

Јанко ЉУМОВИЋ

ПОЗОРИШНИ ФЕСТИВАЛИ У ЦРНОЈ ГОРИ – СОЦИОКУЛТУРНИ УЧИНАК

Позоришни систем у Црној Гори у другој половини XX вијека чине и позоришни фестивали. Каква је могућност прикупљања резултата и процјена, да ли је могуће сачинити истраживачки метод (при томе га и примијенити) за истраживање социо-културног учинка?

Споља: Важно питање за позоришне фестивале је њихова веза са црногорским позориштем, као и веза са националном културом. Сви наведени елементи, позоришни фестивали, позоришта и оквир националне културе, тачније важећи доминантни културни модели, пратили су судбину саме заједнице у свим друштвеним и политичким токовима друге половине XX вијека. Которски фестивал позоришта за дјецу формиран је 1993. године, када је тадашња СРЈ била на врхунцу хиперинфлације и производње безвриједних новчаница. Црногорска одредница и културно залеђе за Град Театар Будва увијек је био предмет полемике. Ефекат тог фестивала имао је већи значај за српски театар, што није необична пракса у фестивалским дешавањима. Нпр., по тврђењу Гордане Внук, загребачки ЕУРОКАЗ више је утицао на словеначки него на хрватски театар¹, исто као што разни аутори истичу „нечињење” БИТЕФ-а за српско, тачније београдско позориште).

Унутра: вишак самохвале без самооптужбе, наравно на крају и саме оптужбе.

На основу овог кратког увода споља и унутра наведимо дефиниције фестивала и њихову позицију у социокултурном ланцу позоришне умјетности, која је опет неодвојива од самог друштва.

¹ ЕУРОКАЗ 1987-2001, ЕУРОКАЗ фестивал, Загреб, 2002, стр. 6

Споља (случајни избор): Црна Гора тек 1993. године добија Министарство културе, које у току 2004. године подноси Савјету Европе Национални извјештај културне политике Републике Црне Горе у којем се ни на једном мјесту не спомињу позоришни фестивали, а који су у свим тим годинама (крвавим деведесетим) били референтна тачка „наше” културе.

Унутра (Мотодологија Клода Молара²): Проблем одговора на питање шта је и кад је позоришни фестивал: идентитет, финансије, посјећеност, вријеме одржавања, укључивање фестивала у културно окружење.

Проблеми су се, наравно, десили чим је напуштен ХХ вијек, и отуд додатна потреба и изазов за постављену тему. Дакле – социо-културни учинак! Тачније, модел за истраживање које ће на темељу друге половине ХХ вијека редефинисати и редизајнирати мјесто, позицију, улогу и значај фестивала за позориште и саму позоришну умјетност.

Оквир за дефинисање позоришних фестивала:

1. Фестивал – облик дифузије културе и неопходан садржај појединачног социо-културног ланца различитих облика умјетности. Као такви знају да буду плијен официјелне културне политике³, али и простор за стварање алтернативних фестивала. Знак распознавања градова (Авињон, Единбург, Дубровник.)

2. Позоришни фестивал јесте институционално обликована константа чији је циљ настојање да се позориште врати у средиште (*focal point*) друштва.⁴ Током позоришног фестивала, по мишљењу Бранимира Стојковића, успоставља се комуникација позоришта (као комплексне друштвене појаве – институције) са много ширим друштвеним окружењем, тј. дешава се повратак позоришта у друштво. Од квалитета „симболичког” надражаја” које фестивал уноси у друштвену свакодневицу зависи који ће све сегменти једног друштва и којим интензитетом уопште доживјети фестивал, односно хоће ли

² Клод Молар: *Културни инжињеринг* Слио, Београд, 2000, стр. 125-127.

³ Милена Драгићевић-Шешић, Бранимир Стојковић: *КУЛТУРА – менаџмент, маркетинг, анимација*, Слио, Београд, 2003, стр. 176.

⁴ Бранимир Стојковић: *Идентитет и комуникација*, Чигоја, Београд, 2002, стр.

