**Studijski program Drama i pozorište**

**Pozoriđna produkcija II**

**mr Janko Ljumović, vanr.prof**

**Pozorišni festivali i pozorišne mreže**

**Pozorišni festivali**

***Festivali*** *su veoma značajni oblici difuzije kulture, budući da se stvaralaštvo na njima prije svega, vrednuje nagradama, čime se ostvaruje i uvid u umjetničke domete jedne sredine u određenom periodu. Svojim svečanim karakterom festival je privlačan i najširoj publici, te sam po sebi postaje izuzetni animacioni faktor. ''[[1]](#footnote-1)*

***Pozorišni festival*** *jeste institucionalna oblikovana konstanta čiji je cilj nastojanje da se pozorište vrati u središte (focal point) društva.'[[2]](#footnote-2)*

**Produkcija festivala** povezuje mnoge umjetničke i neumjetničke djelatnosti. Tako da u njoj učestvuje veliki broj umjetničkih i neumjetničkih saradnika.

U festivalskoj produkciji prisutna je interakcija elemenata koji se mogu podijeliti u tri osnovne grupe:

 a) umjetnička,

 b) tehnička i

 c) administrativna – organizaciona grupa.

Specifičnost produkcije pozorišnog festivala jeste u njenoj složenosti predstavljanja umjetničkog izražaja, koji zavisi od programske profilacije i karaktera festivala, zatim od društvenog konteksta, kako političkog tako i finansijskog.

**Vrste i oblici pozorišnih festivala :**

Podjelu pozorištnih festivala možemo izvršiti na različite načine, i to u odnosu na takmičarski i netakmičarski karakter, u odnosu na programsku specijalizaciju kao specijalizovani ili festivali bez užeg usmjerenja na vrstu i oblik pozorišne umjetnosti, zatim na profesionalne ili amaterske festivale i konačno na festivale koji imaju nacionalni ili međunarodni karakter.

Takođe, postoji i podjela pozorišnih festivala prema važnosti, ugledu i tradiciji, pa slično kao u filmskoj umjetnosti možemo tretirati tzv. „A” grupu pozorišnih festivala na svjetskom nivou poput pozorišnih festivali u Edinburgu ili Avinjonu, zatim BITEF u Beogradu ili unutar nacionalnih kultura poput festivala , Grad teatar Budva, Sterijino pozorje u Novom Sadu ili Dubrovačke ljetne igre.

**Studija slučaja:**

***Osvrt na festival Grad teatar Budva***

*Janko Ljumović*

**FESTIVAL KAO KAPITAL**

*Grad teatar Budva* predstavlja uzbudljivu priču i grada, i teatra, i Budve i ne samo njih. Mnogostruke relacije nastaju iz naslova Festivala, tvore nove pojmove i različite kontekste koji se čitaju u tridestogodišnjem trajanju budvanskog festivala. Nastao krajem osamdesetih godina XX vijeka u sumraku jugoslovenskog socijalizma i države, ili pak u ponovnom rađanju grada, Starog grada Budve obnovljenog nakon zemljotresa 1979. godine. Na samom početku dilema čitatanja njegove istorije, i tako do današnjeg dana.

Prvih godina festivala umjetnici su sigurno bezbrižno mogli da sanjaju ideju polisa i teatra, agore i dijaloga i afirmaciju grada kroz umjetnost i građenje identiteta zajednice – ideje koje su evropskim gradovima pružale nove razvojne politike upravo u susretu 1992. godini, tj. paradigmi ujedinjene Evrope, koja je i na taj simbolički način *povratka gradovima* brisala granice nacionalnih država. Budvanska, pa samim tim i crnogorska i jugoslovenska 1992. godina bila je sasvim drugačija. Gradovi u neposrednom susjedstvu bili su poprišta stvarnih ratova i stradanja, a nova društvena stvarnost u državi koja je simulirala ime Jugoslavije kroz naziv Savezna Republika Jugoslavija, bila je neizbježan kontekst za repertoar koji je nastajao kao opozit toj stvarnosti, kao komentar na nju, ili pak kao ideja za stvaranje drugačije stvarnosti.

