



LAZAR JOVANOVIĆ

DOKTORSKA DISERTACIJA

BEOGRAD

2014



UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU

FAKULTET DRAMSKIH UMETNOSTI
POZORIŠTA, FILMA, RADIJA I TELEVIZIJE

GRAD TEATAR
KAO DINAMIČKI MODEL RAZVOJA SOCIOKULTURNOG KAPITALA
GRADOVA NA PROSTORU BIVŠE SFRJ

DOKTORSKA DISERTACIJA

KANDIDAT
Lazar Jovanov
Index broj: 11/08D

MENTORKA
Red. prof. dr Vesna Đukić

BEOGRAD
2014



UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU

FAKULTET DRAMSKIH UMETNOSTI
POZORIŠTA, FILMA, RADIJA I TELEVIZIJE

GRAD TEATAR
KAO DINAMIČKI MODEL RAZVOJA SOCIOKULTURNOG KAPITALA
GRADOVA NA PROSTORU BIVŠE SFRJ

DOKTORSKA DISERTACIJA

Mentorka: red. prof. dr Vesna Đukić

Kandidat: Lazar Jovanov
Index broj: 11/08D

BEOGRAD
2014

Sadržaj

1. Uvod	9
1.1. Predmet rada i istraživačka pitanja.....	10
1.2. Ciljevi istraživanja.....	12
1.3. Pojemno-hipotetički okvir.....	13
1.4. Metodologija istraživanja.....	17
1.5. Naučni doprinos istraživanja.....	21
1.6. Poglavlja sa pregledom teorijskih izvora	22
2. Teorije oblika kapitala	28
2.1. Ekonomski kapital	29
2.2. Ljudski kapital.....	29
2.3. Socijalni kapital	31
2.4. Kulturni kapital.....	37
2.5. Simbolički kapital	38
2.6. Kreativni kapital	39
2.7. Kulturni kapital grada.....	39
2.8. Sociokulturni kapital kao sublimirani iskaz različitih oblika kapitala	40
2.9. Sociokulturne vrednosti grada u funkciji kategorijalnog aparata (determinante sociokulturnog kapitala)	42
a. Kulturno nasleđe kao vrednost sociokulturnog kapitala	44
b. Kulturna raznolikost kao vrednost sociokulturnog kapitala	47
c. Identitet kao vrednost sociokulturnog kapitala.....	50
d. Socijalna kohezija kao vrednost sociokulturnog kapitala	53
2.10. Sociokulturne vrednosti u funkciji razvoja imidža grada	54
2.11. Sociokulturne vrednosti u funkciji razvoja kreativnosti.....	55

3. Grad i pozorište.....	56
3.1. Sociokulturni prostor	56
3.2. Grad.....	57
3.2.1. Gradski prostori	59
3.2.2. Razvoj gradske kulturne politike.....	62
3.3. Grad teatar.....	64
3.3.1. Koreni <i>Grada teatra</i>	65
4. KPGT	70
4.1. Sociokulturne, ekonomske i političke okolnosti nastanka KPGT-a	70
4.2. Jačanje kulturnih partikularizama	72
4.3. KPGT - <i>Jedinstveni jugoslovenski kulturni prostor</i>	73
5. <i>Grad teatar</i> Subotica.....	81
6.1. Razvojna strategija	83
6.2. Nova kulturna politika grada (Narodno pozorište-Népszínház-KPGT).....	85
6.3. Grad teatar - Projekat <i>Madač, komentari</i>	90
6.3.1. Estetika <i>Madač, komentara</i>	92
6.3.2. Sociokulturne vrednosti predstave <i>Madač, komentari</i>	93
a. Kulturno-istorijsko nasleđe, identitet i sećanje kao vrednosti sociokulturnog kapitala	94
b. Kulturna raznolikost i identitet kao vrednosti sociokulturnog kapitala	101
c. Socijalna kohezija i identitet kao vrednost sociokulturnog kapitala.....	105
6.3.2. Sociokulturne vrednosti predstave <i>Madač, komentari</i> u funkciji razvoja imidža Subotice	106
Zaključak	107
6. Teatralizacija šireg okruženja grada - Palić	110
6.1. Kulturna revitalizacija Palića	111
6.2. <i>Grad teatar</i> - projekat <i>Šekspir fest</i>	113

6.2.1. Estetika <i>Šekspir festa</i>	115
6.2.2. Sociokulturne vrednosti <i>Šekspir festa</i>	116
a. Kulturno i prirodno nasleđe i identitet kao vrednosti sociokulturnog kapitala.....	117
b. Kulturna raznolikost kao vrednost sociokulturnog kapitala	120
c. Multikulturni identitet i socijalna kohezija kao vrednosti sociokulturnog kapitala.....	124
6.2.3. Sociokulturne vrednosti <i>Šekspir festa</i> u funkciji razvoja imidža i kulturnog turizma	128
6.2.4. Sociokulturne vrednosti <i>Šekspir festa</i> u funkciji razvoja kreativnog i ljudskog kapitala Subotice i Palića.....	131
Zaključak	132
7. Projekat YU fest.....	135
Vizija, misija i ciljevi <i>YU festa</i>	136
Realizacija <i>YU festa</i>	137
Program <i>YU festa</i>	138
Organizaciona struktura <i>YU festa</i>	138
Finansiranje <i>YU festa</i>	139
7.1. Subotica kao glavni produkioni centar <i>YU festa (Molijer fest)</i>	140
7.2. Budva kao „produkioni stub“ <i>YU festa</i>	142
<i>Grad teatar</i> Budva	144
7.3. Kotor kao produkioni centar <i>YU festa</i>	145
<i>Kotor Art</i>	147
7.4. Estetika <i>YU festa</i>	150
7.5. Sociokulturne vrednosti <i>YU festa</i>	152
a. Kulturna i prirodna baština kao vrednost sociokulturnog kapitala	152
b. Kulturna raznolikost kao vrednost sociokulturnog kapitala	155
c. Multikulturni identitet kao vrednost sociokulturnog kapitala.....	159
d. Socijalna kohezija i društvena inkluzija kao vrednosti sociokulturnog kapitala	161

7.6. Sociokulturne vrednosti u funkciji razvoja imidža gradova	162
7.7. Sociokulturne vrednosti <i>YU festa</i> u funkciji razvoja kulturnog turizma.....	163
7.8. Sociokulturne vrednosti u funkciji razvoja kreativnog i ljudskog kapitala	165
Zaključak	167
8. Evaluacija razvoja analiziranih <i>Gradova teatar</i>	170
8.1. Subotica <i>Grad teatar</i>	170
8.1.1. Evaluacija organizacionog razvoja	176
8.2. <i>Grad teatar</i> na Paliću	182
8.3. <i>YU fest</i>	183
8.4. Subotica „nakon Ristića“	186
8.5. Razvoj Budva <i>Grad teatra</i> i evaluacija organizacionog razvoja	188
8.5.1. Evaluacija organizacionog razvoja	191
8.6. <i>Kotor Art</i>	193
Zaključak	196
9. <i>Grad teatar</i> kao dinamički model razvoja sociokulturnog kapitala	200
9.1. Predlog modela	203
9.1.1. <i>Grad teatar</i> sa stanovišta društvenog ugovora	204
9.1.2. Estetski ugovor	206
9.1.3. Prostorna dimenzija <i>Grada teatra</i>	208
Prostor i režija.....	210
9.1.4. Sociokulturne vrednosti <i>Grada teatra</i>	211
a. Kulturno nasleđe, identitet i sećanje – prostorno-vrednosna ravan	212
b. Kulturna raznolikost i identitet kao vrednosti sociokulturnog kapitala	214
c. Multikulturni identitet kao vrednost sociokulturnog kapitala.....	219
d. Socijalna kohezija kao vrednost sociokulturnog kapitala	219

9.1.5. Sociokulturne vrednosti u funkciji uvećanja ljudskog (intelektualnog) kapitala	221
9.1.6. Sociokulturne vrednosti u funkciji stvaranja pozitivnog imidža	222
9.1.7. <i>Grad teatar</i> u funkciji razvoja kreativnog kapitala	223
9.1.8. Sociokulturne vrednosti <i>Grada teatra</i> u funkciji razvoja (kulturnog) turizma	224
9.1.9. Razvojna filozofija <i>Grada teatra</i> : strateško promišljanje	225
a. Strateške dileme u kontekstu <i>Grada teatra</i>	226
b. Strategije.....	228
9.1.10. Menadžment <i>Grada teatra</i>	235
a. Programsko-organizacioni razvoj <i>Grada teatra</i> kao dinamičkog modela razvoja SKK: AMK pristup	236
b. Predlog organizacije modela <i>Grada teatra</i>	238
9.1.11. Model kulturnog delovanja	238
10. Zaključak.....	240

1. Uvod

U drugoj polovini dvadesetog veka, u evropskim i američkim gradovima se dešava „renesansa“ pozorišnog života, i umetničkog aktivizma uopšte, u najrazličitijim gradskim, odnosno javnim prostorima, kako u umetničke, tako i u političke svrhe, sa različitim sociokulturnim reperkusijama. Teatralizuju se ulice, trgovi, napušteni verski i industrijski objekti, parkovi i šume, u formi ambijentalnog pozorišta, (muzičko-plesnog) performansa, hepeninga, proslave, mitinga, koristeći elemente spektakla i princip multimedijalnosti. Avangarda i kontrakultura su doprinele jačanju omladinskih potkultura, ekoloških pokreta, pokreta sociokulturne animacije i tako dalje, stvarajući novo ruho gradova u želji da ih pozicioniraju kao kulturne centre, bilo na državnom bilo na regionalnom i svetskom nivou. U tom periodu su ustanovljene i gradske kulturne politike sa ciljem ujednačavanja mogućnosti za sve, nezavisno od društvenog statusa ili kulturne afilijacije, da učestvuju u kulturnim aktivnostima grada, pod parolom „Kultura za svakog“, a u sklopu ideje demokratizacije i demotropolizacije kulture.

Pozorišta na otvorenom, ambijentalni teatri, odnosno koncept *Grad teatar*, kao i pozorišni festivali, danas predstavljaju relevantne aktere u sprovođenju strategija gradskih kulturnih politika, sa višestrukim implikacijama (revitalizacija gradskih prostora i gradskog nasleđa, promocija kulturne raznolikosti, kohezija stanovništva, stvaranje novog identiteta grada, okupljanje kreativnog miljea, oblikovanje kulturnog i turističkog imidža grada, kreiranje prijatnog ambijenta i tako dalje), koje utiču na razvoj sociokulturnog kapitala urbane sredine. Gradovi koji su prepoznali strateški značaj i sociokulturne potencijale ovog pozorišnog koncepta (kao što je Avinjon) zauzeli su značajno mesto na regionalnoj i međunarodnoj kulturnoj mapi sveta.

Na prostoru nekadašnje Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije, najznačajniji primeri *Grada teatra* su Dubrovnik (*Dubrovačke ljetnje igre*), subotički *Grad teatar* (Narodno pozorište *Nepszínház*-KPGT), *Grad teatar* Budva i *Kotor Art*. Idejni tvorac ovih *Gradova teatar*a, osim Dubrovnika, je pozorišna trupa i kulturno-politički pokret KPGT (Kazalište Pozorište Gledališće Teatar), predvođena dramskim umetnicima Ljubišom Ristićem, Nadom Kokotović, Dušanom Jovanovićem i Radetom Šerbedžijom. Koncept *Grada teatra*, na način kako ga je sprovodio KPGT, imao je višestruke funkcije: političku (zalažući se za zajedništvo, za jugoslovenski način života, za ideju „bratstva-jedinstva“), u okviru koncepta *jedinstvenog jugoslovenskog kulturnog*

prostora, zatim sociokulturnu (socijalna kohezija, integracija, zajedništvo, multikulturalnost, višejezičnost, tolerancija...) i ekonomsko-razvojnu (revitalizacija grada i gradskih prostora, jačanje organizacionih kapaciteta, turizma, ugostiteljstva, stvaranje kreativnog miljea...).

1.1. Predmet rada i istraživačka pitanja

Novija stanovišta javnih politika zasnivaju se na verovanju da će umetnost i kultura ponovo učiniti gradove pogodnim za život, doprinoseći kvalitetu gradskog života, urbanoj revitalizaciji i razvoju sociokulturnog kapitala zajednice.

U studiji iz 1996. godine o ulozi kulturnih aktivnosti u urbanoj regeneraciji, Čarls Landri i saradnici (Landry et al., 1996) napravili su 15 studija slučaja gradova u Britaniji i Zapadnoj Evropi, u kojima se kulturna aktivnost koristila kao motor za individualni i društveni razvoj. Kulturni programi u ovim gradovima su shvaćeni kao mogućnost koja donosi različite dobiti, kao što su istraživanje identiteta, jačanje socijalne kohezije, poboljšanje lokalnog imidža, smanjenje uvredljivog ponašanja, promovisanje interesa u lokalnoj sredini, razvijanje samopouzdanja, izgradnja partnerstva između privatnog i javnog sektora, jačanje organizacionih kapaciteta, podržavanje nezavisnosti, istraživanje vizije budućnosti (Reeves, 2002: 15).

Landri i saradnici (u Reeves, 2002) takođe ističu da umetnost daje poseban doprinos lokalnim urbanim naporima obnove, zahvaljujući sposobnosti da uključi kreativnost populacije, podstakne dijalog između pojedinaca i društvenih grupa, ohrabri preispitivanje, dajući projekciju budućnosti, ali i zato što nudi mogućnost samoizražavanja. Prema tome, umetnost ne treba posmatrati kao alternativu regenerišućim inicijativama, kao što je na primer poboljšanje zaštite životne sredine, nego kao vitalnu komponentu koja može imati efekat transformacije, doprinoseći razvoju sociokulturnog kapitala gradova.

U ovom radu razmatramo koncept *Grada teatra* i njegovu ulogu u sociokulturnom životu gradova. Pozorište posmatramo kao deo integrativne i inkluzivne praktične politike i gradske strategije razvoja, koje daje ogroman doprinos menjanju kulturnog sektora i prihvatanju novih načina i metoda delovanja. Kao takvo, ono ima kapacitete da svojim aktivnim delovanjem doprinese unapređenju kulture, obrazovanja i društvenih odnosa na mezo (gradskoj) ravni, ali i kao instrument koji ima snagu da se suoči sa značajnim kulturno-političkim pitanjima i problemima zajednice, te da ponudi model rešavanja istih, kako na gradskom, tako i na državnom nivou.

Ovo istraživanje je zasnovano na *humanističkom principu*¹ kulturne politike, koje počiva na uverenju da „kultura bitno određuje pojedinca i društvo, pa i grad u celini“ (Dragičević Šešić, 1994). Shodno tome, grad koji nije sposoban da se kulturno odredi gubi svoj identitet. Prema Trozbiju (2012: 20) osobenost kulturne politike leži upravo u činjenici koja se ponekad previđa – da se ona bavi kulturom, odnosno onim vidom i načinom funkcionisanja društva koji prevazilazi čisto ekonomski.

Međutim, priroda ovog istraživanja je takva da se ne mogu zaobići ni pitanja ekonomskog razvoja zajednice, kroz posredan uticaj kulture, umetnosti i pozorišta. Ovakav pristup temi otvara prostorne dimenzije interdisciplinarnog istraživačkog procesa i niz istraživačkih pitanja. Kakav je uticaj kulture i umetnosti, odnosno određenog pozorišnog koncepta, na zajednice u kojima deluje? U kakvom su odnosu grad i koncept *Grada teatra*? Kakav uticaj pozorište u javnim prostorima ostvaruje na odnose unutar grada? Kako koncept *Grad teatar* utiče na kvalitet i kulturu života gradskog stanovništva? Da li i na koji način koncept *Grad teatar* može sam po sebi da pruži podstrek urbanom napretku (kulturnom, socijalnom, ekonomskom) i revitalizaciji? Može li se ideja zajedništva, kulturna raznolikost i kulturni identitet jednog grada unaprediti implementacijom ovog koncepta? Da li i na koji način je moguće povezati strategiju gradskog razvoja sa strategijom kulturnog razvoja, posredstvom koncepta *Grada teatra*? Koje su sociokulturne i političke reperkusije koncepta *Grad teatar*, kao dela nacionalne festivalske mreže, na makro nivou? Može li se pomenuti koncept posmatrati kao razvojni model? Stoga je i *predmet ovog istraživanja* idejni koncept umetničkih projekata *Grad teatar*, shvaćen kao dinamički model razvoja sociokulturnog kapitala gradova i deo inovativnih koncepta savremenih kulturnih politika. Kao odabrane studije slučaja analiziraju se koncept *Grada teatra* Narodnog pozorišta-Nepszínház-KPGT, *YU Fest*, i u okviru njega ustanovljeni produkcionni pozorišni centri Budva *Grad teatar* i Kotor Art. Istorijски gledano, izučavanje odnosa grada i teatra nije novo. Povezivanje *grada*, kao društveno-kulturno-arhitektonskog fenomena, i teatra, imanentan je drevnom, mediteranskom, festivalskom gradu, ali ovo istraživanje je specifično utoliko što veći akcenat stavlja na sociokulturne i političke reperkusije njihovog međuodnosa.

¹ Nasuprot *humanističkog principa* stoji *tržišni princip* u kulturnoj politici, koji „vrednuje kulturne sadržaje kao potrošna dobra podvrgnuta zakonima tržišta. Tržišno usmerenje favorizuje ono što se trenutno traži, bez obzira na to da li je reč o autentičnom kulturnom sadržaju“ (Vasiljević, 2009: 106). Ipak, humanistički i tržišni koncept kulturne politike se neretko i prepliću.

Ako pođemo od ekonomskog stanovišta, po kom se i kulturna raznolikost može se posmatrati kao činilac kulturnog kapitala (Trozbi, 2012: 165), odnosno njegov značajan atribut, nužno je uspostaviti i analogiju između koncepta *Grada teatra* i kulturne raznolikosti grada, „zato što [raznolikost] ima kapacitet da inicira novo formiranje kapitala“ (Milinković, 2007: 53), u ovom slučaju oličenog u konceptu *Grad teatar*.

1.2. Ciljevi istraživanja

Naučni cilj istraživanja je modelovanje koncepta *Grada teatra*, u kontekstu razvoja sociokulturnog kapitala grada, kao deo integrativne urbane kulturne politike i razvojne filozofije grada. Shodno tome, neophodno je determinisati sociokulturne i uopšte razvojne vrednosti tog modela i njihov značaj, odnosno korelaciju i međuzavisnost sa savremenim principima kulturne politike.

Projektno-modelski cilj je izrada modela u skladu sa savremenim zahtevima menadžmenta u kulturi i kulturne politike.

Eksplorativno-deskriptivni cilj ovog istraživačkog procesa je otkriti i opisati sociološku i kulturno-političku funkciju odabranih studija slučaja *Grada teatra*, na mikro (institucionalnom), mezo (gradskom) i na makro (državnom) nivou, analizirajući njihove vrednosne i razvojne karakteristike. Iz toga proizilazi *poseban cilj*, koji podrazumeva analizu evaluacije KPGT-ovog *Grada teatra*, počev od inicijalne ideje pojedinca, koja se „materijalizovala“ stvaranjem društvenih veza i odnosa, te širenjem socijalnog kapitala, a samim tim i željenih sociokulturnih vrednosti. U tom smislu, cilj je pratiti razvoj svojevrsne kulturne inicijative, kao primer kulturne politike „od dole prema gore“, u kontekstu samoupravne socijalističke kulturne politike koja je dozvoljavala ovakve inicijative.

Operativni cilj proučavanja je utvrditi doprinos koncepta *Grada teatra* u procesu urbane revitalizacije i sociokulturnom razvoju grada, a zatim ispitati kulturološke implikacije pomenutog koncepta (u vezi sa afirmacijom zajedništva, koegzistencije, kulturne raznolikosti), kao i njegove društvene uticaje (kohezija, integracija, poverenje...).

S obzirom da je identitet imanentna nematerijalna vrednost kulturnog kapitala, *cilj* je ispitati ulogu koncepta *Grada teatra* u formiranju (multi)kulturnog identiteta grada, sa akcentom na

Subotici, koja predstavlja paradigmatičnu multikulturnu sredinu, kao i kulturno-turističkog identiteta, sa akcentom na Budvi i Kotoru.

Pojedinačni ciljevi koji su obuhvaćeni istraživanjem:

1. Utvrditi prirodu odnosa između svojevrzne estetike *Grada teatra* i koncepta kulturne politike.
2. Utvrditi uticaj kulturno-političkih, društvenih i ekonomskih okolnosti na nastanak, razvoj ili gašenje *Grada teatra*, kao dinamičkog sociokulturnog modela.
3. Ispitati uzroke zbog kojih *Grad teatar* nije opstao kao održivi model u određenim gradovima.
4. Odrediti ulogu različitih „porodica“² i njenih „članova“ u kulturnom sistemu grada, u odnosu na razvoj ovog modela.
5. Odrediti funkciju i karakter sociokulturnog prostora, u kontekstu *Grada teatra*.
6. Definirati ulogu koncepta *Grada teatra* u stvaranju kulturnog miljea i kreativne klase.
7. Preporučiti razvojne strategije, oblik menadžmenta i organizacioni model u procesu realizacije modela *Grada teatra*.

1.3. Pojmovno-hipotetički okvir

Kapital je, takođe, jedan od pojmova kojem se, u teoriji i praksi, pripisuju raznovrsna značenja. Karl Marks (1947) je kapital posmatrao kao deo viška vrednosti (stvorenog u procesu proizvodnje, realizovanog kroz razmenu), koji se koristi u svrhu daljeg stvaranja profita. Francuski sociolog Pjer Burdije kapital definiše kao „akumulirani rad“ s mogućnošću za stvaranje profita, odnosno za reprodukciju u istom ili proširenom obliku. (u materijalnom ili inkorporiranom obliku) (Bourdieu, 1986: 241). Teorija kapitala je prevashodno ekonomska

² Kulturni sistem, dakle, jeste međuodnos koji se uspostavlja između različitih partnera koji igraju određenu ulogu i ispoljavaju neku moć (političku, finansijsku, simboličku) na polju kulture.

Kulturna politika proizašla je iz rastuće intervencije, na umetničkom polju, partnera koji nisu ni stvaraoci ni publika. (Molar 2000). Prema Klodu Molaru, „porodice“ koje čine jedan kulturni sistem su „stvaraoci“ sa jedne, i „publika“ sa druge strane. Oni čine horizontalnu liniju sistema, koja je presečena vertikalnom linijom, odnosno „porodicom donosioca odluka“ i „porodicom posrednika“.

kategorija, koja je vremenom evoluirala, i postala predmet socioloških, kao i kulturoloških istraživanja.

Burdije je razvio klasifikaciju na osnovu četiri međusobno povezana oblika kapitala, kojim mogu raspolagati pojedinci, a posredno preko njih i društvene grupe:

- Ekonomski kapital (E),
- Kulturni kapital (K),
- Socijalni/društveni kapital (D),
- Simbolički kapital (S).

Suština kapitala, u svim teorijama i oblicima kapitala, je investiranje resursa u svrhu stvaranja viška vrednosti, a to je naročito značajno za ovo istraživanje. „Suštinski, *vrednost se može tumačiti kao bitnost ili značaj nekog dobra, usluge, aktivnosti ili doživljaja za pojedinca ili grupu, s mogućnošću rangiranja vrednosti (od bolje ka goroj ili od više ka nižoj) prema određenim kriterijumima*. Proces pomoću koga se nečemu dodeljuje određena vrednost naziva se *vrednovanjem ili procenom vrednosti*“ (Trozbi, 2012: 29).

Teorija sociokulturnog kapitala u ovom istraživanju predstavlja na neki način sintezu prethodno pomenutih oblika kapitala, „zato što se kulturni kapital zapravo prepliće sa drugim vrstama kapitala i jako je dinamički strukturiran, na način da objedinjuje elemente različitih javnih politika, i različitih oblika funkcionisanja unutar društvene komunikacije“ (Dragojević, 2013).

Sociokulturni kapital stvara obe vrednosti, i sociokulturnu i ekonomsku, dok „obični“ kapital obezbeđuje samo ekonomsku vrednost. *Stoga, sociokulturni kapital možemo definisati kao ostvarenja koja otelotvoruju, sadrže ili obezbeđuju dodatnu socijalnu i kulturnu vrednost, pored bilo koje ekonomske vrednosti koju oni mogu imati*.

Razvoj, u svom integralnom obliku, predstavlja autonomnu naučnu disciplinu (*development studies*), koja se, najkraće rečeno, bavi napretkom ljudskih aktivnosti i načinom života. Kulturni razvoj grada je u velikoj meri uslovljen sociokulturnim kapitalom, međusobnim uticajima različitih kultura, kao i aktuelnim društveno-političkim i ekonomskim okolnostima. „Tako da sociokulturni kapital, takođe, možemo promatrati i kroz kriterij poštovanja održivog razvoja i onoga što se zapravo može odrediti kao konstruktivni odnos prema razvojnim parametrima same strukture gradskog jezgra, ali i njezine okolice, okolnog područja u kome gradovi zapravo imaju,

takođe, taj element razvoja i strukturiranja novih usluga i novih produkcijskih shema i novih komunikacijskih odnosa unutar pojedine društvene sredine“ (Dragojević, 2013).

Prema Vesni Đukić (2010: 357), kultura ima sveukupni društveni razvojni potencijal (politički, socijalni, obrazovni i privredni), jer utiče na stvaranje dominantnih vrednosti, mišljenja i modela ljudskog ponašanja. U tom smislu, kulturni razvoj je u osnovi koncepta multidimenzionalnog održivog razvoja društva, koji je moguće praktično ostvariti samo ako je kulturna politika deo razvojne politike društva vođene kroz međuresornu, međuministarsku i međuvladinu saradnju, kao i kroz uspostavljanje partnerstava između javnog, privatnog i građanskog sektora. Kulturni razvoj je uslovljen i kulturnim tradicijama, nasleđenim sistemima vrednosti i društveno-političkim i ekonomskim okolnostima.

Sa stanovišta Agende 21 za kulturu, danas je kultura ključni resurs za razvoj, koji je tokom prošlog, XX veka bio zanemaren. Ideja o umetnosti kao *razvojnoj vrednosti* podrazumeva značajnu ulogu umetnosti u stvaranju građanskog društva, socijalne kohezije, izgradnji kapaciteta zajednica i tako dalje, nasuprot shvatanju umetnosti kao *samoopravdavajućoj vrednosti*. Da li će se umetnost posmatrati kao društvena aktivnost ili kao javno dobro, samo sebi dovoljno, zavisi i od ciljeva kulturne politike.

Umetnost kao zadatost razvoja sociokulturnog kapitala predstavlja moralni i vrednosni imperativ, koji vodi humaniziranoj društvenosti.

Danas se debata o ulozi kulture i lokalnog razvoja često razmatra u kontekstu akumuliranja sociokulturnog kapitala. U tom smislu, evolucija pojma nas je dovela do glavnih elemenata sociokulturnog kapitala: umrežavanja, partnerstva, poverenja. „U izvesnom smislu, ulaganje u kulturu deluje kao investicija u socijalni kapital“ (OECD, 2005: 9). Razvoj sociokulturnog kapitala je proces promena kulturnog i društvenog života zajednice sa ciljem ostvarivanja njenih kulturnih vrednosti i povezan je sa opštim uslovima društvenog i ekonomskog razvoja.

Osnovna hipoteza ovog istraživanja se sastoji u tome da je koncept *Grad teatar* dinamičan i otvoren model, koji ima potencijal za generisanje nove socijalne, kulturne, a posredno i ekonomske vrednosti, te se u tom smislu može posmatrati u kontekstu razvoja sociokulturnog kapitala grada. Kao takav, koncept *Grad teatar*, predstavlja model koji doprinosi razvoju i revitalizaciji gradova, korespondirajući sa savremenim principima kulturne politike.

Posebna hipoteza ovog istraživačkog procesa je da je *Grad teatar*, sa jasno artikulisanom vrednosnom orijentacijom, adekvatan model integrativne i inkluzivne (gradske) kulturne politike, doprinoseći razvoju građanskog društva, što je u skladu sa savremenim demokratskim načelima i vrednostima.

Pomoćne hipoteze:

1. Liderski menadžment sa jasnom i dugoročnom vizijom je prvi preduslov za uspešno realizovanje *Grada teatra*, kao dinamičkog modela razvoja sociokulturnog kapitala sredine.
2. Svojevrсни postmoderni estetski pristup *Grada teatra*, kao preduslov za generisanje višestrukih sociokulturnih vrednosti, je u uzročno-posledičnom odnosu sa savremenom gradskom kulturnom politikom, što takođe utiče na uspešnost i umetničke, odnosno sociokulturne domete *Grada teatra*.
3. Programska izvrsnost, odnosno umetnička, estetska i organizaciona izvrsnost, su takođe preduslov za uspešnu realizaciju *Grada teatra*.
4. Društvene i ekonomske okolnosti su naračito značajne za nastanak, razvoj ili gašenje *Grada teatra*, dok su političke prilike od presudne važnosti za njegov životni vek.
5. Koncept *Grada teatra* ima potencijal da okupi kulturni i umetnički milje, uvećavajući ljudski kapital grada.
6. *Grad teatar*, sa stanovišta savremene teorije kreativnog kapitala doprinosi stvaranju „kreativnog grada“.
7. *Grad teatar* stvara povoljan ambijent za privredni razvoj (prevashodno kulturni turizam).
8. *Grad teatar*, kao dinamički model razvoja sociokulturnog kapitala oblikuje novi (na primer, kulturno-turistički) identitet ili reafirmiše već postojeći identitet savremenog multikulturnog grada ili grada u kome bi trebalo očuvati sećanje na „zaboravljeni“ multikulturalizam.
9. Zbog svoje izražene sociopolitičke dimenzije, koncept *Grada teatra* doprinosi razvoju kulturne raznolikosti, kao imanentnog činioca kulturnog kapitala, kao i unapređivanju socijalne kohezije i inkluzije manjinskih grupa.

10. *Grad teatar* deluje centripetalnom silom, integrišući gradsko stanovništvo.
11. *Grad teatar* inicira međukulturni dijalog.
12. Primenom strategije umrežavanja *Grad teatar* ostvaruje značajan sociokulturni i politički uticaj kako na mezo (gradskom), tako i na makro (državnom) nivou.
13. Realizacija *Grada teatra*, kao dinamičkog modela podrazumeva kombinaciju strategija povezivanja, programsko-organizaciono kompetitivnih strategija, strategija postizanja kvaliteta, strategija javnog delovanja.
14. Projektni model organizovanja je najkompatibilniji razvojnom i dinamičkom karakteru modela *Grada teatra*.

1.4. Metodologija istraživanja

U istraživačkom procesu izrade ovog rada korišćene su različite tehnike i metode istraživanja, koje, u sinergiji, omogućavaju dolazak do odgovarajućeg zaključka i proveru postavljenih hipoteza. Složenost problematike, koja je proistekla iz teme, uslovlila je i interdisciplinarni metodološki pristup, koji povezuje naučne oblasti sociologije umetnosti i pozorišta, teatrologije, sociologije grada, estetike, menadžmenta pozorišta i kulture, i kulturne politike. Dakle, disertacija je situirana u okvirima društvenih nauka, pa je shodno tome primenjena metodologija kvalitativnog istraživanja.

U primarnom postupku istraživanje je usmereno na pojmovno određenje i prezentovanje teorijske osnove, primenom teorijsko-interpretativne i deskriptivno-istoriografske metode. Prikupljanje relevantnih podataka se vršilo kroz analizu i izučavanje:

- a) najznačajnije literature vezane za naučnu oblast socijalnog i kulturnog kapitala, kulturne politike, sociologije pozorišta i grada;
- b) stručnih časopisa, zbornika radova i web sajtova, koji se odnose na prethodno navedene oblasti;
- c) magistarskih ili doktorskih radova bliskih temi rada.

