upravo zbog interakcija između stvarnosti i umetnosti.

Podatke o festivalima i saznanja o doživljajima posetilaca dobila sam iz nekoliko izvora – iz anketa koje sam obavila među posetiocima tokom trajanja svakog festivala, iz anketnih

²⁶⁴ Jere Jakulin (2014): „Systems Approach for Optimal Decision-making in Event Tourism“.

rezultata drugih istraživača u oblasti antropologije festivala Exit i Guča, statističkih pregleda Republičkog zavoda za statistiku Srbije, iz objavljenе literature i napisa u štampi.

Odlika je turističke animacije da su varijable u sistemu mahom kvalitativnog i nebrojivog karaktera, što nije slučaj u uobičajenim situacijama odlučivanja. Pa ipak se sistemski metod pojavljuje kao najpodesniji jer praktično može da uključi mnogo veći broj varijabli nego što mogu drugi metodi odlučivanja, na primer, teorija igara, u kojoj se data situacija rešava po prepoznatim matricama²⁶⁵.

Sistemska teorija se bavi procesima koji kontekstualizuju svaku situaciju. Zato teorija sistema traži detaljno istraživanje stvarnosti, svest o složenosti odnosa među činilacima sistema, upućenost i iskustvo menadžera. Sistemski pristup uvek je u suprotnosti s mehaničnošću, jer se njome redukuje stvarnost, ali je redukcija jedan od principa pri pravljenju uzročno-posledičnih dijagrama. Oni se mogu praviti tek kad se ovlada svim varijablama, kad je poznato šta je uzročnik a šta posledica neke pojave i kakvi su odnosi među njima u datom sistemu, tj. da li jedan činilac tog sistema ojačava drugog (+) ili ga oslabljuje (-) i zato predstavljaju modele koji pokazuju kvalitet jednog sistema. Na taj način, odabranom sistemskom metodologijom dolazi se do kvalitativnog modela turističke animacije. U zavisnosti od prirode veza, sistem može biti balansiran, ili drugačije shvaćeno, da stagnira (B) (*balanced*) ili može rasti, tj. kretati se nezaustavljivo u jednom smeru bez obzira da li je to na korist projektanta sistema ili put koji će uništiti sistem, i koji se ustaljeno obeležava kao (R) (*reinforced*). Ako postoji neparan broj veza koje oslabljuju činioce sistema (-), sistem je balansiran/stagnira (B). Ako ne postoje faktori oslabljivanja, ili ako je njihov broj u sistemu paran, sistem raste u istom smeru (R). Kako će se razumeti priroda veza među činilacima i kako će se razumeti sam sistem zavisi od cilja, koji uvek određuje perspektivu onih koji modeluju. „Model je pokušaj identifikacije ključnih činilaca u situaciji i istovremeno odnos koji postoji među njima. Modeliranje u turizmu teži razumevanju kompleksnih odnosa i da pomogne pri upravljanju prostorom ili procesima.“²⁶⁶ (Jere Jakulin, 2009, s. 58)

Da bi se napravio uzročno-posledični dijagram jednog sistema, potrebno je pre svega definisati događaj (odgovor na pitanje *šta*) koji je uvek smešten u svetu pojavnosti. Do toga se dolazi odgovorom na pitanje *šta*. Svaki događaj ima svoje komponente, iz kojih se mogu nazreti obrasci ponašanja, tj. *kako* se nešto događa. Prema sistemskom mišljenju, svaki

²⁶⁵ D. Pavlović (2015): *Teorija igara: Osnovne igre i primena*

²⁶⁶ U originalu: „Model kot tak, je poskus identifikacije ključnih spremenljivk v situaciji in hkrati odnos, ki obstaja med njimi. Modeliranje v turizmu stremi k razumevanju kompleksnih odnosov in pomoči upravljanju prostora ali procesa.“

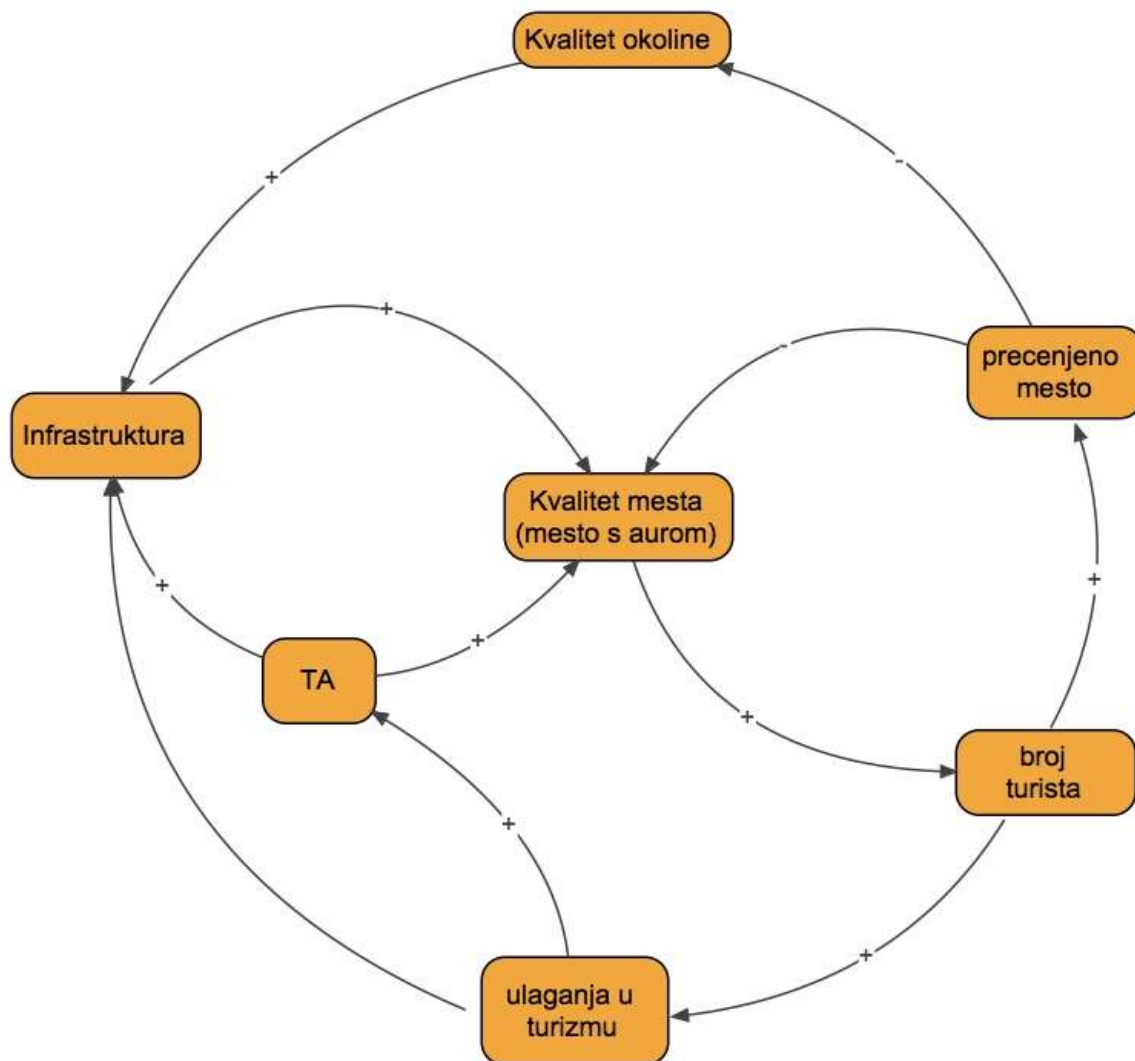
dogadjaj u najdubljem svom biću nosi određenu strukturu, ili bi bilo tačnije izraziti se da ga ta struktura nosi, jer je ona njegov razlog postojanja. Do nje se dolazi odgovorom na pitanje *zašto, zbog čega*. Ako onaj ko kreira i upravlja događajima pronade njihove razloge, on će moći i da deluje na njih. Svaki sistem ima svoj „okidač“, povratnu spregu (*feedback*) kojom se reguliše njegovo funkcionisanje. Reč je o korektivnom ili kritičkom uticaju. U grafičkom prikazu to su linije uticaja označene sa (–). Iako na prvi pogled deluje da povratna sprega usporava razvoj, ona zapravo ukazuje gde je sistem ranjiv i kako da se koriguje da ne bi prevazišao samog sebe i pretvorio se u nešto drugo, uz posledice po čoveka i njegovu okolinu.

4.1. Supsistemska pozicija turističke animacije

Iza pojavnosti raznolikih programa namenjenih turistima mogu se prepoznati njihovi performativni činoci – medijum, prostor, vreme, akteri, utelovljenje, sadržina i trajanje – koji moraju biti svi prisutni da bi se jedna turistička pojava ili kategorija mogla smatrati animacionom. (Na primer, jedan hotel zauzima prostor, njegov hol može biti u određeno vreme sasvim posebno, stručno osvetljen (medij) tako da stvara maštovit ambijent, u kom se mogu sa zvučnika čuti prikladni zvuci (sadržina), ali bez aktera i utelovljenja, ne može biti reči o animaciji.) Istovremeno, jedna pojava se određuje kao turistička tek u kontekstu šireg sistema turizma, premda ona učestvuje u izgradnji sistema turizma. (Na primer, festival Exit u svom nultom izdanju bio je (uslovno rečeno, animacioni) program, koji je okupio mlade Novog Sada s ciljem da zajednički traže promenu političkog režima. Tek se u sledećim izdanjima festivala pojavio turistički karakter okupljanja, da je 2012, Bojan Bošković, dotadašnji generalni menadžer Exita, izjavio: „Doveli smo više turista nego što je bilo ko mogao da sanja.“²⁶⁷) Uzimajući obe pomenute uslovnosti, svaka pojava turističke animacije se mora odrediti prema sistemu drugih performativnih aktivnosti – umetničkih, sportskih, zabavnih, koje sve zajedno učestvuju u oblikovanju kulture jedne sredine.

S obzirom da je turizam privredna grana, najvažnije je da ne ugrozi ekološku sredinu, pa je jedan od osnovnih korektiva, upozorenja, kvalitet prirodne sredine. U uzročno posledičnom dijagramu sistema turističke animacije (TA) to izgleda ovako:

²⁶⁷ M. M. (2012): „Egzit’ će biti održan“, *Politika*, 8. novembar 2012, Beograd



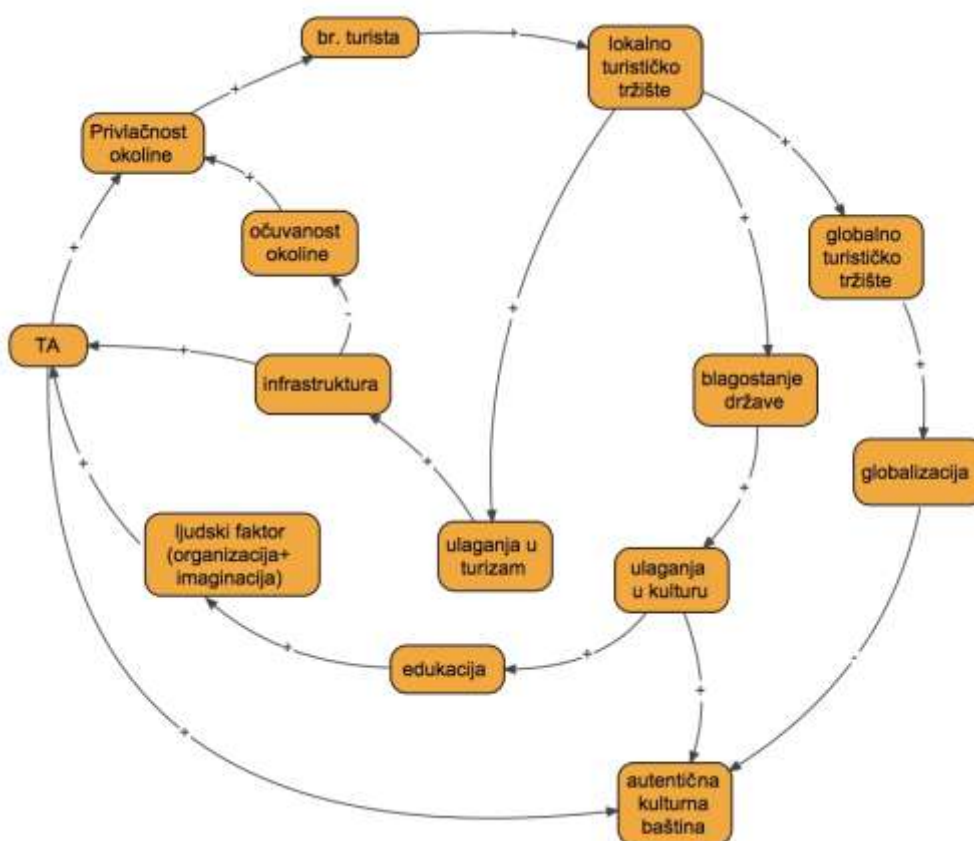
Dijagram 2: Uticaj turističke animacije na kvalitet mesta