социо-културни учинак фестивала премашити опсег фестивалске публике.⁵

3. Роналд Харвуд записује и сљедећу реченицу: „Појам фестивала по идиличном окружењу сувише снажно подсећа на бег из те свакодневне реалности у вештачке енклаве културне изолације.”⁶

Наведене дефиниције и ставови на тему позоришних фестивала у довољној мјери могу помоћи да се сумирају и одреде основни правци у њиховом развоју и у Црној Гори.

У сваком случају, њихова прича јесте примарно манифестационог и презентационог карактера. Сви заједно „налазе се” у само двије монографије – штампане поводом десетогодишњег постојања.⁷

За анализу одабрани су фестивали: Фестивал драмских аматера Црне Горе, ФЈАТ, ФИАТ, Град театар Будва и Которски фестивал позоришта за дјецу. Кренимо редом, по годинама оснивања фестивала, са напоменом да сви наведени и обрађени фестивали нијесу искључиво позоришни, већ су мултимедијални фестивали и манифестације. Важно је истаћи и дистинкцију управо у односу фестивал/манифестација а која се односи и на остале примјере фестивалске логике и организације: Барског љетописа, ХАПС-а и Међународни фестивал глумца у Никшићу

ФЕСТИВАЛ ДРАМСКИХ АМАТЕРА ЦРНЕ ГОРЕ

Најстарији позоришни фестивал је *Фестивал драмских аматера Црне Горе*, који је основала Културно-просвјетна заједница Црне Горе, а први одржан 1971. године у Никшићу, као и сљедећи. Трећи фестивал одржава се у Бијелом Пољу и тако до данашњег дана, са изузетком поновног одржавања деветог и десетог фестивала у Никшићу. Актуелни овогодишњи фестивал одржан је тридесет шести пут, што га чини најстаријим црногорским позоришним фестивалом. Чињеница која том фестивалу даје сигурну позицију у дијелу социо културног ланца који се односи на аматеризам као форму дјеловања и организовања. Чињеница да у контексту развојних аспеката позоришта у Црној Гори, постоје размишљања професионализације позоришног живота у Бијелом Пољу и његове позиције као

⁵ Исто

⁶ Роналд Харвуд: *Историја позоришта*, Слио, Београд, 1998, стр. 18

⁷ Град театар Будва и Которски фестивал позоришта за дјецу

регионалног културног центра сјеверног дијела Црне Горе, даје том фестивалу сигурну позицију и за разлику од осталих фестивала за тај фестивал можемо пратити јасне индикаторе развоја, улогу и значај који таква форма организовања има за укупан позоришни живот у Црној Гори. Важна чињеница јесте и његов континуитет. Значајно учешће на овом фестивалу остварује и тзв. школско позориште, тј. различите форме позоришта у средњим школама и неформалних група коју чине млади. Речено језиком социјалистичког концепта културне политике, Фестивал драмских аматера „имао је допринос и утицај на богаћење драмског аматеризма у нашој земљи.” Културни посленици у Бијелом Пољу посебно истичу значај и улогу првих наступа касније успјешних глумаца, редитеља и писаца из Црне Горе.⁸

ФЈАТ... ФИАТ

Фестивал југословенског алтернативног театра, да је започет раније, сигурно би више трајао, а овако само 6 година. Први је одржан 1985-е године и до 1991. године окупљао је алтернативне представе са простора СФРЈ, али и из иностранства, што је била сигурно насљеђе на покретање фестивала ФИАТ (Фестивал интернационалног алтернативног театра од 1996. до 1999. године, обновљен 2005-е године), који је, нажалост, примјер како одсуство културне политике и „незаинтересованост” елите може да заустави идеју која заправо за „црногорску позоришну причу” има највећу тежину, тј. насљеђе које у обрнутом смјеру „зауставља” позоришну причу, а заустављање се поклапа и са НАТО интервенцијом на тадашњу СРЈ 1999. године. Значајна чињеница ових фестивала је ДОДЕСТ позориште или једна од укупно до сада написане монографије о позоришним фестивалима у Црној Гори.

Значај поменутих фестивала огледа се у свим „новим формама” које су биле понуђене публици и професионалцима који су на тај начин могле да активирају стваралачке потенцијале позоришта који су се заправо од 1997. године смјестили у ЦНП и учинили његову позицију нетипичном, различитом од осталих националних театара на

⁸ Жарко Лаушевић, Варја Ђукић, Бранимир Поповић, Слободан Маруновић, ... Благота Ераковић, Јагош Марковић, Слободан Милатовић, ... Игор Бојовић, Љубомир Ђурковић, Радмила Војводић и други.