Primenom istoriografske metode ispitana je hronologija odnosa između grada i teatra, od modernog do postmodernog doba, zaključno sa jugoslovenskim iskustvom *Grada teatra*. Ova metoda omogućava da se uoče društveno-istorijske i kulturno-političke okolnosti u okviru kojih se *Grad teatar* razvijao, kao i uzročno-posledični odnos politike i kulture.

U narednom postupku istraživanje je zasnovano na operativnoj metodi analize sadržaja i studijama slučaja, koje praktično predstavljaju okosnicu ovog istraživanja. S obzirom na obiman stvaralački opus KPGT-a, analiza studija slučaja svedena je na paradigmatične projekte. Najpre su analizirane sociokulturne i ekonomske okolnosti odabranih gradova, u okviru kojih je nastao koncept *Grad teatar*. Studije slučaja su tendenciozno odabrane, te ukazuju na generisane vrednosti i sociokulturni uticaj *Grada teatra* na mikro (institucionalnoj), mezo (gradskoj) i makro (državnoj) ravni. Fokus je na projektima koji su se realizovali u periodu od 1985. do 1987. godine, kako bi se preciznije utvrdile generisane sociokulturne vrednosti. Istraživanje je u tom smislu usmereno na subotički koncept *Grada teatra*, tačnije na predstavu *Madač, komentari*, koja je ujedno bila i inaugurativni projekat nove kulturne politike Subotice; zatim na *Grad teatar* na Paliću, odnosno projekat *Šekspir fest*, kao uzoran primer širenja radijusa kulturnog delovanja iz centra urbane sredine prema periferiji; i festivalska mreža *YU fest*, koja je inicijalne godine povezala 18 gradova, posredstvom koncepta *Grada teatra*, te generisala sociokulturne vrednosti na makro ravni, aktivno se zalažući za koncept *jedinstvenog jugoslovenskog kulturnog prostora*. Razvoj kulturne inicijative je posmatran hronološki, „od dole“ prema „gore“, kao i proces širenja sociokulturnog kapitala: od institucije – prema gradu; od grada – prema širem okruženju; od šireg okruženja – prema državi; od države – prema Evropi i drugim delovima sveta. Odabrane studije su najznačajniji projekti inovativnog kulturnog koncepta (predstave, produkcionistički festivali, festivalske mreže), realizovani pod okriljem različitih organizacija (pozorište kao javna institucija, Centar za kulturu, Kulturno-informativni centar, trupe iz civilnog sektora i tako dalje). Zajednički imenitelj svih projekata je kulturno-politički pokret KPGT, kao njihov idejni tvorac.

U tom procesu je ispitan i stepen razvoja kulturnog života odabranih sredina i njihovi postojeći koncepti ili strategije (kulturnog) razvoja, iz perioda osamdesetih godina. U tom smislu, utvrđuje se u kojim gradovima je ovaj pozorišni koncept bio deo (integrativne) kulturne politike, a u kojim deo politike sa ciljem unapređenja kulturnog turizma sredine.

Parametri za merenje doprinosa razvoju sociokulturnog kapitala, generisanog od strane KPGT-a, posredstvom koncepta *Grada teatra*, su sociokulturne vrednosti navedene u drugom poglavlju. U analizi tih vrednosti preklapanja su u izvesnoj meri neizbežna, pa stoga nije moguće napraviti rigidnu distinkciju između određenih vrednosnih pokazatelja.

Ipak, kako je za ovo istraživanje neophodno utvrditi i dostignut stepen organizacionog razvoja i programske izvrsnosti, a zatim i prepoznati i opisati kulturno-političke i društvene okolnosti koje utiču na razvoj, odnosno gašenje ovog modela, potonja (sažeta) teorijska evaluacija obuhvata čitav životni vek analiziranih *Gradova teatar*.

U procesu prikupljanja relevantnih podataka korišćene su sledeće empirijske metode:

a) „Desk“ istraživanje:

1. analiza pres-klipinga (obimna i sistematski organizovana novinska arhiva KPGT-a, sa fokusom na period od 1985. do 1995. godine). Osim što je pružila relevantne informacije o uticaju koji je *Grad teatar* ostvario na zajednice u kojima je delovao, predstavljala je dragocen izvor o (estetskoj i programskoj) izvrsnosti analiziranih studija i umetničkim dometima projekata KPGT-a, o kojima su posvedočili eminentni pozorišni kritičari iz tog perioda. Takođe, novinska arhiva je poslužila kao relevantan indikator društveno-političkih okolnosti, previranja i uopšte realnog kulturnog stanja kako na mezo (gradskom), tako i na makro državnom (nivou).
2. Arhivsko istraživanje je omogućilo kvalitativnu analizu prikupljene dokumentacije, koja se odnosi na odabrane studije slučaja. U tom postupku pristupljeno je istraživanju građe u Arhivu Budve, Arhivu Kotor i Arhivu grada Subotica, u vezi sa razvojnom i kulturnom politikom pomenutih opština. Dokumenti do kojih se došlo arhivskim istraživanjem su relevantni pokazatelji kulturnog života tih opština, kao i koncepta njihovog (kulturnog) razvoja sredinom osamdesetih godina (Stavovi Sekcije za kulturu i umetnost OK SSRNV Subotica o pravcima akcije na menjanju stanja u Narodnom pozorištu iz Subotice, Izveštaj o radu Saveta za razvoj i unapređenje opštine Subotica, Plan o realizaciji programskih sadržaja na Paliću, Rezime rasprave sa 24. Sjednice opštinskog komiteta SK Budva o aktuelnim pitanjima u oblasti kulture u opštini Budva i drugo).
3. Analiza publikacija koje se odnose koncept *Grada teatra* u odabranim gradovima.

b) Kvalitativni metod dubinskog intervjua.

Ovaj metod je sagovornicima omogućio detaljno izražavanje mišljenja i stavova u vezi sa: kulturno-političkim i društvenim okolnostima pod kojima su nastali analizirani *Gradovi teatri*;

sociokulturnim vrednostima koje su indukovali ovi pozorišni koncepti i njihovim ostvarenim umetničko-estetskim dometima; realnim uticajem pozorišta na proces revitalizacije i razvoja analiziranih gradova. Upitnici su sadržali od dvadeset do trideset pitanja, razlikujući se po sadržini, u zavisnosti od toga kojoj „porodici“ u kulturnom sistemu je pripadao sagovornik. Upitnik je bio dinamičkog karaktera, što znači da su se mnoga pitanja nametnula u toku razgovora sa ispitanikom.

Imajući to u vidu, najvažniji korak u pripremi ovakvih istraživanja bio je odabir sagovornika. S obzirom da su stavovi, mišljenja i vrednosni sudovi kritičara, novinara, kulturologa i pozorišnih stručnjaka dobijeni analizom novinske arhive i različitih publikacija, metod kvalitativnog intervjua je pre svega bio namenjen porodici „donosilaca odluka“ i „porodici stvaralaca“. Adekvatno ispitivanje publike nije bilo moguće sprovesti, zato što je u proteklih decenija demografski sastav stanovništva značajno izmenjen. Fokus je dakle bio na dve grupe (relevantnih) ispitanika:

1. „Predstavnici donosilaca odluka“, odnosno politički funkcioneri i upravnici institucija:
 - 1.1. Subotica: Boško Kovačević, bivši predsednik mesnog komiteta Komunističke partije u Subotici; Đerđ Sorad, bivši predsednik opštine Subotica i Predsednik Saveta za razvoj i uređenje Opštine Subotica.
 - 1.2. Budva: Svetozar Marović, bivši predsednik Izvršnog odbora SO Budva; Vlado Duletić, bivši predsednik Opštine Budva; Branislava Liješević, bivša direktorica Budva *Grad teatra*;
 - 1.3. Kotor: Žarko Mališić, bivši direktor Kulturnog centra u Kotoru; Vesna Vičević, bivša predsednica skupštine SIZ-a za kulturu opštine Kotor;
2. „Porodica stvaralaca“: Ljubiša Ristić, reditelj, osnivač KPGT-a, upravnik Narodnog pozorišta u Subotici; Nada Kokotović, reditelj, koreograf, osnivač KPGT-a; Rade Šerbedžija, glumac, reditelj i osnivač KPGT-a; Laslo Vogel, dramski pisac i kritičar; Zorica Jevremović, dramska spisateljica; Borka Pavićević, dramska spisateljica; Sead Đulić, glumac i reditelj, osnivač Mostarskog teatra mladih; Ana Kostovska, glumica; Danka Palian, PR KPGT-a.

Kako su rezultati kvalitativne metode intervjua bili veoma kompleksni za organizovanje i prezentovanje u odgovarajućoj formi, ova studija je prihvatila subjektivne stavove ispitanika, učesnika i posmatrača projekta *Grad teatar*, kao pravi odgovor na prirodu umetnosti i složenost njenih društvenih ishoda i kulturoloških reperkusija. Stavovi učesnika o tome kako je koncept uticao na socijalni i kulturni život zajednice, su istaknuti u tom kontekstu, a ogledaju se kvalitativno, u njihovoj interpretaciji.

Kada je analiza studije slučaja u pitanju, naročito je bila relevantna PEST analiza,³ u svrhu preciznog determinisanja kulturno-političkih, društvenih i ekonomskih okolnosti koje su uticale na nastanak, razvoj ili gašenje *Grada teatra*, kao dinamičkog razvojnog modela.

Odabrane studije slučaja, u kontekstu teorije sociokulturnog kapitala i kulturne politike, predstavljale su empirijski osnov za potonje teorijsko modelovanje koncepta *Grada teatra*. Metod modelovanja pripada specifičnim opštenaučnim metodama uopštavanja (uvećavanja znanja) kojima se željeno, projektovano stanje ili predmet može prevesti u model⁴. Izrada modela, bilo realnog ili idealnog, predstavlja proces generičkog sastavljanja elemenata u koherentnu celinu, koji u ovom konkretnom slučaju treba da rezultiraju stvaranjem jednog sociokulturnog teorijskog modela, na osnovu praktičnih iskustava. Implementaciju takvog modela moguće je praktično orijentisati prema ciljevima ili prema svrsi kulturne politike sredine, odnosno prilagoditi društvenim i kulturno-političkim okolnostima zajednice u kojoj se instalira. Model se nakon toga može razvijati kao prototip, imitacija ili željena projekcija sistema.

1.5. Naučni doprinos istraživanja

Osnovna namera ovako definisanog polja istraživanja jeste da se pomoću analitičkih sredstava sociokulturnog kapitala, kulturne politike, sociologije (umetnosti i pozorišta), estetike, ponudi jedno autentično teorijsko viđenje koncepta *Grada teatra* sa kulturno-političkog i sociološkog stanovišta, kao i da se razmotre njegova moguća ishodišta u perspektivi savremenih razvojnih studija.

³ PEST analiza je koristan alat koji nam daje osnovu za bolje razumevanje političkih, ekonomskih, društvenih i tehnoloških prilika u određenoj zajednici u datom vremenskom periodu. PEST predstavlja akronim za *Political, Economic, Social and Technological* faktore, koji se koriste da bi se procenilo okruženje iz aspekta organizacije, a koji mogu uticati na njeno delovanje.

⁴ „Model je misaona konstrukcija koja u stvarnosti ne postoji u čistom obliku, ali na odgovarajući način opisuje bitne odlike i način funkcionisanja pojedinih pojava“ (Dragičević Šešić, Stojković 2007: 34).

Ovo istraživanje treba da omogući dublje razumevanje sociokulturne i političke uloge pozorišta u savremenim društvenim okvirima, fokusirajući se na urbani kontekst. Kako se pozorište, kroz istoriju, razvijalo u različitim pravcima, tako je i njegova uloga u društvu varirala. U današnje vreme, kada je društvo pod velikim uticajem masovnih medija i novih umetnosti, i pritiskom dominantno tržišne ekonomije vođene maksimalizovanjem profita, uloga teatra u sociokulturnom kontekstu je naročito konfuzna i predmet je raznih diskusija. Stoga, ovo istraživanje nastoji da dokaže da pozorište, u jasno definisanom obliku, odnosno modelu, predstavlja imanentni segment kulturne politike i društvenog progresa.

Oslanjajući se na „korene“ *Grada teatra*, te povezujući različite naučne discipline sa jedne, i praktična iskustva odabranih gradova sa druge strane, ovo istraživanje nastoji da teorijski uobliči pozorišni model, koji je kao koncept već doživeo implementaciju od strane kulturno-političkog pokreta KPGT, na teritoriji bivše SFRJ. Stoga je ovo proučavanje realizovano pregledom relevantne teorijske literature sa ciljem da se već publikovane informacije sažmu, analiziraju i evaluiraju, i da se na taj način generišu nove sinteze koje uključuju rezultate sopstvenog empirijskog istraživanja autora.

Konstruisani teorijski model može istovremeno imati i praktičnu primenu i predstavljati neophodan konceptualni i orijentacioni okvir naučno utemeljenim javnim praktičnim politikama, a naročito gradskim kulturnim politikama, institucijama kulture i njihovim menadžerima, na osnovu koga bi mogli biti generisani novi praktični koncepti u budućnosti. U tom smislu, *naučni doprinos* ovog istraživanja bi bila konstrukcija dinamičkog teorijskog modela *Grad teatar*, sa mogućnošću praktične primene, koji se može reprogramirati i remodelovati u bilo kojoj etapi društvenog razvoja, nezavisno od prošlosti, izraza i ideja na kojima je bio etabliran, bilo da se radilo o proizvodu kratkog životnog ciklusa (Subotica *Grad teatar*), ili pak dugog (*Grad teatar* Budva), a zatim definisati njegov potencijal za razvoj društva.

1.6. Poglavlja sa pregledom teorijskih izvora

U teorijskom delu rada, tačnije **u drugom poglavlju** prikazana je geneza sociokulturnog kapitala, počev od (primarnog) modernističkog ekonomskog poimanja kapitala, do postmodernog sociološkog shvatanja ovog termina. Burdijeova teorija kulturnog kapitala, kojoj je u središtu analize pojedinac, značajna je za razumevanje uticaja *habitusa* i *inkorporiranog* kulturnog kapitala u procesu nastanka ideje kulturno-političkog pokreta KPGT, kao i za razvoj vrednosne

orijentacije utemeljivača ovog pokreta, koja se širenjem socijalne mreže, prenosila na mikro, mezo i makro nivo, posredstvom svojevrsnog pozorišnog (sociokulturnog) koncepta - *Grada teatra*. Burdijeovo viđenje kulturnog kapitala je relevantno i u kontekstu markiranja distinkcije između pozorišta namenjenog eliti (sa nasleđenim i institucionalizovanim kulturnim kapitalom) i pozorišta koje uključuje širu populaciju (iz različitih društvenih slojeva i kulturnih grupa, sa manjim stepenom inkorporiranog i institucionalizovanog kulturnog kapitala).

Teorijom socijalnog kapitala Roberta Patnama i Džejsma Kolemana autor je nastojao da *Grad teatar* determiniše kao *javno dobro*, koje predstavlja kolektivno vlasništvo celokupnog društva (a ne „privatno“ ili „grupno“, odnosno elitno i manjinsko) i koje inicira dinamički međuodnos između različitih (socijalnih i kulturnih) entiteta. U skladu sa prethodno pomenutom naučnom disciplinom, ovaj pozorišni koncept se posmatra kao svojevrсни generator mreže društvenih veza, društvenih odnosa, pratećih normi, vrednosti, koji ima tendenciju da bude kumulativan.

Kada je reč o određivanju *obima* socijalnog kapitala istraživanje se oslanja na teoriju Kristijana Grutarta i Tijerija Van Bastelera, odnosno Džejsma Kolemana, sa ciljem da se utvrde potencijalni nivoi za generisanje sociokulturnog kapitala, u kontekstu modela *Grada teatra*. Determinisanjem *oblika* socijalnog kapitala, prema Patnamovoj klasifikaciji, nastoji se naglasiti karakter *Grada teatra* (heterogeni ili vertikalni), i osnov povezivanja pojedinaca, grupa i institucija (horizontalni ili vertikalni).

I dok Burdijeovo stanovište omogućava razumevanje kulturnog kapitala u kontekstu uloge pojedinca, teorija Milene Dragičević Šešić je značajna za definisanje kulturnog kapitala na nivou grada, što je relevantno za potonju procenu realnih kulturnih vrednosti analiziranih studija *Grada teatra*. Kada je reč o kreativnom kapitalu grada, istraživanje se oslanja na stanovište Stefana Kratkea.

Iako kulturna vrednost nema dogovorenu obračunsku jedinicu, zbog svog ambivalentnog karaktera, na postulatima teorije vrednosti Dejvida Trozbija utvrđuje se određena kvalitativna skala koja ujedno predstavlja i vrednosni parametar za detekciju osobenosti *Grada teatra* u petom, šestom i sedmom poglavlju.

Zatim, na temeljima teorije sociokulturnog kapitala, koja se odnosi na zajedincu, a koju je ustanovila grupa istraživača iz Hrvatske (Velimir Šonje, Aleksandar Štulhofer, Sanjin Dragojević i drugi), objedinjujući različite oblike kapitala, analiziraju se **sociokulturne vrednosti**, relevantne

u kontekstu modela *Grada teatra*, koje, pojedinačno navedene, nalaze teorijska uporišta kod različitih autora, i koja ***predstavljaju osnovni kategorijalni aparat u ovom istraživanju***. U tom smislu, analiza vrednosti kulturne raznolikosti u kontekstu KPGT-ovog *Grada teatra* vezuje se za područje klasičnih i savremenih socioloških i kulturoloških teorija, a posebno savremenih teorija kulture, međukulturalnog pristupa kulturnim raznolikostima, kulturnog pluralizma, kulture i razvoja i tako dalje, oslanjajući se na autore Vesnu Đukić, Andrea Semprinja i druge. U okviru kulturne raznolikosti, posebno se izdvajaju multietničnost i višenacionalnost, kao autonomne vrednosti, koje takođe predstavljaju svojevrzne teorijske odrednice, a prema Patrisu Pavisu i preduslov za formiranje dinamičkog multikulturnog teatra. U daljem procesu vrednosne determinacije posebno mesto zauzima sociolingvistička teorija Ranka Bugarskog, kojom se, u analizi studija slučaja, nastoji ukazati na društveni i kulturološki uticaj principa multijezičnosti u pozorištu, u smislu razvoja sociokulturnog kapitala i dinamičkog odnosa između različitih kulturnih entiteta. Zatim, navodi se teorijski pristup pitanju dijaloga, koji se u narednim poglavljima fokusira i na implikacije međukulturnog dijaloga i kulturne saradnje u okviru izučavanja KPTG-ovog *Grada teatra*, a prema teorijskom stanovištu Luisa Mumforda, Dejvida Trozbija i Vesne Đukić. Ostale vrednosti koje su deo kategorijalnog aparata su: identitet i sećanje (Aleida i Jan Asman, Frensis Mataraso i Čarls Landri, Lusijan Paj, Milena Dragičević Šešić, Todor Kuljić), socijalna kohezija i inkluzija (Vesna Đukić, Frensis Mataraso, Frensis Džermin), kulturno nasleđe (Dejvid Trozbi, Dragičević Šešić, Dragan Milinković). Navedene sociokulturne vrednosti se, između ostalog, posmatraju i u kontekstu razvoja imidža sredine i kulturnog turizma (Džoša Geckov, Vesna Đukić), kao i kreativnog kapitala (Dejvid Trozbi, Čarls Landri).

U trećem poglavlju se teorija sociokulturnog prostora, na temeljima radova Andrea Semprinja, dovodi u vezu sa temom rada, u svrhu razumevanja *Grada teatra* kao jednog dinamičkog otvorenog prostora, odnosno heterotopije, koja inicira horizontalno povezivanje pojedinaca, grupa i institucija, i predstavlja platformu za generisanje sociokulturnih vrednosti. U tom teorijskom postupku definisanje semiotičkih sfera, prema Juriju Lotmanu, relevantno je sa stanovišta simboličkih vrednosti ovog pozorišnog koncepta.

Ovo poglavlje je naročito značajno za razumevanje međuodnosa grada i pozorišta kroz istoriju u društvenom i kulturološkom diskursu, počev od modernog doba. Dok se za razumevanje sociokulturne i političke dimenzije samog grada istraživački proces oslanja na Aristotela, Luisa

Mumforda i Anrija Lefevra, u analizi relacije grada i teatra, autor teorijsko uporište nalazi prevashodno kod Žana Divinjoa.

U četvrtom poglavlju se najpre analiziraju sociokulturne, ekonomske i političke okolnosti nastanka pozorišne trupe i kulturno-političkog pokreta KPGT. Nakon toga se prati razvojni put KPGT-a, počev od inicijalne ideje, habitusa i vrednosne orijentacije osnivača ovog pokreta, zatim proces „socijalne kapitalizacije“, odnosno gomilanje zaliha socijalnog (ali i kulturnog) kapitala KPGT-a, a potom i disperzija željenih vrednosti na mikro-mezo-makro ravni društvenosti. U ovom poglavlju se upoznajemo i sa konceptom *jedinstvenog jugoslovenskog kulturnog prostora (JJKP)*, koji je determinisao delovanje i misiju KPGT-a. U vezi sa tim, pravi se analogija sa savremenom prostornom paradigmom, koja postulira značaj kulturne raznolikosti, kao glavnog generatora razvoja sociokulturnog kapitala zajednica, naroda i nacija.

Nakon toga, kratko se analizira i poetsko-estetska koncepcija, menadžment strategija i organizaciona orijentacija kulturno-političkog pokreta KPGT. Dovođenje estetike Novog Baroka u vezu sa temom rada, pozivajući se na autorku Divnu Vuksanović, preduslov je za adekvatnu percepciju KPGT-ove postmodernističke paradigme.

U petom poglavlju se analizira razvojna strategija grada Subotice iz 1985. godine, odnosno njena integrativna kulturna politika, sa akcentom na koncept *Grada teatra*. Autor ukazuje na značaj ovog svojevrsnog pozorišnog koncepta kao glavne lokalne međukulturne spone, koja svoj radijus delovanja prenosi sa mikro (institucionalne) na makro (gradsku) ravan i postaje okosnica kulturnog razvoja grada. U vezi sa tim, ispituju se generisane sociokulturne vrednosti inauguralnog projekta, predstave *Madač, komentari*, kao i njihov doprinos stvaranju pozitivnog imidža Subotice. Teatrološka analiza studije slučaja (predstave *Madač, komentari*), sa fokusom na Aristotela i filozofa Frensisu Bekona, relevantna je za razumevanje filozofsko-poetskog polazišta autora Ljubiše Ristića u kontekstu aktuelne kulturne politike grada.

U šestom poglavlju pratimo razvoj koncepta *Grada teatra*, odnosno proces širenja kulturnog života iz centra grada ka periferiji, u okviru programa (kulturne) revitalizacije kompleksa Palićkog jezera. Kao pozitivnu paradigmu „teatralizacije“ šireg okruženja grada, ispituju se sociokulturne vrednosti *Šekspir festa*, analizirajući ih pritom i u funkciji razvoja imidža, kulturnog turizma i kreativnog i ljudskog kapitala opštine Subotica.

Kontekstualizovanjem *Grada teatra* u okvire (integrativne i inkluzivne) teorije kulturne politike, koju je uobličila Vesna Đukić, uočavaju se ostvarene reperkusije analiziranog pozorišnog koncepta u odnosu na savremene principe kulturne politike. Takođe, ova teorija je relevantna i u potonjem procesu determinacije modela kulturnog delovanja *Grada teatra*.

U sedmom poglavlju se analizira *YU fest*, kao uzoran slučaj upravljanja kulturnim razvojem „od dole prema gore“ – iz pravca javne institucije kulture i lokalne samouprave, ka široj zajednici, republici i federaciji. *YU fest* se posmatra kao onovremeni inovativni integrativni model horizontalnog povezivanja stanovništva bivše SFRJ na makro nivou, odnosno kao paradigma za kreiranje takozvanih horizontalnih institucija. S obzirom na to da je inicijalne godine čak osamnaest jugoslovenskih gradova bilo deo ove pozorišne mreže, akcenat je stavljen na Budva *Grad teatar*, Kotor *Art* i subotički *Molijer fest*, kao na glavne produkcione centre *YU festa*, analizirajući njihove sociokulturne vrednosti i doprinos istih u funkciji stvaranja pozitivnog imidža, unapređenja kulturnog turizma, kreativnog i ljudskog kapitala proučavanih gradova.

U ovom poglavlju se govori i o tome da je intencija ove kulturne inicijative bila da se, strategijom umrežavanja jugoslovenskih gradova, stvori povoljna društvena klima za svestrani razvoj vrednosti, kao što su zajedništvo, višenacionalnost, višejezičnost, tolerancija i tako dalje, čime se implicitno težilo generisanju „premošćavajućeg“ socijalnog kapitala.

Osmo poglavlje opisuje evoluciju *Grada teatra* u okviru odabranih studija slučaja, te ima za cilj da ukaže na značaj i uticaj „porodica donosilaca odluka“ i „porodica posrednika“ u gradskom kulturnom sistemu, u kontekstu razvojnog puta i životnog veka koncepta *Grada teatra*. Određivanje funkcije i uloge različitih elemenata, odnosno „porodica“, i njihovih međuođenosa, u procesu nastanka, razvoja i gašenja pomenutog koncepta u kulturnom sistemu na mezo i makro nivou, zasnovano je na teorijskom pristupu Kloda Molara.⁵

U osmom poglavlju je izvršena i evaluacija organizacionog razvoja, koja uporište nalazi kod autora Milene Dragičević Šešić i Sanjina Dragojevića. Evaluacijom organizacionog razvoja subotičkog i budvanskog *Grada teatra* autor je nastojao da ukaže da za uspeh ovog koncepta nije od presudne važnosti njegovo pravno utemeljenje, odnosno da li je konstituisan kao javna ustanova kulture, ili kao organizacija iz nevladinog sektora, nego sposobnost i kompetencija menadžmenta.

⁵ Videti više u: Molar, 2000.

Na osnovu ponuđenog kategorijalnog aparata, te analizirajući generisane sociokulturne vrednosti odabranih studija slučaja, u **devetom poglavlju** se konstatuje da je jedan od mogućih modela razvoja sociokulturnog kapitala upravo koncept *Grad teatar*, kao deo integrativne (kulturne) politike urbane sredine. Sublimirajući generisane sociokulturne vrednosti autor uobličava ovaj *normativni* ili *idealizovani teorijski model*, ističući njegov doprinos razvoju sociokulturnog kapitala zajednice, koji nastoji da pokaže načine za ublažavanje problema koje je razvilo savremeno društvo, pod dominacijom paradigme u vezi sa maksimalizovanjem ekonomskog kapitala.

Teorija „estetskog ugovora“ Džona Pika je takođe relevantna za oblikovanje modela *Grada teatra*, jer postizanje estetske i programske izvrsnosti od strane stvaralaca, kao i obezbeđivanje uslova za uključivanje najšire moguće populacije od strane menadžmenta i donosilaca odluka, jedan je od preduslova za uspešnu realizaciju modela.

U procesu konstrukcije modela, teorija menadžmenta u umetnosti autorki Milene Dragičević Šešić i Vesne Đukić, predstavlja osnov za teorijsko proučavanje *Grada teatra* kao dinamičkog modela razvoja sociokulturnog kapitala, uz pomoć različitih strategija, preporučenog stila rukovođenja i organizacione orijentacije.

2. Teorije oblika kapitala

Pojam sociokulturnog kapitala sadrži odrednicu *kapital*, koji je prevashodno ekonomski termin. Kapital se može posmatrati i kao koncept i kao teorija. Kao koncept, on predstavlja ulaganje u pojedine vrste vrednosnih resursa u jednom društvu. U teoriji, on opisuje proces, po kome je kapital zarobljen i reprodukovano za uzvrat (Lin, 2001: 3). Na primer, u klasičnoj teoriji kapitala, Marks kapital definiše kao deo viška vrednosti stvorenog u procesu proizvodnje, odnosno kao specifičan društveni odnos koji pretpostavlja mogućnost besplatnog prisvajanja tuđeg viška rada. Neposredni proces proizvodnje kapitala jeste njegov proces rada i oplođavanja vrednosti (Marks, 1947: 304). Neoklasična škola smatra da osnovni atribut kapitala predstavljaju akumulirani resursi, koji obezbeđuju prinose u budućnosti (Golubović, 2008: 192). Neokapitalističke teorije nude sličnu definiciju kapitala, ali različito stanovište. Teorija ljudskog kapitala, na primer, postulira da ulaganje u određene ljudske resurse (znanja i veštine), takođe može generisati ekonomski povraćaj, čak i radnicima koji učestvuju u proizvodnom tržištu (Lin, 2005). Teoretičari neokapitala razlikuju kapital i neokapital prema tome da li je resurs „opipljiv“ ili nije. U osnovi, svi tipovi kapitala funkcionišu slično, mada se razlikuju po svojoj „likvidnosti, konvertibilnosti i inflatarnosti“ (Bourdieu, 1993: 33).

U kontekstu urbanog rasta i obnove Trozbi (2012: 130) gradove posmatra kao zbirke kapitalnih dobara:

- fizičkog kapitala (zgrade, ekonomske infrastrukture i tako dalje);
- prirodnog kapitala (prirodnih resursa i ekosistema od kojih zavisi održanje ambijentalnog integriteta grada);
- ljudskog kapitala (umeća i potencijal gradskih stanovnika);
- kulturnog kapitala (materijalna i nematerijalna kulturna dobra)

Dok „resurs“ predstavlja stvar ili osobinu, čije posedovanje odražava ili promoviše sopstveni interes osobe (bogatstvo, status, moć, znanje), koja može, ali i ne mora da stvara novu vrednost

(Tomanović, u Milošević, 2004), *kapital*⁶ predstavlja samo onu vrednost koja stvara novu vrednost (Marks, 1964: 204, 215). Upravo je to i suštinska razlika između kapitala i resursa.

U svrhu boljeg razumevanja „sociokulturnog kapitala“, neophodno je da ovaj koncept stavimo u kontekst različitih teorija o oblicima kapitala, što podrazumeva terminološko razgraničenje pojmova socijalnog, kulturnog, intelektualnog i simboličkog kapitala. S obzirom na uzročno posledičnu vezu sociokulturnog i kreativnog kapitala, u ovom poglavlju ćemo definisati i kreativni kapital.

2.1. Ekonomski kapital

Marks je kapital posmatrao kao deo viška vrednosti, koji nastaje u procesu proizvodnje, a realizuje se kroz razmenu, sa ciljem daljeg generisanja profita. U tom smislu, kapital može da se definiše „s jedne strane, kao deo stvorenog viška vrednosti koji je proizvela radna snaga i koji prisvajaju kapitalisti; s druge strane, kapital predstavlja investiranje u proizvodnju od strane kapitalista, s očekivanim prinosima na tržištu“ (Golubović, 2008: 192). „Na makro nivou ekonomski kapital može da se definiše kao trenutna proizvodnja vrednosti roba i usluga jedne nacije, plus njihov kapacitet da ih proizvedu i u budućnosti. To uključuje intelektualni kapital sa finansijskim kapitalom koji ukazuju na ukupan produktivni kapital društva“ (<http://www.businessdictionary.com/definition/economic-capital.html>). Burdije, smatra da je ekonomski kapital najfluidniji, to jest da se lako konvertuje u ljudski, kulturni i socijalni kapital. To znači da je ekonomski kapital u osnovi svih ostalih oblika kapitala.

2.2. Ljudski kapital

S obzirom da se u okviru analize kulturnog kapitala, pored čisto kulturnih vrednosti, uzimaju u razmatranje i osobenosti „ljudskog“ i „intelektualnog“ kapitala (Milošević, 2004), neophodno je prevashodno definisati pojam ljudskog (humanog) kapitala.

⁶ Primenjeno na koncept kulturnog kapitala, ova dilema se može izraziti pitanjima: kada kulturna dobra i kulturne prakse postaju kapital, a kada one ne mogu biti kapital?; da li nelegitimne kulturne prakse (npr. određenih etničkih ili socijalnih grupa) koje se razlikuju od dominantnih kulturnih praksi predstavljaju kapital? Ili, primenjeno na socijalni kapital: kada kontakti, odnosi i mreže nekih osoba ili grupa od resursa postaju kapital? Zašto se kaže da su mreže nekih ljudi vrednije od mreža drugih? Da li samo zato što omogućavaju ostvarenje nekih interesa? Da li su primarni odnosi solidarnosti koji nose osećanje pripadanja grupi (porodici, grupi prijatelja) i time doprinose blagostanju pojedinca (humani kapital) takođe kapital sam po sebi, a ne samo u smislu resursa s potencijalom da postanu kapital? (Tomanović, 2006: 118-119).