Na turističku animaciju utiču ulaganja u turizmu, tako da se programi mogu razvijati prema željama organizatora programa. Ulaganja u turizmu podrazumevaju i izgradnju i održavanje turističke infrastrukture. Zahtevi turističke animacije takođe doprinose razvijanju infrastrukture (izgradnji posebnih prostora za izvođenje, ali i šire infrastrukture, kao što je, na primer, festival Dragačevskih trubača doprineo bržoj elektrifikaciji mesta Guča i mnogim drugim infrastrukturnim ulaganjima). Infrastruktura utiče na kvalitet mesta, a na kvalitet posebno utiče turistička animacija, koja čak može da stvori auru mesta (što je upravo slučaj sa Gučom). Mesta s aurom privlače nove i nove turiste. Njihov broj utiče na privredu kraja i nova ulaganja u turizmu. Ali, njihova brojnost dovodi i do stvaranja gužvi, zbog kojih mesta gube svoju auru, pa postaju precenjena, „izvikana“ mesta. Svako takvo mesto utiče nepovoljno na kvalitet okoline i u ekstremnom ishodu, može dovesti do nastanka tzv.

nemesta. Obično nemesto ne nastaje samo zbog gužve, nego zbog gubitka razloga i smisla okupljanja ljudi na tom (nekadašnjem) mestu, pošto su svi njegovi resursi iscrpljeni. Korektiv je ponovno osmišljavanje upotrebe prostora i života ljudi, a u tome ulogu igraju animacioni programi. U svakom slučaju, oni se ne pojavljuju kao „ukras“ i „dodatak“ nego kao neophodnost. Jer, množenje nečega s negativnim predznakom uvek daje još veću negativnu vrednost.²⁶⁸

4.2. Supsistemska pozicija turističke animacije u sistemu kulture

Specifičnost turističke animacije je u tome što učestvuje i u estetskom poretku sistema kulture, delimično ga jačajući a delimično ga izlažući procesima komercijalizacije i globalizacije, tj. uvodeći nove parametre koji nisu estetskog porekla. Evo kako to izgleda predstavljeno dijagramom uticaja:



Dijagram 3: Supsistemska pozicija turističke animacije u sistemu kulture

²⁶⁸ Videti formulu pretvaranja nemesta u mesto u okviru odeljka o turističkoj animaciji i nemestima – brendiranje destinacija, na stranici 72.

Ulaganja u turizmu jačaju infrastrukturu i pomažu razvoju turističke animacije. Turistička animacija zavisi i od ulaganja u kulturu, jer se preko edukacije utiče na ljudski faktor, na umeće rešavanja organizacionih pitanja i posebno na razvoj imaginacije. (Imaginacija nikad nije samo u nadarenosti nego u permanentnoj edukaciji i oplemenjivanju.) S druge strane, infrastruktura utiče na očuvanost okoline. Previše objekata za smeštaj turista, izgrađenih saobraćajnica, vodovod i kanalizacija i tome slično, vizuelno i objektivno narušavaju okolinu. Jer, očuvanost okoline i animacioni programi doprinose atraktivnosti mesta i privlače veliki broj turista. S povećanim brojem turista razvija se lokalno turističko tržište, koje učestvuje na nacionalnom i globalnom nivou na razvoj turizma. Povećani promet na turističkom tržištu dovodi do novih ulaganja u turizam, a doprinosi i blagostaju države. Samim tim, država koja je u blagostaju, više ulaže u kulturu i tako se očuvava autentična kulturna baština. S druge strane, ubrzani razvoj globalnog turističkog tržišta učestvuje u procesu globalizacije, a globalizacija unifikuje i narušava autentičnu kulturu. U tom smislu, turistička animacija javlja se kao korektiv kojim se, u naletu globalizacije koju donosi razvoj svetskog turizma, čuva autentična kulturna baština.

Priroda turističke animacije je takva da može ići i u drugom smeru, to jest, može se uključiti i podsticati proces globalizacije. Onda bi se, s odloženim dejstvom, uticalo na smanjenje privlačnosti mesta. Samo su mesta koja se razlikuju (i nečim odlikuju) privlačna da bi se neko zaputio u njih. Potrebno je ponekad postaviti radikalna pitanja kako bi se uvidelo šta je funkcionalno ponašanje. Indikativna je u tom smislu jedna od Kafkinih kratkih priča, „Najbliže selo“:

„Život je začudo kratak. Sada, kada ga se prisećam, on mi se toliko sažima da, na primer, jedva shvatam kako se neki mlad čovek može odlučiti da odjaše u najbliže selo, bez bojazni da – uopšte ne uzimajući u obzir moguće nesrećne slučajeve – već i trajanje običnog života, koji srećno protiče, ni blizu neće biti dovoljno za takav jedan put.“²⁶⁹

Pomenuto odloženo dejstvo jedna je od osnovnih odlika svakog sistema. Stvarni rezultati vide se tek posle protoka vremena. U tom smislu, menadžer turističke animacije ne sme očekivati momentane rezultate, čak i ako ima pozitivne profitne rezultate (recimo, prihod od prodatih ulaznica), jer se stvarni rezultati na priliv turista, na okolinu, na kulturu, mogu osetiti pošto se završi ceo ciklus i počne novi (recimo, iduće sezone), a zapravo, tek dugoročno, posle mnogo obnovljenih ciklusa. Upravo slučaj mladog festivala Küstendorf koji je doživeo deveto izdanje u januaru 2016, pokazuje da je i posle devet godina prerano

²⁶⁹ Kafka, Franc (1984): *Celokupne pripovetke*. Izabrana dela, knj. 4. Beograd, Nolit – Službeni list

zaključivati o brojnim uticajima koje festival možda izvrši a koje zasad pokazuje kao svoje potencijale.

Složeni sistemi su dinamične samoregulišuće strukture. No, da bi se na vreme predvideli svi mogući uticaji, potrebno je da menadžer turističke animacije poseduje iskustvo i prepozna sve parametre koji učestvuju u sistemu:

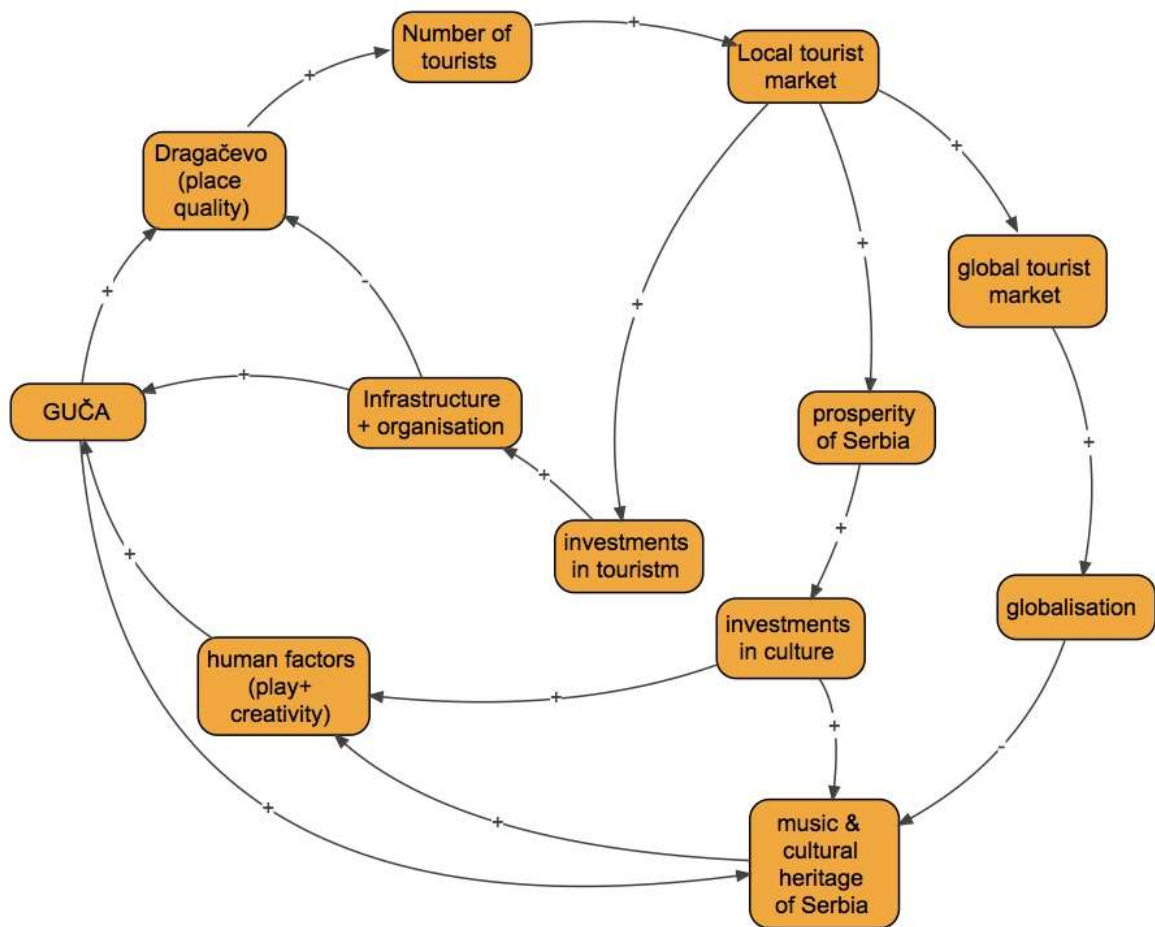
„Većina ljudi veruje da su uzrok i posledica tesno povezani u vremenu i prostoru, dok su u složenim dinamičkim sistemima uzroci i posledice često udaljeni i prostorno i vremenski. Jedan je od ciljeva sistemske dinamike da razmakne granice naših mentalnih modela²⁷⁰, da produži ono što smatramo horizontom vremena kako bismo videli obrasce ponašanja koje stvara suštinska strukturalna povratna sprega, a ne samo najnovije događaje. Za mene je ovaj [Foresterov] argument još uvek neodoljiv.