просторима бивше СФРЈ. Међународни контакти које је ФИАТ имао представљају важно наслеђе у позоришној историји Црне Горе. Његова лоша страна је нормативна неутемељеност и неформална организација. О њему самом индикативна је реченица Сање Јовановић, студенткиње студијског програма Продукција, ФДУ, која у свом семинарском раду о ФИАТ-у записује следећу реченицу: „Фестивал је у великоме допринио еманципацији подгоричке омладине, којој се (чини ми се) послје овога фестивала ништа слично није догодило.”

ГРАД ТЕАТАР БУДВА

Фестивал *Будва град театар* основан је 1987. године и основна концепција фестивала је да има четири програмска блока: ликовни, музички, књижевни и позоришни. Концепцијска замисао фестивала била је искоришћавање градских простора за извођење представа на отвореном, експериментишући са естетским потенцијалом јавног простора, али и обнављајући дух медитеранства као сусрет различитости на отвореном.

Основни „социо-културни проблем” фестивала *Град Театар Будва* јесте његова контроверзност коју је изазивао у дијелу културне и политичке јавности с једне стране, а с друге проблеми његове неутемељености у нормативним оквирима, затим у јаким везама са актуелним политичким дешавањима на нивоу локално/национално, губитак подршке на националном нивоу од политичке елите, губитак у једном периоду препознатљиве сцене фестивала – будванске Цитаделе, одсуство тзв. *capacitu bildinga* које можемо идентификовати у свим ресурсима који творе и продуцирају један фестивал, одсуство транспарентности у финансирању и немогућности да актуелни фестивали послје његових потентних година произведу сличне ефекте. Фестивал којем пријети судбина да од гламура и „великог значаја” постане локална манифестација која није у стању да редефинише сопствени идентитет. Фестивал има континуитет у одржавању, али дисконтинуитет у програмској и продукционој профилацији, са основним запажањима да је од самог почетка напуштена првобитна идеја његовог оснивања да буде простор експеримента и славља на отвореном. Убрзо је постао типичан примјер *mainstream* фестивала и *case study* за тзв. плијен официјелне културне политике, макар она била и неформална/непостојећа или, тачније речено, саме политике.

У наведеном истраживању и позиционирању теме, не постоје истраживања и егзактни подаци о одрживости фестивала и њиховом пословању.⁹ Једини примјер за то је заправо интерни документ „Осврт на аспекте пословне политике ЈУ Град театар Будва”, који је 2002. године сачинила тадашња в. д. директорка XVI фестивала Будва Град Театар Мирјана Масловар. Ауторка тог документа истраживала је сљедеће аспекте: финансијске, материјално-техничке, програмско-концепцијске, продукцијске, организационе и управљачке. Из тог документа важно је цитирати питања која су покренута, а која као таква „дају” и одговоре, што је опет на трагу става Ђура Шушњића који у свом дјелу „Дијалог и толеранција” говори о значају и предности постављања и формулисања самих питања у односу на одговоре.

Питања су (избор):

– Да ли фестивал иза кога не стоји матично, репертоарско позориште и који нема оптималну подршку свог културног залеђа па ни одговарајућу институционалну инфраструктуру, може да буде носилац скупих, гломазних захтјевних позоришних пројеката?

– На који начин може да их веже за себе, да им обезбиједи пост-продукцијски живот?

– Да ли је Град театар уговарањем оваквих продукција имао у виду капацитете и културне потребе Црне Горе или је у основи правио позоришне продукте углавном и то равноправно, намијењене самом фестивалу и далеко већем и позоришнијем српском тржишту?

– Да ли је капитал ове врсте, поред тога што је створио престижно име Граду театру, изазвао нека друга помијерања на црногорској позоришној сцени, осим нелојалног ривалства и непресушних расправа на тему елитизма, тезгарења и преживљавања?

– Да ли је бар једна од релативно скупих продукција постала и остала заштитни знак Града театра и на који начин се штити скупо плаћена фестивалска ексклузива?