*Grad teatar Budva* je promijenio četiri države u svom trajanju – SFRJ, SRJ, SiCG i konačno od 2006. godine dio je festivalske mape Crne Gore, nakon njene obnovljene nezavisnosti. Ali je uvijek bio primarno budvanski, može se reći i samouvjereno budvanski. Nijesu se samo države mijenjale, i grad se mijenjao – od mirnog obnovljenog grada kome je trebalo udahnuti uzbudjenje kroz umjetnost, osvojiti spektaklima trgove i prostore, do haotičnog grada kroz termin *budvanizacija*, kao primjer lošeg urbanizma i arhitekture, pokrenutog haotičnim tranzicijskim devedesetima XX vijeka. U svemu tome grad je izgubio strpljenje za sat ili dva tišine namjenjene umjetnosti, ali uprkos tome Festival nije izgubio nadu da može biti kontra masovnoj kulturi i drugim sadržajima koji su nastali kao nova vrsta razvojih politika grada. Nakon trideset godina može se reći – važno je da se nije odustalo, prije svega od teatra, a kroz teatar i od grada. I nije Budva izuzetak, savremeni gradovi jesu danas mjesta izazova sa kojima se suočavaju, oni su istovremeno i dobra i loša mjesta za život. Kreativnost danas jeste odgovor na pitanje kako povezati te dvije priče, kako suštinski doći do odgovora na probleme savremenog grada, na problem buke, problem korupcije, problem degradacije životne sredine.

I opet smo na početku, kao na početku njegove priče, kada se promišljalo kako prazan prostor ispuniti umjetničkim sadržajem. Taj *prazan prostor* za pozorište možda upravo danas jeste taj prenapet i ispunjen prostor grada, jer on baš takav mora biti i inspiracija i linija borbe za grad. Sve drugo jeste povlačenje i nerazumijevanje imena samog Festivala. Važna je definicija po kojoj “pozorišni festival jeste institucionalno oblikovana konstanta čiji je cilj da se pozorište vrati u središte društva” i dalje napomena da “od kvaliteta simboličkog nadražaja koje festival unosi u društvenu svakodnevnicu zavisi koji će sve segmenti jednog društva i sa kojim intenzitetom uopšte doživjeti festival, odnosno hoće li učinak festival premašiti opseg festivalske publike”. ( Stojković, 2002: 149)

Obnovljeni grad osamdesetih godina XX vijeka, obnavlja se i u svom XXI vijeku. Prva obnova odnosila se na standarde nekih starih zanata, a nova je puna novih interfejsa koji se nekada čine toliko haotičnim, kao što tu haotičnost pojačava svjetlost neona Karima Rašida na zidinama Starog grada, haotičnim zbog polemike da li su postavljeni shodno standardima očuvanja zidina starog grada.

*Grad teatra Budva* je za ovih trideset godina dao dovoljno građe za promišljanje, dovoljno priča i ideja koje i danas mogu biti poželjan artefakt za djelanje, za konstantnu promjenu koju Budva živi, a samim tim promjenu žive i svi oni koji u njoj jesu ili samo dolaze. Svjedočimo da mnogi dolaze – i to je uprkos svim krizama veliki kapital. I kada se čini da je u tim novim kolaboracijama grad teatar i grad kao teatar usamljen, on se ipak dešava, jer je u njemu upisana memorija pozornice kao poprište sukoba, memorija kao travestija, memorija kao bijeg iz stvarnosti, memorija kao glas koju ipak čuju svi oni koji žele da čuju.