Ali širenje granica naših mentalnih modela je mnogo više od prostog prepoznavanja odloženog dejstva i udaljenih efekata naših odluka. Ono traži da pređemo granice među oblastima ljudskog delovanja, granice između odeljenja i njihovih funkcionisanja u jednom preduzeću, između akademskih specijalnosti. Ono zahteva da se prekorače granice koje je podigla kultura, klasa, rasa i religija.“²⁷¹

Na osnovu izloženih pregleda festivala, moguće je uspostaviti dijagram uticaja sa varijablama koje učestvuju u izgradnji festivala i u festivalskom pozicioniranju u prirodnoj i društvenoj sredini. Dijagram uzročno-posledičnih odnosa za Guču s kontekstom formira se na sledeći način:

²⁷⁰ Džej Forester je skovao termin mentalni modeli, koje upotrebljava Sterman i drugi sistemičari, dok je u psihologiji prisutan termin mentalna predstava, kojim se označava isto što i za Forestera: „Slika sveta oko nas, koju imamo u glavi, samo je jedan model.“

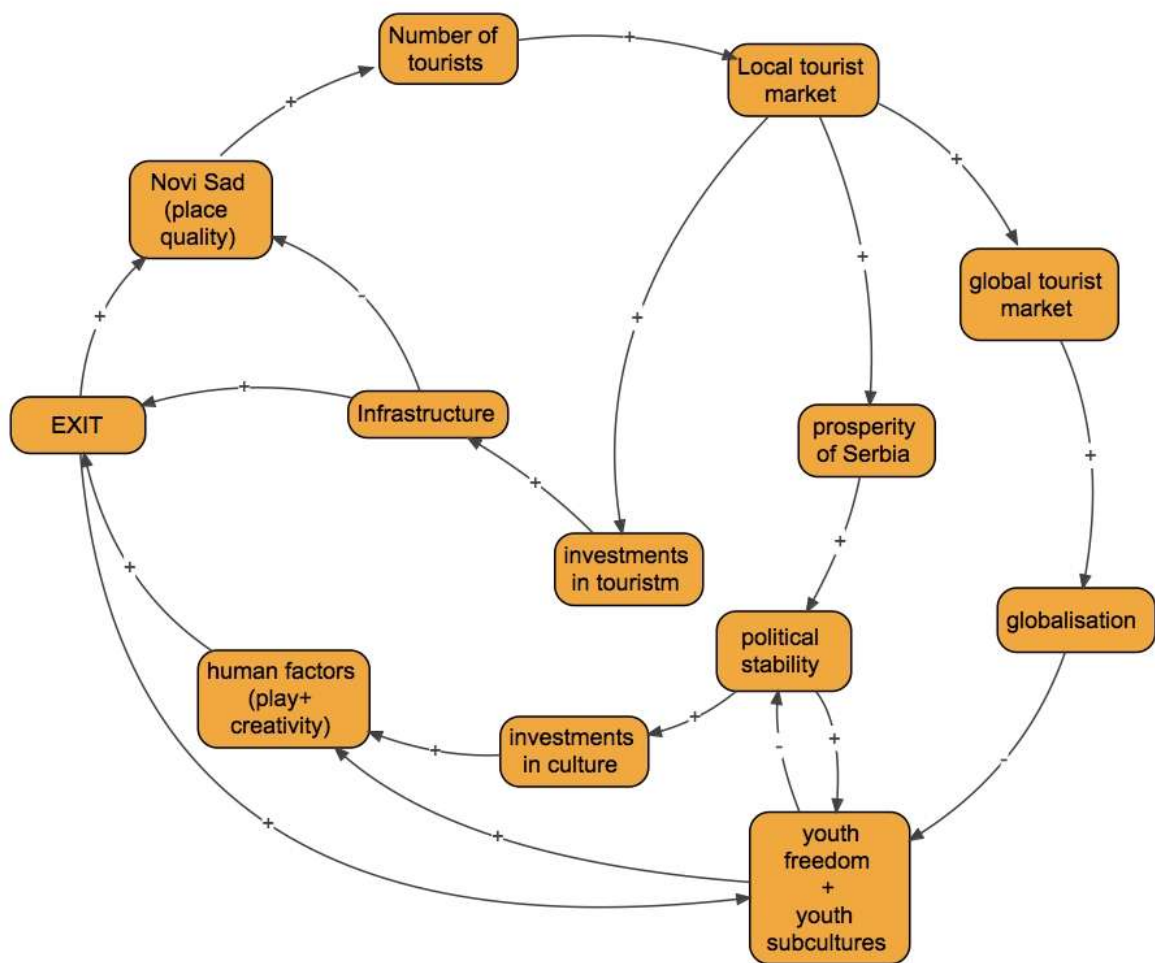
²⁷¹ Sterman, 2002a, s. 511: „[M]ost people believe cause and effect are closely related in time and space, while in complex dynamic systems cause and effect are often distant in time and space. One of the goals of system dynamics is to expand the boundaries of our mental models, to lengthen the time horizon we consider so we can see the patterns of behavior created by the underlying feedback structure, not only the most recent events. I found and still find his argument compelling. But expanding the boundaries of our mental models is much more than just recognizing the delayed and distant effects of our decisions. It requires crossing disciplinary boundaries, boundaries between departments and functions in a company, between specialties in the academy. It requires breaching barriers erected by culture and class, by race and religion.“



Dijagram uticaja 4: Pozicija festivala Guča u sistemu turizma i kulture

Dijagram pokazuje da masovni turizam donosi globalizaciju, koja utiče na nematerijalnu baštinu kakva je orkestarsko sviranje trube u Srbiji. Iako je turistička animacija deo turističkog privrednog sistema, ona je istovremeno i regulator tog sistema jer od nje zavisi atraktivnost destinacije, tj. autentična ponuda.

Pozicija festivala Exit je donekle drugačija jer odražava njegove specifičnosti:



Dijagram 5: Pozicija festivala Exit u sistemu turizma i kulture

Dijagram uticaja 5. pokazuje dualnu prirodu supkultura u društvenom sistemu – koje Exit osnažuje ali i koje su dvostruko zavisne – od globalnih trendova i od političke (ne)stabilnosti. Prema sprovedenom antropološkom istraživanju²⁷² na primeru Exita, ratovi i društvene krize ne pogoduju razvoju supkulutra, i suzbijaju društvene različitosti i slobodu duha. Koliko god supkulture bile subverzivnog karaktera, za njih je neophodna prosperitetna i politički stabilna zajednica.

²⁷² Žolt Lazar, Aleksandra Višnjevac, Anđelija Vučurević (Filozofski fakultet Novi Sad) (2004): „Aktuelno stanje omladinskih potkultura i publika EXIT-a“ u časopisu *Teme*, g. XXVIII, br. 4, str. 361-380, Niš, okobar–decembar 2004.

4.3. Obrada primera turističke animacije i model systemske dinamike

Džej Forester (Jay Forrester) je razvio dinamičke modele i celu granu systemskog mišljenja, systemsku dinamiku (*systems dynamics*, SD) koja omogućava da se kvalitativni modeli s razrađenim uzročno-posledičnim vezama, prevedu u kvantitativne i da se u kompjuterskom programu simulira njihovo dugoročno ponašanje. Kompjuterski program je u stanju da pravi simulacijski model, tj. da kvantitativno modelira sistem. Program se još od kasnih šezdesetih godina XX veka uspešno primenjuje u ekonomskom poslovanju²⁷³. „Kvalitativno modelovanje izlaže nas jednoj od najfundamentalnijih ograničenja ljudskog uma: našoj nesposobnosti da mentalno simuliramo dinamiku kompleksnih nelinearnih sistema.“²⁷⁴ Pa ipak, nameće se pitanje da li je svaki kvalitet moguće prevesti u kvantitativne vrednosti? Kako je moguće izračunati uticaj turističke animacije na kvalitet mesta ili faktor kojim se procenjuje da je mesto postalo „procenjeno“? Kako izmeriti kolika novčana ulaganja su potrebna za svežu imaginaciju, pa i za dobru organizaciju programa? Sterman o tome ovako obrazlaže: „Merenja takozvanih mekih varijabli sve su preciznija, kao što su i merenja takozvanih tvrdih varijabli. Kvantifikacija često postiže važne uvide u strukturu i dinamiku jednog problema.“²⁷⁵

4.3.1. Evaluacija anketnih rezultata

Uvod

Da bi se došlo do kvantitativnih vrednosti varijabli, sprovedena je anketa među posetiocima sva tri festivala tokom festivalskih dana. Prikupljeni su, izmereni i upoređeni podaci koji se tiču njihovog subjektivnog odnosa prema događaju. Obavljeno je ukupno 208 intervju: na Exitu 87, na Saboru u Guči 83, i na Küstendorfu 38. Upitnici se sastoje od 25 pitanja na jednom listu papira i tek se u ponekom segmentu razlikuju od festivala do festivala, jer su pitanja morala biti prilagođavana u odnosu na specifičnosti svakog festivala. Takođe se razlikuju i pitanja koja se odnose na stavove prema druga dva festivala. Svaki upitnik imao je svoju verziju na srpskom i engleskom jeziku. Svi odgovori su prikupljeni na licu mesta, tehnikom „papir i olovka“. Odgovori su dobijeni od anonimnih ispitanika, odabranih putem

²⁷³ Forrester, 1989

²⁷⁴ Sterman, 2002a, s. 525: [Q]ualitative modeling exposes us to one of the most fundamental bounds on human cognition: our inability to simulate mentally the dynamics of complex nonlinear systems.

²⁷⁵ Sterman, 2002a, s. 524: Metrics for so-called soft variables continue to be refined, just as metrics for so-called hard variables are. Quantification often yields important insights into the structure and dynamics of a problem.

slučajnog izbora, i na dobrovoljnoj osnovi.

Pitanja su grupisana u pet celina: 1) opšti socijalni podaci o ispitaniku (uzrast, poreklo, zanimanje); 2) prevoz do festivala i smeštaj tokom festivala; 3) lični razlozi za dolazak na festival; 4) upoređivanje datog festivala s druga dva festivala; 5) subjektivni pogled na finansijski aspekt festivala.

Prva grupa pitanja rezultirala je socijalnim podacima važnim za upoređivanje festivala i za određivanje programa prema socijalnoj strukturi. S drugom grupom pitanja prikupljeni su podaci o subjektivnom viđenju infrastrukture, s obzirom da je infrastruktura slaba tačka turizma u Srbiji i važan indikator decentralizovanog turističkog razvoja. U trećoj skupini našla su se pitanja koja se tiču programa i pomažu da se razumeju potrebe i očekivanja posetilaca. U četvrtoj grupi su pitanja koja ispituju povezanost među festivalima; a s petom grupom pitanja ispitivane su finansijske mogućnosti i održivost ponuda.

Više se ciljalo da se upitnicima prikupe subjektivni utisci nego objektivne činjenice o festivalima. U festivalskoj atmosferi nije realno očekivati duboko osmišljene odgovore, ali uz prilagođeni neformalni oblik pitanja i njihov pažljivo strukturirani redosled, moguće je saznati stavove i sklonosti posetilaca.

Anketiranje povodom festivala Exit obavljeno je 12. jula 2015, poslednjeg festivalskog dana. Deo ispitanika na Exitu nisu bili turisti nego Novosađani, takođe posetioci festivala. Premda svi njihovi odgovori ne mogu biti vrednovani, ipak su uključeni u konačne rezultate o festivalu, posebno po pitanju programskog dela i po pitanju odnosa prema druga dva festivala. Anketa nije obuhvatila ni jednog ispitanika iz starosne grupe 15–18 koji nije bio iz novog Sada. Bez Novosađana ispitanika anketa ne bi bila razumljiva, bez obzira što oni nisu turisti.

Anketa povodom Guče obavljena je 8. avgusta 2015, tokom dana i donekle je obuhvatila i lokalno stanovništvo, samo u manjoj meri no Exit (s obzirom da je Novi Sad daleko gušće i veće urbano mesto). Anketiranje povodom Küstendorfa obavljeno je 23. januara 2016, a svi posetioci stigli su sa strane, bilo na jedan ili nekoliko dana.

Odaziv na anonimnu anketu bio je izuzetno visok na sva tri festivala. Tokom Exita, odaziv na anketu bio je bolji na početku večeri, nešto slabiji dok su koncerti trajali i okončavali se (iza 2h), a potom su pri povratku posetioci opet bili otvoreniji. Ova činjenica se uklapa u zapažanje da su ispitanici učešće u anketama doživljavali kao deo (animacionog) zabavnog i sporednog programa, naročito na Exitu i Guči, a manje na Küstendorfu, festivalu koji je usmeren na profesionalce. Broj ispitanika tokom festivala Küstendorf je najmanji s obzirom na njegovu znatno manju razmeru u odnosu na druga dva festivala koja su za masovnu publiku. Ispitanici na festivalu Exit dali su primedbu povodom pitanja o finansijskom

aspektu: da li je ulaz na festival skup ili jeftin ne zavisi samo od novčanih primanja i mišljenja, nego i od trenutka kada je kupio ulaznicu. Naime, cena ulaznica znatno se razlikuje ako je kupljena unapred, u pretplati.