U ranim studijama ekonomskih teoretičara dugo je dominirao stav da kapital obuhvata samo vidljive resurse, koji se koriste u svrhu ostvarivanja profita. Evolucijom teorije o kapitalu, za koju je defakto zaslužna i sociološka disciplina, nematerijalni, to jest neopipljivi resursi dobijaju značajnu poziciju u determinisanju produktivnosti i indukovanju nove vrednosti, doprinoseći tako stvaranju kapitala. Adam Smit se među prvima suprotstavio uvreženoj ekonomskoj misli, istakavši da ekonomska aktivnost nije stimulirana radnicima kao masom, već stečenim i korisnim sposobnostima svih stanovnika ili članova društva. On se ujedno smatra i jednim od začetnika ideje o ljudskom, odnosno humanom kapitalu. Koncept su zatim razradili i dopunili Tedor Šulc i Gari Beker, koji se smatraju utemeljivačima teorije o ljudskom kapitalu. Šulc tvrdi da je humani kapital oblik kapitala, „jer je izvor budućih zarada, odnosno budućih zadovoljstva, ili oboje. A ‘ljudski je’, jer je sastavni deo čoveka“ (Schultz, 1972: 5). On je istakao da ulaganja u kvalitet populacije i u znanje u velikoj meri određuju buduće izgleda čovečanstva.

„Sociološko značenje ljudskog kapitala predstavlja sveukupnost ljudskih znanja⁷, sposobnosti (umeća, veština, kvalifikacija) kojima se obogaćuje društveni život“ (Milošević, 2004: 96). U savremenom ekonomskom diskursu humani kapital, kao kapital koji poseduju ljudi, postao ključan, kako za njihovu sposobnost da zarade za život, tako i za širi privredni rast i razvoj društvene zajednice. Neophodnost investiranja u ljudski kapital naročito je prepoznata u razvijenim urbanim sredinama, pogotovo nakon široke primene nauke u proizvodnom procesu, razvoja novih tehnologija i metoda proizvodnje.

OECD je na sličan način definisao ljudski kapital, kao znanje, veštine, kompetencije i osobine otelotvorene u pojedincu, koje omogućavaju stvaranje ličnog, društvenog i ekonomskog blagostanja (Keely, 2010: 31). Ljudski kapital pojedinci stiču posredstvom obrazovnog i kulturnog sistema, usavršavanja i (radnog) iskustva.

„Kultura i umetnost sudeluju u formiranju ljudskog kapitala na dva načina: direktno, putem obrazovanja za umetničku i sličnu (uključujući naučnu) kreativnost, te posredno putem ‘umetnički inducirano viška vrednosti’“ (Katuranić, 1998: 221).

Iz ovih definicija možemo da zaključimo da je okosnica pojma ljudskog kapitala čovek, bez kojeg nije moguće zamisliti nikakav stvaralački proces proizvodnje, te proces rada uopšte. Dok

⁷ Znanje podrazumeva akumulaciju informacija i mentalnu strukturu za njihovo organizovanje (Albijanić, 2011: 264). Bertrand Rasel tvrdi da se znanje pojavljuje u formi opažanja, sećanja, navika, verovanja, uverenja, naučnog znanja ili očekivanja.

se ljudski i kulturni kapital vezuju i za pojedinca i za društvenu zajednicu, socijalni kapital se odnosi na veze.

2.3. Socijalni kapital

Koncept socijalnog kapitala je popularan u širokom spektru naučnih društvenih disciplina, naročito među onim teoretičarima i istraživačima koji pokušavaju da inkorporiraju socijalne faktore u svoje analize ekonomskog razvoja. „Pojam socijalni sugerise da je reč o konceptu koji opisuje neki odnos među ljudima, a pojam kapital inicira kako odnose među ljudima treba razumevati kao nešto što može da bude resurs onima koji ga poseduju” (Ćeranić, 2007: 143). Kompleksnost ovog koncepta se ogleda u postojanju više dimenzija, vrsta, nivoa i odrednica, i mada različiti autori identifikuju različite dimenzije socijalnog (društvenog) kapitala, svi oni se slažu da je društveni kapital multidimenzionalan.

Iako u aktuelnim diskusijama o socijalnom kapitalu nikada nije postignut nivo minimalne saglasnosti oko definicije ovog pojma, među teoretičarima i istraživačima postoji konsenzus vezan za poreklo socijalnog kapitala, odnosno da potiče iz društvenih odnosa, koji produkuju određene vrednosti. Međutim, značajno neslaganje i konfuzije odnose se na određene aspekte društvenih odnosa, koji stvaraju socijalni kapital.

Najšire određeno, socijalni kapital je koncept koji se odnosi na društvene procese i mreže⁸, kao i na socijalnu koheziju, kooperativnost u društvenim odnosima, a koji uključuju deljene norme, vrednosti i shvatanja koja upravljaju, odnosno olakšavaju interakciju unutar ili između grupa. Uvrežena metafora za socijalni kapital je „lepak“, odnosno društvena spona zajedničkih vrednosti, normi i institucija, koja drži zajednicu na okupu i bez kojeg nema ekonomskog rasta i ljudske dobrobiti. Ishodišna ideja je, dakle, da socijalni kapital generiše civilno društvo.

Socijalni kapital se razlikuje od drugih oblika kapitala upravo u tome što se nalazi u društvenim odnosima, dok drugi oblici kapitala mogu da se nalaze i u pojedincu.

⁸ Najjednostavnije rečeno, mreža je skup odnosa koji formalno sadrži skup objekata (koji se nazivaju čvorovima) i deskripciju (tj. mapu) odnosa između objekata i čvorova. Najjednostavnija mreža sadrži dva objekta i jedan odnos koji ih povezuje. Čvorovi mogu da budu ljudi, a odnos (veza) koja ih povezuje je npr. „stoje u istoj sobi“. U mrežama odnos može da bude (a)simetričan ili nedirekcionalan. Dva objekta mogu međusobno da se ne dopadaju jedan drugom, ili je njihovo dopadanje obostrano. Karakter tog odnosa meri se pozitivnom ili negativnom valencom. Veoma je bitna i stavka protoka (npr. informacija) između objekata, ili čvorova, kao i mrežna udaljenost između čvorova koja se izražava preko broja koraka, ili veza između njih (Wellman u: Škorić 2004: 47, 48)

Stvaranje socijalnih veza/odnosa je inherentno socijalnom kapitalu. „Polazi se od toga da članstvo u različitim organizacijama i mrežama omogućuje pojedincima da razviju zajedničke interese i prihvate zajedničke norme, što rezultira većim nivoom poverenja i razumevanja među pojedincima ili kulturama“ (Šućur, 2008: 186). Socijalni kapital se često koristi kao argument zašto neke zajednice funkcionišu bolje od drugih, rezultirajući ekonomskim, socijalnim, zdravstvenim i kulturološkim beneficijama.

Kao i drugi oblici kapitala, socijalni kapital je „prisvojiv“ (Coleman, 1988) i „konvertibilan“ (Bourdieu, 1985), što znači da može biti konvertovan u druge oblike kapitala, kao na primer u ljudski i/ili kulturni. Kada je reč o konvertovanju u ekonomski kapital, „konvertibilna stopa“ socijalnog kapitala je niža, jer je socijalni kapital manje fluidan i više ‘lepljiv‘ (Smart, 1993). Ovaj oblik kapitala često služi kao suplement drugim formama kapitala. Na primer, „socijalni kapital može da poboljša efikasnost ekonomskog kapitala smanjenjem troškova transakcija“ (Claridge, 2004). Socijalni kapital se mora održavati, jer bez njega bi ekonomski i ljudski predstavljali „mrtav kapital“, odnosno ne bi mogli da se realizuju.

Evolucija socijalnog kapitala

Ideja o socijalnom kapitalu ima korene u 18. i 19. veku, a povezana je sa misliocima kao što su Tokvil, Dirken, Veber, Dž. S. Mil, Tenis, Lok, Ruso i drugi. Dakle, koncept nije nov, ali termin je skovan relativno nedavno.

Prva, nama poznata, upotreba ovog termina datira iz 1916. godine, kada je prosvetna inspektorka Lida Hanifan, u izveštaju o seoskim školama američke savezne države Zapadne Virdžinije, istakla da socijalni kapital:

omogućava svakodnevni život ljudi: dobronamernost, druželjubivost, saosećajnost, društvene odnose među pojedincima i porodicama koji čine društvo... Ako čovek stupi u kontakt sa svojim susedom, a zatim sa drugim susedima, doći će do akumulacije socijalnog kapitala, što može trenutno da zadovolji društvene potrebe tog pojedinca, ali isto tako da stvori društveni potencijal za poboljšanje života cele zajednice (Hanifan, 1916: 67).

Termin je ušao u širu upotrebu osamdesetih godina, a do kraja 1990-ih broj studija socijalnog kapitala je značajno porastao. Definicije se razlikuju u zavisnosti od toga da li se fokusiraju na suštinu, izvore, odnosno efekte socijalnog kapitala. Međutim, glavnu tačku razlikovanja među

teoretičarima može predstavljati i definisanje dometa socijalnog kapitala: „on može biti ograničen na manje ili više zatvorenu mrežu (klasa, naselje, porodica itd.) ili se širiti kumulativno po „nivoima“ (naselje-grad-država)“ (Ignjatović i Tomanović, 2011: 270). Postoje različite sistematizacije socijalnog kapitala, ali radi preglednosti, u ovom istraživanju usvoj ćemo podelu koju je ustanovila autorka Suzana Ignjatović (Ignjatović, 2011), na *dominantne/ključne teorije, ekonomske/razvojne i mrežne teorije socijalnog kapitala*, s tim što ćemo za potrebe ovog istraživanja navesti samo dominantne teorije.

Dominantne/ključne teorije

Pjer Burdije se može smatrati utemeljivačem sociološke koncepcije socijalnog kapitala. Burdije smatra da socijalni kapital predstavlja „ukupnost resursa⁹, aktuelnih i virtuelnih, dostupnih pojedincu ili grupi time što poseduju trajne mreže manje ili više institucionalizovanih odnosa međusobnog prepoznavanja i uvažavanja“ (Bourdieu, 1986: 248). Količina resursa, koji su dostupni akterima, zavisi od obima njihovih mreža, od obima i kvaliteta kapitala koje poseduju te veze, od recipročnosti¹⁰ poštovanja normi u okviru mreže, i od njihovog statusa unutar grupe. Shodno tome, vrednost socijalnog kapitala aktera zavisi upravo od društvenih mreža i resursa, kao međuzavrsnih varijabli.

Burdije takođe naglašava da pristup različitim vidovima mreža nije podjednako distribuiran, a samim tim ni posedovanje i pristup kapitalu, što implicitno stvara i reprodukuje nejednakost (društvenu, kulturnu ili ekonomsku). „Obim socijalnog kapitala, koji poseduje dati akter, zavisi od broja veza, koje može da aktivira, i obima kapitala (ekonomskog, kulturnog ili simboličkog) koji poseduje svaka veza“ (Bourdieu, 1986: 249). Burdije, dakle, tvrdi da je socijalni kapital ono što ljudi uobičajeno nazivaju „vezama“, te da, kao i bilo koja druga vrsta kapitala, predstavlja instrument moći i sredstvo stratifikacije socijalnih klasa. „Pošto su socijalne mreže dominantno homogene, one se formiraju uglavnom u okviru istih socijalnih i etničkih krugova. Može se reći da je socijalni kapital jedno dobro koje je nejednako distribuirano, ali i mehanizam koji može da proizvodi dalju nejednakost“ (Tomanović, 2006: 115)

⁹ Socijalni resursi su ukorenjeni u socijalnoj mreži individue i pristup njima moguć je preko direktnih ili indirektnih veza. Dakle, socijalne resurse ne poseduje sama individua. Zato su to resursi drugog reda koji pripadaju akterima u njegovoj socijalnoj mreži (Milošević 2004: 50).

¹⁰ Reciprocitet definišemo kao situaciju u kojoj obe strane imaju prava i dužnosti/obaveze (Gouldner, 1960)

Džejms Koleman, kao sociolog sa dobrim poznavanjem ekonomije je socijalni kapital posmatrao kroz racionalne teorije izbora, što je rezultiralo amalgamisanju sociologije i ekonomije u njegovom definisanju društvenog kapitala:

„Socijalni (ili društveni) kapital se sastoji iz raznovrsnih entiteta, koji imaju dva zajednička elementa: svi se sastoje od nekog aspekta socijalne strukture i olakšavaju određene aktivnosti individualnih i korporativnih aktera unutar te strukture“ (Coleman, 1988: 98).

Koleman posmatra socijalni kapital kao svojevrsno *javno dobro*, koje stoji na raspolaganju svima, koji su na određeni način involvirani u sistem društvenih veza i odnosa, i *svojstveno je „strukтури odnosa između entiteta* (a ne unutar entiteta), dok je ljudski kapital okrenut ka individualnim benefitima“ (Coleman, 1990: 302). U tom smislu SK¹¹ predstavlja „resurs koji stoji na raspolaganju akterima“ (Coleman, 1988: 98), i podrazumeva očekivanje o reciprocitetu. Nadilazeći pojedince, uključuje šire mreže, čiji su odnosi rukovođeni deljenim vrednostima i visokim stepenom poverenja u socijalne strukture. Prema Kolemanu socijalni kapital je neka vrsta nenamerne posledice, odnosno skrivenog nusprodukta, koji je imanentan odnosima između individua i, „mada je njegova vrednost u olakšavanju pojedincima da ostvare svoje interese, on takođe omogućava pristup javnim dobrima, koja nisu interes pojedinačnih individua, ali su korisna za mnoge“ (Coleman, u: Tomanović, 1988: 392).

Što je manji socijalni kapital zajednice, implicitno se smanjuje i poverenje. Kolemanov rad, u odnosu na Burdijea, predstavlja značajan pomak od egocentričnog ka sociocentričnom pristupu analizi socijalnog kapitala. Koleman je proširio obim koncepta Burdijeove analize elita, obuhvativši i društvene odnose ne-elita (Schuller et al, 2000).

Robert Patnam je zaslužan za popularizaciju koncepta socijalnog kapitala. Njegova istraživanja vezana za ovu oblast su danas najpoznatija, i verovatno najuticajnija u sociopolitičkom diskursu. Patnam, na temeljima Kolmana, *socijalni kapital definiše kao javno dobro, moralni resurs društva i zajednice, kolektivno vlasništvo celokupnog društva, a ne „privatno“ ili „grupno“*. U tom smislu, *socijalni kapital se odnosi na društvene veze, društvene odnose, mreže, prateće norme, organizacije i institucije, a ima tendenciju da bude kumulativan i samo-ojačavajuć*. Patnam naročito ističe povezanost društvenog poverenja i građanskog angažmana, „koji oblikuju kvalitet socijalnih interakcija u društvu i produkuju socijalnu koheziju“ (Putnam, 1996). U tom

¹¹ Skraćenica za „socijalni kapital“.

smislu, Robert Putnam pod socijalnim kapitalom podrazumeva *odlike društvenog života (mreže, norme i poverenje) koje učesnicima omogućavaju da efektivnije deluju zajedno u ostvarivanju zajedničkih ciljeva* (Putnam, 1995: 665), što implicitno vodi do stava da izvori socijalnog kapitala ne leže samo u mrežama, već i u normama i poverenju. Po njegovom mišljenju, socijalni kapital povećava prednosti investiranja u fizički i ljudski kapital (Putnam, 1994: 7).

Putnam uočava tri komponente socijalnog kapitala (u Siisiane, 2000: 3-9)

1. Moralne obaveze (obligacije) i norme;
2. Društvene vrednosti, posebno poverenje;
3. Društvene mreže (naročito dobrovoljna udruženja).

Putnam je usvojio i unapredio podelu različitih tipova socijalnog kapitala na „povezujući“ (*bonding social capital*) i „premošćujući“ (*bridging social capital*) socijalni kapital, na kontu klasifikacije koju su 1998. godine uveli Ejvis Vidal i Ros Gitel.

Dimenzije

Glavne dimenzije socijalnog kapitala se obično vide kao: poverenje; pravila i norme koje regulišu društvenu akciju; tipovi društvene interakcije; resursi mreže; ostale karakteristike mreže (Claridge, 2004: 10).

Koncept socijalnog kapitala se može posmatrati i na sledeći način: kroz njegov obim (odnosno jedinice posmatranja), i kroz oblik (to jest, manifestaciju).

a. Obim socijalnog kapitala (odnosno jedinica posmatranja):

Na osnovu istraživanja Grutarta i Van Bastelera (Grootaert and Van Bastelaer, 2001), i Kolemana, identifikuju se tri bitne dimenzije socijalnog kapitala: od mikro, preko mezo, do makro nivoa.

- Dejvid Halpern (2001) definiše *mikronivo* kao nivo porodice, bliskih osoba. Grutart i Van Basteler ističu mreže pojedinaca ili domaćinstava i odgovarajućih normi i vrednosti, koje stvaraju eksternalije za zajednicu u celini (Grootaert and Van Bastelaer, 2001: 4). Kako, prema Vesni Đukić, mikro-organizacioni plan predstavlja institucionalni ili projektni nivo delovanja (Đukić, 2010), u ovom istraživanju mikronivo se odnosi na (javne i civilne) institucije, ustanove i organizacije, uključujući norme, verovanja i vrednosti koje oblikuju ponašanje aktera i determinišu karakter delovanja i orijentaciju date organizacije/ustanove.

- *mezonivo* – Koleman (Coleman, 1990) implicitno naglašava odnose između grupa, a ne pojedinaca. Ova definicija proširuje koncept, uključujući vertikalna i horizontalna udruženja i ponašanje u okviru tih udruženja i među drugim licima. Tu uglavnom spada lokalna zajednica.

- *makronivo* se odnosi na državni nacionalni nivo. On uključuje „formalizovane institucionalne odnose i strukture, kao što su politički režimi, vladavine prava, sudski sistem, i građanske i političke slobode“ (Grootaert and Van Bastelaer, 2001: 5).

b. Oblici socijalnog kapitala

Glavna tipologija socijalnog kapitala razlikuje *premošćujući*, *povezujući*, i *institucionalni* socijalni kapital. Ovo je ujedno i najprihvaćenija klasifikacija, a zasnovana je na različitim odnosima između aktera.

Povezujući (bonding), ili ekskluzivni socijalni kapital, odnosi se na one vrste mreža koje osnažuju postojeću grupnu afilijaciju i povećavaju partikularnu uzajamnost, solidarnost ili lojalnost (Putnam, 2000: 22–24). Povezuje pripadnike homogenih grupa, stvarajući veze ka ljudima koje su zasnovane na osećanju zajedničkog identiteta [„ljudi kao što smo mi“] - porodica, bliski prijatelji i ljudi koji dele našu kulturu ili etničko poreklo. Najčešća obeležja koja drže ljude na okupu, a odnose se na povezujući socijalni kapital su etničnost, religija i društvena klasa. Inherentna mu je ‘vertikalna’ metafora. „Homofilne interakcije su prevalentne, jer u sebi inkorporiraju sentimente, interakciju i sličnost resursa u recipročnim odnosima aktera“ (Milošević, 2011: 53).

Premošćujući (bridging), odnosno inkluzivni socijalni kapital se stvara iz onih mreža koje povezuju različite delove društva, forsirajući generalno poverenje i reciprocitet (Putnam, 2000: 22–24). Socijalni kapital sadrži mreže koje nadilaze, „premošćuju“ postojeće socijalne i etničke rascepe. Karakterišu ga heterogene grupe, a u suštini predstavlja horizontalnu metaforu. Veze se protežu van zajedničkog osećanja identiteta. „Reciprocitet je u heterofilnim interakcijama daleko teži za postići i zato se one ređe javljaju“ (Škorić, 2006: 53).

Institucionalni (linking) oblik socijalnog kapitala Vulkok definiše kao „kriterijume poštovanja i mreže uzajamnog poverenja među ljudima koji su u interakciji preko eksplicitne, formalne ili institucionalizovane moći slojeva autoriteta u društvu“ (Woolcock and Szreter, 2004: 655).

Dakle, u pitanju su veze ka ljudima ili grupama, koji su pozicionirane više ili niže na društvenoj lestvici.

Višedimenzionalni karakter socijalnog kapitala omogućava različite kombinacije povezujućeg (*bonding*), premošćujućeg (*bridging*), i institucionalnog (*linking*) socijalnog kapitala.

2.4. Kulturni kapital

Sociolozi smatraju da je koncept kulturnog kapitala izvorno više sociološki, nego kulturološki jer je „nastao u okviru onih proučavanja u sociologiji rada i posebno u ekonomskoj sociologiji, koja su nastojala da obrazlože uticaje vrednosnih sadržaja, pre svega određenih religijskih i nacionalnih skupina, na način rada i njegovog organizovanja u nekom društvu“ (Milošević, 2004: 101). Kulturolozi, ne potirući ulogu sociologije u razradi ovog koncepta, smatraju da u korenu teorije o kulturnom kapitalu leži trojni model: *ekonomika — politika — kultura*.

Rasprave o kulturnom kapitalu, prema Boži Miloševiću (2004: 102), više govore o osobenostima društvenih odnosa koje se oblikuju pod uticajem specifičnih kulturnih vrednosti, nego što govore o samim vrednostima koje oplođavaju kapital (kao novostvorenu prisvojenu vrednost).

Burdijeova teorija kulturnog kapitala je najrasprostranjenija u sociološko-kulturološkom diskursu. Njegov teorijski okvir je i dalje veoma uticajan u analizi proizvodnje kulturnih dobara, široko izvan disciplinarne granice sociologije.

U svojoj čuvenoj studiji *Oblici kapitala*, Burdije navodi tri osnovna oblika *kulturnog kapitala*:

1. inkorporirani kulturni kapital (poznavanje jezika, veština društvenog ophođenja, estetski ukus pripadnika određene klase, obrazovanje i slično);
2. forma kulturnih dobara (knjige, rečnici, instrumenti, slike i druga umetnička dela, i tako dalje);
3. institucionalizovani oblik (školske kvalifikacije, nivo obrazovanja).

Svi oblici kapitala imaju simbolički nivo kapitala.

Dve važne komponente Burdijeove doktrine o kulturnom kapitalu su pojam *habitusa* i *društvene reprodukcije*.

Prema Burdijeu, kulturni kapital se primarno stiče u detinjstvu kroz habitus. Habitus uključuje verovanja, stavove, iskustva, vrednosti i težnje pojedinaca (Bourdieu, 1973)

Društvena reprodukcija se zasniva na međugeneracijskom prenosu kulturnog kapitala. Burdijeova teorija društvene reprodukcije odražava stanovište po kojem se postojeća klasna struktura i društvene nejednakosti pojedinaca i grupa, u kapitalističkom društvu, reprodukuju upravo od strane tog istog društva. Burdije (Bourdieu, 1973) smatra da su kulturni kapital i habitus ključni u procesu društvene reprodukcije.

Kulturni kapital predstavlja podlogu, znanje, afinitete i sposobnosti, koje se prenose sa roditelja na dete. Prema Burdijeovim teorijama društvene reprodukcije i kulturnog kapitala (Bourdieu, 1973), kultura vladajuće klase se prenosi tradicionalnim, mejnstrim obrazovnim sistemom. Kulturni kapital se sastoji od jezičke i kulturne kompetencije, kao i šireg poznavanja kulture, koji je inherentan članovima viših klasa, a nalazi se mnogo ređe među nižim klasama. Burdije je smatrao da deca roditelja koji poseduju veći ekonomski kapital imaju više mogućnosti za sticanje kulturnog kapitala.

Priroda kulturnog kapitala, prema Draganu Kokoviću (2006: 40), zavisi od mogućnosti pristupa društvenim resursima koji nisu pravično raspodeljeni. Kulturni kapital tako predstavlja korisno sredstvo za otkrivanje načina na koje pojedinci, grupe i društva proizvode, posreduju i upotrebljavaju neekonomske resurse. Ovakvo određenje kulturnog kapitala označava da, u različitim društvenim uslovima, ekonomski resursi predstavljaju samo jedan podsistem.

2.5. Simbolički kapital

Ekonomski, kulturni i socijalni kapital sadrže jedan simbolički sloj koji se naziva *simbolički kapital*. On nije posebna vrsta kapitala, već se njime označava posredna vrednost koja nastaje zahvaljujući uzajamnom priznavanju „statusnih odlika“ (Ignjatović, 2011: 21). U okviru simboličkog kapitala se raspravlja, manje ili više, o svim prethodno navedenim oblicima kapitala (Milošević 2004: 94). Vrlo je blizak pojmu „kulturnog kapitala“, iako ne sasvim svodiv na njega.

Simbolički kapital oličava prestiž, autoritet, status (Nemanjić, 2004: 224). Burdije definiše simbolički kapital kao „oblik koji poprima različite vrste kapitala kada su spoznate i priznate kao legitimne“ (Burdije, 1998: 147). Sanjin Dragojević daje precizniju definiciju, te simbolički kapital vidi kao „*sposobnost zajednice da elemente ukupnog kulturnog pamćenja, tradicije i identiteta (jezik, religija, istorija, umetnost, kulturno i prirodno nasleđe) razvojno kontekstualizuje i time stvori autohtonu i prepoznatljivu ‘razvojnu gramatiku’*“ (Dragojević,

1998: 83). Kao takav, simbolički kapital može imati dva oblika: 1. manifestativan i 2. funkcionalizovan.

Zajednica kojoj je inherentan manifestativni vid simboličkog kapitala, izraziće se kroz razne forme ritualizacije društvenog života. „Društvena kohezija (i socijalna mobilnost) postizaće se manifestativnom i jasno izraženom identifikacijom pojedinaca i grupa sa skupom sistematizovanih i izlučenih komponenti simboličkog kapitala zajednice, najčešće okupljenih oko određene ideje etniciteta“ (Dragojević, 1998: 84).

Funkcionalizovani vid simboličkog kapitala se, prema Sanjinu Dragojeviću, demonstrira u prepoznatljivim obeležjima koje sadrže proizvodi i usluge, kao delatni izraz toga simboličkog kapitala, kao i generator njegovog bogaćenja i nove aktualizacije.

2.6. Kreativni kapital

Sa ekonomske tačke gledišta kreativnost je takođe oblik kapitala. Prema Ričardu Floridi suština kreativnog kapitala je da stvori nove ideje i, između ostalog, nove kulturne forme (Florida, 2007: 32). Iz ovog rakursa, ljudska kreativnost može da se posmatra kao oblik kapitala.

Na nivou grada, termin kreativni kapital Krätke označava kao sposobnost urbanih ekonomskih, kulturnih i socijalnih aktera da generišu naučne, tehnološke i umetničke inovacije, ideje, i rešenja, stvarajući pri tom vrednost od interaktivnog znanja generacije (Krätke 2011: 195). Akumulacija kreativnog kapitala dovodi do stvaranja kreativne klase i kreativnih gradova, koji uspostavljaju „intelektualnu infrastrukturu“, uvećavaju kreativni, kao i ljudski kapital, što je jedan od preduslova za razvoj društvene zajednice.

Među teoretičarima koji se bave kreativnim kapitalom posebna važnost pridaje se toleranciji, odnosno otvorenosti mesta i spremnosti zajednice da prihvati različitosti.

2.7. Kulturni kapital grada

U središtu analize navedenih definicija kulturnog kapitala je uglavnom pojedinac, dok je u prvom planu ovog istraživanja kulturni kapital društvene zajednice u celini, u ovom slučaju grada. U tom smislu, Landri definiše kulturni kapital kao sistem verovanja koji drži društvo na okupu i njegove transmisione mehanizme – kulturne institucije (Landry, 2008: 60).

Jošiharu naglašava da menadžment kulturnog kapitala, kao sveobuhvatna tehnologija, predstavlja kulturnu, društvenu i simboličku aktivnost, kao i sveobuhvatnu ekonomsku aktivnost. (Yoshiharu, 2000: 4). Može se reći da ima za cilj sintetičke kulturne, društvene i ekonomske aktivnosti, vezane za umetnost, znanje, socijalizaciju, *stvaranje nove kulturalizacije* i tako dalje.

Gradski kulturni kapital je od izuzetne važnosti gradovima u razvoju. Skup (gradskog) kulturnog kapitala se može klasifikovati na *dodirljivi* i *nedodirljivi*, odnosno na *materijalni* i *nematerijalni* oblik kapitala. Dodirljivi oblik gradskog kapitala uključuje, ali nije time limitiran, dodirljivo kulturno istorijsko nasleđe i dobra, kao što je građevinsko nasleđe (spomenici, zgrade, tvrđave, verski objekti, kvartovi), otvorene i javne prostore, umetnička dela (skulpture, slike, umetničke zbirke, artefakti, muzejska građa i slično) i ostalo. Sa druge strane, nedodirljivi kapital obuhvata „duhovno nasleđe: mitove, običaje, rituale, jezik (poseban lokalni dijalekat, usmeno predanje i humor), kao i predstavljanje kulture: slike i istorijat grada, kroz umetnost i medije (pesme, filmovi, vizuelna umetnost...), čak i kroz ličnosti koje su povezane s istorijom grada, pa i lične priče“ (Dragićević Šešić, 2009: 21). „Nedodirljiv kulturni kapital se može pojaviti i kao intelektualni kapital u formi ideja, prakse, verovanja i vrednosti, kojima pripada neka grupa, saglasno sa sastavnim delovima kulture“ (Milinković, 2007: 43), ali i kao kreativni kapital, koji prema Ričardu Floridi predstavlja neograničen resurs i najvažniji izvor bogatstva u savremenom svetu (Florida, 2007). Kao oblik nematerijalnog kapitala, javlja se i produkcija umetnosti i drugih kulturnih aktivnosti, koja generiše višestruke vrednosti. Samim tim i produkcija pozorišne umetnosti predstavlja svojevrsan kulturni resurs grada, sa mogućnošću proizvodnje sociokulturne, ali i ekonomske vrednosti.

2.8. Sociokulturni kapital kao sublimirani iskaz različitih oblika kapitala

Kulturni kapital grada u sprezi sa socijalnim kapitalom stanovništva trebao bi da omogući urbani progres, kako u sociokulturnom, tako i u ekonomsko-razvojnem kontekstu. Kulturni kapital je, u različitim studijama, „centralni“ pojam sa kojim se povezuje socijalni kapital. Koncept sociokulturnog kapitala se, za razliku od prethodno navedenih koncepata, susreće ređe, „iako upravo on može da prezentuje svu složenost problema koji se nalaze u središtu zajedničkih sociološko-ekonomskih interesovanja“ (Milošević, 2004: 94).

Velimir Šonje i Aleksander Štulhofer sociokulturni kapital definišu kao *sistem internalizovanih neformalnih institucija*. Pomenuti autori ističu da veća ili manja „količina“ sociokulturnog

kapitala ne određuje privredni rast i razvoj, već da skup neformalnih normi čini određeni oblik ponašanja isplativim. „U sastavu vertikalnih institucija ta se isplativost ne podudara i često, dakako, suprotstavlja opštem dobru“ (Šonje i Štulhofer, 1998: 101). Shodno tome, ovi autori naglašavaju da je sociokulturni kapital svake zajednice određen specifičnostima njenog istorijskog razvoja, a naročito (a) okruženjem zajednice i (b) vrstom njene unutrašnje organizacije i socijalne komunikacije.

Prema Šonjeu i Štulhoferu, *društvena zajednica se može razvijati u punom smislu te reči samo ako razvija horizontalne institucije*. To znači da sociokulturni kapital proističe iz uspostavljanjih horizontalnih veza, što je blisko Patnamovoj ideji premošćujućeg socijalnog kapitala, kojim se indukuju vrednosti kao što su solidarnost i poverenje, koji po mišljenju ovih autora predstavljaju značajne parametre razvoja „sociokulturnog kapitala“ zajednice.