Refleksija svih ovih godina na Budvu za mnoge je sjećanje na produkciju sadržaja koja je nastajala u okrilju festivalskih produkcija i koprodukcija, kroz naslove, kroz autore, kroz izvođače – kroz mnogobrojne priče koje su u Budvi i iz Budve odlazile dalje, nastavljajući svoja pozorišna putovanja – nekada više, nekada manje prenoseći autentičnost mjesta na kome su stvarane. Nije to jednostavan pozorišni posao. Kvalitet, osobenost i zamke ambijentalnog teatra, onog teatra koji je autentičan jer se misli iz duha mjesta u kome nastaje, nije uvijek jednostavno prenijeti u “scenu kutiju”, gdje god ona bila. Ali kada se na tim mjestima, dalekim manje ili više od Budve, mislilo na nju, vjerujem da je to uvijek bio uspjeh Festivala, i svih onih umjetnika koji su gradili svoje autorske poetike u prostoru grada i za grad. Insistiranje na ambijentalnom teatru i dalje mora biti izazov Festivala, jer upravo takve predstave jesu građa njegove slave i njegove istorije. Naravno, važne su i one druge, koje nemaju takav napor i ekskluzivitet, sve one priče pozorišne koje dolaze iz “scene kutije”, a igraju se na otvorenom, jer će se i one izboriti da jednog dana makar i na spratu neke garaže grad dobije zatvorenu scenu, kako bi pozorište živjelo i bez ljeta.

Kada bi ovaj esej bio stvarna rekonstrukcija svih godina ili pak ponaosob svake od tri decenije, ili hronologija razvoja Festivala po određenoj matrici ključnih pojmova i pojava, ali i bez obzira što on to nije, može se reći da iskustvo festivala *Grad teatar Budva* stvara sopstveni kontekst, u kome se estetsko i političko prožima. U toj sinergiji nastajao je arhiv predstava koje su bile glas savremenosti, nositelji ideje za bolju stvarnost, važan činilac istinske kritike stvarnosti, uprkos tome što „Svjedoci smo, ne samo na Balkanu i u njegovu susjedstvu, raznorodnih stavova okrenutih prošlosti, tradiciji, jednoj vrsti povijesti koja vodi premalo računa o tekovinama svoga vremena. Oni – takvi stavovi – pothranjuju mitologiziranje stvarnih događaja i činjenica, otežavaju istinsku *kritiku stvarnosti*“. (Gunjević i Matvejević: 2010, 103)

Da je to tako, svjedoči i izbor definicije kulture, jedne od mnogobrojnih definicija kulture, po kojoj se ona određuje kao “medij preko koga se proživljavaju, osporavaju i konstitišu društvene promjene”. (Congrove i Jackson, 2004, 33-34)

Odabrana definicija predstavlja i izbor željenog diskursa u polju čitanja Festivala koji je i sam izrazito fluidan i pluralan tokom svih godina svog trajanja – kao što to jeste u konačnom i samo polje kulturne produkcije, njena interpretacija i reinterpretacija.

U uvodnom dijelu eseja, izrečen je stav o samouvjerenom budvanskom karakteru Festivala. Budvanski u novom crnogorskom kontekstu ili u dilemi njegovog daljeg razvoja koji će mu dati karakter nacionalnog, a u kome se ne gubi njegov internacionalni karakter, naprotiv – koji treba još jače razvijati.

Pitanje zapravo glasi: koji narativ svjedočimo kroz dileme grad i/ili država, Mediteran i/ili Balkan, Jugoistočna Evropa kao region ili uže – prostor exjugoslovenski i/ili Evropa i svijet? Možemo reći da su dileme konstantne, i da društveni i politički kontekst ništa danas nije manje bitan nego što je to bio u prethodnim godinam. I ne samo sada i ovdje. Pozorišni festivali na otvorenom grad koriste kao dekor, kakav god da on jeste, jer “gradski dekor se snažno nameće i njegove arhitektonske, društvene, ekonomske komponente predstavljaju podatke koje treba uzeti u obzir u izboru i podesnosti pozorišnog pokreta”. (Lajak, 2000: 85) Umjetnost pozorišta u susretu sa prostorom grada, kroz ambijentalno pozorište tvori posebnu memoriju koja postaje njegov dio i kada taj prostor opet bude ono što je bio prije pozorišnog čina. To je produktivna memorija koja stvara nove vrijednosti. Možda je to duh mjesta, koji se pronalazi, ali koji se i stvara. Moć pozorišta da ga stvara, otkriva i pojačava je velika. Duh mjesta je odredio mnoge nove pozorišne vizije i iluzije tokom XX vijeka.