Фестивал *Будва град театар* примјер је пропуштене шансе које на руку сигурно није ишла методологија друштвене праксе деведесетих година XX вијека на овим просторима, али домети који се за тренутак могу поставити изван друштвеног и политичког оквира

⁹ Уколико проучавате, рецимо, Единбуршки фестивал, можете добити јасне податке о финансијском пословању и структури средстава којима се реализује тај познати свјетски фестивал.

и који су само естетски дају за право да је све то могло бити и другачије, пројектовано и одрживо, са јасним циљевима и стратегијом. Али оно што јесте вриједност и оваквог читања јесте наслеђе организационог хаоса друге половине XX вијека, које је основа за бољи и смисленији позоришни XXI вијек. Закључак само на примјеру наведеног фестивала јесте да културни и умјетнички капитал није сам себи довољан и ако га не прати организациона култура и јасна културна политика и стратегија, не можемо говорити о одрживости фестивала, који само тако може јасно бити профилисан у једном друштву и бити његов заштитни знак.

КОТОРСКИ ФЕСТИВАЛ ПОЗОРИШТА ЗА ДЈЕЦУ

Которски фестивал позоришта за дјецу отпочео је свој фестивалски живот 1993. године са намјером да има југословенски карактер тадашње СРЈ, али са могућношћу да временом има и међународни карактер што се и догодило касније, тачније 2000-те године. Фестивал је основан ради његовања позоришног стваралаштва за дјецу, развоја естетског васпитања младих, афирмисања вриједности створених радом и стваралаштвом у овој области, као и подстицања дјечијег стваралаштва уопште. У тој мисији фестивала улога и значај које је имало и има Дјечије позориште из Подгорице (трансформисано у Градско позориште) представља примјер управо ситуације која није била пракса за фестивал *Град Театар Будва*, да фестивал има значај за дане и периоде који нијесу само фестивалски, већ је фестивал дио ланца неодвојив од самог позоришног система.

Уочљива је организациона и финансијска криза која као у већини дјелова културног система, како институција, тако и пројеката јесте суочена са потпуно нејасном улогом и надлежностима на релацији национално-локално.

*

На крају студија случаја црногорских позоришних фестивала, а прије модела или матрице за конституисање логике фестивалског дјеловања која може послужити као пракса новог организационог, програмског и кадровског дјеловања фестивала помогнимо се британском студијом. У питању је документ из 1992. године, стручна студија „Ка дефинисању националне стратегије за умјетност и медије” који у третира и питање и улогу фестивала. Према британс-

кој матрици, фестивали јесу или требају функционисати као „срећни” случај, као *инцидент*, изненађење и славље. Фестивали су попришта догађаја у којима је мисао и пракса експеримента присутнија и експонирања него у свакодневном, „обичном” умјетничком раду; фестивали су могући *меетинг поинтс* за умјетнике и културне „активисте” из разних сфера умјетничког дејствовања, догађаји иницирања и стимулисања интердисциплинарне умјетничке сарадње и креирања нових модуса *виђења и говора*. Они могу повезати аматере и професионалце, етаблиране вриједности (маинстреам) и иновативна рјешења (алтернативне изразе); фестивали су могућност експонирања маркетиншких способности у најширем смислу – афирмација различитих аспеката умјетничког реаговања код публике којој су ти модели креативног рада недовољно познати или нису фокус њихове пажње и „уживалачког” интереса; фестивали су могућност експонирања маркетиншких способности у ужем смислу – ефикасна платформа за промовисање имена и креирање позитивног имиџа једне социјалне/културне заједнице. Фестивали могу бити изазовна и позитивна мобилизација људи мањих или већих социјалних/културних заједница, иницијатори конституисања и сазријевања њиховог културног идентитета.¹⁰

Већ је наведено непостојање културне политике и на националном и на локалном нивоу, а поменути фестивали могу бити основа да „сумњамо” да је она опет, на овај или онај начин и постојала – коначно као концепт самог њеног одсуства, али, тачније речено, као концепт „паде ми на памет” рјешења.