Zato možemo da tvrdimo da pojam sociokulturnog kapitala predstavlja najsadržajnije (socioekonomsku) osnovu za razumevanje svih bitnih društvenih i kulturnih činilaca koji utiču na stvaranje i prisvajanje nove vrednosti (kapitala) (Milošević, 2004: 104). Da se podsetimo, *sociokulturni kapital stvara obe vrednosti, i sociokulturnu i ekonomsku, dok ‘obični’ kapital obezbeđuje samo ekonomsku vrednost. Stoga, sociokulturni kapital možemo definisati kao ostvarenja koja otelotvoruju, sadrže ili obezbeđuju dodatnu socijalnu i kulturnu vrednost, pored bilo koje ekonomske vrednosti koju oni mogu imati*.

SKK¹² ukazuje na svu složenost društvenih veza i odnosa, posebno onih formalizovanih i relativno standarizovanih (za koje ekonomisti najčešće koriste pojam „društvenih institucija“), ali i „prožetost“ tih institucija odgovarajućim kulturnim vrednostima, koje im „udahnjuju“ neki smisao i „ljudsku meru“ (Milošević, 2004).

„U postmodernom, tranzicijskom i postranzicijskom razdoblju jako je važno objediniti različite oblike sociokulturnog kapitala“ (Dragojević, 2013). Oslanjajući se na teorijsku osnovu koja je rezultat projekta „Sociokulturni kapital i tranzicija u Hrvatskoj“, u ovom istraživanju fuzionišemo ljudski, simbolički kapital, odnosno kulturni i socijalni kapital, na temeljima Patnamove i Koleanove teorije socijalnog i Burdijeove teorije kulturnog kapitala. Ova kovanica je ustvari terminološki pomak pomenutog projekta u vidu dinamičke kategorije, koja posmatra oblike društvene komunikacije, kao „oblike reflektovanja vlastitog položaja unutar

¹² Skraćenica za „sociokulturni kapital“.

dinamičkog društvenog polja gde se ljudi susreću, definišu sami sebe i gde u postranzicijskom, odnosno postindustrijskom razdoblju upravo sociokulturni kapital određuje identitet, određuje načine komuniciranja i dostupne resurse za to isto [...] i određuje na koji način će određene grupe ljudi i pojedinci biti situirani unutar ukupnog društvenog komunikacijskog prostora“ (Dragojević, 2013).

Upravo taj društveni komunikacijski prostor je preduslov za stvaranje sociokulturnog prostora, unutar kojeg se generišu sociokulturne vrednosti, relevantne za ovo istraživanje.

2.9. Sociokulturne vrednosti grada u funkciji kategorijalnog aparata (determinante sociokulturnog kapitala)

Proces izračunavanja vrednosti naziva se evaluacija, što je ujedno i ključni proces koji se vezuje za vrednovanje. Vrednost, odnosno proizvodnja viška vrednosti (materijalne i nematerijalne), zajednički je imenitelj svih oblika i vrsta kapitala.

Suštinsko merenje sociokulturnog kapitala nije izvodljivo, prevashodno zato što su definicije socijalnog kapitala multidimenzionalne, odnosno obuhvataju različite nivoe i jedinice analize. Drugo, priroda i oblici socijalnog kapitala su podložni promenama tokom vremena, kako se pomera balans između neformalnih organizacija i formalnih institucija.

„Aktivnosti kapitala nisu ograničene na materijalističke ekonomske aktivnosti kao što su novac ili proizvodnja sredstava, nego su u pitanju i obimne aktivnosti za generisanje eksternih višestrukih vrednosti“ (Fukuhara, 2000). Teoretičari u oblasti sociologije umetnosti i kulture pravu vrednost umetničkog dela posmatraju u unutrašnjim kvalitetima estetskog, sociološkog i kulturološkog značaja koje ono poseduje. Prema Antoniju Gidensu (2007: 27) kultura ima značajnu ulogu u obezbeđivanju neprekidnog trajanja vrednosti i normi nekog društva, ali pruža i značajne mogućnosti za kreativnost i promenu. S obzirom da je kulturna vrednost po prirodi kompleksna, raznolika, nestalna i nema dogovorenu obračunsku jedinicu, koja bi bila u stanju da obuhvati njenu višedimenzionalnu prirodu, postoji niz suprotstavljenih teorija u filozofiji, estetici i istoriji umetnosti. Broj prisutne publike i profil posetilaca neke galerije, pozorišta, ili drugog kulturnog događaja, daju veoma siromašnu sliku o tome kako nas kultura obogaćuje, što znači da se vrednost kulture ne može na pravi način izraziti statistikom. Trozbi smatra da ovaj pojam „može da se izrazi preko estetskih, duhovnih, istorijskih, društvenih, simboličkih, i autentičnih vrednosti“ (Trozbi, 2012: 33), prepoznajući četiri izvora kulturne vrednosti: „proizvodnja i

potrošnja umetnosti; kulturni identitet i simbolika; kulturna raznolikost; i kulturno očuvanje i kontinuitet“ (Trozbi, 2012: 51). Procena (kulturne vrednosti) u ovakvom slučaju mogla bi da se iskaže kroz ordinarne ili kvalitativne skale (*ordinal or qualitative*) za merenje snage ili značaja svakog atributa tog dela (Trozbi, 2012: 33). Neke od pomenutih vrednosti svakako mogu naći mesto i u ekonomskoj vrednosnoj analizi. Međutim, razmatranje kulturnog kapitala kao ekonomskog fenomena mora da razjasni odnos između kulturne i ekonomske vrednosti. Materijalni kulturni kapital, kako je već definisan, može imati ekonomsku vrednost zato što može biti sredstvo za trgovinu, ili jednostavno zato što proizilazi iz svog fizičkog postojanja, bez obzira na kulturnu vrednost. „Ali, ekonomska vrednost imovine će verovatno biti uvećana, i to značajno, zbog svoje kulturne vrednosti“ (Throsby, 1999: 8). Nedodirljivi kulturni kapital, sa druge strane, ima različit odnos između kulturne i ekonomske vrednosti. Određene nematerijalne vrednosti, kao što su na primer identitet, „zalihe“¹³ kulturnih običaja, verovanja i jezika, imaju ogromnu kulturnu, ali ne i ekonomsku vrednost, jer ne predstavljaju sredstva za trgovinu“ (Throsby 1999: 8).

Trozbi (2012: 28) ističe da kulturna dobra i usluge vrednuju i oni koji ih stvaraju i oni koji ih koriste, iz društvenih i kulturnih razloga koji bi mogli da dopune ili prevaziđu čisto ekonomsku procenu. *Kulturna vrednost je osobenost, koja omogućava jasnu distinkciju kulture od ostalih proizvoda, odnosno kulturni kapital od drugih oblika kapitala.* „Vrednosni konsenzus gradi bitno integrativno načelo u društvu. Ako su pripadnici društva odani istim vrednostima, deliće i zajednički identitet, koji je temelj jedinstva i saradnje. Iz zajedničkih vrednosti proizilaze zajednički ciljevi. [...] Uloge osiguravaju sredstva kojima se vrednosti i ciljevi pretvaraju u delovanje“ (Haralambos i Holborn, 2002: 1037).

U većem periodu prošlog veka, postojao je širok politički konsenzus oko značajne socijalne vrednosti umetnosti (Mataraso i Landri, 1998: 14). Istraživanja ističu da umetnost ima značajan uticaj na društvene odnose unutar grada. Ona doprinosi porastu prestiža, privlačnosti i imidža grada. Očekivanja u vezi sa podsticanjem umetnosti i ojačavanjem sektora kulture u gradu odnose se i na jačanje poverenja među građanima, tolerancije i socijalne kohezije, kako bi

¹³ „Zalihe kulturnog kapitala, uopšteno ili specifično opisane, odnose se na postojeću količinu takvog kapitala u datom trenutku, merenu bilo kojom od odgovarajućih mernih jedinica za fizičke količine ili zbirne vrednosti. Ove zalihe kapitala vremenom omogućavaju rast *tokova* konzumentskih usluga ili mogu biti upotrebljene u daljnjoj proizvodnji dobara ili usluga“ (Milinković, 2007: 43).

stanovnici obraćali više pažnje na svoje okruženje i odnose unutar zajednice. Umetnost utiče i na ekonomiju, a ima mogućnost i da poveća organizacione i razvojne kapacitete zajednice.

Još jednom ponavljamo da čitalac ovog rada treba da ima na umu da pri analizi socijalnih i kulturnih vrednosti sociokulturnog kapitala nije moguće napraviti rigidnu diferencijaciju između određenih kategorija. Upravo zato je pojam „sociokulturni kapital“ značajan teorijski pomak jer omogućava analizu i socijalnih i kulturnih vrednosti u okviru jedne terminološke kovanice. Postavljanje definicije sociološkog i kulturološkog uticaja umetnosti u praksi nije nimalo jednostavan zadatak. To je zato što bi ona podrazumevala vrednosne sudove o relativnoj vrednosti umetničke delatnosti i o tome šta će se i šta se neće meriti (Reeves, 2002: 35). U svakom slučaju, navedene vrednosti u nastavku teksta ujedno će predstavljati i determinante koje će biti relevantni parametri za ovo istraživanje, odnosno primarni kategorijalni aparat.

a. Kulturno nasleđe kao vrednost sociokulturnog kapitala

Gradski kulturni resursi podrazumevaju istorijsku, industrijsku i umetničku baštinu, koju predstavljaju dobra, uključujući i arhitekturu, urbani pejzaž ili znamenitosti (Landry, 2008: xxx)

„No, kulturni resursi, u širem smislu, podrazumevaju i tradicionalne navike i vrednosti stanovništva: kuhinju, ponašanje, načine socijalizacije (druženje u kafanama, život na ulici, okupljanja...)“ (Dragičević Šešić, 2009: 28).

Kulturni resursi predstavljaju „sirovine“ grada i njegova vrednosnu bazu; sredstvo (dobro) kao zamena za uglj, čelik ili zlato. Kreativnost je metod korišćenja ovih sredstava i pomoći u njihovom rastu i razvoju (Landry, 2008: 7).

Kulturno nasleđe se definiše kao:

skup resursa nasleđenih iz prošlosti, koje ljudi identifikuju, nezavisno od vlasništva nad njima, kao odraz i izraz neprekidno evoluirajućih vrednosti, uverenja, znanja i tradicija. Ono obuhvata sve vidove životne sredine nastale interakcijom čoveka i prostora tokom vremena. Zajednica povezana nasleđem sastoji se od pojedinaca koji vrednuju određene aspekte kulturnog nasleđa koje žele da, u okviru javnog delovanja, održe i prenesu na buduće generacije (Savet Evrope, 2005).

Članice Saveta Evrope smatraju da je kulturno nasleđe zajednički izvor stvaralaštva, kohezije, razumevanja i identiteta. Kako ističe Vesna Đukić, kulturno nasleđe je važan instrument za

očuvanje kolektivnog i individualnog pamćenja i identiteta građana u regionu, kao i za obnavljanje kulturnih i istorijskih veza između različitih zajednica koje žive u ovom delu kontinenta.

„Kulturno nasleđe je zbir naše prošle kreativnosti i rezultat stvaralaštva je ono što omogućava da društvo ide napred. Svaki aspekt naše kulture (jezik, pravo, teorije, vrednosti, znanja) neophodno je preispitivati jer se prenosi na sledeću generaciju“ (Landry, 2008: 6-7).

Integrisani razvoj grada zahteva da se razmotre svi aspekti kulturnog nasleđa:

- izgrađeno ili nepokretno nasleđe: *spomenici* (arhitektonska dela, monumentalne skulpture i slike, elementi i strukture arhitektonske prirode...); *grupe zgrada* (grupe odvojenih ili povezanih zgrada koje, koje nalazimo u istorijskim gradskim centrima...); *lokaliteti* (ljudski radovi ili kombinovano radovi prirode i čoveka);
- pokretno nasleđe: umetnička dela, arhive, rukotvorine ili drugi predmeti koji imaju kulturni značaj; predstavljanje kulture: slike i istorijat grada, kroz umetnost i medije (pesme, filmovi, izvođačka i vizuelna umetnost...)
- nematerijalno nasleđe: muzička ili književna; *nasleđeni postupci* (veštine i tradicionalna znanja koje su relevantna za određenu zajednicu); *duhovno nasleđe* (mitovi, običaji, rituali, jezik – poseban lokalni dijalekat, usmeno predanje i humor), obredi, usmena književnost, javna memorija sela.

Ujedinjene nacije su 2003. godine usvojile *Konvenciju za očuvanje nematerijalnog kulturnog nasleđa* u kojoj je ovaj oblik baštine definisan na sledeći način:

običaji, predstave, izrazi, znanje, veštine (kao i instrumenti, predmeti, proizvodi i sa njima povezani kulturni prostori) koje zajednice, grupe, a u nekim slučajevima i pojedinci prepoznaju kao deo svog kulturnog nasleđa. Ovo nematerijalno kulturno nasleđe koje se prenosi s generacije na generaciju neprekidno iznova stvaraju zajednice i grupe kao odgovor na svoje okruženje, kao međudejstvo sa prirodom i istorijom (UNESCO, 2003: 2).

Kao takvo, nematerijalno nasleđe može se posmatrati kao kulturni kapital, kao glavnica koja može da stvara protok usluga (Trozbi, 2012: 124).

Vrednosti obeležavaju kulturne lokalitete, dok pojedinci i zajednica dobijaju benefit od ovakvih karakteristika.

- *Estetska vrednost*: lokalitet poseduje i emituje određenu lepotu, harmoniju, koji su, prema Trozbiju (2012: 13) merilo za determinisanje estetskog značaja.
- *Duhovna vrednost*: lokalitet pruža osećaj povezanosti sa određenom verom ili verovanjem, i kao takav može da može doprinese konstrukciji identiteta zajednice kao celine i pojedinaca u njoj. Tu spadaju, između ostalog, hramovi, crkve, džamije, katedrale i tako dalje, ali i umetnička dela sa verskim motivima i sadržajem. „Realizacija duhovnih vrednosti, sličnih onima kreiranim na drugim lokalitetima i u drugim zajednicama, može promovisati interkulturalni dijalog i razumevanje“ (Milinković, 2007: 88).
- *Socijalna vrednost*: proističe iz interpretacije kulture kao skupa zajedničkih vrednosti i verovanja, koji deluju kao spona, odnosno „lepak“ koji drži zajednicu na okupu. Njihovo postojanje može da doprinese toleranciji, socijalnoj stabilnosti i koheziji u zajednici. „Lokalitet može inicirati i učestvovati u načinu življenja u zajednici, pomažući da se identifikuju grupne vrednosti koje zajednicu čine poželjnom mestom za življenje i rad“ (Milinković, 2007: 88).
- *Istorijska vrednost*: je imanentna osobina sociokulturne vrednosti. Usko je vezana za konstrukciju identiteta zajednice. Prema Trozbiju (2012: 113), funkcionalnim sećanjem omogućava povezanost sa prošlošću i otkrivanje porekla sadašnjosti .
- *Simbolička vrednost*: „predstavlja način na koji to nasleđe pomaže pojedincima ili zajednicama da prime i prihvate razne kulturne poruke, a posebno one koje se odnose na kulturni identitet“ (Trozbi 2012: 113)
- *Autentična vrednost*: proističe iz činjenice da je dati deo nasleđa vredan zbog svoje jedinstvenosti, verodostojnosti, a prateća osobina je integritet (Milinković, 2007).

U analizi studija slučaja utvrdićemo na koji način je koncept *Grada teatra* reafirmisao pomenute kulturne vrednosti lokaliteta, te kakav je međuodnos između ovog pozorišnog koncepta, sa jedne, i kulturnog i prirodnog nasleđa sa druge strane.

b. Kulturna raznolikost kao vrednost sociokulturnog kapitala

Pri analizi kulturne raznolikosti¹⁴ kao vrednosti sociokulturnog kapitala neophodno je da se napravi jasna distinkcija, jer „kada se raznolikost poistoveti sa velikim količinama različitih oblika umetnosti i zabave, dolazi do nesporazuma. Raznolikost se tada shvata kao podsticanje ponude“ (Smirs, 2004: 173). Pitanja koja proizilaze iz tog konteksta su, po Smirsu, sledeća: da li je kulturni raspon koji se nudi dovoljno raznolik da zadovolji različite ukuse i, iz komercijalne perspektive, da li podstiče dovoljno entuzijazma, koji stimuliše kupovinu, čitanje, gledanje ili slušanje? Drugo, međutim, shvatanje kulturne raznolikosti, koje je relevantno teorijsko stanovište ovog istraživanja, opredmećeno je „u jedinstvenosti i mnoštvu identiteta grupa i društava koje čine ljudski rod. Kao izвориšte razmene, inovacije i kreativnosti, kulturna raznolikost je neophodna ljudskom rodu kao i biodiverzitet prirodi“ (Đukić, 2010: 304). Na temelju ove UNESCO-ve Deklaracije iz 2001. godine, a koja nije bila pravno obavezujuća, 2005. godine je usvojena *Konvencija o zaštiti i promociji raznolikosti kulturnih izraza*, koju je potpisalo 113 država članica. Član 4. ove Konvencije definiše kulturnu raznolikost na sledeći način:

Kulturna raznolikost obuhvata mnoštvo načina na koje kulture grupa i društava nalaze svoj izraz. Ovi izrazi se prenose unutar i između grupa i društava. Kulturna raznolikost se manifestuje ne samo kroz različite načine kojima se kulturno nasleđe čovečanstva izražava, uvećava i prenosi kao raznolikost kulturnih izraza, već i kroz različite načine umetničkog stvaralaštva, produkcije, difuzije, distribucije i uživanja u kulturnim izrazima, bez obzira na upotrebljavana sredstva i tehnologije (UNESCO 2005).

Ovako određena, kulturna raznolikost se ne ograničava samo na postojeće kulturno nasleđe. U pitanju je dinamična kategorija, koja podrazumeva i savremeno umetničko i kulturno stvaralaštvo i produkciju od strane različitih kulturnih i društvenih grupa i pojedinaca.

„S ekonomskog stanovišta, kulturna raznolikost može se posmatrati kao činilac kulturnog kapitala – ona je nematerijalni kapital koji podstiče tok valjanih usluga“ (Trozbi, 2012: 165). Prema Milinkoviću (2007: 53), raznolikost je značajan atribut kulturnog kapitala, posebno zato što ima kapacitet da inicira novo formiranje kapitala. U čistom kulturnom izrazu, zadatak gradske kulturne politike je da štiti i neguje manjinske interese i forme izraza. Sledeći zadatak

¹⁴ Engleska reč „cultural diversity“ se prevodi na srpski jezik i kao „kulturna raznolikost“ i kao „kulturna raznovrsnost“.

kulturne politike je da stvori zajedništvo u konstelaciji različitih i dinamičnih kultura, i to njihovih najviših a ne najnižih vrednosti. Zatim „trajno učvrstiti interkulture odnose, izgraditi kulturno obrazovanje te zadovoljiti ljudske kulturne potrebe, prava i odgovornosti“ (Katuranić, 1998: 221).

Američki sociolog i politolog Skot Pejdz u svojoj knjizi *The Difference: How the Power of Diversity Creates Better Groups, Firms, Schools and Societies* (Razlike - Kako snaga različitosti stvara bolje zajednice, preduzeća, škole i društva, 2007) tvrdi kako je podsticanje kreativnosti kod populacije jedan od efekata postojanja različitosti u nekom društvu, što, prema njegovim tvrdnjama, doprinosi jačem socijalnom, ekonomskom i političkom razvoju. Naročito ističe potencijal nacionalnih manjina, kao resursa koji će određenoj zajednici pomoći u odnosima s matičnim državama tih manjina. „Drugim rečima, ova teza tvrdi kako manjine nisu opasnost i pretnja, već jedan oblik socijalnog kapitala koji politička zajednica može koristiti za svoj razvoj“ (Šalaj, 2012: 9).

„Kulturna raznolikost, naravno, postoji gotovo svuda, a umetnost doprinosi boljem razumevanju različitih kulturnih grupa“ (Matarasso, 1997: 42). U multikulturalnim gradovima je neophodno da se nasleđe grada prevrednuje u skladu sa aktuelnim politikama razvoja kulturne raznolikosti kako u pogledu nasleđa, tako i u pogledu savremene umetničke produkcije. Adekvatna gradska kulturna politika, a samim tim i konkretne mere, kulturne aktivnosti i projekti bi trebalo da doprinesu razumevanju raznolikosti i potreba socijalne inkluzije.

U paragrafu 2 UNESCO-ve deklaracije se navodi da kulturna raznolikost vodi ka kulturnom pluralizmu „pošto je u raznolikim društvima od esencijalnog značaja obezbediti harmoničnu interakciju između ljudi i grupa sa različitim dinamičnim kulturnim identitetima kao i njihove spremnosti da žive zajedno“ (Đukić, 2010).

Multietničnost, višenacionalnost, multikonfesionalnost i višejezičnost su naročito relevantni pokazatelji u procesu određivanja vrednosti kulturne raznolikosti, ali i multikulturnog identiteta. Međutim, oni se mogu posmatrati i kao autonomne kategorije, koje same po sebi predstavljaju nematerijalne kulturne i društvene vrednosti.

Koncept multietničnosti podrazumeva ravnopravno postojanje i funkcionisanje zajednica različitog etničkog porekla, što predstavlja jedan oblik poželjnog organizovanja društva i zajednice. Zagovaranjem multietničnosti kao društvene vrednosti prihvata se različitost i osuđuje

diskriminacija. Ovaj oblik kulturne politike je u vezi sa Patnamovim tipom premošćujućeg socijalnog kapitala koji nastoji da prevaziđe podele u društvu po etničkim linijama.

Očekivani rezultat implementacije koncepta multietničnosti odnosi se i na jačanje društvenih vrednosti kao što su tolerancija, poverenje, pomirenje, saradnja, solidarnost, pravo na različitost, multi i inter kulturalnost i tako dalje, što implicitno vodi uvećanju sociokulturnog kapitala i stvaranju građanskog društva.

Multietničnost u većini slučajeva iziskuje višejezičnost. „Jezik je moćan medij svesti grupe, odnosno društva kao komunikativne i egzistencijalne zajednice. On sadrži sećanja na prošlost i predstavlja instrument savremenih praktičnih aktivnosti“ (Stojković, 1993: 121). Kao imanentni segment nacionalnog identiteta predstavlja instrument stvaranja i očuvanja granica između različitih etničkih kolektiva, zahvaljujući komplementarnim funkcijama ujedinjavanja i demarkacije. „Kao najvidljivija oznaka zasebnog etniciteta, on jednovremeno deluje kao unutrašnja spona među članovima jedne zajednice i spoljna razdelnica prema drugim zajednicama“ (Bugarski, 2005: 71).¹⁵ Dakle, s jedne strane jezik razdvaja etničke kolektive, „ali ih i spaja, i to najviše putem sredstava međuetničke i međunacionalne komunikacije“ (Bugarski, 2005: 256). Samim tim višejezičnost je najbolja međukulturna spona i svojevrsna društvena vrednost, ali pod uslovom da poseduje dinamički karakter. *Višejezičnost*, odnosno „multilingvizam je primena politike kulturnog diverziteta na oblast jezika, jer on istovremeno afirmiše pravo na različitost i pravo na komunikaciju“ (Stojković, 2002: 73).

Prema Mumfordu (1988: 118) *dijalog* je jedan od krajnjih izraza života u gradu. Gledano kroz istoriju mnogi gradovi su dostigli svoju kulminaciju u dijalogu, kojim se sumira njihovo sveukupno životno iskustvo. Mumford dalje navodi da pružanje mogućnosti za dijalog, u svim mogućim vidovima, predstavlja jedan od osnovnih zadataka grada, te da ključ za urbani razvoj leži upravo u proširenju kruga onih koji su sposobni da u njemu učestvuju, dok na kraju svi ne postanu učesnici razgovora.

Dijalog se u multikulturnim društvima prirodno prenosi na ravan međukulturnog dijaloga, koji se definiše kao „proces otvorene i pune poštovanja razmene mišljenja ili međudejstva pojedinaca, grupa ili organizacija različitog kulturnog porekla“ (Trozbi, 2012)

¹⁵ O ovome videti više u: Žan-Kalve, 1995.

U materijalu „Bele knjige“, *međukulturni dijalog* je:

proces koji obuhvata otvorenu i dostojanstvenu razmenu mišljenja, između pojedinaca i grupa različitog etničkog, kulturnog, verskog i jezičkog porekla i nasleđa, uz uzajamno razumevanje i poštovanje. Potrebno je imati slobodu i sposobnost izražavanja, kao i volju i umeće da se sasluša mišljenje drugog. Međukulturni dijalog doprinosi političkoj, socijalnoj, kulturnoj i ekonomskoj integraciji i koheziji kulturno različitih društava. On neguje jednakost, ljudsko dostojanstvo i smisao zajedničkog cilja. Teži da razvije dublje razumevanje različitih pogleda i praksi u svetu, da poveća saradnju i učestvovanje (ili slobodu da se napravi izbor), da osnaži razvoj i transformaciju pojedinca, kao i da promoviše međusobnu toleranciju i uvažavanje (Savet Evrope 2008).

Dijalog je naročito relevantna sociokulturna vrednost koja se suprotstavlja ksenofobiji, kao i samodovljnosti kulturnih grupa, i podrazumeva prevazilaženje kulturne podvojenosti, agituje protiv zatvaranja u nacionalna geta, i demistifikuje pitanje „naše“ i „drugih“ kultura.

c. Identitet kao vrednost sociokulturnog kapitala

Identitet je dinamička kategorija, koja se neprestano izgrađuje i menja kroz komplementarni i konfliktni međuuticaj pojedinca, grupe i njihove ideologije. Za Aleidu Asman „identitet nije suprotnost drugosti, već praksa razlike: mora raspolagati unutrašnjom višeslojnošću i sposobnošću za promenu“, i samo na taj način pojam identitet može izgubiti svoju problematičnu konotaciju kao „homogenost, totalitet, supstanca ili kao organska istovrsnost“ (Asman, u Kuljić, 2006: 154). Kultura je nedeljiva od identiteta i vrlo često „obuhvata izraz nacionalnog, regionalnog i etničkog identiteta. [...] Mnogi elementi kulture mogu biti definisani kao spoljni izraz identiteta“ (Mataraso i Landri, 1998: 24-25). Kulturni identitet počiva na zajedničkom iskustvu.

Definisanje gradskog identiteta koji se zasniva na kolektivnom sećanju ljudi i kulturnom nasleđu je jedan od glavnih zadataka javnih praktičnih politika grada. „U prošlosti, građanski identitet većine malih i velikih gradova poticao je jedino od javnih objekata kulture – veliki gradski holovi, javne biblioteke, gradske umetničke galerije, parkovi, javna pozorišta i koncertne dvorane. Ali ako nema ovih objekata ili kulturnog nasleđa (ukoliko su oni uništeni ili ako nikada nisu ni sagrađeni), a postoji želja i potreba za razlikovanjem od drugih gradova, većina gradova želi jasan identitet. Umetnost i kultura mogu biti korisni u ovome procesu“ (Bogarts, 2002: 154).

Umetnost se koristi u urbanim kulturnim politikama u procesu istraživanja i afirmisanja gradskog identiteta. Postoje mnogi primeri upotrebe javne umetnosti, festivala i specijalnih događaja za prevazilaženje problema u identifikaciji zajednice (Liverpool, Galzgov, Lids, Edinburg, Avinjon).

Briga o identitetu je povezana sa višestrukim intencijama gradskih vlasti, u vezi sa očuvanjem i promocijom kulturnog nasleđa, unapređenjem „kulturnog turizma“ u različitim oblicima, kao i u procesu stvaranja imidža i mita, odnosno brendiranja grada, što se odnosi na „poboljšanje slike grada u zemlji, Evropi i svetu, u svrhe ekonomskog boljitka i društvenog napretka (grad kao investiciona i turistička destinacija)“ (Dragićević Šešić, 2009: 23).

„Grad kao urbana sredina predstavlja mesto u okviru koga veliki broj različitih kategorija kulturnih identiteta egzistira i prepliće se. Njihovo mnoštvo je posledica različitih kulturnih elemenata koji imaju ulogu ključne identifikacione oznake. U zavisnosti od toga šta se odabira kao ‘podloga’, odnosno na osnovu čega se ljudi okupljaju, prepoznaju, udružuju ili pak, distanciraju, kulturni identiteti mogu biti raznovrsni“ (Ristivojević, 2011: 60). Razvoj adekvatnog identiteta grada doprinosi kvalitetu javnih prostora i društvenih odnosa. Shodno tome, razvoj multikulturnog identiteta unapređuje kvalitet društvenih odnosa utoliko što pozitivno utiče na odgovornost građana, kada je u pitanju poštovanje sredine u kojoj žive, kao i na solidarnost i toleranciju, što rezultira osećajem sigurnosti i stvaranju „prijatnog ambijenta“.

Ako parafraziramo definiciju kulturnog identiteta, kao takvog, koju je izneo Lusijan Paj, onda bismo multikulturni identitet grada mogli definisati kao kolektivnu svest/osećanje pripadnosti (pojedina i grupa u njemu) zasnovano na spoznaji nekih zajedničkih odrednica (multietničnost, višenacionalnost, multikonfesionalnost i višejezičnost...) koje u datoj situaciji predstavljaju osnov poistovećivanja (identifikacije) (Lucian, u Stojković, 1993: 21). Upravo taj osnov poistovećivanja Stojković naziva identifikatorima, posredstvom kojih se kulturni identitet operacionalizuje. Dakle, identifikatori predstavljaju obeležja polazeći od kojih društvene grupe konstruišu vlastiti identitet (Stojković, 1993: 26). Shodno tome, multikulturni identitet se u ovom istraživanju determiniše kao polikultura, koja nije negacija partikularnih identiteta, već podstiče kulturni pluralizam i njihove posebnosti.

Prema Mileni Dragićević Šešić (2002: 182), identitet grada se istražuje u njegovoj „istoriji, predanjima, kolektivnom sećanju, bojama grada“. Pored opšte poznatih elemenata na kojima počiva identitet (materijalno nasleđe, institucije, stabilni tradicionalni obrasci ljudskog

ponašanja), nove kulturne i ekonomske politike naročitu važnost pridaju upravo *gradskim sećanjima*, kao onim tekovinama kulture koje čine grad živopisnim i aktivnim organizmom, i stvaraju pozitivnu sliku grada. Prema Kuljiću, sećanja predstavljaju konstitutivni element identiteta (Kuljić, 2006: 73).

Individualno pamćenje je „dinamički je medijum subjektivne obrade iskustva“ (Asman, 2011: 24). Ono naravno ne može da se posmatra getoizirano u odnosu na okruženje, zato što je socijalno etablirano, i samim tim determinisano širim kontekstom generacijskog pamćenja. „Da bi se setio sopstvene prošlosti, čoveku je često potrebno da se pozove na uspomene drugih. On se oslanja na reperne tačke koje postoje izvan njega, a koje fiksira društvo“ (Albvaš, 1999: 63). Na taj način individua u svoje samoopažanje inkorporira i sećanja koja su izvan njegovog iskustvenog domena. Individualno pamćenje se preklapa sa sećanjima drugih, prihvatajući tako njihova sećanja kao svoja, koja na taj način postaju vlastita. Ali, to je, tvrdi Albvaš, u stvari pozajmljeno pamćenje. U tom procesu najvažniji oslonac predstavlja jezik.

U užem smislu, *kolektivnom* se može nazvati samo ona formacija pamćenja koja zajedno sa snažnim vezama lojalnosti proizvodi i snažan jedinstven mi-identitet (Asman, 2011: 37). Na sličan način i Kuljić definiše kolektivno pamćenje, koje po njegovom mišljenju čini niz praktičnih obrazaca i kulturnih sadržaja, koje ljudi uče da bi ih dekodirali i konvertovali u vlastiti identitet (Kuljić, 2006: 9).