Odgovori koji su bili na zaokruživanje lako se sabiraju i upoređuju. Odgovori koje su upisivali ispitanici morali su biti naknadno klasifikovani u obradi. Recimo, zemlja porekla razvrstana je na: Srbiju, Region (bivše jugoslovenske republike) i Ostale zemlje. U cilju obrade podataka primenjena je kvantitativna analiza. Isto tako se statistički rezultati oslanjanju na izvedene procenete i aritmetička sredstva. Razlika u razmerama između procenjenih delova ili varijabli počiva na 95% pouzdanosti. Najzad, da bi se dobili važni faktori, tzv. beta parametri događaja koji doprinose ukupnom doživljaju zadovoljstva, primenjena je regresiona analiza.

Ključne činjenice

Sveukupan je utisak da postoji veliko zadovoljstvo među ispitanicima sva tri festivala, s tim što su rezultati mnogo veći među Exitovim ispitanicima nego što su kod druga dva.

Tabela 1. Evaluacija festivala

	Ukupno	EXIT	GUČA	KÜSTENDORF
NIJE LOŠE	6	3	11	3
DOBAR	14	14	17	8
VRLO DOBAR	28	21	29	42
ODLIČAN	50	61	42	42
DK/Na	2	1	1	5

Jedinica: %; mera; Pitanje: Q24

○ Stat. značajnije od ○

Treba primetiti da postoji različita socio-demografska struktura između Guče i Küstendorfa s jedne, i Exita s druge strane. Exit privlači pre svega, mlade i studentsku populaciju, dotle su druga dva festivala bolje kotirana među starijim posetiocima i populacijom koja je zaposlena.

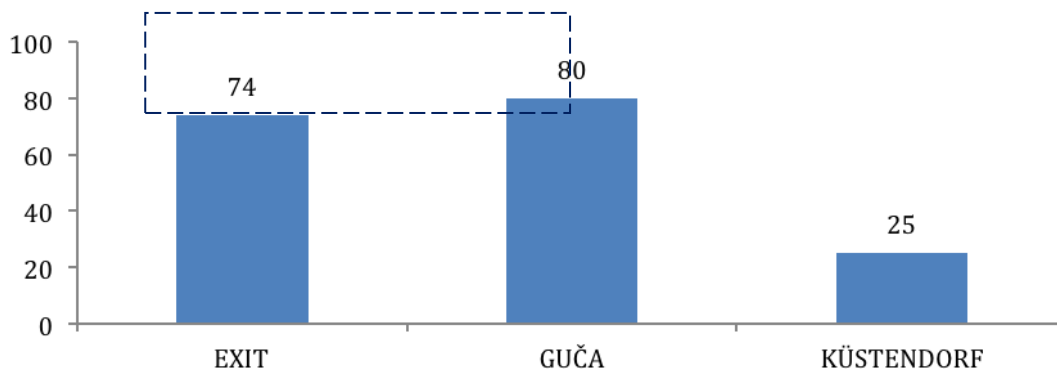
Ovaj je uvid važan za sledeće delove istraživanja:

Tabela 1a. Socio-demografija

		Festival			
		Ukupno	EXIT	GUČA	KÜSTENDORF
<i>Baza</i>		208	87	83	38
Uzrast:	15 - 18	9.6	13	11	0
	19 - 23	24.5	38	13	18
	24 - 30	38.0	38	37	39
	31 - 40	12.5	9	13	18
	41 -	15.4	2	25	24
Zemlja porekla	Srbija	56.7	68	40	68
	Region	18.8	14	29	8
	Ostale zemlje	24.0	17	31	24
	DK/NA	.5	1	0	0
Zanimanje	Zaposleni	50.0	30	57	82
	Nezaposleni	10.1	5	19	3
	Studenti	28.8	51	14	11
	Učenici	7.2	11	6	0
	DK/NA	3.8	3	4	5

○ Stat. značajnije od ○

Grafikon 1. Poznatost festivala



Jedinica: %; pojedinačni odgovori; filter: inostrani posetioci

Inostrani posetioci najčešće nisu čuli za druge festivale (njih 74% na **Exitu**, 80% na **Guči** i 25% na **Küstendorf**), iz dva razloga: 1) razlikuju se informacioni kanali svakog od festivala (redak je pokušaj distribuiranja informacija za sve festivale, kao što čini Turistička organizacija Srbije, recimo); 2) nema interesovanja za programe drugih festivala. Što se tiče omladine, njih preko 73% u grupi od 15 do 18 godina nisu zainteresovani za druga dva festivala, 45% među populacijom uzrasta od 19 do 23 nije zainteresovano, a preko 24% nije zainteresovano za jedan od navedena dva festivala. Nezavisno od uzrasta, 43% ispitanika na

festivalu Exit nije čulo za druge festivale, a 40% nije zainteresovano za njih iako je čulo. Nepoznavanje drugih festivala još je veće među posetiocima Guče: njih preko 49% nije čulo za druge festivale, a 47% nije zainteresovano za njih.

Ispitanici na festivalu Küstendorf reagovali su na sledeći način: 13% nije poznavalo, a 24% nije bilo zainteresovano za druge festivale. Zanimljivo je napomenuti da je festival Sea Dance u Budvi doživljen kao rival Exita, bez obzira što isti Exitov tim organizuje oba festivala. Njih 80% ne posećuje festival u Crnoj Gori, naspram njih 17% koji idu na Sea Dance.

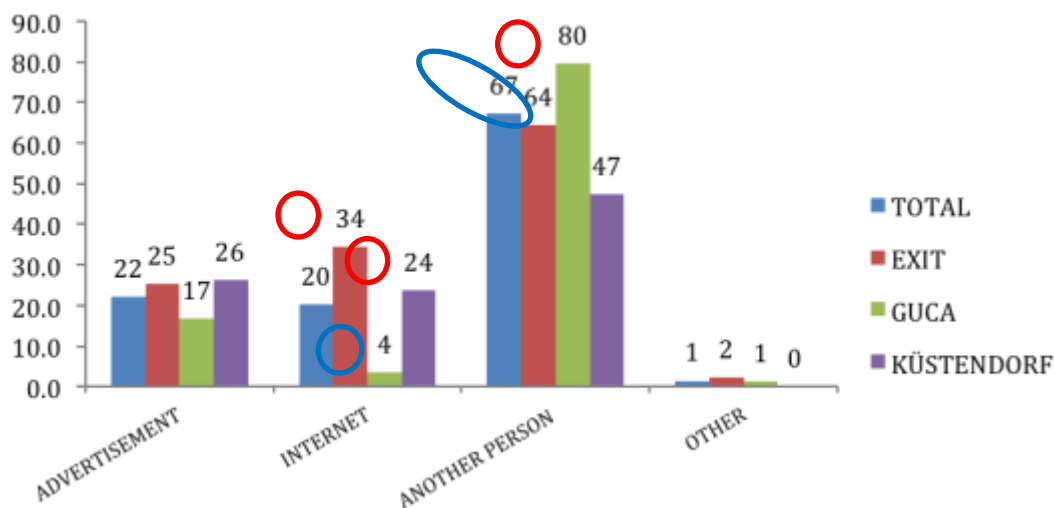
Ispitanici na sva tri festivala mogli su da napišu subjektivne odgovore i uglavnom su davali duhovite i nepredvidive odgovore. Može se zaključiti i da su „najozbiljnije i najsmirenije“ odgovore davali ispitanici na Küstendorfu. Za posetioce drugih festivala popunjavanje upitnika bio je deo igre i zabave, način da izraze sebe.

Pitanje koje se odnosi na to kada je u toku jednog dana najzanimljivije, izazvalo je mnoge, često i duhovite odgovore. Neki od ispitanika povezali su vreme s programom, pa su upisali imena svojih omiljenih izvođača. Kad je reč o vremenu, za početak je važno napomenuti da program u Guči praktično traje 24 časa dnevno; Küstendorf počinje kasno ujutru a završava se oko 2h ujutru; Exit otvara kapije tvrđave u 7h uveče i zatvara ih posle 8h ujutru. Ali, neki od ispitanika umeli su dati jedinstvene i izražajne odgovore: ironične i suprotnog značenja. Takođe je zanimljivo kako ispitanici doživljavaju vreme. Za neke postoji veza između programa i zabave, dok drugi razdvajaju sveukupno festivalsko vreme i obično vreme. Prema izjavama mnogih posetilaca Exita, najzanimljivije je kasno uveče, kao što je to uobičajeno za klupske izlaske, a najdosadniji period – pred početak koncerata, u rano veče. Za publiku Küstendorfa, filmski i muzički program su najzanimljiviji. Najšarolikije odgovore davali su posetioci Guče – za neke od njih najzanimljivije je tokom dana, dok je za druge noću. Nekoliko izdvojenih i karakterističnih odgovora: *dosadno je kod kuće; dosadno je ujutru kad sam gladan; u redu za toalet; kad svi spavaju; kad ti ne radi kôd na ulazu; blejanje u gužvi...* A najbolje vreme je: *kad je mrak* i tome slično. Konačno, na svim festivalima česti odgovori bili su: *nikad nije dosadno; uvek je zanimljivo*.

Što se tiče kanala za informisanje o festivalima, iznenađujuće je da su posetioci Exita, koji je razvio komuniciranje putem društvenih mreža FB ili Twittera, izjavili da su o festivalu čuli od druge osobe sa 64%. Pojavio se tek jedan precizan odgovor, da su to „društvene mreže i kritike“. Među njima, gotovo polovina ispitanika (25%) posetila je Exit prvi put. Dakle, neposredni kontakt procenjen je kao ključni način informisanja o Exitu. Što se tiče Guče, oko

80% došlo je po preporuci druge osobe; a na Küstendorf način informisanja bio je ujednačen: po ličnoj preporuci, iz reklama i putem interneta.

Grafikon 2. Način informisanja



○ Stat. značajnije od ○

Jedinica: %; više odgovora;

Ispitanici na Exitu umeli su da upoređuju koji je Exit bio bolji, a razlozi koje su naveli bili su: lične prirode (*ovo je moj prvi Exit; zaljubio/-la sam se*), vezani za program, a nekoliko njih pomenulo je bolju organizaciju i funkcionisanje. Ispitanici na Guči najčešće pominju 50. Sabor 2000. godine. Ispitanici na Küstendorfu uglavnom nisu odgovarali na ovo pitanje, ali je bilo nekoliko odgovora da je uvek dobro.

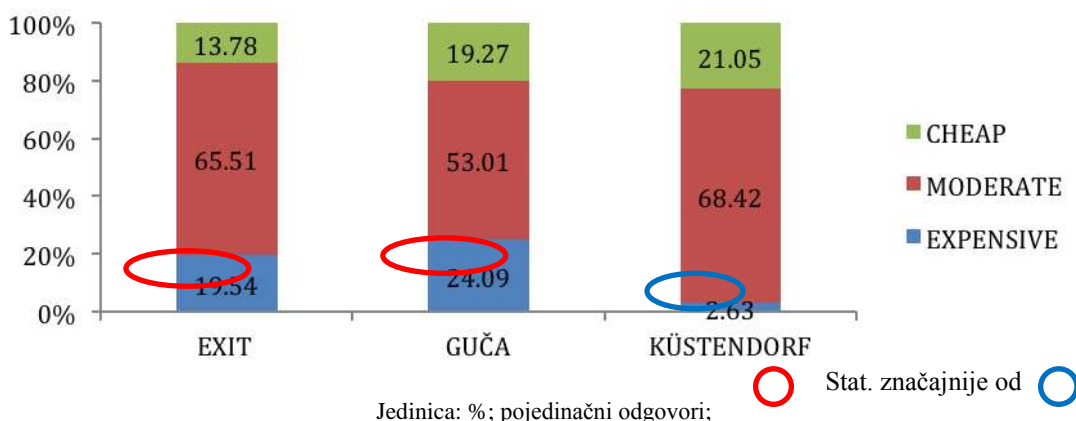
Da bi se dobio čist a dovoljno izražajan odgovor o tome kako se ispitanik oseća na festivalu, i da bi se izbegli mogući deskriptivni odgovori, ponuđena je kratka linija. Ispitanici na Exitu pokazuju najveće oduševljenje (82%), dok je umereno zadovoljnih najviše među posetiocima Küstendorfa (58%). Ispitanici na Guči pokazuju najneujednačenije, raznovrsne odgovore (njih 57% je oduševljeno, 29% je zadovoljno, 11% neodređeno, 2% nezadovoljnih i 1% bez odgovora).