Plaža “Ričardova glava” nije sada samo jedna velika terasa, ona je sigurno ostala u memoriji gledalaca početka izvedbe *Orestije* Teatra Pralipe, ili neko možda još vidi Don Žuna na Drobnom pijesku, ili čuje Konte Zanovića na Citadeli.

Kakav god bio rezultat, dobro je da Festival pripada gradu i da ga grad želi, jer gradu pripada titula nositelja kulture, grad je mjera prepoznavanja identiteta koji osvaja i druge prostore. Grad koji je dovoljno otvoren da bude i kosmopolitski. Interktulturni dijalog, tj. međukulturna praksa se pokazuje kao neophodan sadržaj otvorenosti jedne kulture za drugog – u slučaju crnogorskog koncepta to se pokazuje kao važan element u njenoj sopstvenoj identifikaciji i reprzentaciji, koncept koji u svojoj memoriji i u sadašnjosti nose mnogi crnogorski gradovi. I baš danas, kada je taj interkulturalizam kao koncept širom Evrope i svijeta ugrožen, on jeste izazov. Izazov da sada i ovdje, i u priči o jednom festivalu ističemo upravo ovaj kontekst od koga ne treba odustajati.

Iako se dominantno naslanja na jezičke i kulturne tradicije južnoslovenskih jezika koji se ne prevode (crnogorsi, srpski, hrvatski, bosanski), i koliko god bila “otežana” izvedba predstave na jeziku koji se publici prevodi, i baš zbog toga što nosi titulu metropole turzima, Festival bi u budućnosti trebao više pažnje da fokusira na repertoar koji ulazi u druge jezike i tradicije, bile one verbalnog ili pak neverbalnog karaktera, a koje predstavljaju druge umjetničke prakse savremenih izvedbenih umjetnosti. I sve to, ili većinom u afirmaciji ideja ambijentalnog pozorišta tj. dijaloga pozorišta sa gradom – kakav god da jeste njegov savremeni iskaz i ritual svakodnevnice. To jesu nužne i poželjne nove provokacije, koje uspijevaju da ponište problem buke, kao što je to u ovogodišnjem izdanju uspjelo sa grupom Laibah – koliko god to bio ipak primarno koncert i muzika, ipak je i spektakl, polje savremene umjetnosti, muzika kao medij za ostale i ostalo. Efekat – dominacija Festivala u odnosu na grad, protor scene između crkava. Prostor koji ostaje za umjetnost, prostor koji nije još jedan *cafe*.

Dileme jednog festivala su različite, baš kao što su to i dileme u kontekstu postojeće ili nepostojeće nacionalne i lokalne kulturne politike, koje mogu dati važne odgovore, suštinske odgovore što danas, nakon trideset godina, jeste ideja ekskluzivnog, multimedijalnog i internacionalnog festivala *Grad tetara Budva*.