Jan Asman (2011: 17) navodi dve vrste *kolektivnog pamćenja*: (1) komunikativno, odnosno socijalno pamćenje, koje se zasniva na međuljudskom kontaktu, redovnoj interakciji, zajedničkim iskustvima i naravno jezičkoj razmeni. Dakle, prenosi se usmeno i obuhvata najviše tri generacije (porodično, generacijsko sećanje) i (2) kulturno pamćenje u kom se sadržaji prošlosti prenose posredstvom kulturnih ustanova, obrazovnih ustanova i medija (tu spadaju kako materijalne reprezentacije u obliku tekstova, slika i spomenika, tako i simboličke prakse u obliku svečanosti i rituala).

Milena Dragičević Šešić ističe da bi kolektivno pamćenje i kolektivnu svest trebalo podsticati kroz umetnost na javnim mestima „da bi se život u sadašnjici učinio pristupačnijim, dinamičnijim, čak i prijatnijim, modernijim, i da bi se svakodnevni način života spojio s uspešnom privredom, turizmom itd.“ (Dragičević Šešić, 2009: 24).

Aleida Asman pravi distinkciju između pamćenja skladišta i funkcionalnog pamćenja. Pamćenje skladište je po njenim tvrdnjama uvek posledica zaborava, odnosno kulturni arhiv u kome se pohranjuje određeni deo materijalnih ostataka iz prethodnih perioda koji su izgubili živu komunikaciju sa sredinom, a samim tim i kontekst. „*Funkcionalno pamćenje* podiže most između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, postupa selektivno, posreduje vrednosti na kojima se temelje identitetski profil i norme postupanja, ima specifičnog nosioca u vidu grupe, institucije ili pojedinca, i može igrati važnu ulogu u legitimaciji i delegitimaciji vlasti“ (Asman, 2011).

Presudan dobitak u prelaženju od individualnog na socijalno pamćenje je bogaćenje vlastitog iskustva iskustvom drugih, kao i potvrđivanje vlastitih iskustava i njihova perspektivizacija u svetlosti sećanja drugih (...). Prelaz od socijalnog ka kulturalnom pamćenju, naprotiv, nije kontinuiran, nego vodi preko raspukline i ponora. Razlog leži u tome što se u toj ravni odigrava razdvajanje i ponovno povezivanje pamćenja i iskustva (Asman, 2011: 35).

„Kulturna politika treba neizbežno da vodi računa o prošlosti zajednice. Posle svega, kulturni izvori jedne zemlje dosežu unazad više stotina, ako ne hiljada godina, i savremena kulturna aktivnost je u velikoj meri oblikovana prema prošlosti“ (Mataraso i Landri, 2003: 28). Pamćenje zajednice postaje neizostavni segment savremenih kulturnih politika i naučno istraživačkog rada sociologa i teoretičara u polju kulture. „Politika sećanja je deo politike o nedodirljivom kulturnom nasleđu“ (Dragićević Šešić, 2006: 25). Brisanje ili poricanje prošlosti može biti pogubno za grad, jer se time stvara identitetska manipulacija.

d. Socijalna kohezija kao vrednost sociokulturnog kapitala

Socijalna kohezija „se odnosi koliko na pokušaj smanjenja polarizacije bogatih i siromašnih, manjinskih i većinskih kulturnih grupa, toliko i na pokušaj smanjenja polarizacije između sela i grada, kao različitih društvenih zajednica“ (Đukić, 2010: 75). Prema tumačenju Saveta Evrope, socijalna kohezija se odnosi na sposobnost društva da osigura dobrobit svim svojim članovima uz minimalno isticanje različitosti i bez polarizacije.

Participativni umetnički projekti mogu doprineti socijalnoj koheziji na više načina. Na bazičnom nivou, oni spajaju individue i grupe, obezbeđujući neutralni prostor u kome postoji mogućnost razvijanja prijateljstava. Ohrabruju, zatim, partnerstvo i kooperaciju (Matarasso, 1997: 7). Određeni umetnički projekti promovišu društveno zajedništvo, ističući doprinos svih društvenih

slojeva u razvoju urbane sredine. Takođe, umetnost je značajno sredstvo i u stvaranju vrednosti intergeneracijske komunikacije.

Društvena inkluzija „podrazumeva napore u obezbeđivanju puteva i mogućnosti kako bi se isključena populacija rekonetovala i učestvovala u društvu“ (Jermyn, 2001: 163). U Beloj knjizi o međukulturnom dijalogu, inkluzija, odnosno integracija podrazumeva dvosmeran proces i sposobnost da ljudi žive zajedno uvažavajući dostojanstvo svakog pojedinca, opšte dobro, pluralizam i raznolikost, nenasilje i solidarnost, kao i sposobnost da sudeluju u društvenom, kulturnom, ekonomskom i političkom životu.

2.10. Sociokulturne vrednosti u funkciji razvoja imidža grada

Gradovi bez jasno diferenciranog i kreiranog kulturnog imidža nisu u mogućnosti da artikulišu svoj identitetski profil. Postoji širok spektar mogućnosti diferencijacije imidža, pri čemu se inovativnost javlja kao jedan od značajnih elemenata. U turističkoj literaturi mogu se naći stavovi da je imidž važniji od opipljivih resursa, jer percepcija mnogo jače motiviše ili demotiviše domicilno stanovništvo i potencijalne turiste.

U izgradnji željenog identiteta, savremene urbane kulturne politike značajne napore ulažu i u kreiranje odgovarajućeg *imidža grada*, koji posredno može da doprinese i generisanju višestrukih ekonomskih vrednosti, jer pozitivna slika grada ima snagu da zadrži rezidente u gradu, ali i da okupi umetnički, intelektualni i kreativni milje, koji može značajno da doprinese razvoju zajednice.

Gradsko nasleđe ima glavnu ulogu u rehabilitaciji gradskih centara i njihovog kulturološkog imidža. Mnogi evropski gradovi su se pozicionirali na svetskoj mapi, zahvaljujući tome što su stvorili sliku o sebi zahvaljujući statusu koji su stekli adekvatnim urbanim kulturnim politikama, kojima su gradili pozitivan imidž o sebi, na temeljima nasleđenih kulturnih resursa i stečenih, odnosno oplodenih kulturnih vrednosti.

„Umetnost, kultura i turizam znatno doprinose ugledu i reputaciji, ali samo ako postoji plan osmišljenog upravljanja ugledom“ (Đukić, 2010). Stvaranje pozitivnog imidža u javnosti, posredstvom kulture i umetnosti (kroz savremeno stvaralaštvo, animaciju i reinterpretaciju baštine, revalorizaciju nematerijalnih i materijalnih kulturnih vrednosti), deo je svake dobro koncipirane gradske kulturne politike, koja u perspektivi doprinosi i međunarodnoj rekogniciji.

Guckov ističe da pozorište i umetnički projekti zajednice naročito mogu unaprediti ponos zajednice i imidž o sebi (Guetzkow, 2002: 5). S tim u vezi, u ovom istraživanju, između ostalog, ispitujemo i kakvu je sliku u jugoslovenskoj i svetskoj javnosti stvorio koncept *Grada teatra*.

2.11. Sociokulturne vrednosti u funkciji razvoja kreativnosti

Razmatranje umetnosti i kulture u domenu razvoja sociokulturnog kapitala gradova omogućava prostorne dimenzije kreativnog delovanja. U Veberovoj zamisli grad je „predstavljen kao promenljiva celina, zavisna od sociokulturnih vrednosti“ (Vujović, 1988: 51), koje, kao takve, determinišu model grada. Ako pomenute vrednosti grupišu i uvećavaju ljudski kapital, okupljajući umetnike, naučnike, inženjere i druge progresivne kadrove, u cilju većeg stepena urbanizacije, što implikuje rastom inovacija i produktivnosti, onda je svakako reč o kreativnom gradu. Pojam „kreativnih gradova odnosi se na gradske komplekse gde su razne kulturne aktivnosti nerazdijelivi deo privrednog i društvenog funkcionisanja grada“ (Trozbi, 2012: 135).

U procesu urbane revitalizacije nužno je, dakle, oformiti kulturni, odnosno kreativni milje, a srž ove klase predstavljaju „umetnici, naučnici i ljudi iz oblasti kreativne ekonomije“ (Landry, 2008: xxxix). „Pripadnici kreativne klase jesu ljudi, koji su angažovani na takvim poslovima, čija je funkcija da se kreiraju suštinski nove forme. [...] Drugim rečima, kreativni ljudi nastoje da formiraju sopstvene obrasce ponašanja, pre nego da se prilagođavaju nekim postojećim i važećim“ (Molnar, 2011: 31-32).

Tradicionalna uloga kulture se pre svega odnosi na sopstvene aspekte nasleđa (spomenici, muzeji, javna umetnost) ili događaje (festivali, izložbe), ali je od nedavno naročito istaknuta veza između urbanog razvoja, kulture i kreativnosti (OECD, 2005: 133). Kreativnost i kultura su važne i moćne poluge kako za lični tako i za društveni razvoj. „Umetnost doprinosi stabilnom, sigurnom i kreativnom društvu“ (Matarasso, 1997).

Pozorišna umetnost je sama po sebi bazirana na kreativnom radu. Stoga se na primeru *Grada teatra*, koji je bio deo integrativne gradske kulturne politike, ispituje domet ovog svojevrsnog pozorišnog koncepta u procesu okupljanja kreativnog miljea, koji je u mogućnosti da generiše posve inovativne umetničke prakse i sociokulturne vrednosti.

3. Grad i pozorište

Kako bi se na adekvatan način razumeo međudnos grada i pozorišta, za potrebe ovog istraživanja najpre je neophodno definisati koncept sociokulturnog prostora. Konceptualizacija ovog fenomena je naročito relevantna, jer predstavlja prostornu osnovu za generisanje višestrukih vrednosti, i jedan je od preduslova za adekvatno razumevanje *Grada teatra* kao dinamičkog modela razvoja sociokulturnog kapitala.

3.1. Sociokulturni prostor

Sa kognitivne tačke gledišta, sociokulturni prostor je topološki model horizontalnog tipa, odnosno društveni prostor, koji se prema Andreu Sempriniju (1999: 100) posmatra kao ravna površina, prostranstvo sa nesigurnim međama i neodređenim sadržajem, koje kao takvo nema teritorijalni karakter.

Porast moći sociokulturoloških faktora za posledicu isto tako ima i redefinisane društvenog prostora. Pa tako, „ako se društveni prostor shvati kao semiosfera, onda linije razdvajanja i različite grupe koje ga presecaju možemo da posmatramo kao podsemiosfere, sisteme proizvodnje i protoka specifičnih značenja, koji sudeluju na različitim nivoima u opštoj semiosferi“ (Semprini, 1999: 106). Elementi semiosfere, subsemiosfere, se ne nalaze u statičkom, već u živom, dinamičkom odnosu i stalno menjaju formule međusobnih odnosa. Samo dinamički odnos različitih subsemiosfera omogućava generisanje „patnamovskog“ premošćujućeg socijalnog kapitala. Da bi postao faktor kulture, spoljašnji svet u koji je čovek uronjen, podvrgava se semiotizaciji, deleći se na oblast objekata koji nešto označavaju, simbolizuju, na nešto ukazuju, to jest, na one koji imaju smisao i objekata koji samo predstavljaju sebe same.

Unutrašnji prostor semiosfere na paradoksalan način istovremeno je neravnomeran, asimetričan i jedinstven, istovrstan. Sastavljen od struktura u konfliktu, u dijalogičkom odnosu, on implicuje i pozitivnim, to jest kreativnim „sukobima“ semiosfera, ali i negativnom isključivošću i samodovoljnošću. Samoopisivanje tog negativnog aspekta subsemiosfere podrazumeva zamenicu u prvom licu. „Jedan od osnovnih mehanizama semiotičke individualnosti je granica. A tu granicu možemo da odredimo kao liniju na kojoj se završava forma prvog lica“ (Lotman, 2004: 194). Taj prostor Jurij Lotman određuje kao „naš“, „svoj“, „kulturan“, „bezbedan“,

„harmonično organizovan” i tako dalje. Njemu se suprotstavlja „njihov prostor“, „tuđe“, „drugost“ „neprijateljsko“, „opasno“, „haotično“... „U sociokulturnom prostoru, pojam granice je ambivalentan. Ona s jedne strane razdvaja, a s druge spaja. Ona je uvek granica s nečim, dakle, u isto vreme pripada obema pograničnim kulturama, obema semiosferama koje se graniče“ (Lotman, 2004: 203). Granica je bilingvistična i polilingvistična. Granica je mehanizam prevođenja simbola i tekstova tuđe semiotike na jezik „naše”, mesto transformacije „spoljašnjeg” u „unutrašnje“, to je filtrirajuća membrana koja tuđe tekstove transformiše toliko da bi se oni upisali u unutrašnju semiotiku semiosfere, a da pri tome ostanu inorodni. Generisanjem dinamičkog premošćujućeg sociokulturnog kapitala, ta granica postaje amorfn, a subsemiosfere postaju skupovi koji se međusobno preklapaju.

Predstava o granici koja unutrašnji prostor semiosfere odvaja od spoljašnjeg daje tek prvobitnu, grubu podelu. Prema Lotmanu (2004: 205), faktički ceo prostor semiosfere ispresecan je granicama raznih nivoa, granicama posebnih jezika i čak tekstova, pri čemu unutrašnji prostor svake od tih subsemiosfera ima neko svoje semiotičko „ja“, koje se realizuje kao odnos nekog jezika, grupe tekstova ili pojedinačnog teksta (imajući u vidu da su jezici i tekstovi razmešteni hijerarhijski na raznim nivoima) prema nekom metastrukturnom prostoru koji ih opisuje. Prožetost semiosfere pojedinačnim granicama stvara sistem s mnogo nivoa.

Za Fukoa prostornost predstavlja društveno konstruisanu mrežu značenja koja je neraskidivo povezana sa našim (svakodnevnim) delanjem. S tim u vezi on uvodi pojam heterotopije, koja poseduje sposobnost reprezentacije – predstavljajući „materijalizovanu utopiju“. Ali, „za razliku od utopije, heterotopija može neposredno da utiče na stvarnost, njen uticaj pri tom nije pomenen beskonačno u budućnost, već se ispoljava u sadašnjosti“ (Prodanović i Krstić, 2012: 426). Heterotopija, kao takva, je društveni komunikacijski prostor unutar kojeg egzistiraju i prepliću se različiti kulturni i socijalni entiteti.

3.2. Grad

Mumford piše: „Grad, to je dragoceno kolektivno dostignuće, gotovo isto tako značajno za širenje kulture kao i jezik“. Lefevr (1974) doživljava grad kao delo (sličnog umetničkom delu), kao *projekcije društva u prostoru*, zatim kao skup razlika između gradova, kao pluralitet, koegzistenciju, kao proizvodne snage, odnosno kao totalitet. Prema Štrausu (2002: 38), grad je najsveobuhvatniji i najviši oblik društva, jer stremlji ka najvećem i najsveobuhvatnijem dobru

kojem neko društvo može da teži. Landri ističe da su gradovi uvek bili centri umrežavanja i komunikacije (Landry, 2008: 126).

Sa druge strane, grad je istovremeno i simbol otuđenja, optužen da podstiče egocentrizam, ukida solidarnost. Grad je takođe simbol „elitne kulture“, koja ima svoje i pozitivne i negativne implikacije.

U svakom slučaju, gradovi predstavljaju svojevrsno interaktivno raskršće svih aspekata individualnog i društvenog života, mesto susreta potreba i aspiracija individua i grupa koje u njemu žive, privatnih i javnih interesa, ličnih i društvenih programa, različitih identiteta.

„Grad je oduvek i uprkos svemu mesto iz kojeg zrači kultura, civilizacija, mesto ‘proizvodnje znanja’, mesto istorijske inicijative, slobode, različitosti, multietničke i multikulturne koegzistencije“ (Vujović, 1997). Evropski gradovi su vekovima bili svojevrsni društveni prostori, središta kulturnog života, epicentri umetnosti i arhitekture, pozorišta, nauke. U meri u kojoj je postajao sociokulturološki, grad, kao društveni prostor, u svojoj sveukupnosti bivao je koekstenzivan sa svojom semiosferom¹⁶, u njemu su združena značenja i vrednosti koje njim protiču i koja oblikuju identitete i načine na koje pojedinci i grupe definišu svoju pripadnost i svoje pozicije. Osnovna karakteristika grada, kao semiosfere, je raznorodnost. Jezici koji popunjavaju semiotički gradski prostor različiti su po svojoj prirodi i jedan prema drugom se odnose u spektru od potpune uzajamne prevodivosti, do isto tako potpune uzajamne neprevodivosti. Raznorodnost je određena heterogenošću i heterofunkcionalnošću jezika (Lotman, 2004: 186).

U zadatosti demokratskih, organizovanih društava nalazi se nalog da građani žive jedni sa drugima, trećima. *Ne pored, ne protiv i najmanje bez drugih, trećih*. Sociokulturni prostor, u ovom diskursu, promoviše život *sa*, koji u osnovi predstavlja da su različitosti opredeljene i usmerene ka zajedničkom životu, da se gradi novi socijalni i kulturni kapital, politički i duhovni ambijent. Iz tog rakursa, uloga gradova je da okupi i uveća sociokulturni kapital, odnosno da formira, realizuje i raspodeli višak vrednosti, zato što je koncentracija stanovništva i urbani progres praćen koncentracijom kapitala. Obično veći deo tog kapitala nađe primenu u samim

¹⁶ Videti: Lotman, 1990.

gradovima, jer je gradovima neprekidno potreban kapital da bi njihove organizacije i sistemi išli u korak s vremenom, sprovodili inovacije i okupljali kreativni kapital.

3.2.1. Gradski prostori

Javni (gradski) prostor obavlja višestruku funkciju – komunikacijsku, informacijsku i saznavnu, trasirajući delovanje građana i utičući na njihove stavove i vrednosne sudove. Dobrica Veselinović (2012) navodi da javni prostori prema svojim karakteristikama i funkciji služe kao javno (zajedničko) dobro – omogućuju društvenu komunikaciju i pristupačni su i otvoreni za sve. To su mesta gde postoji visok stepen interakcije između građana i urbanih fizičkih struktura.

Fizičke tvorevine usmeravaju tokove, sadržaji definišu ciljeve, dispozicija formira orijentaciju u prostoru, oblik stvara perceptivnu predstavu, sekundarna plastika identitet, a opremanje uslovljava doživljaj i ponašanje. Prostorna forma predstavlja artikulaciju znanja i umeća. Kao takva, ona postaje poligon poimanja i saznavanja, odnosno potencijal za formiranje prostornih predstava i asocijacija. Za najmlađe, neposredno okruženje predstavlja direktan izvor elementarnih iskustvenih spoznaja o prostoru i trajno utiče na formiranje ličnosti i pravila ponašanja. Gradski prostor, kao javna prezentacija znanja, može da obrazuje, kultiviše, animira i oplemenjuje. Znanje se prenošenjem ne uništava već uvećava. Kako je znanje neiscrpan razvojni resurs, saznavna funkcija gradskog prostora, kao kvalitativna nadgradnja njegovog osnovnog funkcionisanja, postaje jedna od prioritarnih opcija teorijskog razmatranja i stručnog delovanja (Bazik, 2002: 125).

Gradski centri predstavljaju paradigmatične javne prostore, urbana tkiva, koja formiraju kontekst odvijanja života u gradu. Gradsko jezgro je pogodno tle za sklapanje novih poznanstava, razmenu iskustava, koheziju stanovništva. „Centar grada ili urbani pod-centri potencijalno predstavljaju mesta za zajedništvo, gde će neki oblik zajedničkog identiteta i duha mesta biti kreiran – suprotstavljajući se opasnostima prostorne segregacije društvenih klasa – i gde ljudi različitih uzrasta, društvenih klasa, etničkih i rasnih grupa i načina života, mogu da se pomešaju na neformalan i neplanski način, lakše nego u predgrađima ili u drugim oblastima, koje su često visoko diferencirane i socijalno stratifikovane“ (Landry, 2008: 120). Zahvaljujući gradskom nasleđu i različitim kulturnim aktivnostima, urbana jezgra postaju mesto socijalizacije njenih stanovnika, ali i lokalitet atraktivan strancima i turistima, pa tako „stari gradski centri ulaze u razmenu i prometnu vrednost, postajući centri potrošnje, ali zadržavajući u drugom planu

upotrebnu vrednost. Lefevr ukazuje da centar grada, u skladu s tendencijama savremene epohe, postaje centar odluka, odnosno da se stvara centralnost vlasti” (Vujović, 1982: 107). U svakom slučaju, gradski centri predstavljaju svojevrsan sociokulturni kapital grada i pojedinaca koji žive u njemu.

U Lefevrovom viđenju *ulica* je, kao činilac koji predstavlja svakodnevni život, „mikrokosmos savremenosti“. Urbanisti su, u okviru svog funkcionalizma izgubili iz vida ili zanemarili važnu ulogu ulice u gradskom društvenom prostoru. „Ulica? To je mesto (topija) susreta, bez kojega nema drugih mogućih sretanja na određenim mestima (po kafanama, pozorištima, raznim dvoranama)“ (Lefevr, 1974: 28). Na ulici mi postajemo prizor i gledalac, ponekad i glumac. Ulice sadrže informativnu funkciju, edukativnu, simboličku i, naravno, zabavnu. Teatralizovanje ulica kao prostora spektakla proističe iz činjenice da „svi ulični događaji, proslave, manifestacije, demonstracije, stvaraju izvanredan *osećaj zajedništva*, interstimulacijom podstiču ljude na još veće angažovanje, učešće. Istovremeno, ti spektakli podržavaju određeno viđenje grada, njegovog identiteta, suštine, koje želi da se nametne kao opšte i samim građanima – učesnicima manifestacije, ali i onima koji žive izvan njega“ (Dragičević Šešić, 2002: 175). Ulična scena dozvoljava da se prilagodi nivo i intenzitet ličnog doživljaja.

Na *trgu* je građanin sastavni deo događanja, na tom mestu ulica se širi i dinamika oticanja se smiruje; stvara se odnos između građana i izgrađenog prostora grada, kuća na trgu i praznog prostora trga ispunjenog ljudima (Selinkić, 2002: 116). Poreklo trga možemo naći u antičkoj „agori“, koja je u helenskom gradu prvenstveno stvorena kao deo kompleksa svetilišta, ali je već u V veku pre naše ere postala mesto besedništva i javnih razgovora, mesto sporova i dogovora, mesto na kome se potvrđivalo pripadništvo zajednici, te je kao takav predstavljao mesto „uspona ljudskog uma u dimenzijama koje su dostignute samo u gradu-državi starih Grka“ (Vujović, 1982: 112). Pored toga, trg je u antičkom gradu omogućavao i razmenu dobara.

Rimski ekvivalent za agoru je forum. Prva agora bila je amorfnja i nije imala određen oblik. Društvena funkcija agore se zadržala i u latinskim gradovima: *plaza*, *campo*, *piazza*, *grand-place*. Klasični italijanski trg, obično se nalazi u jezgru grada, i predstavlja fizičko otelotvorenje javnog prostora. „Četiri ugla simbolično predstavljaju suštinu i interakciju snage i aspiracije nekog grada. Obično u jednom uglu postoji crkva, koja predstavlja duhovnu moć, u drugom pozorište, biblioteka i slično, koji predstavljaju učenje, znanje i kulturu, zatim u trećem Gradska

kuća, koja predstavlja političku moć, a u četvrtom uglu tržnica ili trgovinski objekti, koji izražavaju komercijalnu snagu (Landri, 2008: 119-120). U evropskoj kulturi gradski trg je višeznačni simbol civilizacije, ekonomskog i političkog života građana; na određeni način trg je instrument demokratije građanskog društva (Selinkić, 2002: 115).

Prostori koji više nemaju primarnu namenu su naročito pogodni za reafirmaciju. *Napušteni gradski objekti* imaju neslućene mogućnosti kada je u pitanju njihovo preoblikovanje u umetničke svrhe. Njihova autentičnost i istoričnost imaju izrazitu *simboličku* funkciju. Upotreba oronulih oblasti i zgrada u kulturno-umetničke svrhe postala je standardni deo planiranja i urbanog razvoja počev od osamdesetih godina XX veka.

Parkovi i gradske plaže kao javni prostori predstavljaju čvorišta urbanog identiteta oko kojih se koncentrišu različiti objekti, sadržaji i aktivnosti, na koje se oslanjaju drugi otvoreni prostori i koji povezuju različite značajne tačke karakteristične za identitet pojedinih delova gradskog tkiva. „Shvatanje uzvišenog u nekom prirodnom ambijentu u koliziji je sa doživljajem prekomernosti postignute umetničkim, odnosno baroknim izražajnim sredstvima“ (Vuksanović, 2000).

Dragana Bazik (2002: 128) navodi jedno poređenje, koje je zanimljivo za ovo istraživanje. Naime, ona polazi od pretpostavke da eksterijer, fizički prostor pod otvorenim nebom, predstavlja pozornicu, koja nije sama sebi svrha. Služi za odvijanje predstava, svakodnevnog života u gradu. Predstavu čini niz prizora, zaustavljenih trenutaka, slika, delova jedne celine, odnosno scena. U njenoj analogiji, scena objedinjuje fizički okvir (gradski prostor – pozornicu) i korisnike tog prostora (građane i njihove aktivnosti), ili aktere u predstavi.

Ova analogija ističe neraskidivu povezanost grada-pozornice i predstave. Aktivnosti na gradskoj pozornici su usmerene na formiranje sociokulturnog prostora kao demokratskog okvira i kao mesta promocije određenog sistema vrednosti (kao što su zajedništvo, tolerancija, raznolikost kulturnih izraza...), koji doprinosi urbanom razvoju i podizanju kvaliteta života u gradu.

Prodanović i Krstić (2012: 426) smatraju da je javni prostor moguće sagledati kao jednu specifičnu vrstu heterotopije. Ova specifičnost se, prema njihovom stanovištu, ogleda u tome da „drugost“ ulice, parka ili trga prebiva u različitim koncepcijama javnog prostora koje se u njima, u vidu materijalnih tragova, mogu pročitati. To znači da se načelima koja je Fuko naveo u *Drugim mestima* može pridodati i još jedno dodatno koje bi se provizorno moglo nazvati načelo

fragmentiranog značenja. Stoga bismo mogli izneti tvrdnju da heterotopije predstavljaju i ona mesta na kojima postoji izrazito veliko bogatstvo tragova ljudskog delanja, sukoba i različitih privatnih istorija. Ovim bi se samo još više naglasila teza da heterotopije imaju sposobnost rekonstituisanja „sopstva“: izlaganjem velikom broju alternativnih uvida u neki konkretan problem, javni prostor stalno pred nas stavlja upravo onu vrstu izazova kojim sebe dovodimo u iskušenje.

3.2.2. Razvoj gradske kulturne politike

Pored činjenice da o nekim gradovima imamo određene predstave samo na osnovu njihovog kulturno-istorijskog nasleđa (Kairo ili Atina, na primer), mnogi gradovi su se pozicionirali na kulturnoj mapi sveta uz pomoć jake kulturne infrastrukture, kao i bogate i raznolike ponude kulturno-umetničkih projekata (velikih festivala, pozorišnih predstava, koncerata, kongresa, manifestacija i slično, različitih oblika spektakla), odnosno zahvaljujući adekvatnoj kulturnoj politici lokalnih gradskih vlasti, koja generiše inovacije i kreativna rešenja u menadžmentu u kulturi, i uopšte urbanom kulturnom razvoju. Klaus Kuncman tvrdi da početkom XXI veka kultura i kreativnost postaju ključni koncepti upravljanja gradom i planiranja njegovog razvoja (Kunzman, 2004).

„Projekat kulturne politike i plan gradskog razvoja mogli bi da budu dobra prilika da se povežu i usklade vizije poslovnog sektora i sektora kulture s civilnim društvom, u pokušaju da se stvori nov, poželjan identitet i imidž grada – imidž koji će grad učiniti „atraktivnim“ i privlačnim za sopstvene stanovnike, a potom i za investitore i turiste“ (Dragićević Šešić, 2009: 37).

Povoj gradskih kulturnih politika se vezuje za drugu polovinu XX veka. Šezdesetih godina prošlog veka se osnivaju ministarstva i planske službe, koja imaju za cilj da upravljaju razvojem kulturnog života zajednice. Pomenuti period se odnosi na definisanje strategija urbane obnove, čiji je idejni tvorac bio francuski ministar kulture Andre Malro. Njegovi prvobitni poduhvati su se odnosili na sređivanje fasada, što je bilo u vezi sa iniciranjem sećanja, u cilju rekonstrukcije urbanog identiteta Pariza. Dalji razvoj gradskih kulturnih politika je išao u pravcu definisanja socio-kulturne politike, odnosno koncepta *demokratizacije i demetropolizacije kulture*, kako u svetu, tako i u bivšoj SFRJ, u vezi sa zahtevima da se odluke donose na nivoima bližim onima koji su neposredno zainteresovani. „U gradovima se posebno razvijaju organi uprave u domenu kulture – nova birokratska tela koja uglavnom imaju moć donošenja odluka u domenu

finansiranja kulture i davanja podrške institucionalnim razvojnim programima“ (Dragićević Šešić, 2002: 180). Upravo ta birokratska tela su učinila kulturni sistem rigidnim i neproduktivnim, rezultirajući krizom gradskih institucija, gradske jurisdikcije i administracije, ukratko – krizom grada.

U Sjedinjenim Američkim Državama se, u drugoj polovini šezdesetih, doprinos urbanoj obnovi, često sprovodio kroz stvaranje „kulturnih četvrti“ u oronulim centralnim okruzima. Godina 1968. je naročito značajna za oživljavanje grada, kada se omladina, u snažnim protestima, suprotstavila zatvorenosti i mrtvilo kulturnih institucija i kada je umetnost izašla na ulice. Međutim, pravi procvat gradske kulturne politike i prakse dešava se ranih sedamdesetih, upravo kao odraz bunta iz 1968. godine. „Jačaju *društveni pokreti*: omladinske potkulture, feminističke grupe, ekološki pokret, pokret socio-kulturne animacije, participacije u upravljanju lokalnom zajednicom i tako dalje. Svi ovi pokreti blisko su sarađivali sa umetničkom alternativom razvijajući programe umetničke i sociokulturne animacije na otvorenim prostorima grada. Potkulture mladih, kontrakultura i drugi omladinski pokreti, rok muzika, andergraund film, alternativne komune, sve to životima pojedinih gradova daje nove sadržaje, inovira socijalni prostor, stvara novi duh pojedinih gradskih središta, ali i gradova u celini“ (Dragićević Šešić, 2002: 180).

Sedamdesete godine karakteriše sinergetsko delovanje kulturne i političke akcije širom Evrope. Stoga pozorišta poput *Bread and Papet*, koja za svoj prostor delovanja biraju ulicu, integrišu umetnički, politički i socijalni projekt unutar određenog urbanog konteksta (Dragićević Šešić, 2002: 181). Regionalizacija vlasti je bila značajna za unapređenje gradskih kulturnih politika u Francuskoj, Španiji i Italiji.

Prema Mileni Dragićević Šešić (2002: 182), osamdesete godine su naročito relevantne za evoluciju gradske kulturne politike, jer ih karakteriše razvoj politike podsticanja umetnosti, vrhunske kreativnosti i profesionalizma, kao i urbana regeneracija. Priznavanje vrednosti umetnosti doprinelo je razvoju integrisanih urbanih strategija, kao imperativ savremene gradske kulturne politike. Intenzivirana su i partnerstva između javnog/gradskog i privatnog, odnosno javnog i civilnog sektora, zato što su lokalne gradske kulturne institucije i kulturni centri, nastali šezdesetih i sedamdesetih godina, postali realni balast za budžet grada. „Rođen je i marketing grada i koriste se razna oruđa, instrumenti i marketinške tehnike kako bi se grad prodao“ (Bogarts, 2002: 151). „Kulturno-umetnički projekti su sredinom osamdesetih godina imali

naročito relevantnu ulogu u procesu urbane regeneracije u Velikoj Britaniji. Gradovi kao što su Glazgov, Mančester, Birmingem ili Liverpool, su po uzoru na druge evropske gradove tražili rešenja za prestrukturiranje privrede i pad tradicionalne prerađivačke industrije, tako što su započeli ambiciozne strategije kulturnog razvoja, često na osnovu proverenih modela kapitalnih projekata. Počela je rehabilitacija derutnih inidstrijskih objekata sa promenom namene, u kulturno-umetničke svrhe. Gradovi u bivšoj SFRJ takođe iniciraju urbanu obnovu, upotrebom različitih kulturnih tehnika kako bi se ostvarili ciljevi van same kulture – kroz festivale (pozorišni, filmski, muzički), pozorišne projekte i tako dalje.