Karakteristični su odgovori koji se odnose na transport do Küstendorfa. Premda magistralni put koji povezuje Srbiju sa Bosnom i Hercegovinom prolazi kroz Mokru Goru, autobusi saobraćaju samo ujutru i u ranim popodnevним časovima. Zato je veliki procenat ispitanika izjavio da je doputovao u vlastitom aranžmanu, autom, i da je put normalan. Što se tiče sledećeg puta, svaki deseti izjavio je da bi najradije došao helikopterom. Zapravo, helikopter je rezervisan za VIP na Festivalu.

Posetioci Küstendorfa prilično se slažu po pitanju hrane, tj. izboru restorana. Njih 63% ruča u Restoranu „Lotika“ u Drvengradu i zadovoljniji su svojim izborom. Na pitanje zašto se ograničavanju samo na jedan restoran, jedan od ispitanika odgovorio je da želi da prati ceo festivalski program i da nema vremena da traži druga mesta izvan kompleksa Küstendorfa; drugo, festival se odžava u zimskom periodu i zato je manje udobno kretati se okolo u potrazi za drugim restoranom. Iako su ispitanici zadovoljni hranom u pomenutom restoranu, njihovi odgovori ukazuju na ograničene uslove u Mokroj Gori i da se uskoro mogu pokazati kao nedovoljni.

Što se tiče subjektivne procene da li su festivali skupi ili ne, posetioci Guče smatraju da su cene umerene – u 53% slučajeva, njih 24% smatra da su visoke, a svega njih 19% da je jeftino. Na Exitu, njih 66% smatra da su cene umerene, 20% da su skupe, a 14% da je jeftino. Na Küstendorfu je situacija sledeća: 68% odgovora da je umereno skupo; 21% da je jeftino i svega 3% da je skupo (preostali nisu dali odgovor).

Grafikon 3. Evaluacija festivalskih cena



Postoji mnogo sličnosti i razlika među festivalima. Na primer, Küstendorf i Guča su organizovani u vidu takmičenja, dok Exit i Küstendorf više su orijentisani na mlađu generaciju. Exit i Guča pružaju euforičnu atmosferu i više-manje profilisanu muziku (Exit je vrsta revije popularne muzike); oba ova festivala su masovna okupljanja. Küstendorf je na prvom mestu namenjen filmskim profesionalcima i onima koji će to postati, ima ograničene kapacitete i usmeren je na razvijanje te ruralne oblasti zemlje. Guča i Küstendorf odvijaju se u unutrašnjosti, gotovo u prirodi, dok je Exit urbani događaj.

U organizacionom smislu, među odabranima tri festivala Exit je jedini za koji je potrebno platiti ulaznicu da bi mogao da se prati program. Za sva tri festivala vrlo je poželjno unapred

se pripremiti, nabaviti ulaznice (za Exit), obezbediti smeštaj (posebno za Küstendorf zbog malih kapaciteta) i pripremiti se na moguće promene plana, promenjene ili nekonvencionalne uslove (recimo, mnogi na festivalu Guča odluče se da noće u vlastitim automobilima u kampu) i slične neizvesnosti.

Ključni pokretači zadovoljstva događajem

Kad su u pitanju razlike među evaluiranim festivalima, izdvajaju se neki važni pokretači koji doprinose ukupnom osećanju zadovoljstva i želji da se ponovo dođe na festival.

Tabela 2: Važni pokretači festivala (beta parametri)*

<i>Značajno</i>	EXIT	GUČA	KÜSTENDORF
Prevoz	0.40 (+)		
Iz inostranstva	0.39 (+)		
Uzrast	0.37 (-)	0.22 (-)	
Smeštaj	0.31(+)	0.32 (+)	0.45 (+)
Cene		0.58 (-)	
Prethodna poseta festivalu		0.36 (+)	0.36 (+)
Učenici, nezaposleni...		0.29 (-)	0.72 (-)

*- Beta parametri su dobijeni linearnom regresijom, + je pozitivan znak i – negativan znak

Smeštaj igra posebnu ulogu za sva tri festivala, ali posebno kad je u pitanju Küstendorf. Posetioci koji dva ili više puta dolaze na festivale Guča i Küstendorf podižu ukupan nivo zadovoljstva festivalskim događajem. Naprotiv, broj učenika i nezaposlenih na ova dva festivala negativno utiče na zadovoljstvo. Ovo se može objasniti politikom cena na Guči jer su podignute u vreme festivala. S obzirom da Exit privlači mladu populaciju iz inostranstva, značajnu ulogu u određivanju zadovoljstva i želji da se ponovo dođe na festival igraju prevoz i smeštaj.

S obzirom na relativno mali broj ispitanika, podaci dobijeni datim anketama ne predstavljaju iscrpnu metričku analizu, nego služe kao uzorci kojima se može doći do faktora/koeficijenta funkcija. Ova anketa ima svoja ograničenja s obzirom da predstavlja pionirski pokušaj da pomogne u razumevanju odnosa i izradi dijagrama uticaja i simulacijskog modela. Njene vrednosti su oglednog karaktera i za stvarne rezultate za svakog od festivala potrebno je preduzeti još barem jedno sukcesivno istraživanje. Time bi se dobili podaci za upoređivanje dve susedne godine i kolika je multiplikacija pomenutih vrednosti, odnosno dobili bi se realni koeficijenti potrebni ne samo za simuliranje učinaka nego i za

ključno donošenje odluka.

Isto tako je korisno imati jasno početno stanje (uvidom u poslovanje i ciljeve organizacije festivala), i jasna perspektiva – cilj delovanja, kako bi se precizno formulisala pitanja kojima će se dobiti traženi rezultati.

Evo nekoliko primera za dalje istraživanje festivala Guča, načinjenih na osnovu anketnog iskustva, a zapravo, ono će najkvalitetnije biti izvedeno u ekspertsnoj grupi, s multifokalnom pažnjom. Recimo, pitanja bi se mogla usmeriti ka dobijanju odgovora koji se odnosi na sam program: 1) kakav je odnos prema takmičarskom programu – s ponuđenim odgovorima čije se vrednovanje kvantifikativno može izraziti (na skali 1–5); 2) kakav je odnos prema drugoj vrsti muzike (da li je dovoljno zastupljena, treba li je smanjiti, ukloniti i tome slično); 3) koja vrsta muzike se sada čuje a ne treba da je na saboru (i opet ponuditi odgovore na zaokruživanje a koji su prikupljeni u prethodnim analizama: „elektronska“, „akustična“, „inostrana“, „romska“, „četnička“ i tome slično). Što su pitanja preciznija, to se tačnije mogu izračunati koeficijenti i uticaji na program, to jest, njihov uticaj na festival kao sistem, i konačno, na sistem turističke animacije.

Ekspertska grupa može pristupiti evaluaciji praveći različite scenarije mogućeg delovanja. Prikupljeni podaci se obrađuju prema višekriterijumskoj funkciji (i zbog toga je potreban grupni rad stručnjaka u različitim oblastima), za koju postoji nekoliko razrađenih metoda (kompjuterskih programa), manje-više primenjivih na meki sistem turizma i turističku animaciju.²⁷⁶

No, za pravljenje modela SD (sistemske dinamike), uz osnovni dijagram uticaja, prikupljeni i evaluirani anketni podaci predstavljaju jedan iskustveni korak u razumevanju funkcionisanja festivala. Za valjanu simulaciju modela SD, najvažnije je postaviti tačan kvalitativni dijagram uticaja. Naime, kako je Sterman primetio,

Modeli propadaju zato što nisu na vreme postavljena osnovna pitanja o podesnosti modela za datu svrhu, zato što su preuska ograničenja uskratila mogućnost kritičke sprege, zato što smo pretpostavke skrivali od klijenata, ili zato što nismo uspeali uključiti važne učesnike u proces.²⁷⁷

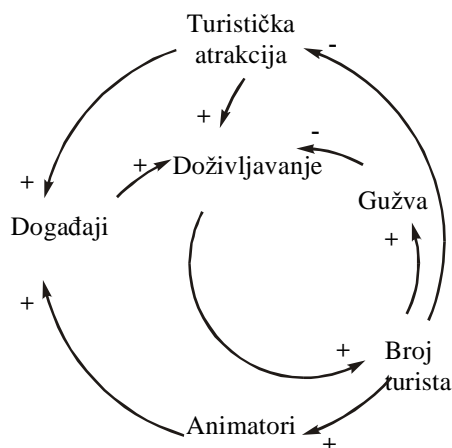
²⁷⁶ Jere Jakulin, M. Kljaić, A. Škraba (2003): “A Concept of a Multi-criteria Decision-making System in Tourism, Using Models of System Dynamics”, s. 6.

²⁷⁷ Sterman, 2002a, s 521: „Models fail because more basic questions about the suitability of the model to the purpose weren't asked, because a narrow boundary cut critical feedbacks, because we kept the assumptions hidden from the clients, or because we failed to include important stakeholders in the process (Meadows and Robinson 1985, 2002).

4.3.2. Od kvalitativnog do kvantitativnog modeliranja

Sistemska pristup turističkoj animaciji podrazumeva veliki obrt perspektive, i minimalne menadžerske intervencije.

Prema Dijagramu 1. koji prikazuje međuzavisnost turističke atrakcije, događaja, animatora i broja turista moguće je odrediti šta su nivoi (Level, Stock), šta su tokovi (Rate) a šta pomoćna određenja / konvertori (Auxiliary) – u smislu operativnih termina sistemske dinamike²⁷⁸ i uraditi jednačine koje će u kompjuterskom programu²⁷⁹ za simulacijski model sistemske dinamike obraditi podatke. Napravljen je jednostavan model s tri nivoa: turisti, događaji i animatori.

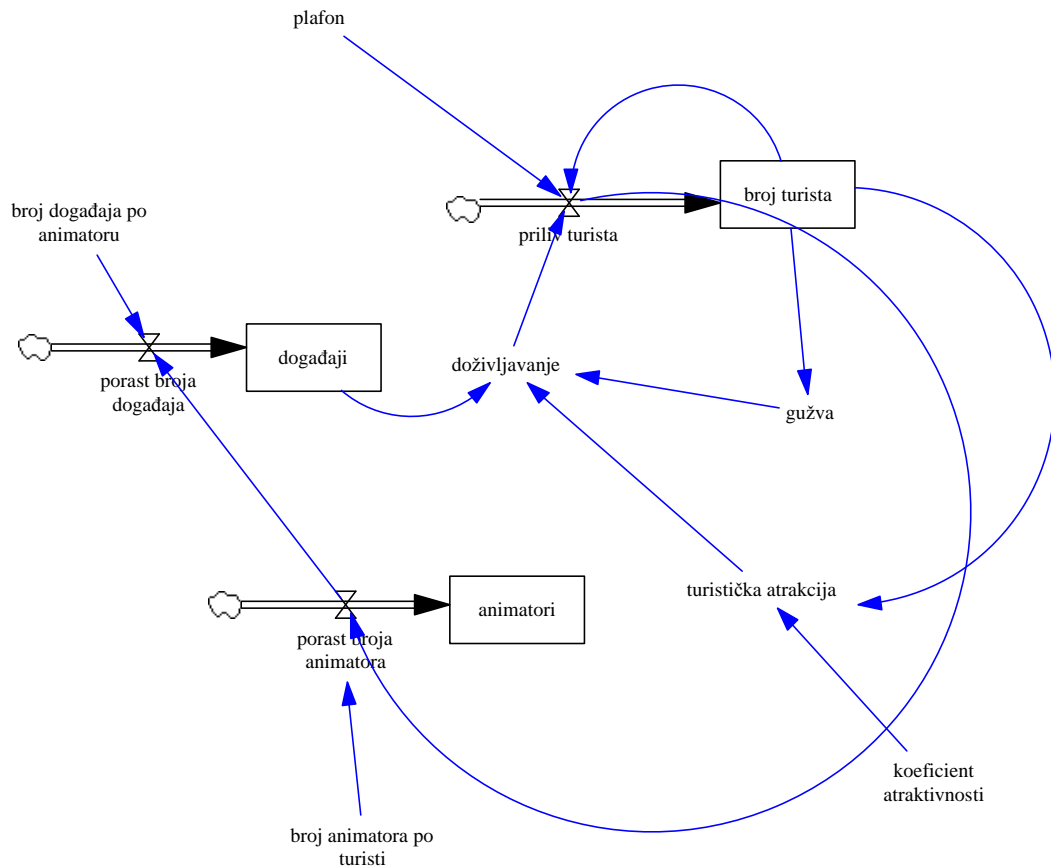


Dijagram uticaja 1: Međuzavisnost turističke atrakcije, događaja, animatora i broja turista

Dijagram simuliranog modela napravljen prema Dijagramu uticaja 1. izgleda ovako:

²⁷⁸ Džej Forester (Jay Forrester) je rodonačelnik sistemske dinamike primenjene u industriji i poslovanju preduzeća. On je uveo operativne termine *Stock* (*Level, Accumulation*) i *Rate* (*Flow*), kao i druge pomoćne (*Auxiliary, Constant, Source/Sink...*) koji su sastavni delovi simulacije poslovanja.