Dosadašanji arhiv koje se može mapirati u različitim pravcima, svakako je dobra građa i za istoriju Festivala, istoriju drame i pozorišta koju udruženo potpisuju mnogu, i za vrijeme koje dolazi. Recimo arhiv praizvedbi koje referišu na kulturnu istoriju grada i koje su označitelj njegovog identiteta – *Kanjoš Macedonović*, *Konte Zanović*, *Don Krsto*, *Skočiđevojka*. Predstave koje su otvarale važne teme bliže i potisnute istorije, kao i predstava *Montenegrini*, ili su pak ulazile u poznate teme i mitove, ali sa novim umjetničkim čitanjima – *Lažni car Šćepan Mali* i *Banović Strahinja*. I sve one uspjele predstave svjetske dramske baštine koje su zračile i imale veliku atrakciju koja je emanirala ideju grada teatra – *San ljetnje noći*, *Hamlet*, *Leons i Lena*, *Kaligula*, kao i one koje su kroz priču o istoriji teatra, saopštavale priču o njemu i danas, poput *Karoline Nojber*. Ali i sve one druge, koje čitalac može povući iz svoje memorije, iz svog gledalačkog iskustva, kao svjedok istorije jednog festival, ili sa onim osjećanjem koje odgovara jednom od festivalskih slogana – “Mogu povjerovati u sve pod uslovom da je nevjerovatno”.

Važne su, istaknimo posebno, predstave koje su referisale na budvansko nasljeđe, jer su svojim utemljeljenjem kao prazivedbe, osim književnog i pozorišnog dometa posjedovale i bitno identitetsko značenje, kako za sam grad i njegovo zaleđe, tako i za uspostavljanje ukupnog višeslojnog narativa koji gradi kulturni identite Crne Gore.

Umjetnost koja je stvorena u prethodnih tridest godina, kroz svoje artefakte predstavlja značajan prostor za različita interdisciplinarna područja, pa možda i zbog svjedočenja o svim krizama, potrebno je prostoru tzv. čiste umjetnosti pridružiti i afirmisati mnoge druge koji će interdisciplinarno prići ne samo festivalu kao istoriji, već i Festivalu, ali i Gradu kroz viziju budućnosti. I fascinancija i nelagoda podjednako su važne za istraživača i mislioca, za producenta i umjetnika, za upravitelja i za građanina. Urbana antropologija, kulturna geografija, savremena teatrologija, samo su neke od interdisiplinarnih pristupa koje je potrebno pokrenuti u čitanja, koja nijesu samo i uvijek u povodu jubileja. Jubileji su važni samo zbog slavlja, a sve ono između, kao i ono što tek dolazi, jeste građa za nove izazove i za nove scene – za Festival kao kapital.

Bibliografija:

Cosgrove, Denis i Jackson, Peter (2015 (1987) ) U: Šakaja, Laura *Uvod u kulturnu geografiju*, Leykam international, Zagreb

Gunjević, Boris i Matvejević, Predrag (2010) *Tko je tu, odavde je*, Ljevak, Zagreb

Lajak, Pjer (2000) *Šalon na ulici,* Urbani spektakl (ur. Dragićević Šešić, Milena Šentevska, Irena), Clio, Yustat, Beograd

Stojković, Branimir (2002) *Identitet i komunikacija*, FPN, Čigoja, Beograd

Plakat Bijenala crnogorskog teatra 2012. (nacionalni pozorišni festival)



**Pozorišne mreže**

Pozorišne mreže predstavljaju trend pozorišnog udruživanja koji intenezivno nastaje devedesetih godina XX vijeka, kao odgovor na nove društvene i poltičke okolnosti ujedinjene Evrope i politika koje su gradile i jačale evropski kulturni identitet i mobilnost.

Potreba za kulturnim mrežama nastala je iz potrebe za prikupljanjem dobrih praksi od različitih aktera, raspravom o preprekama, pružanjem podrške ili utjicaja na donosioce političkih odluka i politike zagovaranja povoljnih uslova za kulturni ravoj i jačanje društva.

*„Najveći broj mreža u oblasti kulture u Evropi iskazuje kao osnovne vrijednosti – humanizam, interkulturalizam (interkulturni senzibilitet), ljudska prava, a posebno prava na kulturu, etiku kulturnih radnika (umjetnika, administratora i menadžera), profesionalizam, sa posebnim akcentom na permanentno stručno usavršavanje. Spremnost na prihvatanje razlika i tolerantnost su nužne komponente ustrojstva mreže.“[[3]](#footnote-3)*

Pozorišne mreže **promovišu razmjenu umjetnika, razvoj zajedničkih projekata, logiku partnerstava i modele koprodukcija u pozorišnoj produkciji.** Usmjerene sui li na najširi međunarodni okvir ili uže kontinentalni (evropski), regionalni, kao i nacionalni, shodno postavljenim ciljevima.