3.3. Grad teatar

Pozorište je počelo svoj život u *slobodnom prostoru*. „Bolje reći, neki događaj, koji je imao poetsko-simbolično značenje a odigravao se u slobodnom prostoru – postao je pozorište“ (Putnik 2000). A zatim je pozorište našlo svoje utočište u gradu. Kako navodi Sanjin Dragojević (2013), odnos između grada i teatra je, bilo da je u pitanju jedno ili više pozorišta, vrlo ilustrativan, na način da osigurava samorazumevanje pozicije pojedinaca unutar grada kada su u pitanju odnos između pozorišne strukture institucije i njezine okoline i pitanja osveštavanja pozicije unutar urbanog razvoja pojedinaca i vezanosti za osnovne prerogative kulturnog razvoja.

Grad teatar, kao svojevrsno ambijentalno pozorište, gradske (javne) prostore transformiše u slobodne prostore, koji prema reditelju Jovanu Putniku (2000), uspostavljaju jednu vrstu ontološke veze između prostora, sredine u kojoj se pozorišni čin odigrava i samog tog čina. To što pozorišni čin saopštava ima svoje korene u onom što ga okružuje, u neposrednoj prirodi, u stvarnom čovekovom svetu. Ovakav teatar podrazumeva jednu sintezu: čovek-gledalac, što znači da se predstava stvarno odigrava sa gledaocem, a ne samo za njega. Stvarajući slobodan prostor, ova pozorišna forma ukida dihotomiju scena-sala, generišući otvoreni nesputani komunikacijski prostor, koji omogućava direktno „opštenje“ između stvaralaca i publike, namenjen „najširoj publici“ – svim slojevima stanovništva, omogućavajući veće učešće u samom umetničkom činu, u procesu nastanka određene predstave.

Sinkretički odnos pozorišta i grada, koji je vremenom evoluirao u koncept *Grad teatar*, podrazumeva mobilizaciju svih raspoloživih gradskih prostora i resursa, stavljajući ih u službu pozorišta, sa višestrukim implikacijama, estetskim, duhovnim, sociokulturnim i političkim.

Posmatrano kroz istoriju, svakom periodu je bio svojstven određeni oblik organizovanja grada i gradskih prostora u teatarske svrhe: bilo da je to ulica, javni trg gde se postavljala scena, amfiteatar, katedrala, prostor ispred katedrale, sala u dvoru, stare fabrike i hale ili danas najuvreženiji oblik organizovanja teatarskog prostora, namenski podignuta sala u sklopu pozorišne institucije. „Modeli pozorišnog prostora odgovaraju društvenom sistemu određenog perioda. Kako se u XX vek ušlo sa pozorišnom salom koja je zadržala organizaciju prethodnog sistema (odvojena scena od gledališta, sa prostorima dobre i loše vidljivosti i čujnosti, gde se publika raspoređuje prema rangu ili kupovnoj moći, lože...), to su umetnici počeli da tragaju za prostorima spektakla primerenim ovom vremenu“ (Dragićević Šešić, 2002: 175). Pozorišni čin, u autentičnim ambijentima gradskih javnih prostora, postaje nadahnuće i vraćanje na izvorne vrednosti ljudskog života u jednoj društvenoj zajednici, stvarajući slobodan prostor.

Grad teatar je u vezi sa idejom Sofokla i Sokrata da grad oblikuje svest građana ne samo u nekoj obrazovnoj instituciji, nego i u svakoj delatnosti, na svakoj dužnosti i na svakom sastajalištu. Prema tome, kao polje svog delovanja *Grad teatar* korsiti potencijale „javnog prostora“, nekada poznatog kao javna (semio)sfera ili domen, koji je važan deo gradskog kulturnog kapitala današnjice, stvarajući od njih slobodne prostore, sociokulturne prostore. Prema Landriju, javni domen pomaže razvoju kreativnosti, jer omogućava ljudima da idu izvan kruga svoje porodice, stručnih i društvenih odnosa (Landry, 2008: 119). Javni domen može da se posmatra i kao heterotopija, ako podstiče pluralizam i koegzistenciju.

3.3.1. Koreni *Grada teatra*

Kako je Francuska bila „najzaslužnija“ za popularizaciju barokne scene, odnosno „zatvaranje“ pozorišta u takozvanu „scenu kutiju“, isto je tako dala značajan doprinos u ponovnom oživljavanju gradskog uličnog javnog života i spektakla, organizovanjem proslava, demonstracija, ali i masovnih pogubljenja, u svojim početnim fazama Buržoaske revolucije. Francuska revolucija pokušala je da koristi dramu kao vaspitno sredstvo u onoj svojoj fazi koju bismo mogli nazvati „pedagoškom“ fazom, kada je putem svečanih proslava počeo da se estetizuje politički i društveni život. Građanstvo je tada postalo nosilac, organizator i primalac svečanih povorki. Pogotovo su svečanosti u doba punog procvata nacionalizma, u drugoj polovini XIX veka, bile subjekcija građanstva, u okviru kojih su se potvrđivale nacionalne vrline građanstva. „Ponovnim stvaranjem carstva taj revolucionarni polet i duh jednakosti, koji se

izražavao u euforičnim uličnim spektaklima i dešavanjima, postepeno se gubio. Tada je po prvi put jasno uočena veza između korišćenja spektakla u gradu kao političkog i socijalizatorskog instrumenta, iako je jasno da su i srednjovekovne gradske proslave imale tu funkciju jačanja identiteta ili širenja ideologije (religije, kad su u pitanju crkvene proslave)“ (Dragičević Šešić, 2002: 175).

Socijalistička revolucija u Rusiji takođe koristi otvorene prostore gradova za stvaranje i organizovanje najrazličitijih oblika spektakla koji će gradovima dati novi, socijalistički identitet. Umetnici stvaraju predstave namenjene masovnom izvođenju i učestvovanju (Jevrejinovljev *Napad na Zimski dvorac*), te različite propagandne i edukativne akcije. Tu je spektakl gotovo isključivo u službi ideologije, a ne u službi stvaranja gradske zajednice kao takve (Dragičević Šešić, 2002: 175).

Kada je reč o *Gradu teatru* u XX veku, značajno je pomenuti Maksa Rajnharta, istaknutog nemačkog pozorišnog reditelja, koji je, inspirisan slavnim srednjovekovnim i baroknim prethodnicima, pokrenuo jedan ambiciozniji program kojim bi povratio centralni javni prostor za umetničke događaje. „Otuda *Jedermann (Everyman)* ispred katedrale u Salcburgu 1920 godine. Nakon toga, festivali ponovo otkrivaju i ponovo prisvajaju stotine crkava, zamkova, tvrđava i drugih mesta kulturnog nasleđa ubrizgavajući im tradicionalne i savremene umetnosti, i otkrivajući ih kao mesta kolektivnog sećanja“ (Klaić, 2002: 4).

U drugoj polovini XX veka grupe koje su propagirale živi teatar i teatar hepeninga sišle su sa scene i ujedinile se sa publikom u zajedničkom doživljaju. Prema Kloskovskoj (2001: 235), ovaj teatarski pravac je želeo da svakidašnjem iskustvu ljudi da simboličke oblike, da slomi rutinsko prihvatanje životnog poretka bez refleksije.

„Renesansa“ teatralizacije grada na ulicama i trgovima naročito je izražena u zapadnoevropskim i američkim gradovima. Ispituju se novi urbani prostori, stari industrijski i vojni objekti, napušteni placevi, parkovi, čija se namena transformiše u umetničke svrhe. Stožeri novih pozorišnih tendencija su neinstitucionalni umetnički stvaraoci, uglavnom nadahnuti talasom avangarde, i neretko sa ciljem kulturno-političkog angažovanja. „Sve to je vezano za kontrakulturni pokret mladih, zasnivanje novih kulturnih politika, ideju demokratizacije kulture, društvo obilja, državu blagostanja, kvalitet života, i tako dalje“ (Dragičević Šešić, 2002: 175).

Reteatralizacija gradskih prostora je opet obnovila grad kao otvoreni komunikacijski prostor sa mogućnošću ostvarivanja direktne interakcije između umetnika i građana, oslobađajući se okova institucionalnog sistema kulture. „Izabrani prostor ulice *a priori* je podrazumevao demokratičnost, otvorenost prema onima koji ne čine tradicionalnu publiku kulturnih manifestacija“ (Dragićević Šešić, 2002: 175).

Pozorište se, dakle, vratilo svojim korenima, gradu. Predstave, hepeninzi i druge akcije u urbanim prostorima su imale kako umetnički, tako i političko-aktivistički karakter, što korespondira sa viđenjem Ervina Piskatora, koji je smatrao da se pozorište svesno mora staviti u službu socijalne i političke ideje koja želi promenu trenutnog stanja (Piskator, 1985: 88). Shodno tome, pozorište mora postati instrument želje građana za novom zajednicom.

Urbane predstave i spektakli su dali značajan doprinos razvoju sociokulturnog kapitala zapadnoevropskih i američkih gradova (novi imidž, identitet, reafirmacija gradskog kulturnog i prirodnog nasleđa...). Ali gradske uprave su prepoznale i druge (ekonomske) potencijale novog-starog umetničkog izraza, kroz razvoj turizma, ugostiteljstva i saobraćaja, što je uticalo na to da koncept teatraliziranja grada postane imanentni segment savremenih urbanih politika.

Danas se, uz festival u Edinburgu, naročito ističe pozorišni festival u Avinjonu, kao jedan od najvećih u Evropi, koji se više od šest decenija održava u julu u ovom papskom gradu, predstavljajući odraz pozorišnih tendencija u Francuskoj i Evropi. Festival je nesumnjivo izgradio jak kulturni imidž Avinjona, kako u Francuskoj, tako i u svetu. Njegova sadašnjost i budućnost počivaju na toj slici. Teatar i kultura su suština identiteta Avinjona i njegovih građana.

Osnivači festivala su glumac Žan Vilar i režiser Antoan Vitez, koji su nastojali da elitističko pozorište bude pristupačno narodu, „kao što su i voda, struja i gas“. U tom smislu, zanimljiva je činjenica da grad sa 87000 stanovnika ima preko 15 pozorišnih trupa, što je procentualno više nego u Parizu. Predstave se izvode na ulicama, trgovima u dvorištima, hangarima, podrumima, i drugim javnim prostorim. Usled rapidnog razvoja festivala, vremenom je osnovan i Avinjon „off“, koji je od nekoliko stotina učesnika dostigao cifru od nekoliko hiljada, uz učešće više od trista trupa iz preko dvadeset zemalja. Izvode se dramski komadi, balet, savremeni ples, plesno pozorište, pantomima, cirkuske akrobacije, performansi, koje prati više stotina hiljada ljudi.

U razvoju ambijentalnog pozorišta jugoslovensko iskustvo je, prema Klaiću (1986: 18), sasvim izuzetno: pojedinačna ostvarenja, prostori u kojima su nastala i način njihovog scenskog

korišćenja u svetskim razmerama su relevantni za jednu buduću poetiku ambijentalnog teatra. Zahvajući Dubrovačkim ljetnjim igrama, Splitskom ljetu, Ohridskom letu i Ljubljanskom festivalu, odnosno amfiteatru na Križankama, zatim zagrebačkom Lapidariju, kruševačkom Slobodištu i beogradskim avlijama, jugoslovenski pozorištanci stekli su jedinstveno iskustvo u teatralizaciji izvorno teatru nenamenjenih ambijenata, a s njima je i jugoslovenska publika otkrila i naučila da se predaje uzbuđenjima i užitku teatra koji ume da se desi izvan, i mimo uobičajenih scenskih prostora, izvan geta umetnosti, podalje od rezervata glume, dakle izvan pozorišne zgrade.

Naročito je značajno izdvojiti Dubrovačke ljetne igre, festival koji je utemeljen 1950. godine, ubrzo nakon osnivanja festivala u Avinjonu. U jedinstvenom ambijentu zatvorenih i otvorenih scenskih prostora renesansno-baroknog grada Dubrovnika, tokom jula i avgusta održavaju se brojne dramske, muzičke i plesne predstave i manifestacije. Upravo ti ambijetni su činili i čine ovaj festival autentičnim, zbog istorijskih, estetskih, simboličkih i duhovnih vrednosti koje poseduje.

Dubrovnik nije bio godine 1950. slučajno izabran za domicil jednog, u našim prostorima, novog pozorišno-scenskog fenomena. Sva njegova bogata prošlost (materijalna i duhovna) govorila je u prilog toga izbora. Ne samo skladnost njegovih arhitektonskih prostora, urbanih ansambala, još manje njegova turistička privlačnost, koja uostalom još i nije godine 1950. bila tako internacionalno uočljiva. Pa ipak, u prvom redu sve ono što zovemo dušom jednoga grada. Njegovom osebnom svetloću. Magnetizmom njegovim. Njegovim zračenjem (Matković, 1979).

Sa druge strane, reditelj Jovan Putnik (2000) je za „Rečnik dramske režije“, govoreći o Dubrovačkim ljetnjim igrama, kritikovao elitistički karakter ovog festivala, praveći analogiju sa scenom na kruševačkom Slobodištu:

Slobodni prostori na Dubrovačkim ljetnjim igrama, na primer, gde je vrlo ograničen broj mogućnih gledalaca – nisu pravi pozorišni slobodni prostori. Oni su od početka bili elitistički i takvima su ostali sve do danas. To je pozorište za „odabrane“, budimo otvoreni, najpre za odabrane po njihovoj finansijskoj moći. Koja je razlika između takvog „slobodnog pozorišta“ i recimo kruševačkog Slobodišta, u čije se gledalište dolazi bez ulaznice i kuda se, pored žitelja grada-domaćina, svake večeri sliva reka ljudi iz okolnih sela.

Upravo ovo zapažanja Putnika predstavljaju uvertiru za sledeće poglavlje, u kojem se analiziraju uzorni koncepti *Grada teatra*, koje je ustanovio KPGT, a koji su između ostalog imali za cilj da izbegnu elitističnost, sa intencijom uključivanja šire populacije, uz borbu za jasno definisani estetski i kulturno-politički koncept.

4. KPGT

Poseban doprinos jugoslovenskom iskustvu ambijentalnog pozorišta i uopšte razvoju svojevrsnog koncepta *Grada teatra* dala je pozorišna trupa KPGT, vođena umetničkom idejom, društvenom i kulturno-političkom vizijom i autentičnom estetikom njenog idejnog tvorca, reditelja Ljubiše Ristića. On je smatrao (i smatra) da je pozorište mesto gde se afirmiše ideja „promene sveta“, koja je time značajna i za društvo u celini. Ta promena podrazumeva promenu poretka koji je na snazi, uvreženog sistema vrednosti i aktuelnih (kulturnih i društvenih) odnosa. Takva promena, koja potiče iz umetničkog aktivizma, sudeći prema Ristiću (2006), predstavlja politički koncept koji je nalazio mesto u pozorištu kada god je publiku sačinjavala grupa istomišljenika koja teži promeni sveta. Ipak, kako dalje navodi, „pozorište ne može da menja svet i kada bi to htelo. Njegova uloga u svetu je upravo obrnuta: ono je jedino mesto gde se svet potvrđuje kao smislen ljudima koji dolaze da im se to tu u pozorištu potvrdi kao zajednici i pojedincima kao delu zajednice“.

U skladu sa tim i takvim shvatanjem pozorišta, kao stožera u borbi za određeni estetski i vrednosni sistem i promenu tekućeg poretka (na mikro, mezo i makro ravni) posebno je važno ispitati i opisati sociokulturne, ekonomske i političke okolnosti, pod kojima je nastao KPGT, kako bi se na adekvatan način shvatila celokupna ideja, misija i vizija ove trupe, odnosno kulturnog-političkog pokreta, a zatim uporedila sa realnim umetničkim i estetskim dometima, ostvarenim sociokulturnim vrednostima i realizovanim promenama.

4.1. Sociokulturne, ekonomske i političke okolnosti nastanka KPGT-a

U drugoj polovini sedamdesetih godina XX veka bila je evidentna duboka ekonomska kriza, koja je rezultirala padom bruto domaćeg proizvoda, porastom stope nezaposlenosti (praćen štrajkovima i obustavama rada), neizvršenom rekonstrukcijom privrede, inflacijom, rastom inostranih dugova, padom životnog standarda i tako dalje.¹⁷ Aktivno se podrivalo jedinstveno

¹⁷ Socijalistička ekonomska struktura u Jugoslaviji je, prema Gibsu (2010: 93), u svakom slučaju imala velike boljke: slaba budžetska ograničenja, nedostatak konkurencije, neadekvatne nadležnosti menadžera određenih preduzeća, nedisciplinovanost radne snage uopšte i mnoge druge makroekonomske poremećaje koji su odavde proizašli.

jugoslovensko tržište od strane najrazvijenijih republika, zatvaranjem u nacionalne ekonomije, što je još više produbilo ekonomski jaz između najbogatijeg i najsiromašnijeg regiona¹⁸.

Jugoslovenska kriza je proizvod i društvene nejednakosti, odnosno reprodukcije nejednakih uslova života, što je, ako se oslonimo na Budrijeovu teoriju društvene reprodukcije, jedan od glavnih razloga klasnog raslojavanja jugoslovenskog društva, koje je proizašlo iz nejednakosti u raspolaganju materijalnim i društvenim dobrima, sa jedne, i raspodeli društvene moći, sa druge strane. Zagorka Golubović (2007: 336) ističe sledeće društvene nejednakosti, kao razlog socijalne diferencijacije: „materijalne uslove života (nejednaka raspodela materijalnih dobara, pre svega ličnih dohodaka i stambene opskrbljenosti, zatim mogućnost zapošljavanja i pristup superiornijim vrstama rada), kulturne uslove (nejednaka dostupnost kulturnih dobara, pre svega pismenosti i obrazovanja), kao i političke (nejednaka raspodela moći i nejednake mogućnosti političkog organizovanja i društvenog delovanja)“. Dakle, sukobi proizašli iz društvene diferencijacije su institucionalizovali društvenu nejednakost.

Dezintegracija jugoslovenske semiosfere je došla do izražaja i na kulturnom planu, što je podrazumevalo „razdvajanje i veštačko diferenciranje hrvatskog i srpskog jezika, insistiranje na vlastitom pismu, zatvaranje u krug svog jezika (Slovenija) i po cenu kidanja kulturnih veza sa većinskim delom populacije, revidiranje zajedničkih programa obrazovanja da bi se dala prednost nacionalnim sadržajima“ (Golubović, 2007: 458). To se reflektovalo i na vaspitno polje – pružao se otpor zajedničkom jezgu u školstvu, čime je nacionalistička politička socijalizacija uticala na svest populacije (naročito mlađe), na njihova verovanja i stavove, što je opet u vezi sa Burdijeovom teorijom društvene reprodukcije i generisanju negativnih vrednosti.

Krajem sedamdesetih godina, dezintegracioni procesi, kojima su temelji postavljeni u Ustavu iz 1974. godine, već su daleko odmakli i mogli su se uočiti prvi znaci separatizma. Bile su to godine rađanja nacionalnih uskogrudosti i prvog stidljivog, a zatim sve agresivnijeg nacionalističkog nasilja u kulturnom, ekonomskom i političkom životu bivše SFRJ. Sistem je pucao po svim „šavovima“ (ekonomskim, socijalnim, kulturnim, nacionalnim). Mnogi funkcioneri Komunističke partije su se u svojim sredinama zalagali za koncept nacionalnog nad

¹⁸ Slovenija i Hrvatska bile su najrazvijenije republike jer su bile najbliže industrijalizovanim zemljama centralne i zapadne Evrope. Manje razvijeni regioni, naročito Kosovo, Crna Gora, Makedonija i Bosna i Hercegovina, bile su udaljenije od industrijskih centara. Ekonomski jaz između najbogatijeg i najsiromašnijeg regiona bio je ogroman: u 1988. slovenački dohodak po glavi stanovnika je bio osam puta veći od onog na Kosovu (Gibs, 2010: 90).

socijalnim, „pod plaštom“ *bratstva i jedinstva*. „Na taj način je bilo uvedeno savezništvo između komunizma i nacionalizma. [...] Centralni komitet Komunističke partije Jugoslavije prihvatio je nacionalizam kao novo sredstvo legitimisanja, prebacujući ga na fragmentirane nacionalne partije“ (Golubović, 2007: 473-474). Sa jačanjem nacionalizma, implicitno se povećavala i derogacija značaja koncepta *bratstva i jedinstva*, kao i jedno opšte odbacivanje jugoslovenskog načina života u raznim delovima zemlje, i to uglavnom uz žustre međunacionalne raspravke i optužbe. Prema Golubovićevoj (2007: 461), nacionalizam se budio u svim republikama – srpski nacionalizam na Kosovu, albanski separatizam, slovenački nacionalizam u otporu federaciji i JNA, hrvatski nacionalizam koji obnavlja tezu iz 1971. godine o eksploataciji Hrvatske od strane Srbije, makedonski nacionalizam koji oživljava pitanje o gušenju makedonske nacije, i tako dalje.

Nacionalni identiteti su se razvijali, potvrđivali i institucionalno izgrađivali.

4.2. Jačanje kulturnih partikularizama

Centrifugalni efekti odustajanja od centralne kontrole najpre su se osetili u kulturi, gde su se, prvi put u savremenoj jugoslovenskoj istoriji, značajni delovi kulturnih elita odricali jugoslovenskog projekta (Vahtel, 2001: 229). Kulturna, a naročito obrazovna politika bile su revidirane, tako da se više pažnje pridavalo odvojenim doprinosima onih nacionalnih grupa koje su, svaka u svojoj republici, bile u većini.

Uprkos svim pričama o potrebi za jedinstvenom jugoslovenskom socijalističkom kulturom, unutar federacije je bilo vrlo malo saradnje između nacija. Primera radi, u međuratnom periodu, kad je naglasak bio na sintezi odvojenih nacionalnih kultura, članovi uredništava velikih listova obično su birani iz svih nacionalnih grupa i iz različitih kulturnih centara. Posle rata, međutim, listovi su obično bili objavljivani svaki u svom gradu, a članovi iste redakcije pripadali su jednoj nacionalnoj grupi.

Dijalektička ravnoteža između posebnih nacionalnih kultura i nadnacionalne kulture bila je narušena u korist nacionalnog solidaranja. Kako je samoupravljenje jačalo, ono je „rezultiralo jednom vrstom socijalne integracije, ali ne u jugoslovensko društvo, već u lokalnu zajednicu, naciju, ili barem u posebnu federalnu jedinicu“ (Sekelj, 1993: 240). Fisiji države je doprineo i dualizam unutar Komunističke partije, jer su grupe komunista u svakoj republici potvrđivale svoj autoritet, što je neizbežno vodilo do nacionalizma, nasuprot nadnacionalizmu.

Endru Baruh Vahtel (2001: 27) smatra da je oslabljivanje centralne kulture i jedinstvenog jezgra u obrazovanju ključno za dezintegraciju SFRJ. Pošto nije bilo nikakvog kulturnog lepka koji bi ih ujedinjavao, sve više homogenih kolektiva je lako upućivalo izazove ideji jugoslovenstva, koja je bila izgubila svoj *raison d'être*.

Iako se verovalo u to da će se davanjem veće autonomije nacijama smanjiti centrifugalne napetosti u zemlji, to se nije desilo. „Postepena pobjeda kulturnog partikularizma obavila je suštinski važnu pripremu zemljišta za kasniji politički raspad Jugoslavije“ (Vahtel, 2001: 216).

Pomenute kulturno-političke okolnosti su bile povod za formiranje trupe KPGT i nesumnjivo uticale na njegovu misiju, delovanje i definisanje koncepta *jedinstvenog jugoslovenskog kulturnog prostora*.

4.3. KPGT – Jedinstveni jugoslovenski kulturni prostor

Začetak ideje KPGT-a datira iz 1972. godine, kada je reditelj Ljubiša Ristić odlučio da okupi grupu stvaralaca iz umetničkog miljea, sa kojim bi razvijao vlastitu estetiku, koristeći eksplicitan kulturno-politički diskurs. Ristićev *habitus* (koji, da se podsetimo, prema Burdijeju podrazumeva verovanja, stavove, iskustva, vrednosti i težnje pojedinaca) artikulisao je njegov svojevrsni estetski pristup i odnos prema „jugoslovenstvu“ i jugoslovenskom kulturnom prostoru, ugradivši sopstveni vrednosni orijentir u same osnove svog umetničkog izraza. Direktno proizišavši iz kontrakulturnog pokreta šezdesetih, zainteresovan i otvoren istovremeno i za umetnost i za socijalna i politička pitanja, Ristić je podrazumevao da se kulturna i politička akcija ne mogu razdvajati. U osnovnoj teatarskoj orijentaciji i deljenju pogleda na najvažnija kulturno-politička pitanja bivše Jugoslavije najpre su mu se pridružili dramaturg Dragan Klaić i glumac Rade Šerbedžija.

Ipak, prve zvanične obrise Ristićeva ideja je dobila tek 1977. godine, kada je u Zagrebu formirana pozorišna trupa oko inscenacije dramskog teksta *Oslobođenje Skoplja*, autora Dušana Jovanovića, udruživanjem konceptualnih istomišljenika sa prostora bivše Jugoslavije. Radna zajednica „Oslobođenje Skoplja“ je projekat realizovala u produkciji (u to vreme „agilnog i slobodoumnog“) Centra za kulturnu delatnost Socijalističkog saveza omladine Zagreba, premijerno izvedenog u jednom srednjoškolskom dvorištu.¹⁹ „Nekonvencionalna obrada

¹⁹ Prvo pozorište u kome je Ljubiša Ristić dobio priliku za radikalniji eksperiment sa scenskim prostorom bilo je ljubljansko eksperimentalno Gledališče Pekarna. U prostoru koji je ranije bio pekara i mehaničarska radionica

tematike iz narodno-oslobodilačke borbe (koja je naišla na brojne otpore i osporavanja političkog i kulturnog establišmenta, od Skoplja do Ljubljane) učinila je ovu predstavu pozorišnim događajem sezone“ (Šentevska, 2013: 62).²⁰

Ovakvim institucionalnim²¹ organizovanjem grupe bliskih stvaralaca prevashodno je stvoren socijalni kapital na organizacionom mikro nivou, koji je omogućio članovima trupe da razvijaju zajedničke interese, stavove i norme, i da sinergetski efektivnije deluju u stvaranju željenih vrednosti i razvoju vlastite estetike. Tokom narednih godina ova grupa se razvila u kulturno politički pokret, sa ciljem afirmacije *jedinstvenog jugoslovenskog kulturnog prostora* – koncepta koji su ustanovili predvodnici pokreta i istaknuti jugoslovenski pozorišni umetnici Ljubiša Ristić, Nada Kokotović, koreograf i reditelj iz Zagreba, Rade Šerbedžija, glumac iz Zagreba i Dušan Jovanović, dramski pisac i reditelj iz Ljubljane. Stvaranje takvog sociokulturološkog obrasca, kao posledica slabljenja formalne socijalističke političke paradigme, imalo je intenciju da menja i način na koji se određuju i opažaju kolektivni prostor i entiteti koji ga sačinjavaju. Uprošćeno, ta evolucija je podrazumevala tranziciju od jednog vertikalnog ka horizontalnom viđenju odnosa između pojedinaca i (društvenih i kulturnih) grupa, te horizontalnom povezivanju institucija, što je, prema Šonjeu i Štulhoferu, preduslov za kreiranje sociokulturnog kapitala.

Nakon *Oslobođenja Skoplja* ostvaren je niz uspešnih predstava i projekata, od kojih ćemo pomenuti samo najrelevantnije. Godine 1980. u „podrumu“ Slovenskog mladinskog gledališća u Ljubljani je nastala jedna od „kultnih“ predstava Ljubiše Ristića, *Misa u A-molu*, na osnovu novele Danila Kiša *Grobnica za Borisa Davidovića*, koja je uzburkala jugoslovensku javnost Kišovim književnim tretmanom Staljinove epohe²². „Za pozorišne krugove ovaj projekat predstavljao je dugo pripreman raskid s jugoslovenskom pozorišnom praksom i estetikom koja obeležava posleratni period, stekavši amblematski status“ (Šentevska, 2013: 63).²³

režirao je 1974. godine predstavu *Tako tako* (Šentevska 2013). Godine 1976. Ristić je režirao komad Dušana Jovanovića *Igrajte tumor u glavi i zagađenje vazduha* (Slovensko ljudsko gledališće, Celje).

²⁰ Predstava je na 12. Bitefu (1978) igrana u dvorištu (parkingu) Ateljea 212 i jednoj 'skrovitoj avliji' iza susedne zgrade. Na Jugoslovenskim pozorišnim igrama u Novom Sadu (gde je osvojila pet Sterijinih nagrada), predstava je u maju 1979. godine igrana u dvorištima starih zgrada između Dunavske i Zmaj Jovine ulice.

²¹ Ovde se misli na osnivanje institucije u okviru civilnog sektora.

²² „Slovenačkom pozorišnom prostoru sedamdesetih godina Ljubiša Ristić dao je verovatno najdalekosežniji doprinos igri pogleda i reči te wilsonovskoj sceni-pejzažu – istovremeno i nove taktike političnosti, značajne za razvoj savremenih scenskih umetnosti sledeće dve decenije“ (Toporišić, 2009: 254)

²³ *Misa u A-molu* je 1981. godine proglašena za najbolju predstavu 15. Bitefa, kao prva jugoslovenska produkcija kojoj je ukazano takvo priznanje.

Godine 1981. insceniran je još jedan komad autora Dušana Jovanovića, *Karamazovi*²⁴, s „golootočkom“ tematikom. Sa tom predstavom ujedno je lansiran i „brand name“ KPGT. Semantički posmatrano, naziv KPGT se odnosi na jugoslovenski izraz za reč pozorište na četiri jezika: Kazalište, Pozorište, Gledališće, Teatar.

Nakon toga su usledili *Vojna tajna* (HNK, Split, 1983), *Godo fest*²⁵ (Knez Mihajlova Beograd, 1984), *Tajna Crne ruke* (Sava Centar, Beograd, 1983/84), *Carmina Burana* (Sava Centar, Beograd, 1984/85) i druge.

Prekretnica u razvoju KPGT-a predstavlja 1985. godina, kada je Ristić na poziv opštinskih vlasti u Subotici imenovan za upravnika Narodnog pozorišta-Népszínház, što je konačno omogućilo dugoročno stabilno delovanje ovog kulturno-političkog pokreta unutar date društvene strukture. Ristić je u saradnji sa Nadom Kokotović u Subotici ustanovio koncept *Grada teatra*, koji je omogućio i formalno širenje obima socijalnog kapitala sa mikro na mezo nivo.

Zatim, 1987. godine Ristić je osnovao *YU fest*, najveću pozorišnu mrežu gradova na prostoru bivše SFRJ, posredstvom koje se socijalni kapital KPGT-a oplođavao na makro ravni. U okviru ovog festivala KPGT je i u Kotoru i Budvi ustanovio koncept *Grada teatra*, koji je transformisao ove sredine u regionalne i međunarodne produkcione pozorišne centre za domaće i strane grupe i složene koprodukcije.