²⁷⁹ Za simuliranje je korišćen kompjuterski program VensimPLE, dostupan na stranici: <http://vensim.com/download/>



Dijagram 6: SD dijagram simulacijskog modela turističke animacije

Objašnjenje simulacijskog modela turističke animacije prema osnovnom kauzalnom modelu – sa stanovišta funkcionalnosti turističke animacije:

- Na priliv turista utiče nekoliko elemenata, a pre svega (početni) broj turista, jer svaki turista može dovesti nove turiste. Zatim, doživljaj postojećih turista pozitivno će se odraziti na priliv novih turista. Pošto su festivali redovne godišnje manifestacije, priliv (u narednoj godini) računamo množenjem trenutnog broja turista (u tekućoj godini) i kvantitativne vrednosti doživljaja (tekuće godine). Kako se, međutim, ne sme prenebrežniti „plafon“, tj. granični broj turista koji nikad ne može biti prekoračen, jednačina glasi: $\text{MIN}(\text{broj turista} \times \text{doživljavanje}, \text{plafon} - \text{broj turista})$. Ovo znači da će priliv biti jednak manjoj od dve vrednosti: „broj turista x doživljavanje“ i „plafon – broj turista“. (znak “-” označava oduzimanje, tj. “plafon-broj turista” predstavlja dopunu postojećeg broja turista do “plafona”, tj. maksimalnog mogućeg broja turista).
- Sam turistički doživljaj zavisi od lepote mesta (turističke atraktivnosti) i od događaja. Zato jednačina kojom se izračunava kvantitativna vrednosti turističkog doživljaja glasi: „turistička atrakcija x događaji“. Ukoliko, pak, bude previše turista u datom mestu, to će se negativno odraziti na turistički doživljaj. Zato ovu jednačinu moramo korigovati, tako da glasi: $\text{turistička atrakcija} \times \text{događaji} / (1 + 5 \times \text{gužva})$. Gužva nastaje ako je broj turista

veći ili jednak jednom broju turista koji se proceni i odredi. Gužva se prikazuje indikatorom 1. Ako ima gužve: 1, a ako nema gužve: 0. S gužvom će, u ovom slučaju šestostruko opasti atraktivnost mesta. Naravno, reč je o hipotezi; u slučaju da atraktivnost dvostruko opadne u slučaju gužve, onda jednačina glasi „turistička atrakcija x događaji / (1+1 x gužva)“, tj. „turistička atrakcija x događaji / (1+gužva)“.

- Na turističku atraktivnost negativno utiče broj turista, tj. atraktivnost je u obrnutoj srazmeri s brojem turista, tako da jednačina glasi: koeficijent atraktivnosti / broj turista. Ovaj odnos nije precizno izražen jer je poznato samo da se atraktivnost smanjuje s brojem turista, ali tačna zavisnost mora se utvrditi od slučaja do slučaja. Na primer, u izvesnim slučajevima posebno osetljivih sistema (prirodnih rezervata i slično), turistička atraktivnost može opadati i sa kvadratom broja turista, to jest, jednačina može glasiti: koeficijent atraktivnosti / (broj turista)². Ili pak, u slučaju izrazitih turističkih Meka, moguće da je potrebno koeficijent atraktivnosti podeliti s korenom broja turista. Moguće je i da ovako jednostavni izrazi ne mogu dovoljno precizno izraziti zavisnost turističke atraktivnosti od broja turista (kao i ostale zavisnosti u simulaciji), već ćemo morati, u zavisnosti od konkretnih statističkih podataka, konstruisati funkciju zavisnosti turističke atraktivnosti od broja turista.
- Što se tiče nivoa animatora, od priliva turista zavisi povećanje broja animatora. U zavisnosti od toga na koliko se novih turista angažuje jedan novi animator, biće procenjen koeficijent proporcionalnosti između porasta broja animatora i porasta broja turista.
- Na broj događaja utiče porast broja animatora tako što raste broj događaja u direktnoj srazmeri. Zato će jednačina glasiti: broj animatora x broj događaja po animatoru. Ovde je „broj događaja po animatoru“ koeficijent koji treba proceniti.

Simulacijski model prikazao je kako se odvija jedna turistička animacija prema međusobnim uticajima varijabli sistema. „Modeli systemske dinamike su suštinski jednostavni i mogu služiti samo da opišu aktivnosti osnovnih uticaja među varijablama. Ovi modeli mogu biti izvrsno pokazno sredstvo pri ovladavanju sistemskim mišljenjem, ali se ne mogu primeniti u svakodnevnom radu.“²⁸⁰

Najvažnije čemu nas systemsko mišljenje uči u turizmologiji to je činjenica da je kompleksnost sistema zalog njegovog opstanka. Pojednostavljeni dijagramski prikazi ne rešavaju nebrojene smetnje i probleme u svakodnevnom radu, i ne oslobađaju turističke menadžere od neprekidnog osmišljavanja bliskog i projektovanog delovanja, ali im daju sigurnost da neće narušiti sistem i da će mu omogućiti prosperitetno trajanje.

²⁸⁰ Jere Jakulin, M. Kljaić, A. Škraba (2003): “A Concept of a Multi-criteria Decision-making System in Tourism, Using Models of System Dinamics”, s. 2

ZAKLJUČAK

Proučavanju turističke animacije pristupila sam iz humanističke perspektive, za koju je čovek mera stvari a pitanje ljudske slobode jedna od najvažnijih vrednosti. Turistička animacija se rađa iz upitne situacije: kako čovek najbolje može provesti svoje slobodno vreme? Pokazalo se da turistička animacija nije jednoznačna pojava, nego uključuje mnoge faktore. Među ljudskim delatnostima, njena je pozicija gotovo nemoguća – uvek na raskršću između slobode i utilitarnosti, umetnosti i kulture s jedne, i turizma i ekonomije s druge strane. Turistička animacija je prava liminoidna pojava, u smislu u kom govori V. Turner o savremenim oblicima ljudskog traganja za izlazom i promenom stanja.

Često se turistička animacija ni ne prepoznaje kao zasebna delatnost, nego je podrazumevana u sklopu kulturnog turizma i drugih turističkih ili kulturnih manifestacija, umetničkih programa, sportskih, rekreativnih i zabavnih aktivnosti. Širok spektar animacionih aktivnosti objedinjen je pojmom performativnosti, jednom savremenom i postmodernom kovanicom što se pokazala kao moćno operativno oruđe koje je već našlo svoju primenu, kako u oblasti kulture tako i ekonomije i tehnologije. Izvodljivost i izvođenje ne podrazumevaju nastanak nekog dela (kao proizvoda rada) ali čine okosnicu planiranja u menadžmentu turističke animacije. Menadžer turističke animacije se zanima nastankom događaja namenjenih turistima.

Svrishodnost predstavlja, uz temu ljudske slobode, drugu važnu humanističku perspektivu turističke animacije. Kad postoji jasan cilj, onda se mogu prepoznati i faktori koji utiču na njegovo ispunjenje. U tom smislu, turistička animacija je postavljena u kontekst, u međuzavisnost od uticaja iz prirodne sredine i drugih ljudskih aktivnosti. Tako je formiran sistem koji čini turističku animaciju – jedan podsistem turizma i podsistem kulturnog sistema uopšte. U sistemu turističke animacije doživljaj je prepoznat kao osnovna vrednost, cilj sistema. Prepunjenost kapaciteta (gužva) i globalizacija koja pretili autentičnosti prepoznati su kao povratna sprega (*feedback*) sistema turističke animacije, njegov korektivni faktor.

Važan nauk sistemskog pristupa je u tome što nam omogućava da prepoznamo povratnu spregu i korigujemo svoje aktivnosti u cilju očuvanja sistema. Koliko god da su korektivi ograničavajući, treba ih shvatiti kao podsticaj razvoju, i jedini način dugoročnog očuvanja sistema. U tom smislu, tranzicione zemlje, kojima pripada Srbija, ne poznaju dovoljno svoje potencijale i ne koriste se ciljano povratnom spregom. U ovom radu proučavani su uspešni

primeri turističke animacije u Srbiji – tri internacionalna muzička i filmska festivala. Sistemska obrada primera pokazala je načine na koji su festivali izgrađeni, šta na njih utiče i kako mogu dugoročno da se održe.

Primeri su poslužili da se napravi CLD (dijagram uticaja) za model turističke animacije i SD simulacijski model. Ponuđena kvalitativna i kvantitativna obrada turističke animacije je početak primene sistemskog pristupa u ovoj oblasti. S obzirom da je reč o pionirskom pokušaju, pojavile su se različite teme a ostale su praktično neobrađene, jer su u ovom radu tek prepoznati odnosi koje bi trebalo ubuće istražiti. Koje mesto može zauzeti turistička animacija u odnosu na kreativne industrije; kako oblasti nauke poput ekologije ili antropologije učestvuju u izgradnji turističke animacije; kako promena intencije u jednom programu – da li je namenjen turistima ili tek „poklonicima“ tog programa – može uticati na kvalitet događaja i intenzitet doživljaja; koje sistemske tehnike su najpodesnije za turističku animaciju i da li bi jedan opredeljeni pristup bio podesan za različite vidove turističke animacije, itd. Ovo su samo neke od tema koje su pokrenute proučavanjem performativnosti u sistemu turističke animacije, ali koje pripadaju nekim budućim radovima.

Bibliografija

- Alter, Jean (1990): *Sociosemiotic Theory of Theatre*. University of Pennsylvania Press.
- Anderson, Virginia and Lauren Johnson (1997): *System Thinking Basics. From Concepts to Casual Loops*. Waltham, Massachusetts, Pegasus Communications, Inc.
- Aristotel (2003): *Nikomahova etika*. Prevela sa starogrčkog dr Radmila Šalabalić. Novi Sad – Sremski Karlovci, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića
- Aristotel (2008²): *O pesničkoj umetnosti*. Prevod s originala, predgovor i objašnjenja Miloš N. Đurić. Beograd, Dereta. // Aristotel (1988): *O pesničkoj umetnosti*. S originala preveo i objašnjenja u registru imena dodao dr Miloš N. Đurić. Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Austin, J. L. (1962): *How To Do Things With Words*. London, Oxford University Press.
- Babić, Dragan (2010). *50 godina Sabora u Guči* (specijalno izdanje Guča 2010). Beograd, Kompanija Novosti
- Balme, Christopher (2001): „Metaphors of Spectacle: Theatricality, Perception and Performative Encounters in the Pacific” u <http://www.metaphorik.de/de/aufsaeetze/metaphors-spectacle-theatricality-perception-and-performative-encounters-pacific-und.html> [pristupljeno: 23.06.2014.]
- Barba, Eudenio, Nikola Savareze (1996): *Rečnik pozorišne antropologije: Tajna umetnost glumca*. Priredile i prevele Aleksandra Jovičević i Ivana Vujić. Beograd, Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju.
- Barba, Eugenio (1994): *The Paper Canoe*. London, Routledge.
- Bateson, Gregory (2006): „Theory of Play and Fantasy” (s. 314–328) u zbirci *The Game Design Reader: A Rules of Play Anthology*. Ed. Katie Salen and Eric Zimmerman. Cambridge, Massachusetts – London, England, The MIT Press
- Bateson, Gregory (1948–1969): *Steps To An Ecology Of Mind: Collected Essays In Anthropology, Psychiatry, Evolution And Epistemology* (http://www.american-buddha.com/cult.stepstoecologymind.2.htm#2.3_Metalogue:_About_Games_and_Being_Serious [pristupljeno 9. maja 2015])
- Bešlić, Milija N. (1987): *Mokra Gora: Antropogeografska i etnološka istraživanja*. Titovo Užice, Radna organizacija Muzeja „Narodni muzej“ Titovo Užice – OOUR „Zavičajni muzej“
- Burns, Elizabeth (1972): *Theatricality: A study of convention in the theatre and in social life*. London, Longman
- Bruk, Piter (1995): *Prazan prostor*. Beograd, Lapis. (Prevela Olivera Živković: Peter Brook *The Empty Space*).
- Callon, Michel (July, 2006): „What Does it Mean to Say that Economics is Performative?” Forthcoming in: D. MacKenzie, F. Muniesa and L. Sui (Eds.) (2007), *Do Economists Make Market? On the Performativity of Economics*, Princeton University Press. (http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/09/15/96/PDF/WP_CSI_005.pdf [pristupljeno: 14.12.2013])
- Capra, Fritjof (1996): *The Web of Life. A New Scientific Understanding of Living Systems*. London, Harper Collins
- Capra, Fritjof (1986 [1982]): *Vrijeme preokreta: Znanost, društvo i nastupajuća kultura*.