*„U dosadašnjem radu mreže su doprinijele indetifikaciji brojnih problema u kulturnom životu Evrope nedostataka u domenu kulturne politike, profesionalnog rada u kulturi, posebno u domenu međunarodne saradnje. Ipak, za pojedinačnu instituciju, nevladinu organizaciju ili pojedinca uključenog u neku evropsku mrežu, najbitnija je činjenica da je mreža ustvari „žarište kreativnosti“ – ona je podsticaj preduzetničkom duhu, duhu rizika i inovacije. Naravno mreža jeste i moda, ali moda koju treba umjeti iskoristiti“.[[4]](#footnote-4)*

**Studija slučaja:**

IETM (Informal European Theater Meetings), [www.ietm.org](http://www.ietm.org)

Ciljevi mreže:

* Vizija – anticipiranje svih promjena koje bi mogle imati uticaj na sektor umjetnosti i preuzimanje aktivne uloge u tim promjenama.
* Da poboljšaju uslove u kojima se savremena umjetnost razvija i širi
* Solidarnost – omogućiti svim članovima da djeluju poštujući principe međusobne solidarnosti kako bi pružali podršku i podsticali jedni druge.
* Da predvide umjetničke tendencije i razvojne puteve u oblasti savremene umjetnosti.
* Da podrži dinamizam u oblasti izvođačke umjetnosti tako što će biti osnovni pokretač međunarodne saradnje, razmjene i podjele znanja.

**Literatura dostupna na internetu:**

Cools, Guy (2004). International co-production & touring.

<https://www.ietm.org/en/system/files/publications/international_coproduction_and_touring.pdf>

**Primjeri mreža i asocijacija na internacionalnom i nacionalnom nivou:**

IETM (Informal European Theater Meetings), [www.ietm.org](http://www.ietm.org)

European Theatre Convention, [www.europeantheatre.eu](http://www.europeantheatre.eu)

Commedia Network, [www.comedianetwork.org](http://www.comedianetwork.org)

OISTAT (Organisation Internationale des Scènografes, Techniciens et Architectes de Théâtre), [www.oistat.org](http://www.oistat.org)

ONDA, www.onda-international.com

Culturelink Network, [www.culturelink.org](http://www.culturelink.org)

ENCATC (European Network of Cultural Administration Training Centres), [www.encatc.org](http://www.encatc.org)

ENICPA (European Network of Information Centres for the Performing Arts), [www.enicpa.org](http://www.enicpa.org/)

European Opera Center, [www.operaeuropa.com](http://www.operaeuropa.com)

INC (Institute of Network Culture), [www.networkcultures.org](http://www.networkcultures.org)

INCD (International Network for Cultural Diversity), [www.incd.net](http://www.incd.net/)

Performing Arts Network Japan, [www.performingarts.jp](http://www.performingarts.jp/)

1. Milena Dragićević Šešić i Branimir Stojković ''Kultura, menadžment, animacija, marketing'', Clio, Beograd 2007., str. 210. [↑](#footnote-ref-1)
2. Branimir Stojaković ''Identitet i komunikacija'', Beograd, 2002, str. 149. [↑](#footnote-ref-2)
3. Milena Dragićević Šešić, Interkulturna medijacija na Balkanu, Nacionalna i univerzitetska biblioteka BIH 2004. str.74/75 [↑](#footnote-ref-3)
4. Milena Dragićević Šešić, Interkulturna medijacija na Balkanu, Nacionalna i univerzitetska biblioteka BIH 2004. str.77 [↑](#footnote-ref-4)