Dakle, Ristićev početni kulturni kapital, ideje i vrednosne orijentacije, procesom „socijalne kapitalizacije“, to jest gomilanja zaliha socijalnog kapitala, širili su se poput koncentričnih krugova, na liniji mikro-mezo-makro društvenosti, počev od kulturno političkog pokreta KPGT, kao institucije civilnog sektora, preko lokalne takozvane „mezo“ zajednice, do „makro“ nivoa države, što je rezultiralo mrežom koja je povezivala sve nivoe, pri čemu se socijalni kapital konvertovao u kulturni, generišući višestruke sociokulturne vrednosti i omogućavajući međunarodnu rekogniciju, o čemu ćemo govoriti u nastavku rada.

* * *

²⁴ Zadržan i način organizovanja umetničke produkcije, putem radne zajednice u kojoj se, dogovorom svih učesnika, rad ulaže besplatno.

²⁵ Tokom 1984. godine članovi KPGT-a su organizovali *Godo fest* u Knez Mihailovoj ulici u Beogradu. Dvorište, u kojem su te godine realizovali ovaj projekat, su nastojali da registruju kao stalni pozorišni (kulturni) prostor, ali im gradske vlasti to nisu dozvolile.

„KPGT je bio jedan od pokušaja, na žalost retkih, da se pakt između republičkih birokratija i nacionalnih inteligencija, sklopljen tokom sedamdesetih godina, ne samo razobliči, već i dovede u pitanje“ (Mladenović, 1994: 84). Koncept *jedinstvenog jugoslovenskog kulturnog prostora (JJKP)* se aktivno protivio kako nacionalističkim politikama bivših jugoslovenskih republika, tako i unitarističkom konceptu jugoslovenske kulture, zasnovanom na metafori „melting pota“. Ovaj koncept je počivao na poštovanju svih nacionalnih i etničkih grupa koje su egzistirale na teritoriji bivše SFRJ, u potpunosti uvažavajući njihov kulturni integritet. KPGT je različitost posmatrao kao svojevrsno bogatstvo, prednost u odnosu na ostale države i mogućnost pozicioniranja na kulturno političkoj mapi regiona i sveta. *Jedinstveni jugoslovenski kulturni prostor* je propagirao višenacionalnost, multietničnost, multikonfesionalnost i višejezičnost, uspostavljajući dinamičan odnos između različitih kulturnih grupa, i insistirajući na zajedništvu, pozitivnoj diskriminaciji, kulturnom difuzionizmu i demetropolizaciji. Suština ovog koncepta se sastojala u tome što je Jugoslavija tretirana kao kulturni pojam, bez vezivanja za SFRJ kao državu, kao „politički projekat“. Shodno tome Ljubiša Ristić (2011) je smatrao da Jugoslavija, kao kulturna ideja, ne nestaje sa Jugoslavijom kao državom i kao političkom tvorevinom. On je takođe smatrao da se samo promenom postojećeg kulturnog modela stanovništvo može naučiti „zajedništvu“, odnosno „zajedničkom življenju“, što bi u tom slučaju imalo pozitivan uticaj i na ekonomski i na politički razvoj (Ristić, 2006: 33). Kao takav, koncept *JJKP* je kompatibilan sa savremenom prostornom paradigmom, koja postulira značaj kulturne raznolikosti, kao glavnog generatora razvoja sociokulturnog kapitala zajednica, naroda i nacija.

Kako bi se operacionalizovao *jedinstveni jugoslovenski kulturni prostor*, KPGT je kreirao stimulativni (pozorišni) koncept koji je trebalo da pruži paradigmu za opstanak zajednice. Ovaj pokret je na primeru pozorišta nastojao da dokaže da je zajednički život u multinacionalnoj i multietničkoj zajednici moguć, te da je interakcija svih jezika, religija, tradicija, običaja, načina života na području bivše SFRJ, jedino rešenje za opstanak države. Ulogu pozorišta u takvom viđenju jugoslovenskog kulturnog prostora Ristić je opisao na sledeći način:

Jugoslovensko pozorište ne postoji, postoji prostor u kojem mogu da rade pravi ljudi, u kojem postoji protok sadržaja, ideja i smislova. Jugoslovensko pozorište ili pripada evropskoj umetnosti ili nema razloga da postoji ni u Jugoslaviji. Ono može biti samo prema „spolja“ prema „unutra“ je besmisleno. Ono ne sme biti određeno ni jednim nacionalnim obeležjem – mora podržavati svako to obeležje kao posebno bogatstvo naših prostora. Voleti i podržavati

te međusobne uticaje i smeše koje su činjenica našeg života, napraviti od njih prednost a ne preskakati ih, to bi moglo oplemeniti i dati pravi smisao pojmu jugoslovenskog pozorišta (Ristić, 1986a: 29).

U realizaciji svojih projekata KPGT je mobilisao vrhunske umetnike i saradnike iz čitave Jugoslavije. Tokom višedecenijskog stvaralaštva u ovom pozorištu su radili eminentni pisci i teatrolozi, izuzetni glumci i reditelji, kao i drugi stvaraoci sa prostora bivše SFRJ, različite nacionalne i verske pripadnosti, što je predstavljalo snagu delovanja tog teatra. „Njegovi akteri su vrlo posećenim turnejama širom Jugoslavije rušili nacionalne i republičke barijere, inaugurirajući princip stvaranja *slobodnog* socijalističkog pozorišta – pozorišta koje je slobodno, jer je bez dotacija i koje je socijalističko, jer vrši svoju slobodu osporavajući svaku državu, najpre socijalističku“ (Mladenović, 1994: 84). Atribut „socijalističko“, prema tvrđenjima osnivača KPGT-a, nema nikakve estetske konotacije, već označava umetničku upotrebu svega što čini teatar da bi se formirao jedan u društvenom smislu drugačiji teatar, koji odbacivanje sveta vrši svesno, namerno, s razumevanjem.

Kako je sprovođenje koncepta *jedinstvenog jugoslovenskog kulturnog prostora* iz sfere teorijskog razmatranja u konkretan praktični i svakodnevni tok, podrazumevao umetnički aktivizam širom SFRJ, KPGT je razvio specifičnu (projektnu) organizacionu strukturu, koja je bila fleksibilna, mobilna i po svemu sudeći efikasna. Upravo to su primarni razlozi zbog kojih se KPGT, do odlaska u Suboticu, nije vezivao samo za jednu javnu instituciju, jer, kao i u većini samoupravnih organizacija u državi, ni u kulturnim ustanovama nije postojala spremnost i raspoloženje za konceptualne, estetske, sociokulturne, organizacione, tehnološke i marketinške inovacije, promene i sistemska rešenja koje je KPGT inicirao. Može se reći da je ovaj pokret uzdrmao „monopol“ na ozbiljnu umetničku produkciju repertoarskih teatar, jer je svojom alternativnom praksom, fleksibilnošću i efikasnošću reflektovao njihovu inertnost, imobilnost, rigidnost, neefikasnost i zatvorenost kao nedostatke.

Prema rečima Dušana Jovanovića (2006), „KPGT se neprestano uglavljivao između komunističke vlasti i građanske opozicije kao nekakav treći igrač“. Pokret je od samog početka predstavljao svojevrstu mešavinu institucionalnog i alternativnog pozorišta, građanskog i socijalističkog, dotiranog i samofinansirajućeg, tradicionalnog i avangardnog, elitnog i masovnog. U svakom slučaju, reč je o angažovanom pozorištu. Angažovano za i protiv.

Posvećeno raznim vidovima borbe: estetske, političke, sociokulturne, prostorne. Već u prvim nekoliko godina „KPGT je dokazao da se na Balkanu vrhunske vrednosti mogu ostvariti preplitanjem nacionalnih kultura, a ne kroz nacionalnu samodovoljnost i provincijalnu isključivost“ (Mladenović, 1994: 84).

U poetskom izrazu KPGT-a preovlađivala je estetika Novog Baroka, za koju je svojstveno da „ne poštuje čvrsto utvrđene granične linije između pojedinih umetničkih vrsta, priklanjajući se eklektičkom metodu nezgrapnog sabiranja i prožimanja međusobno različitih umetničkih disciplina, pravaca i medijuma izražavanja“ (Vuksanović, 2001: 15). Umetnički pravac KPGT-a je svakako usko povezan i sa kulturnom politikom ovog pokreta, jer se eklektičnost prenosila i na sociokulturni plan, stavljajući u jukstapoziciju ne samo različite umetničke pravce i medijume izražavanja, nego i kulturne izraze i identitete.

Jedna od najvažnijih osobenosti u radu KPGT-a je bila ta što su predstave uglavnom igrane u najrazličitijim ambijentima van scene/kutije, kao dominantnog oblika organizovanja scenskog prostora, istražujući ambijentalne mogućnosti gradskih trgova, ruiniranih zgrada, šuma, parkova, jezera i slično, kao i njihove potencijale za stvaranje pozorišnog spektakla. Pribegavanje alternativnim prostorima je sa jedne strane bilo potkrepljeno željom za stvaranje *slobodnog prostora*, koji omogućava nesputano izražavanje duhovnog, estetskog i kulturno-političkog stava, dok je sa druge strane to bilo i pitanje „iznudice“, jer KPGT do 1985. godine nije imao mogućnost „stalnog prebivališta“ na nekoj lokaciji, niti dugoročan angažman unutar javnih institucija kulture, zbog svog eksplicitnog zalaganja za jedinstveni jugoslovenski kulturni prostor, predstavljajući tako subverzivni element za nacionalne separatističke kulturno-političke strukture.

Iz pomenutih razloga, KPGT je od osnivanja razvijao taktiku „dvostrukog angažmana, u (javnim) institucijama i van njih“ (Klaić 2006:17). Radeći pri institucionalnim teatrima (Mladinsko gledalište u Ljubljani, Slovensko Ljudsko Gledalište Celje, Ljubljanska Drama, Atelje 212 u Beogradu, Narodno pozorište u Beogradu, Teatar &TD, Hrvatsko narodno kazalište u Splitu...) i njihovim „produžecima“ (Splitsko ljeto), Ljubiša Ristić je razvijao posebnu *strategiju povezivanja*, odnosno partnerstva, koju je Dušan Jovanović definisao kao taktiku „trojanskog konja“: „To je značilo da se ‘parkiraš’ u neku otvorenu, relativno pristojnu

instituciju (SLjG Celje, HNK Split) i da se pretvaraš da si tamo kao kod kuće“ (Jovanović, 2006).

Pomenutoj taktici se pribegavalo kada bi neko od članova KPGT-a zadobio poverenje uprave pozorišne institucije, ili čak došao na određenu rukovodeću poziciju, a onda „dovodio“ i ostale članove KPGT-a pod okrilje „kuće“. Ova svojevrsna *kapitalna strategijska alijansa*²⁶ sa rukovodiocima kulturnih ustanova podrazumevala je da institucije stave na raspolaganje svoj prostor, infrastrukturu, kadrove i finansije (za honorare učesnika, izradu scenografije, kostima i drugo), dok je KPGT nudio svoj ljudski i kreativni kapital, i bio ključan akter u procesu savlađivanja institucionalne inercije. Kako su institucije obično imale rigidnu i nefikasnu organizacionu strukturu, Ljubiša Ristić je, uz podršku uprave, nastojao da ih „destabilizuje, prodrma, odlepi od rutine, ubaci u neko permanentno mobilno stanje, da im podigne unutrašnju temperaturu i činovničko otaljavanje potisne intenzitetom artistskih procesa“ (Klaić 2006:17), čemu su se one snažno protivile i opirale. Ali ne obazirući se na otpore promenama koje su pružali zaposleni u pozorišnim kućama, Ristić je realizovao niz uspešnih predstava, pogotovo u Splitu (*Michelangelo, 1918, Hamlet, Vojna tajna, Tijardović*), zahvaljujući ukazanom poverenju upravnika Ivice Restovića (Klaić, 2006).

Saradnja sa Slovenačkim Mladinskim Gledališćem je intenzivirana kada je Dušan Jovanović postao umetnički direktor ovog teatra, te je ostvarena još jedna serija uspešnih predstava (*Misa u a-molu, Romeo in Julija – komentari, Perzani, Levitan, Resničnost...*). „Ali, ‘prijateljske simbioze’ su se, po pravilu, okončavale krizom institucije i izbacivanjem ‘trojanskog konja’ na ulicu“ (Jovanović, 2006). Tada bi KPGT pribegavao, kako je to Klaić (2006: 17) nazvao, „gerilskoj taktici“ delovanja, realizujući predstave „na rubu institucionalne infrastrukture“: „*Oslobođenje Skopja* u Centru za kulturnu delatnost SSO u Zagrebu, potom i *Karamazove, Stamheim* u SKC-u, pa *Tajnu Crne ruke* i *Carminu Buranu* na sceni Sava centra, [...] nekoliko predstava *Kod starog suda* u Knez Mihailovoj, u saradnji sa „Novom osećajnošću“ Borke Pavićević. U ovoj partnerskoj alijansi, institucije bi stavljale na raspolaganje svoj prostor i eventualno tehničku infrastrukturu, dok bi KPGT obavljao sve druge poslove vezane za realizaciju projekata (organizacija, koordinacija, marketing i ostalo,) i to uglavnom bez uložених finansijskih sredstava, jer su svi učesnici pripremni period projekta radili bez honorara, a

²⁶ Termin preuzet iz: Termin preuzet iz: Đuričin, D., Janošević, S. i Kalićanin, 2010.

naknadu su dobijali po izvedenoj predstavi. Kako je KPGT tada važio za jednu od najznačajnijih alternativnih trupa na prostoru bivše SFRJ, igranja su većinom bila rasprodata, jer su „predstave Ljubiše Ristića u to vreme bile popularne kao „rock and roll“.²⁷

„Era dvostrukog angažmana“, kao autentičnog oblika povezivanja, odnosno partnerstva, okončana je 1985. godine, kada je Ljubiša Ristić odlukom gradskih vlasti u Subotici, imenovan za upravnika Narodnog pozorišta-Népszínház i predvodnika u razvoju nove integracione kulturne politike grada, tako da je KPGT konačno dobio mogućnost da u punom kapacitetu razvija vlastitu estetiku i kulturno-političku misiju u vezi sa konceptom *jedinstvenog jugoslovenskog kulturnog prostora*. Ovaj događaj je presudan za dalji razvoj, ne samo KPGT-a, Narodnog pozorišta-Népszínház i grada Subotice, nego i za jugoslovenski teatar uopšte. Između ostalog, ustanovljen je koncept subotičkog *Grada teatra*, koji se potom, u određenom obliku, replicirao i drugim gradovima, što je ujedno i okosnica ovog rada.

²⁷ Šerbedžija, R. Transkript intervjua, Novi Sad, mart 2014.

5. *Grad teatar Subotica*

Subotica je u svojoj bogatoj istoriji pripadala različitim državama. Istorija Subotice je zapravo istorija neprekidnih sukoba, kako nacionalnih, tako i političkih. Nakon I svetskog rata, ovaj pogranični jugoslovenski grad je bio zapostavljen od strane monarhističke vlasti, kako u ekonomskom, tako i društveno-razvojnom smislu. „Kulturni život je bio sveden na jednu fiktivnu, zamišljenu tradiciju“.²⁸ Sa jedne strane, Suboticu je karakterisao evropski duh, što je u vezi sa „cvetanjem“ secesije, ali sa druge strane očigledan je bio i „provincijalni“ mentalitet sredine.

Prapočetak razvoja grada, u okvirima Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije, vezuje se za sedamdesete godine, kada je Subotica stavila akcenat na razvoj privrede, odnosno industrijske proizvodnje. Nakon poboljšanja odnosa sa „susednom“ Mađarskom, povećana je i fluktuacija ljudi (unutar grada, ali i pogranična). „Tek negde ‘80-ih godina, kada su ‘popustile steg’e’ starog socijalističkog, komunističkog totalitarnog sistema, Subotica se počela buditi. Tih ‘80-godina, kada nastaje raspad i mrak na prostoru Jugoslavije, Subotica doživljava svoje proleće“ (Krstić, 2007).

U subotičkoj opštini je, po popisu iz 1981. godine, bilo 154.611 stanovnika. Od toga, u 18 prigradskih naselja, nešto više od 50.000 žitelja. Subotica je grad u kojem su živeli pripadnici gotovo svih „naroda i narodnosti“ Jugoslavije. Prema popisu stanovništva iz 1981. godine, u Subotici je živelo 71.000 Mađara, 32.000 Hrvata, 20.000 Srba, oko 8.900 Subotičana su se izjasnili da su Bunjevci, a oko 16.700 kao Jugosloveni. Zahvaljujući ovoj jedinstvenoj nacionalnoj i etničkoj strukturi grada, Subotica je predstavljala uzornu multikulturnu sredinu, sa velikim potencijalom za generisanje sociokulturnih vrednosti. Zanimljivo je reći da se broj onih koji se izjašnjavali kao Jugosloveni višestruko povećao, premda su na saveznom nivou uveliko jačali partikularni nacionalizmi.

Iako je Subotica bila, i ostala, jugoslovenski (srbijski) grad sa najvećim procentom pripadnika mađarske nacionalne grupe, u tom periodu obrazovni, kulturni i politički centar vojvođanskih Mađara je bio u Novom Sadu, u kojem su bile locirane glavne medijske kuće i institucije: Radio i

²⁸ Vogel, L. Transkript intervjua, Novi Sad, januar 2014.

televizija Novi Sad, dnevni list „Magyar Szó“, Izdavački zavod „Forum“ (časopis „Hid“), nedeljnik iz Novog Sada „Čaladi ker“ (Családi kör“), Novosadsko pozorište Újvidéki Színház...

Od nepunih 155.000 stanovnika Subotice, polovinom osamdesetih je bilo zaposleno njih 60.000 i to u privredi 46.643²⁹, a van privrede 8.404, i istovremeno u privatnom sektoru 1.200 ljudi, u slobodnim profesijama oko 300, dok se 11.500 Subotičana bavilo poljoprivrednom proizvodnjom.

Sredinom osamdesetih u Subotici je radilo 59 doktora nauka, 296 magistara i specijalista, 3.454 stručnjaka sa fakultetom, 3.753 sa višom školom, 5.042 VKV radnika, 14.339 KV radnika, 10.150 sa srednjom školom, oko 7.000 polukvalifikovanih i 10.000 bez kvalifikacije. Od 4.000 nezaposlenih više od polovine su bile žene. Sociološki kontekst ovakve obrazovne strukture govori o nedostatku visokoobrazovanih kadrova, koji predstavljaju vitalne resurse u razvojnim procesima društvene zajednice i sprovođenju društvenih i sistemskih promena. Sa druge strane, kadrovski potencijal kojim je grad raspolagao, kao pretpostavka za strukturne izmene postojećeg stanja i za nove razvojne domete, decenijama nije bio iskorišćen. Mladi i obrazovani žitelji su odlazili iz grada. Suboticu je, kao uostalom i veći deo Jugoslavije, karakterisala činovička hegemonija, ali i intelektualna i duhovna apstinencija. Materijalni, intelektualni i sociokulturni resursi nisu bili jasno artikulisani, a samim tim ni eksploatisani. Kolotečina, očuvanje postignutog i okrenutost sebi onemogućavali su napredak i dalji društveni i kulturni razvoj Subotice.

Kao prostor kulturnog stvaralaštva i kulturnog života uopšte, Subotica je, do početka osamdesetih godina, bila potisnuta institucionalizacijom i zatvaranjem kulture u namenske, javne objekte³⁰. Može se reći da je kultura u gradu bila u potpunoj „atrofiji“, a teatar na margini društva, bez svoje publike.

²⁹ Najviše zaposlenih je bilo u elektro-metalnoj industriji — oko 8.500 radnika, od kojih je blizu 6.000 radilo u subotičkom gigantu „Severu“, a ostali u „Bratstvu“, „Partizanu“, „Sigmi“... Jedna od najvećih složenih organizacija u zemlji, „Agros“, nalazila se u Subotici. Pod svojim okriljem imala je 12 radnih organizacija, među kojima su najveće bile „29. novembar“, „Pionir“, „Fidelinka“, Mlekara, „Peščara“... Dakle, Subotica je u tom periodu imala razvijenu privredu, i u tom smislu bila konkurentna na jugoslovenskom tržištu.

³⁰ „*Tradicionalno* vođene brige o gradskim institucijama kulture u 50-tim godinama, kada je njen značaj marginalan u sklopu gradske politike, ili ideologiziran, [...] ukazuje upravo na tu potrebu socijalističkog društva da institucionalizuje i ukalupi sva okupljanja građana“ (Dragičević Šešić, 2002: 179).

6.1. Razvojna strategija

U prvoj polovini osamdesetih godina u Subotici je stvorena povoljna „politička klima“, koja je omogućila ekonomski, društveni i uopšte urbani progres i sprovođenje korenitih promena na kulturno-političkom planu.

Svojevrsnu šansu da se stvore uslovi za razgrtanje zapretenih i potisnutih mogućnosti, predsednik komunističke partije Subotice iz 1985. godine, Boško Kovačević (1985: 5),³¹ video je u razvoju *poverenja* među stanovnicima i okretanju unutrašnjim snagama i potencijalima zajednice. U osmišljavanju razvoja i odnosa u budućem vremenu, sa socijalsitičkim orijentacijama, Boško Kovačević je 1985. godine u časopisu „Rukovet“ izneo sledeće ciljeve:

1. Afirmisati i dalje razvijati svaku stvaralačku, inovatorsku i racionalizatorsku delatnost u svim segmentima rada i življenja.
2. Postavljanje oblika koji će prezentovati, afirmisati i integrisati sadržaje sredine, obuhvatiti sva područja koja čine osnove za razvoj ove sredine (u materijalnoj proizvodnji: hrana, energija, geotermalne vode, saobraćaj, turizam, a u društvenim delatnostima: ekonomski, socijalni, kulturni i politički nivo sredine).
3. Plasiranje najnovijih svetskih i jugoslovenskih naučnih dostignuća u sferi praćenja i prognoziranja tehnološkog i društvenog razvoja.
4. Multidisciplinarni rad naučnih institucija.

S tim u vezi, Đerđ Sorad (1985: 19) je istakao one trendove, koji su po njegovom mišljenju predstavljali neminovnost razvoja jedne društvene zajednice: decentralizacija, participativna demokratija, svetska ekonomija, neformalne grupe, dugoročno planiranje, kompenzovanje razvitka tehnika razvitkom duha („high tech/high touch“), usmerenje na samopomoć, napuštanje starih industrijskih sredina i mogućnost izbora u ličnom životu.

Vrlo jasno je artikulisan idejni koncept i vizija razvoja poljoprivrede, industrije, trgovine, saobraćaja, ugostiteljstva i turizma, sa ciljem unapređenja kvaliteta ljudskog života u Subotici i njenoj okolini. Đerđ Sorad je naglasio i neophodnost razvoja duhovnog života, „otkrivajući ponovo i nanovo svet umetnosti (pozorišta, književnosti, muzeje) i svoju okolinu (ulice, trgove, šume, jezera)“ (Sorad, 1985: 26).

³¹ Boško Kovačević – bivši predsednik mesnog komiteta Komunističke partije, redovni profesor sociologije i poslovne etike na Univerzitetu Singidunum.

U želji da operacionalizuju svoju viziju, subotičke vlasti su formirale Savet za razvoj i uređenje opštine Subotica, kao jedan oblik učešća javnosti u planiranju razvoja grada³². Savetom je rukovodio upravo Đerđ Sorad, sa futurističkom vizijom razvoja i preporoda ove sredine. Savet nije bio zakonodavno telo, ali je imao zadatak da generiše razvojne ideje, koordinira akcije, podstiče, raspravlja i olakšava operacionalizaciju usvojene ideje, komunicira sa građanima. Lobirao je i pregovarao sa investitorima, pokretao otvorene debate.

A kako bi se i građanstvo i javno mnjenje aktivno uključilo u ove razvojne procese, predsednik Saveta je ponedeljkom održavao „dan otvorenih vrata“, sa ciljem podizanja građanske svesti i „plebiscitarnog“ uključivanja ogromnog broja građana u pitanja razvoja Subotice. Drugi „participativni mehanizam“ Saveta je bio „Tribina 2001“, kao još jedan oblik učešća javnosti u planiranju razvoja, radi javnog iznošenja novih ideja o uređenju i razvoju grada, posvećen izučavanju budućnosti, čime se tragalo za najboljim rešenjima za grad. „Rad „Tribine 2001“ naišao je na vanredno dobar prijem u gradu i okupio je nekoliko stotina naučnih radnika, stručnjaka, inovatora, kroz dostupnost i participaciju. Oblik učešća javnosti u planiranju razvoja grada je bio realizovan kroz javne rasprave, predavanja i okrugle stolove. U kontekstu savremenih javnih praktičnih politika, prema kojima se pojam dostupnost odnosi, pre svega, „na demokratske procedure odlučivanja kroz participaciju zainteresovanih aktera“ (Đukić, 2010: 68), možemo konstatovati da je „Tribina 2001“ imala za cilj uključivanje građana i „demokratizaciju razvoja“, koja implicira da svi zainteresovani subjekti razvoja budu od početka uključeni u čitav proces planiranja, naročito u fazi formulisanja razvojne strategije i konstituisanja komunikacijskog sistema.

Ondašnji stožeri razvoja grada su tada ustanovili jedno od ključnih polazišta – „da od grada treba praviti ekonomiju“ – povezujući privredne i kulturne tokove, te dovodeći ih u vezi sa mezo gradskim sistemom, zalažući se za ideju integralnog razvoja.

Između ostalog, donesena je i odluka da se 7 % od akumulacije privrede usmeri za razvoj i uređenje grada. Intenzivna izgradnja centra grada je počela 1984. godine (slobodna pešačka zona, fontana, Štrosmajerova ulica, Robna kuća Beograd, reorganizacija poslovnog prostora u

³² U vezi sa razvojnom ulogom Saveta, značajno je pomenuti i međunarodni kongres „Suština, metode i značaj istraživanja budućnosti“, održan 20. i 21. oktobra 1983. godine u Subotici, posvećen dugoročnom planiranju i razvoju grada. Kongres je održan u Subotici, u organizaciji subotičkog Ekonomskog fakulteta i Centra za uporedno izučavanje tehnološkog i društvenog progressa u Novom Sadu.

centru grada; revitalizacija objekata secesije), što je bilo u vezi sa razvojnom strategijom urbane obnove, sa ciljem iniciranja sećanja i rekonstrukcije urbanog identiteta grada.

Zatim, nastojalo se da se uspostavi sklad između društveno-ekonomskog i urbanog razvoja, kako samog grada, tako i ostalih naselja u okolini grada, kako bi se obezbedio ravnomerniji prostorni razvoj, te da se u dugoročnom trendu razvoja obezbedi odgovarajuća opremljenost pojedinih naselja i delova grada Subotice komunalnom infrastrukturom, javnim saobraćajem i ostalim sadržajima neophodnim za odgovarajući kvalitet života i rada.

Đerđ Sorad i Laslo Bala³³ su zahvaljujući svom autoritetu angažovali eksperte iz različitih oblasti, „što je imalo za cilj stvaranje jednog kreativnog ambijenta, koji je okupljao inovativne i dinamične ljude sa njihovim idejama, inicijativama, dajući im mogućnost da iskoriste svoje kapacitete i potencijale, kako bi se došlo do novih strukturalnih rešenja“.³⁴ Orijentisani na zadržavanje postojećih (mladih, perspektivnih, stručnih i visokoobrazovanih) kadrova, kao i na privlačenje novog radno sposobnog, obrazovanog i kreativnog stanovništva, gradsko rukovodstvo Subotice je imalo intenciju da utiče i na povećano interesovanje i prisustvo investitora. U tu svrhu, napravljen je i svojevrsan „kadrovski rez“. Na čelo mnogih radnih društveno-političkih organizacija došli su školovani, kompetentni i kreativni ljudi.

6.2. Nova kulturna politika grada (Narodno pozorište-Népszínház-KPGT)

U okviru celokupnog procesa revitalizacije grada, subotičke vlasti su bile svesne da je neophodno napraviti i zaokret u kulturnom sistemu grada, sa ciljem reafirmacije Subotice kao kulturnog centra. „Tragalo se za novom matricom, vrednosnom matricom, polazeći od premise da se njeno uporište nalazi u kulturnom razvoju, te da je osnova svakog održivog razvoja sredina (lokalnih, regionalnih, nacionalnih) – kultura“³⁵. Uporedo sa ekonomskim kapitalom, nužno je bilo generisati i sociokulturni kapital.

Upravo su u pozorišnoj umetnosti videli potencijal formiranja adekvatnog modela koji bi generisao višestruke sociokulturne vrednosti. Vizija je bila da se formira takav teatar koji bi bio kulturni zamajac celokupnog razvoja i revitalizacije grada, kao i da Subotica preraste u centar pozorišnih i uopšte kulturnih događanja, ne samo u državi nego i u okruženju, pa i šire. Boško

³³ Član Saveta za razvoj i uređenje Opštine Subotica, bivši ambasador SFRJ u Teheranu i Gani.

³⁴ Kovačević, B. Transkript intervju, Subotica, decembar 2013.

³⁵ Kovačević, B. Transkript intervju, Subotica, decembar 2013.

Kovačević je pozorište video kao jednu sociokulturnu osu, oko koje bi se razvijali ne samo duhovni, nego i socijalni, politički, ekonomski i drugi sadržaji.

Shodno tome, Boško Kovačević, Đerđ Sorad i Laslo Bala su inicirali razgovore o saradnji sa Ljubišom Ristićem i Nadom Kokotović, smatrajući da je kulturno-politička matrica KPGT-a kompatibilna sa postojećim konceptom razvoja Subotice, te da bi na najadekvatniji način mogla da odgovori predstojećim izazovima promena u kulturnom sistemu grada, koji je podrazumevao prevazilaženje nacionalnih i kulturoloških barijera. Postojećem ustrojstvu, koji je podrazumevao etnički i nacionalno čiste organizacione jedinice, moralo se odgovoriti adekvatnom kulturnom politikom grada, odnosno pozorišta. U tom kontekstu, dotašani način delovanja Narodnog pozorišta-Népszínház bio je neprihvatljiv.³⁶ Sa podeljenom dramom na mađarski i srpskohrvatski ansambl, subotički teatar je reflektovao nacionalnu podeljenost samog grada, i u tom smislu imao značajnu ulogu u afirmaciji nacionalne segregacije grada, što je opet bila svojevrsna anticipacija kulturno-političkog sistema u zemlji. I dok su tadašnje opštinske vlasti nastojale da naprave zaokret u kulturnoj politici grada, kroz jačanje kulturnih institucija i njihovih integrativnih i kohezivnih potencijala, Narodno pozorište-Népszínház je i dalje funkcionisalo na retrogradan način, u kulturološkom, umetničkom i estetskom smislu. Što se tiče oblika organizovanja, karakterisao ga je tradicionalan administrativni model,³⁷ što znači da je pozorište

³⁶ Osnivanje sadašnjeg pozorišta u Subotici računa se od 1945. godine, kada su odlukom glavnog izvršnog odbora Vojvodine osnovana najpre dva samostalna pozorišta: Hrvatsko narodno kazalište i Magyar Népszínház (Mađarsko narodno pozorište). Pre osnivanja profesionalnih pozorišta u Subotici je radila amaterska pozorišna grupa pod nazivom Pozorišni odsjek grada Subotice, koju je 1944. godine formirala Komanda mesta na inicijativu Lajče Lendvajia.

Kao stalno profesionalno pozorište Hrvatsko narodno kazalište otpočelo je sa radom 28. oktobra 1945. godine premijerom *Tragedija Matije Gubec* od Mirka Vegovića, a Magyar Népszínház 29. oktobra 1945. godine predstavom *Boszorkanytánc* (Ples veštica) od Bele Balaža. Hrvatsko narodno kazalište u sezoni 1947—1948. godine imalo je i svoj muzički odsek. Pošto je prethodno okupilo manji solistički horski i orkestarski sastav otpočelo je sa pripremom za izvođenje opere i opereta u okviru svog redovnog repertoara. Prva operna predstava *Toska* od Đakoma Pučinića izvedena je u proleće 1948. godine.