- Zagreb, Globus. Prevod: *The Turning Point*
- Carlson, Marvin (2004²): *Performance: A Critical Introduction*. New York and Abingdon, Routledge
 - *Closed Systems and Open Minds. The limits of Naivety in Social Anthropology*, edited by Max Gluckman (prvo izd. 1964, te 2009) autori: Max Gluckmann, Ely Devons, V.W. Turner, F.G. Bailey, A.L. Epstein, Tom Lupton, Shiela Cunnison, William Watson
 - Čiksentmihalji, Mihajl (1999): *Tok: psihologija optimalnog iskustva*. Novi Sad, Forum. (na srpski prevela Vera Varadi: Flow, the psychology of optimal experience, Mihalyi Csikszentmihalyi)
 - Čolović, Ivan (2006): *Etno. Priče o muzici sveta na internetu*. Beograd, Biblioteka XX vek: Knjižara Krug
 - Ćirković, Simo C. (2011): *Rečnik urbane svakodnevice: kulise pred licem vremena*, Beograd, Hesperiaedu.
 - Debord, Guy (1967 [2003]): *Društvo spektakla / Gi Debor*. Prevod i prateći tekstovi Aleksa Golijanin. Beograd, Porodična biblioteka #5.
 - Derida, Žak (1990): *Bela mitologija*. Novi Sad, Bratstvo–Jedinstvo. Izbor i prevod Miodrag Radović: *La Mythologie blanche / J. Derrida*
 - Edensor, Tim (2001): „Performing tourism, staging tourism. (Re)producing tourist space and practice” in *Tourist Studies*, 1:59, Sage Publications (<http://tou.sagepub.com/content/1/1/59> [pristupljeno 04.10.2013])
 - *The EXIT Times. 15 Years of Sharing Love*. EXIT festival 9–12. jul 2015. Petrovaradinska tvrđava, Novi Sad, Srbija. (promo material, s. 18)
 - Fairlamb, Horace L. (2011): „Philosophy and the Logic of Meta-disciplinary Study” izložen na Konferenciji „A New Practice of Philosophy: Taking Philosophy Beyond Disciplinary Bounds”, održanom na *University of North Texas* 7–9. marta 2011. Objavljen na sajtu: <http://www.csid.unt.edu/field/NPP2011/fairlamb.pdf> [pristupljeno: 28. 08. 2013.]
 - Fischer-Lichte, Erika (2008): *The Transformative Power of Performance*. London and New York, Routledge
 - Fischer-Lichte, Erica (2009): *Estetika performativne umjetnosti*. Sarajevo – Zagreb, Šahinpašić
 - Forrester, Jay Wright (1989): „The Beginning of System Dynamics”. Banquet Talk at the international meeting of the System Dynamics Society Stuttgart, Germany, July 13, 1989
 - Gilmore, James H. and B. Joseph Pine II (2009): *The Experience Economy: Work Is Theater and Every Business a Stage*. Harvard Business Press
 - Gilmore, James H. and B. Joseph Pine II (2007): *Authenticity: What Consumers Really Want*. Harvard Business Review Press
 - Goffman, Erving (2000): *Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu*. Beograd, Geopoetika. (Prevele sa engleskog Jasmina Moskovljević, Ivana Spasić: Erving Goffman *The Presentation of Self in Everyday Life*. 1959)
 - *GUČA: pola veka sabora trubača u Guči (1961–2010)*. (2010). ed. Tadić, Adam et al. Guča–Beograd, Centar za kulturu, sport i turizam opštine Lučani „Dragačevo“
 - Habermas, Jürgen (1989): *The Theory of Communicative Action*. Vol. 2, *Lifeworld and System: a critique of functionalist reason*; translated by Thomas McCarthy (*Theorie des kommunikativen Handelns, Band 2: Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft*, 1981). Boston, Beacon, s. 457

- Holm, Petter (2007): „Which Way Is Up on Callon?“, Chapter 8 in Donald MacKenzie, Fabian Muniesa & Lucia Siu (2007) *Do Economists Make Markets? On the Performativity of Economics*, Princeton University Press
- Huizinga, Johan (1970): *Homo ludens: O podrijetlu kulture u igri*. Zagreb, Matica hrvatska. Prevod Ante Stamaća.
- Hulfeld, Stefan (2000): „Schauen und Zeigen zwischen Alltag und Theater“ in Hulfeld, Stefan: *Zähmung der Masken*, Wahrung der Gesichter. Theater und Theatralität in Solothurn 1700-1798. (Theatrum Helveticum; 7) Zürich, s. 379-401.
- Hunter, William Cannon (2013): „Performing Culture at the Formosan Aboriginal Culture Village in Taiwan: Exploring Performers' Subjectivities Using Q Method“ u *International Journal of Tourism Research*, 15, 403-416 (www.wileyonlinelibrary.com, DOI: 10.1002/jtr.1887 [pristupljeno 25.12.2013])
- Ivkov Džigurski, Anđelija (2012): *Turistička animacija*. Novi Sad, Prirodno-matematički fakultet, Departman za geografiju, turizam i hotelijerstvo
- Jere Jakulin, Tadeja (2014): „Systems Approach for Optimal Decision-making in Event Tourism“. 8th International Quality Conference, May 23rd 2014, Center for Quality, Faculty of Engineering, University of Kragujevac, 709-715
- Jere Jakulin [Lazanski], Tadeja (2009): *Sistemska pristop in modeliranje kot metodi za oblikovanje strateških odločitev v turizmu*. Ljubljana, Turistica, Visoka šola za turizem
- Jere Jakulin [Lazanski], Tadeja (2008): „Systems Thinking and Complex Systems Modelling“ in *Academica Turistica I*, no. 3-4, December 2008, s. 79-83
- Jere Jakulin [Lazanski], Tadeja (2004): „Multi-attribute decision methods of candidate selection for hotel animators based on Jung-Marston theory.“ *Tourism*, 2004, vol. 52, no. 3, s. 267-276.
- Jere Jakulin [Lazanski], Tadeja, Miroljub Kljaić, Andrej Škraba (2003): “A Concept of a Multi-criteria Decision-making System in Tourism, Using Models of System Dynamics”
- Jestrovic, Silvija: „Theatricality as Estrangement of Art and Life in the Russian Avant-Garde.“ *SubStance*, Vol. 31, No. 2/3, Issue 98/99: Special Issue: Theatricality (2002), s. 42-56
Published by: University of Wisconsin Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3685477> [pristupljeno: 07/07/2014]
- Jovanov, Ana (2009): „Uloga festivala EXIT u razvoju identiteta Novog Sada“. *Časopis Kultura*, br. 122/123, 2009. S. 180-192
- Kafka, Franc (1984): *Celokupne pripovetke*. Izabrana dela, knj. 4. Beograd, Nolit – Službeni list
- Kajo, Rože (1979²): *Igre i ljudi. Maska i zanos*. Beograd, Nolit (preveo Radoje Tatić: Roger Caillois *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris 1958)
- Karl Spracklen, Jon Laurencic and Alex Kenyon (2013): „'Mine's a Pint of Bitter': Performativity, Gender, Class and Representations of Authenticity in Real-Ale Tourism“ in *Tourist Studies* published online 30 August 2013 (http://tou.sagepub.com/content/early/2013/08/30/1468797613498165 [pristupljeno: 21.12.2013])
- Kljaić, Miroljub (1980): *Teorija sistemov* (zapisni predavanj). Kranj, Moderna organizacija. 142 str.
- Kljaić, Miroljub (1994): *Teorija sistemov*. Kranj, Moderna organizacija. 238 str.
- Korstanje, M., Mansfield, C. (2012): „Anthropology Of Tourism: Destroying Myths“. *TURyDES*. Vol 5, N° 13. 1-16 (<http://www.eumed.net/rev/tyrdes/13/ekcm.html> [pristupljeno:])

18. avgust 2014])

- Korstanje, Maximiliano (2009): „Non-places and Tourism: Towards an understanding of travel“. *Antrocom*. Vol 5- n. 2. 103-106
- Light, Duncan: „Performing Transylvania: Tourism, fantasy and play in a liminal place“ in *Tourist Studies*, 2009, 9: 240, Sage Publications (<http://tou.sagepub.com/content/9/3/240> [pristupljeno: 25.12. 2013])
- Lodge, David (1988 [1977]): *Načini modernog pisanja: metafora, metonimija i tipologija moderne književnosti*. Zagreb, Globus – Stvarnost.
- Lyotard, Jean-Francois (1984): *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Translation from the French by Geoff Bennington and Brian Massumi. Foreword by Fredric Jameson. Minneapolis, University of Minnesota Press
- Lyotard, Jean-Francois (1986, 1990): *Postmoderna protumačena djeci. Pisma 1982–1985*. Zagreb, August Cesarec – Naprijed (Prijevod Ksenija Jančin: Le postmoderne explication aux enfants. Correspondance 1982-1985. Éditions Galilée, Paris, 1986)
- Marković, Ljubomir (1929). *Pučka pozornica. Bit i uspjesi nestručne pozornice*. Zagreb, Jeronimska knjižnica
- McKenzie, Jon (2006): *Izvedi ili snosi posljedice: od discipline do izvedbe*. Zagreb, CDU – Centar za dramsku umjetnost (prevela Vlatka Valentić: Jon McKenzie *Perform of Else: from discipline to performance*, 2001)
- McLuhan, Marshall (1994²): *Understanding media: the extensions of man*. MIT Press Publication date: October 1994. Originally published in: 1964 Electronic edition (<http://web.archive.org/web/20030203233029/http://heim.ifi.uio.no/~gisle/overload/mcluhan/um.html> [pristupljeno 27.01.2014])
- Mead, George Herbert (1934): *Mind, Self and Society*. ed. C.W. Morris, University of Chicago. (http://www.brocku.ca/MeadProject/Mead/pubs2/mindself/Mead_1934_toc.html [pristupljeno 05.04. 2014])
- Mekluan, Maršal (1973): *Gutenbergova galaksija: Civilizacija knjige. Nastajanje tipografskog čoveka*. Beograd, Nolit, Biblioteka Književnost i civilizacija. (Preveo Branko Vučićević: Marshall McLuhan: *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*. University of Toronto Press, 1962, 1967)
- Merkuri, Melina (2010): *Rođena kao Grkinja*. Beograd, Plavi jahač group
- Merleau-Ponty, Maurice (2005 [1945]): *Phenomenology of Perception*
- Mihalič, Tanja: „Performance of Environmental Resources of a Tourist Destination: Concept and Application“ u *Journal for Travel Research* (2003) 52 (5), p. 614-630
- Mišević, Nenad (1991): „Predgovor za *Govorne činove* Džona Serla“. Beograd, Nolit, Biblioteka Sazvežđa.
- Ože, Mark (2005a): *Nemesta. Uvod u antropologiju nadmodernosti*. Beograd, Biblioteka XX vek, Krug. (prevela s francuskog Ana A. Jovanović: Marc Augé, *Non-lieux*, Seuil, 1992; Marc Augé (1995): *Non-places. Introduction to an anthropology of supermodernity*. Verso)
- Ože, Mark (2005b): *Prilog antropologiji savremenih svetova*. Beograd, Biblioteka XX vek, Krug. (prevela s francuskog Ana A. Jovanović: Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Aubier, 1994)
- Pavis, Patrice (2006): „The Effect Produced“ s. 173-178, u *A Performing Cosmology*, Abington – New York, Routledge
- Pavlović, Dušan (2015): *Teorija igara: Osnovne igre i primena*. Beograd, Fakultet političkih nauka – Čigoja