Њихови животни циклуси и проблеми који су се дешавали (и који се и даље дешавају) резултат су њихове суштинске неутемељености као и одсуства пројектовања у културном развоју Црне Горе. Паралелно трендови у развоју културних политика у европским градовима били су:

- традиционално вођење бриге о градским институцијама културе у 50-тим годинама,
- социо-културна-политика у 60-им,
- престижне, гламурозне, умјетничке политике 70-их,

¹⁰ Наведено у тексту „*Дан година послје*”, Светлана Рацановић, МобилАрт, Подгорица, бр. 22, стр. 26

– тржишно усмјерене, маркетиншке политике 80-их.¹¹

Управо процеси развијених културних политика и трендова развоја покрећу преиспитивање црногорских позоришних фестивала и њихово редизајнирање, као ситуацију која је нужна, баш као што је нужна и сама транзиција културе у Црној Гори која се може операционализовати кроз израду стратегије културног развоја.

Технике менаџмента фестивала, и посебно избора стратегија, као и сама евалуација јесу основа за позоришни XXI вијек.

НАСЉЕЂЕ ПОЗОРИШНИХ ФЕСТИВАЛА У ЦРНОЈ ГОРИ – МОДЕЛ РЕДИЗАЈНА

Један од модела јесте модел *Укључивања фестивала у културно окружење*. Различити примјери позоришних фестивала у Црној Гори показали су у ком степену они јесу били дио тог и таквог концепта. Значај модела огледа се у јачању самих институција и њихових вриједности. Препоруке Клода Молара су сљедеће:

- што редовније спроводити евалуације,
- утврдити модел програма,
- дати предност средњорочним програмима,
- побољшати услове у објектима за извођење програма и установити инвестиционе потребе.

То све значи да је неопходно истражити, али и понудити пројекцију развоја која се наслања на туристичку, економску и културну политику. Интерсекторска логика и пракса нијесу до краја или нијесу уопште били домаћа студија случаја.

Циљ рада био је донекле да понуди основу за евалуацију позоришних фестивала и да у том процесу насљеђе позоришних фестивала у будућности доведе до умањења ризика при доношењу политичких одлука и да оне уствари буду утемељене у културној политици. Даље, важан је поступак циљно-рационалног конципирања и дјеловања, као и исправљање свих негативних посљедица у самим организационим структурама и менаџменту/менаџментима фестивала.

Важан аспект фестивала јесте и њихов оквир од локалног ка међународном, са јасном визијом добити која није само одредница

¹¹ Милена Драгићевић-Шешић: *Стварање мита о граду и политика спектакла*, Зборник: Јавна и културна политика, Магна Агенда, Београд, 2002., стр. 179

„међународни” у околностима које претпостављају одсуство концепта и сасвим случајан избор.

Пирамида публике, од најшире популације до експерата, мора бити императив за „потрошњу” фестивала.

Анализа фестивала кроз њихове слогане и мото којим су се обраћали јавности морају пронаћи примјере који ће бити адекватни њиховој организацији, продукцији и менаџменту. На тај начин таква организација моћи ће бити препозната у филозофији дјеловања и развоја, као организација која ствара и открива, која дјелује, која учи, креира знање, ствара трендове итд.

Град Театар Будва имао је 2000. године слоган „Између судбине и стварности – За љубав, не за мржњу ја сам рођена”. Управо тај мото, примјер је и жељеног и стварног учинка, назовимо га и социо-културним, дакле не само у равни естетике. Прича о фестивалима у Црној Гори у другој половини XX вијека донекле је пропуштена.

Вријеме је да отворимо тему и пословне етике или само етике у дјеловању пројеката у култури.

Janko LJUMOVIĆ

THEATRE FESTIVALS IN MONTENEGRO – SOCIAL AND CULTURAL BENEFITS

Summary

In the second half of the 20th century, festivals have been playing an important role in the theatre system of Montenegro. An important issue regarding the festivals is their relation to the theatre in Montenegro; consequently, the dilemmas related to sustainability of festivals and their relation to national culture reflect the social and political environment that the community has been facing in the second part of the 20th century. The problems of course started happening as soon as the 20th century ended – and stressed the need to question and challenge this issue. Social and cultural benefits? This should be discussed in a model of research that would, on the basis of the second half of the 20th century, redefine and redesign the position, role and importance that festivals take in the theatre system and performing arts in general.