- Pers, Čarls Sanders (2002): *Pragmatizam*. Nova Pazova, Bonart. (Izbor i prevod Dušan Veličković: Učvršćivanje verovanja; Kako da svoje ideje učinimo jasnim; Šta je to pragmatizam; Dodatak Iz „Harvardskog dnevnika“ 1859. godine)
- Pine II, B. Joseph, James H. Gilmore (1999): *The Experience Economy: Work Is Theater & Every Business a Stage*, Harvard Business School Press
- Polkinghorne, Donald (1983): *Methodology for the Human Sciences: Systems of Inquiry*. SUNY Series in Transpersonal and Humanistic Psychology. State University of New York Press
- Popesku, Jovan (2011): *Mendažment turističke destinacije*. Beograd, Univerzitet Singidunum
- Prins, Džerald (2011): *Naratoški rečnik*. Beograd, Službeni glasnik. (Prevela s engleskog Brana Miladinov: Gerald Prince [2003] *Dictionary of Narratology*, Lincoln and London, University of Nebraska Press)
- Ričards, Tomas (2007 [1995]): *Rad sa Grotovskim na fizičkim radnjama*. Beograd, Clio (prevela Jelena Kovačević: Thomas Richards *At Work With Growotski on Physical Actions*, London – New York, Routledge)
- Schechner, Richard (2006 [2002]): *Performance Studies. An Introduction*. New York – Abingdon, Routledge
- Serl, Džon (1991): *Govorni činovi. Ogleđi iz filozofije jezika*. Beograd, Nolit, Biblioteka Sazvežđa. (Prevela Mirjana Đukić: John R. Searle: *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge, University Press, 1970)
- Slavković, Joviša M. (2006): *Dragačevo u prošlosti i sadašnjosti*. Guča, Centar za kulturu, sport i turizam
- Slavković, Joviša M. (2003): *Povesnica prvog Sabora trubača*. Čačak–Guča, Grafika Jureš–Dom kulture
- *Specijal EXIT 08. Uputstvo za najbolji provod*. Specijalno izdanje magazina STATUS i web magazina POPBOKS. Beograd, Statusteam & Digimedia
- *State of Exit 03: Zemlja ljubavi prirode otimizma i tolerancije, 3–6. jula 2003*. Specijalna publikacija Exit 03/akademski program. Urednik Dinko Gruhonjić. MEDIUM
- Statistički godišnjak Republike Srbije = Statistical Yearbook of Serbia. – God. 24 (2013). Beograd, Republički zavod za statistiku Srbije / Statistical Office of the Republic of Serbia
- Statistički godišnjak Republike Srbije = Statistical Yearbook of Serbia. – God. 23 (2012). Beograd, Republički zavod za statistiku Srbije / Statistical Office of the Republic of Serbia
- Statistički godišnjak Republike Srbije = Statistical Yearbook of Serbia. – God. 22 (2011). Beograd, Republički zavod za statistiku Srbije / Statistical Office of the Republic of Serbia
- Statistički godišnjak Republike Srbije = Statistical Yearbook of Serbia. – God. 21 (2010). Beograd, Republički zavod za statistiku Srbije / Statistical Office of the Republic of Serbia
- Sterman, John D. (2002a): „All models are wrong: reflections on becoming a systems scientist” (Jay Wright Forrester Prize Lecture) u: *System Dynamics Review* Vol. 18, No. 4, (Winter 2002): 501–531
- Sterman, John D. (2002b): *System Dynamics: Systems Thinking and Modeling for a Complex World*. Massachusetts Institute of Technology, Engineering Systems Division, Working Paper Series, ESD-WP-2003-01.13-ESD Internal Symposium
- *Systems Thinking* (2003). Vol. 1-4. Edited by Gerald Midgley. London – Thousand Oaks – New Delhi, SAGE Publications
- Šentevska, Irena (2015): *Konstrukcija identiteta i medijski tekst*. Doktorska disertacija

- odbranjena na Univerzitetu umetnosti u Beogradu, mentor Nevena Daković
- Šiler, Fridrih (Schiller, Friedrich) (2007): *O lepom*. Novi Beograd, Book&Marso. Preveo Strahinja Kostić. (original: „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen“ u *Schillers Werke*, Nationalausgabe, Bd. 20. Weimar 1962, str. 309-412)
 - Tarner, Viktor (1986): „Varijacije na temu liminalnosti“ u *Gradina. Književnost, umetnost, kultura*, br. 10/86, god. XXI, oktobar 1986. Niš. S. 40-56. Sa engleskog preveo: Velimir Kostov. (original objavljen 1977, u *Secular ritual*, Ed. S. Moore & B. Myerhoff. Assen: Van Gorcum, 36-52.)
 - Timotijević, Miloš (2005): *Karneval u Guči. Sabor trubača 1961-2004*. Čačak, Legenda – Narodni muzej Čačak
 - Turner, Victor (1989): *Od rituala do teatra. Ozbiljnost ljudske igre*. Zagreb, August Cesarec (prijevod Gordana Slabinac: *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York, PAJ Publications, 1982)
 - Vasiljević, Ana (2009): „Kreiranje identiteta, ‚brendiranje‘ grada“, s. 104-119 u *Kultura*, Beograd, 2009, br. 122/123
 - Van Erven, Eugène (2001): *Community Theatre: Global Perspectives*. London – New York, Routledge
 - Von Bertalanffy, Ludwig (1950): An outline of general system theory. *British Journal for the Philosophy of Science* 1 (2):134-165.
 - Weaver, Adam: „Interactive service work and performative metaphors. The case of the cruise industry“ u *Tourist Studies* (2005), vol. 5(1) 5-27, DOI: 10/1177/1468797605062713, <http://tou.sagepub.com/content/5/1/5> [pristupljeno 28.12.2013])
 - Werth, Alexander (2003): „Unity in Diversity: The Virtues of a Metadisciplinary Perspective in Liberal Arts Education“. *Journal of the National Collegiate Honors Council – Online Archive*. Paper 118. (<http://digitalcommons.unl.edu/inhcjournal/118> [pristupljeno 15. jula 2014.]
 - Zakić, Mirjana, Lajić-Mihajlović, Danka (2012): „(Re)creating the (Folk Music) Tradition: National Competition of Brass Orchestras at the Dragačevo Trumpet Festival“ u: *New Sound* 39, 1/2012, s. 58-79
 - *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti / Anthology of Essays by Faculty of Dramatic Arts*, 20 (2011). Urednik Ivan Medenica: *Dramatic and Postdramatic Theater ten Years After – Conference Proceedings / Dramsko i postdramsko pozorište deset godina posle*. Beograd, Fakultet dramskih umetnosti. Institut za pozorište, film, radio i televiziju.
 - Žolt Lazar, Aleksandra Višnjevac, Anđelija Vučurević (Filozofski fakultet Novi Sad) (2004): „Aktuelno stanje omladinskih potkultura i publika EXIT-a“ u časopisu *Teme*, g. XXVIII, br. 4, str. 361-380, Niš, oktobar–decembar 2004.

Referensna literatura

- *Everyman's Encyclopaedia*. Latest revised and enlarged edition in twelve volumes, illustrated, vol. 9. J.M. Dent&Sons Ltd., London, 1967
- Filipović, Rudolf (red.) (1990): *English – Croatian or Serbian Dictionary*. Zagreb, Školska knjiga i Grafički zavod Hrvatske
- Klaić, Bratoljub (1982): *Rječnik stranih riječi*, Zagreb, Nakladni zavod MH
- Klajn, Ivan, Milan Šipka (2008³): *Veliki rečnik stranih reči i izraza*, Novi Sad, Prometej
- *Oxford's Advanced Learner's Dictionary of Current English* (2005⁷), Oxford University Press

- *Rečnik književnih termina* (1986): Beograd, Institut za književnost i umetnost u Beogradu, Nolit.
- *The Encyclopedia Americana*, International edition, vol 21. Complete in Thirty Volumes (1967 [first published in 1829]). New York, Americana Corporation
- *The New Encyclopaedia Britannica*, vol 9 (1986¹⁵). Micropaedia – Ready Reference
- Vujaklija, Milan (1936/37): *Leksikon stranih reči i izraza*. Beograd, Geca Kon a.d.
- Vujaklija, Milan ([1954, 1966] 1992): *Leksikon stranih reči i izraza*, Beograd, Prosveta.

Novine

- M. M. (2012): „Egzit će biti održan“. *Politika*, 8. 11. 2012, Beograd (<http://www.politika.rs/scc/clanak/239331/Ритам/Егзит-ће-бити-одржан>)
- Otašević, G. (2016): „Šampionu Guče 10.000 evra“. *Politika*, 22. april 2016. Beograd
- Petrović, D. (2011): „Guča u Kovačici, Tajra u Debeljači“. *Danas*, 14. jun 2011. (http://www.danas.rs/danasrs/drustvo/terazije/guca_u_kovacici_tarja_u_debeljaci.14.html?news_id=217382)

Internet izvori

- Emir Kusturica [online] available at <http://kustu.com/w2/en:start?redirect=1> [pristupljeno: 31. januar 2016]
- EXIT Music festival [online] available at <http://www.exitfest.org/en> [pristupljeno: 31. januara 2016]
- GUČA Trumpet Festival [online] dostupno na: <http://www.gucafestival.rs/eng/index.php> [pristupljeno: 31. januara 2016]
- Guča official web-site: <http://www.guca.rs/eng/strana.php?str=festival> [pristupljeno: 28. januara 2016]
- <http://www.holidaysincorsica.co.uk/WestCoast.htm#Porto> [pristupljeno 1. februara 2014]
- <http://www.passionplay-oberammergau.com> [pristupljeno 4. septembra 2014]
- <http://www.steatar.rs> [pristupljeno 5. septembar 2014]
- <http://www.theproductionfactory.eu> [pristupljeno 5. septembra 2014]
- <http://fondacija.exitfest.org>
- <http://www.youth-fair.com>
- <http://www.europeanyouthcapital.org/yfj/shortlist-2019/> i <http://www.europeanyouthcapital.org/yfj/eyc2018-shortlist/>
- KÜSTENDORF Film and Music Festival [online] dostupno na: <http://www.mecavnik.info/wsw/index.php?p=197> [pristupljeno: 31. januar 2016]
- Murison, Krissi (2005): *State Of EXIT festival: Serbia Novi Sad* [online] dostupno na <http://www.nme.com/reviews/peaches/7485> [pristupljeno: 28. januar 2016]
- Statistical office of the Republic of Serbia [online] (<http://webrzs.stat.gov.rs/WebSite/Public/PageView.aspx?pKey=180> [pristupljeno 31. januara 2016])
- Stranica sajta (2005): „The metadisciplinary.network: for the best of all worlds“

(<http://domains-50.com/plfsmtui/metadisciplinary.net.htm> [pristupljeno: 14. 07. 2014.]

- Stranice sajta Vlade Ontarija, <http://www.mtc.gov.on.ca/en/culture/culture.shtml> i <http://www.mtc.gov.on.ca/en/tourism/tourism.shtml> [pristupljeno 14.08.2014]

Programi za obradu podataka

- SPSS (Statistical Package for the Social Sciences)
- VensimPLE
- VUE – Visual Understanding Environment

Jelena Kovačević