Spajanjem Hrvatskog narodnog kazališta i Magyar Népszínház, 1951. godine, stvoreno je jedno pozorište pod nazivom Narodno pozorište-Népszínház. Pozorište je bilo organizovano kao jedinstvena ustanova sa pet organizacionih jedinica: drama na mađarskom jeziku, drama na srpskohrvatskom jeziku, pozorišni orkestar, tehnička i opšta služba.

³⁷ Tradicionalni, administrativni ili tipski oblik organizovanja podrazumeva tradicionalni sektorski oblik organizovanja, koji komuniciraju preko svojih rukovodilaca. Ova organizacija je, prema Danki Muždeki Mandžuki (2000), vrlo kruta, teško promenljiva i neprilagođena za brze i efikasne promene, a samim tim i neracionalna. Ovaj oblik je imao relevantnu ulogu pri formiranju organizacione strukture klasičnog repertoarskog pozorišta u Evropi u XIX veku (nacionalna, regionalna, gradska pozorišta). U kasnijem procesu društvenog razvoja ovaj oblik organizovanja počeo je sam sebe da guši. Muždeka Mandžuka dalje navodi da su glavne karakteristike ovog oblika

imalo rigidnu sektorsku organizaciju, slabu međusektorsku komunikaciju, krutu sistematizaciju radnih mesta, a uz to je bilo nefunkcionalno, neefikasno i tromo, opirući se bilo kakvim promenama. Kao takvo, pozorište je predstavljalo finansijski, društveni i kulturološki balast, koje u tom stanju nije pravdalo svrhu postojanja. Ilustracije radi, na jednog glumca dolazila su četiri člana tehničkog osoblja koji su „radili“ od 6 do 14 h da bi svaki sat uveče zaračunavali kao – prekovremeni rad. Dakle, u pozorištu je bilo zaposleno 160 ljudi, a od toga su samo četvrtina bili glumci iz dva ansambla, najčešće sa neadekvatnom školskom spremom. Dva OUR-a³⁸ su bivala sve više strogo odvojena tela srpskohrvatske i mađarske drame. Postojao je i šef bravarnice, iako nije bilo ni jednog bravara osim njega. Strateška dilema opštinskih vlasti je bila da li da zatvore pozorište ili da ga radikalno promene.

Nakon višemesečnih razgovora, čelni ljudi mesnog komiteta partije u Subotici, 1985. godine su odlučili da Ljubiša Ristić sa Nadom Kokotović preuzme rukovođenje subotičkim Narodnim pozorištem-Nepszínház, čime je političko rukovodstvo iskoristilo svoj legitimitet i suverenitet, te imenovalo čelnike KPGT-a, kao stožere razvoja kulturnog života grada, a u cilju „opšteg interesa zajednice“.

Samim tim, u praktičnom smislu, izvršeno je horizontalno javno-civilno partnerstvo između Narodnog pozorišta-Nepszínház, kao opštinske ustanove kulture, i pozorišne trupe, to jest kulturno-političkog pokreta KPGT, iz nevladinog sektora.

Ovim partnerstvom KPGT je prvi put dobio na raspolaganje sve resurse jedne institucije kulture, uz punu političku podršku, čime je okončan period takozvanog „dvostrukog angažmana“ ovog kulturno-političkog pokreta.

Dolaskom KPGT-a u Suboticu i subotičko Narodno pozorište-Népszínház, 1985. godine, otpočet je proces podizanja kapaciteta ustanove i sistemskih promena, u skladu sa zahtevima kulturne

organizovanja: 1. kruta organizacija po sektorima (usmerena i definisana preko statuta i sistematizacije radnih mesta, tako da delatnost u ovakvom pozorištu podleže administriranju, tj. postaje birokratizovana, svodeći se na slepo sprovođenje mera i zadataka u tekućem radu pozorišta, što guši kreativne procese unutar pozorišta); 2. menadžment (upravljanje) ovog oblika organizovanja se svodi na krutu hijerarhiju (gde je podređeni rukovodilac odgovoran da striktno i disciplinovano sprovodi samo ono što mu je naloženo opisom radnog mesta i nalogom nadređenog rukovodioca, što se svodi na birokratsko administiranje, te rukovodioci pozorišta postaju činovnici – realizatori, bez mogućnosti za kreativno delovanje). „Taj nekreativni princip se primio u svim pozorišnim porama, a kod nas pogotovu u periodu samoupravljanja, tako da je pozorište postalo jedan umrtvljeni organizam. Neminovno je ovaj oblik pozorišnog organizovanja zbog nefleksibilnosti i sporosti ka prilagođavanju savremenim oblicima organizovanja, postao inertan i nekreativan“ (Muždeka Mandžuka, 2000).

³⁸ Organizacija udženog rada.

politike, što su polazni i glavni sadržajni elementi razvoja. Izvršene su značajne promene na organizacionom, estetskom, i kulturno-političkom planu i implementirana su nova sistemska rešenja. Predstavljena je sedmogodišnja strategija razvoja pozorišta i uopšte kulturnog preporoda grada Subotice.

Najdrastičnije promene su bile sledeće:

1. Stvaranje jedinstvenog dramskog ansambla, bez obzira na nacionalnu i jezičku pripadnost. Ranija podela po nacionalnim šavovima, na srpskohrvatsku i mađarsku dramu je podrazumevala odvojene ansamble, umetničko vođstvo, nacionalne repertoare i ostalo, koji su delovali u potpunosti autonomno jedni u odnosu na drugu, bez interakcije i prožimanja. Takva situacija je bila na snazi do 1985. godine, kada je novi upravnik pozorišta, Ljubiša Ristić, sledeći viziju KPGT-a i manifest koncepta *JJKP*, formirao jedinstveni dramski ansambl, smatrajući da u pozorištu nema mesta nacionalnoj segregaciji, te da glavna kulturna institucija u Subotici treba da bude ona vrednosna matrica grada koja će, promovisući zajedništvo, generisati jedinstvenu publiku i ujediniti gradsku populaciju. Kredo ovakvog koncepta je bio „živati jedni sa drugima, a ne jedni pored drugih“.

U tom smislu, Ristić je naglasio da je jedan od najvažnijih zadataka novog kulturnog i pozorišnog koncepta likvidirati marginalizaciju Mađara i mađarske kulture unutar jedinstvenog jugoslovenskog kulturnog prostora. Tim povodom on je dodao:

„Pošto je marginalizacija unutar kulturnog geta i način da se vlada Mađarima, onda smo, logično, u sukobu sa političkim i neformalnim, strukturama života Mađara u Jugoslaviji. Smatramo da ljudi, koji žive u Jugoslaviji, treba da budu vrednovani pre svega po svojim pojedinačnim, ljudskim kvalitetima i rezultatima, a ne nacionalnom pripadnosti“ (Ristić, 1986a: 29).

2. Definisana je sedmogodišnja strategija razvoja, u okviru koje je, između ostalog, predstavljen koncept *Grad teatar*, koji je ponudio jedno sasvim novo viđenje grada i pozorišta, istražujući ambijentalne potencijale Subotice, zarad ostvarivanja, ne samo pozorišno-estetskih, nego i sociokulturnih ciljeva, zalažući se za očuvanje jugoslovenskog načina života i ističući postulate *jedinstvenog jugoslovenskog kulturnog prostora*. Novi koncept je podrazumevao povezivanje različitih resursa, sa ciljem ostvarivanja višestrukih efekata: povećanje participativnosti i

kohezije stanovništva, kao i zasnivanje novih produkcionih aktivnosti na lokalnom nasleđu, odnosno reanimiranje postojećeg, zapuštenog, materijalnog nasleđa u nove svrhe, umetničke, odnosno, pozorišne prirode. Izvršena je transformacija gradskih prostora u jedinstveni teatar.

3. Sedmogodišnja repertoarska politika – koja je podrazumevala jasnu programsku koncepciju. Kao glavni projekat u prvoj godini je najavljena inscenacija mađarskog dramskog epa *Čovekova tragedija*, i niz drugih premijera. Za drugu godinu je planirano postavljanje Šekspirovih tragedija, a već naredne Molijerovih komedija. Četvrta godina je posvećena domaćim autorima s praizvedbama komada, a peta godina balkanskim tragedijama. Nakon završene formulacije takozvanog „gvođenog repertoara“ i formiranja ansambla, najavljena je faza škole preformulacije pozorišne umetnosti kao njenog definitivnog svesnog sinkretizma, to jest razumevanja pozorišta kao spoja svih umetnosti. To je podrazumevalo razvoj muzičkog i plesnog pozorišta, i razvoj totalnog teatra – „teatra visokog sinkretizma koji je zapravo secesijski teatar“ (Ristić 1986b), koji u sebe uključuje vizuelnost, muzičku vrednost, pokret, ideju, slike, dramsko i muzičko pozorište.

4. Neformalno ukidanje samoupravljanja u pozorištu. Tim povodom novi upravnik je izjavio sledeće:

Pošto u pozorištu nema značajnije proizvodnje od proizvodnje predstave, onda se proces te proizvodnje ne može prepustiti neukosti, grupnim interesima, privatnim interesima; ne može se dopustiti takva vlast nad sredstvima za proizvodnju. [...] U umetničkoj politici mora se rukovoditi, ne samoupravlјati. I nema načina da se izvrši mediokritetizacija, osrednjavanje, ukidanja sistema vrednosti uz pomoć samoupravlјanja i njegovih mehanizama, ono što je definitivno proces u kulturnim institucijama Jugoslavije danas (Ristić, u Jovanović, 2006).

5. Formiranje umetničkog saveta, od sedam članova, koji su činili značajni umetnici i kulturni radnici iz zemlje i inostranstva.

6. Varijabilno plaćanje ličnih dohodaka prema radu i doprinosu svakog pojedinca. Čak se plaćalo i prisustvo na jutarnjim baletskim vežbama, i to ne samo ansamblu, nego i administrativnom i tehničkom osoblju.

7. Razvoj i integracija publike

8. U nazivu pozorišta je dodat sufiks KPGT, kao akronim za reč „pozorište“ na četiri jugoslovenska jezika (hrvatski, srpski, slovenački, makedonski), tako da je pun naziv subotičkog teatra u jesen 1985. godine bio Narodno pozorište-Népszínház-KPGT.

9. Izbacivanje pisaaćih mašina, kompjuterizacija rada pozorišta, radi pravljenja lista gledalaca, programiranja ulaznica i štampanja kataloga, publikacija i knjiga.

* * *

Dakle, prva akcija nije bila, kako se očekivalo, renoviranje ili pravljenje pozorišne zgrade. Ristić i Kokotović su najpre uposlili raspoložive kadrove i krenuli da stvaraju radnu atmosferu, a „istovremeno, građanstvo i vlast su podsećani da neće biti izuzeti iz neuspelog ili uspešnog života svoga pozorišta, odnosno da su za njegov preobražaj vrlo odgovorni“ (Kriloović, 1986). Tim povodom, Ljubiša Ristić je organizovao kurseve animacije za učitelje i nastavnike u osnovnim i srednjim školama, na kojima su predavali Ognjenka Milićević, Dragan Klaić i Milena Dragićević Šešić. U okviru tih „treninga“ predložene su intencije, kvalitete i funkcije novog koncepta pozorišta, sa ciljem da se svojevrsna pozorišna estetika i sociokulturni, odnosno politički kontekst približi široj populaciji, te da ga učine razumljivim i društveno prihvatljivim.

A *propo* planiranih promena, novi upravnik Narodnog pozorišta-Népszínház-KPGT je izjavio da je zadatak kulture da pokazuje stvarnost, a ne samo da je preslikava (Džakmić, 1986). On je takođe smatrao da se režijom pozorišta mogu režirati i odnosi među građanima unutar urbane sredine. „Upravljanje gradom najčešće se i svodi na to da se misli o tome kako grad treba urediti, pa tek onda kako vladati ljudima koji žive u njemu“ (Ristić, u Drašković, 1988). Uostalom, kako zapaža Robert Redfield, „preoblikovanje čoveka delo je grada“ (Mumford, 1988: 117). Dakle, reč je o „režiranju grada“. Pozorište je u tom smislu mesto gde se afirmiše kulturna politika zajednice, odnosno željeni sistem vrednosti.

6.3. Grad teatar – Projekat Madač, komentari

Predstava koja je inaugurisala novu kulturnu politiku Subotice, kao i koncept *Grada teatra*, je *Madač, komentari*, nastala prema dramskom epu *Čovekova tragedija*³⁹ (*Az ember tragédiája*,

³⁹ Po oceni mnogih književnika i kritičara, *Čovekova tragedija* je jedno od najvećih dela filozofske poezije u evropskoj i svetskoj književnosti, koje se najčešće poredi sa Geteovim *Faustom*, Miltonovim *Izgubljenim rajem*, Bajronovim *Kainom* i tako dalje. „Madač i njegovo delo prožeti su, poput Miliona, Njegoša ili Getea, kosmogonijskim interesovanjem za smisao istorije“ (Klaić, 1985: 66).

1861) mađarskog pisca Imrea Madača, u režiji Ljubiše Ristića i Nade Kokotović, dok su saradnici reditelja bili Želimir Žilnik i Dragan Živadinov, a dramaturzi Dragan Klaić i Laslo Vogel.

Madač, komentari je pre svega bila programska predstava, koja je Subotičanima prvi put „izložila“ koncept *jedinstvenog jugoslovenskog kulturnog prostora*, kao odgovor na aktuelne kulturno-političke probleme grada i pitanja koja su se već postavljala na celoj teritoriji države. U tom smislu, *Madač komentari* su bili javno kazivanje, javna eksplikacija kulturno političkog koncepta Subotice i Narodnog pozorišta-Népszínház-KPGT. Predstava je morala da obavi taj osnovni posao, dogovor sa publikom o konvenciji u okviru koje će se predstave novog pozorišnog koncepta, to jest kulturnog modela gledati, odvijati i ostvarivati. Sa stanovišta teorije Džona Pika, predstava je predložila takozvani „estetski ugovor“ između gledalaca i publike, nudeći predujam visokih umetničkih dometa i organizacione, odnosno programske izvrsnosti, a tražeći za uzvrat aktivno učešće građana u kulturnom životu zajednice.

Ovaj komad je dakle predstavljao praktični manifest (kulturološki, politički, estetički, prostorni i socijalni) kojim se teatar „isporučio gradu, objavio kao njegova laboratorija kolektivne samosvesti i obznanio nakanu da bude u središtu gradskih rasprava, a ne više na periferiji kolektivne pažnje, da grad teatralizuje i da sam postane ikoničkim znakom njegove obnove“ (Klaić, 1989). Sa stanovišta teorije o „društvenom ugovoru“, problem samosvesti, o kojem govori Klaić, može se izraziti na sledeći način: „građaninom se postaje usled institucionalne prinude u kojoj je htenje za određenim dobrom iskazano na isti način na koji to žele i ostali članovi zajednice“ (Milenković, 2012: 143).

Dakle, predstava je bila jedan od mnogih pokušaja afirmacije jugoslovenskog kulturnog prostora, od strane kulturno-političkog pokreta KPGT. U tom smislu, Subotica je bila (i ostala) uzoran

Tema je „revolt Satane Lucifera protiv Stvoritelja i njegova vlast, vlast Iskušitelja nad čovekom koju mu Stvoritelj daje“ (Stefanović 1940: IV). Komad govori o ljudskoj borbi, stradanju i istrajavanju. Nakon progonstva iz Raja, Lucifer hronološki vodi Adama kroz istorijske epohe (u kojima „prvi čovek“ reprezentuje nosioce različitih društava i civilizacija) želeći da mu ukaže na tragediju ljudskog roda, i na taj način ga okrene protiv Gospoda.

Čovekova tragedija je bila važna zato što je nosila u sebi mitsku aktuelnost, koja prema Artou „otkriva nekolike bitne istine u kojima se čovek prepoznaje, ali prepoznaje sa strahom, prepoznaje kroz surovost“ (Arto, 1992: 20). Ipak, Ristićevo viđenje istorije sveta je dekomponovalo dramski tekst Imrea Madača, koristeći integralni ep isključivo kao dramski predložak, koji je dopunjen savremenim istorijskim tokovima, događajima i ličnostima, uz svojevrstan estetski, stilski i kulturno-politički rediteljski pečat. „Želja da se pozorištu vrati njegova samostalnost, da se ono oslobodi robovanja napisanom tekstu, da se stvori čisto pozorišni jezik, leži u osnovi svekolikog obnoviteljskog napora pozorišne avangarde dvadesetih i tridesetih godina“ (Arto, 1992: 14).

slučaj, zato što je predstavljala skoro idealnu „oblandu“ za odvijanje prirodnog eksperimenta povezivanja i prožimanja različitih kultura, što je osnova nastajanja dinamičkog multikulturnog identiteta.

6.3.1. *Estetika Madač, komentara*

Estetska višeznačnost *Madač, komentara* nudila je gledaocima mogućnost unošenja u delo vlastite moći imaginacije, vlastitog životnog i čitalačkog iskustva. Gledalac je pomoću fantazije osmišljavao tekst i saglasno njegovoj rešetkastoj strukturi, unosio u njega onu nepostojeću kariku aktuelizujući njegov semantički potencijal. Postmoderna intertekstualnost *Madač, komentara* je bila formalni izraz želje da se popuni praznina između prošlosti i sadašnjosti gledalaca i želje da se prošlost ponovo napiše u novom kontekstu.

Vodeći kritičari tog perioda su naglasili spektakularnost predstave i pozitivne implikacije estetike Novog Baroka⁴⁰, ističući njen izuzetan doprinos jugoslovenskom „novom“ pozorištu. Novi Barok je u kontekstu predstave podrazumevao eklektičko poigravanje s istorijom pozorišta, političkom i društvenom istorijom – uz eksperimente s raznorodnim umetničkim i medijskim formama: operom, baletom, popularnom muzikom, televizijom, filmom. Laslo Vogel je ovako opisao Ristićev autorski pečat:

U oblikovanju scenskog jezika: sinkretizam. U prosuđivanju života: apokaliptičko viđenje. U oblikovanju umetničke vizije: utopijski impulsi. U strukturisanju predstave: totalno pozorište (Vogel, 2006).

Utopijsko transcendiranje sveta i njegovog spekulativnog pojma autori su praktično izvršili uz posredovanje baroknog pozorišnog izraza kao organona ovog transcendiranja – pokazujući osobine prekomernosti, izvestan duhovni, to jest utopijski višak u pogledu svog sadržaja, kao i formalne potencijale za moguće transcendiranje.

Eklekticizam se u predstavi ogledao u doslovnom spajanju i ukrštanju stilova, mešanju žanrova, „pozajmljujući“ elemente različitih umetničkih pravaca, te izbegavajući rigidne uvrežene

⁴⁰ Ristić (2006) navodi da je na njegovu „rediteljsku poetiku“ najviše uticala umetnost druge polovine dvadesetog veka, poput FLUXUS-a, pop arta i happeninga, kao i konceptualizam koji je likovne umetnosti u celini doveo „pod krov“ pozorišta, ali sve to kao kontinuitet sa stvarnim i osnovnim uzorima, kao što su: Jevrejinov, Mejerholjd, DADA, Dišan, futuristi i nadrealisti.

paradigme. Predstava je najavila „novu Secesiju“⁴¹ u gradu, opirući se strogim kanonima i uvreženim kulturnim navikama. Ristićevo poetsko geslo je u tom smislu glasilo: „eklektika kao jedina estetika“ i „politika kao tema a ne kao cilj pozorišta“.

U impostaciji *Madač, komentara* vrlo promišljeno je korišćena građa iz „masovne kulture“, u nastojanju da se izbrišu stroge granice između pozorišta i života, ali ne na način da se bezuslovno identifikuje sa životom. Reditelj i saradnici nisu želeli da nadomeste život sredine, kao takav, već su pokušavali da teatralizuju forme života. Tako, u okviru totalnog ambijentalnog pozorišnog čina nije bilo velike razlike između izvođača i publike, koja se u određenim sekvencama čak potpuno brisala. „Scenografija“ *Madač, komentara* je bila takva da je podsticala učestvovanje; odnosno odražavala želju da se učestvuje. Nisu postojale uređene strane koje su delile „izvođače“ od „neizvođača“. Takav pristup je omogućio publici da postanu kostvaraoci predstave u opštem procesu reafirmisanja već postojećih vrednosti u gradu.

6.3.2. Sociokulturne vrednosti predstave Madač, komentari

„Vrednost pozorišta leži u ideji predstave“ (Mc Donnell and Shellard, 2006), a Ristić je odnos *Madač, komentara* i Subotice razumeo upravo na analogiji relacije antičke tragedije i antičkog grada. Povezujući teoriju Idola Frensis Bekona sa Aristotelovom Poetikom i teorijom mimesisa on je kroz *Madač, komentare* projektovao ulogu tragedije u formiranju gradske zajednice, konstrukciji i rekonstrukciji društvenih odnosa. Kao što tvrdi Breht „umetnost teatra, takoreći je najljudskija, najrasprostranjenija od svih umetnosti. Ona se najčešće izvodi, ne samo na pozornici nego i u životu“ (Breht, 1966: 78). U tom smislu, reditelj je ovom predstavom želeo da uključi ceo grad i njegove stanovnike u sistem vrednosti koji je predočavao koncept *JJKP*, pa je tako u svojoj koncepciji *Čovekove tragedije* celu Suboticu, uslovno rečeno, transformisao u pozorište, za hiljade gledalaca, koristeći elemente spektakla,⁴² koje ova drama pruža. Nije to bila samo retorička dosetka; pred premijeru prvog projekta u novim uslovima na hiljade kućnih

⁴¹ „Secesija je ostavila pečat na sve umetnosti i oblasti modernog života. Secesija nije samo umetnički stil - ona je stil života. Osnovne odlike secesijske arhitekture su razuzdane, nesputane forme pune zaobljenih linija, valovitih poteza i neobične kombinacije boja. Naglašena asimetrija i upotreba novih materijala i novih građevinskih tehnika objektima su dali specifičnu plastičnost a prefinjena, nekad preterana, dekorativnost secesijskog ornamenta - razigranost. Geometrijski i biljni motivi kao i lik žene – postali su omiljeni motivi arhitekata širom Evrope“ (<http://www.palic.rs/sites/default/files/docs/Secesija%20u%20Subotici%20i%20Segedinu%20brosura%20SR.pdf>)

⁴² Ristić je bio inspirisan Rajnhartovim insceniranjem *Čovekove tragedije* kao gigantske misterije, odnosno pukog spektakla na glavnom trgu Segedina.

adresa poslata su pisma kojima su Subotičani obaveštavani da se od njih očekuje konkretna saradnja i da im je, u tom kontekstu, osnovna građanska dužnost da rade za *opšte dobro* svoga pozorišta i grada, odnosno da budu „potpisnici“ estetskog ugovora.

Ova predstava, s velikim brojem spoljnih efekata, specijalnom ekspanzivnošću, dramaturgijom fragmenta, parafraza i komentara, i praskavom spektakularnošću, prema Draganu Klaiću (2006b: 19), najavila je politiku teatra kao sigle grada, kao njegove stvaralačke i intelektualne žiže, kao energiju koja dinamizuje prašine i uspavane ćoškovice socijalnog života i kolektivnog pamćenja.

a. Kulturno-istorijsko nasleđe, identitet i sećanje kao vrednosti sociokulturnog kapitala

Reditelj je sa stotinak učesnika vodio gledaoce iz ambijenta u ambijent, koji su u kontekstu predstave imali izrazitu kulturološku, filozofsku i mnemotehničku konotaciju, *kao i istorijsku, simboličku, duhovnu, autentičnu, socijalnu i estetsku vrednost*. Ristić je kreirao četiri globalna scenska prostora, od kojih je svaki posedovao autonomnu stilistiku i bio svojevrsna anticipacija Bekonovih Idola. Pritom, scenski prostori u *Madač, komentarima* su bili paradigmatična mesta ukrštanja individualnog i kolektivnog sećanja. Traganje za publici bliskim prostorima, koji nisu ranije korišćeni u teatarske svrhe, imalo je za cilj da pozorišni prostor, koji je postao mesto segregacije, ponovo preuzme inicijalnu funkciju ostvarivanja zajedništva – identiteta zajednice.

Zgrada pozorišta – Idoli plemena

Predstava započinje donekle klasično, u teatru, ali samo zato da bi se napustio teatar. Ideja je ova: napustiti pozorište znači ući u svet koji je pozorište. *Madač, komentari*, dakle, počinju na sceni Narodnog pozorišta, nadigravanjem „Boga“ i „Lucifera“ oko čovekove sudbine. Dok „hor anđela“ na galeriji pozorišta simbolizuje raj i nebeske svodove, publika je raspoređena po sceni, u sopstvenoj ulozi – čoveka. Takozvani *Prolog na nebu* se odigrava uz zvuke Kalmanove *Kneginje čardaša*. Potom, u dvorištu, pozorišta rajska opereta pretvara se u mađarsku seosku svadbu, što naglašava pučki karakter predstave. Izvode se mađarski svadbarski običaji i folklorni plesovi, uz pratnju „ciganskog orkestra“ koji svira čuvene mađarske narodne pesme. Dok Adam na sebi ima husarski kaftan, ostali protagonisti su kostimirani u tradicionalne mađarske nošnje. Na kraju prvog dela predstave, Adam zaspi kako bi odsanjao priču o ljudskom rodu. *Prolog na nebu* i *Seoska svadba* odigravaju se isključivo na mađarskom jeziku.

Imre Madač ovu scenu nije kontekstualizovao u (mađarskom) nacionalnom okviru, kao ni bilo koji segment *Čovekove tragedije*. Za razliku od pisca, reditelj i saradnici su u prvom delu predstave simboličkim ritualima posredovali upravo *nematerijalne vrednosti* mađarske kulturne baštine na kojima se temelji identitetski profil ne samo Mađara, nego i Subotice, odnosno Vojvodine, generišući *simboličku vrednost* ovog lokaliteta. U *Prologu na nebu*, reditelj je biblijski topos kontekstualizovao u formu Kalmanove operete, koja inače predstavlja neodvojivi deo mađarske pozorišne tradicije. Zatim, rajski vrtovi su u dvorištu pozorišta predstavljeni „kao mitski prostor folklora, u kojem sve trešti od potcikivanja i narodne muzike iz žica ciganskog orkestra, i u kojem se vijore šarene vrpce i vezene narodne nošnje“ (Kesić, 1985: 137). Na taj način, Ristić je u Madačev dramski konstrukt inkorporirao svoje lično sećanje na mađarsku tradiciju, običaje i kulturno nasleđe. Ovi pojmovi, kako tvrdi Alaida Asman, naglašavaju volju za ‘ovekovečenjem’ i tradicijsko prenošenje kao središnji kulturalni projekt (Asman, 2011: 60). Kad ove termine zamenimo pojmom ‘kulturalnog pamćenja’, na scenu stupa dinamika sećanja i zaborava, koja je oduvek sadržana u ovom projektu. Sa stanovišta filozofa Frensis Bekona⁴³ ova scena predstavlja „Idole plemena“⁴⁴, suprotstavljajući se nacionalizmu, šovinizmu i strahu od „drugosti“.

Gradski trg – Idoli foruma

Madač, komentari se nastavljaju na glavnom Gradskom trgu. Tu se dešava prekid sa uobičajenom reprezentacijom vremena, mesta i prostora. „Eklektički se nižu dokumentarne scene, paralelno se organizuju difuzni događaji“ (Vegel, 1985: 103). Adam i Eva prolaze kroz tragičnu sudbinu helenskog vojskovođe Miltijada, koju prepričava guslar u crnogorskoj narodnoj nošnji, u naručenom deseteračkom stihu. „Helenska istorija progovara jezikom tradicionalnog

⁴³ Ser Frensis Bekon (*Francis Bacon*) je bio engleski filozof, državnik i esejista. Smatra se tvorcem empirizma. Bio je zagovornik induktivnog metoda u naučnom istraživanju, zalažući se za postupno izvođenje teorija iz posmatranja i eksperimenata. Njegovo najpoznatije delo je *Novi Organon*, u kojoj daje svoj veliki filozofski doprinos iznoseći takozvanu „Teoriju Idola“. „Dakle, idoli, ili utvare, kojima je obuzet um, ili su stečeni ili su urođeni. Stečeni prodiru u um iz spoljašnjosti – to jest, ili iz učenja i filozofskih sekti, ili iz izopačenih zakona dokazivanja. Međutim, urođeni su inherentni samoj prirodi razuma, koji je znatno skloniji zabludi nego čula. Jer, koliko god se ljudi ponosili divljenjem umu, pa čak i obožavanjem uma, jedno je sigurno: kao što neravno ogledalo iskrivljuje zrak predmeta prema sopstvenom obliku i preseku, tako se i umu, kad preko čula prima utiske o predmetima, ne može verovati da o njima izveštava tačno, nego da u oblikovanju pojmova meša sopstvenu prirodu s prirodom stvari“ (Bekon 2009). Prema Bekonu postoji četiri vrste Idola: Idoli pećine, Idoli plemena, Idoli trga i Idoli pozorišta.

⁴⁴ „Idoli plemena ugrađeni su u same temelje čovekove prirode, kao i u plemenu, to jest ljudskom rodu. Jer, pogrešno je tvrditi da su čovekova čula mera stvari. Naprotiv, sve percepcije, kako čula tako i uma, usklađene su s merom čoveka, ne s merom univerzuma. A čovekov razum je umnogome poput varljivog ogledala koje, budući da zrake prihvata neravnomerno, iskrivljuje i menja prirodu stvari unoseći sopstvenu prirodu u njih“ (Bekon 2009).

nacionalnog folklora” (Vegel, 1985: 103). Zatim uz intenzivni zvuk evergrin melodije „Karavan“ sledi prizor verskog fanatizma – kamenovanje princeze iz Saudijske Arabije, uhvaćene u preljubi. Mladi princ čita principe šerijatskog zakona na arapskom jeziku, dok se pred mikrofonom oglašavaju borci za ljudska prava na engleskom, francuskom, srpskohrvatskom i mađarskom jeziku, stvarajući na taj način svojevrsnu jezičku kakofoniju. Nakon toga sledi odlomak iz Bihnerove drame – *Dantonova smrt*. Scena počinje pevanjem „Marseljeze“ na francuskom, ali se dalje odvija na srpskohrvatskom jeziku. Vrhunac scene na Gradskom trgu je svakako najspektakularniji politički događaj te epohe – otmica i ubistvo Alda Mora od strane italijanskih Crvenih brigada. Prizor se odvija na italijanskom jeziku. „Svi ti događaji nadovezuju se jedan na drugi kao na tekućoj traci, u nekoj čudnoj mešavini sajamskih panoptikuma i cirkusnerske ironije koja autentičnost pretače u teatralnost“ (Foretić, 1985: 158). Prikazujući prizore javnih pogubljenja ova scena je našla uporište u Bekonovoj teoriji o „Idolima foruma“⁴⁵ (javnog mesta).

Izlaskom na otvoreni (javni) prostor, Narodno pozorište-Nepszínház-KPGT je rehabilitovalo, estetizovalo i afirmisalo vrednosti kao što su koegzistencija, tolerancija i kulturni dijalog, otkrivajući mu pamćenje, imaginaciju, svrhu i ocenjujući njegovu slikovitost. Prema Pjeru Lajaku (2000: 97), „delovanje u javnom prostoru obraća se gradskom stanovništvu kao celini, ono ponovo stvara društvo (izgubljeno u individualizmu) skupljajući ga i dajući mu osećanje pripadanja jednom istom gradu, puštajući ga da sanja i pokrećući ga“.

Scenski prostor se u ovom delu predstave u potpunosti stopio sa ambijentom gradskog trga, koji je, kao vitalni prostor Subotice decenijama bio zanemaren. Ako se oslonimo na stanovište Beona Goeca (Goetz, 1996: 164), koji smatra da je trg u stvari *plato egzistencije*, otvor smisla, poziv na još nemišljene misli, podloga na kojoj se odigravaju utelovljavanja – očitovanja slobode, i na kraju prostor igre pamćenja i zaborava, možemo konstatovati da je Gradski trg u Subotici posredstvom neobaroknih estetičkih sredstava postao laboratorija za redefiniciju urbanog identiteta.

⁴⁵ Takođe postoje Idoli nastali iz međusobnih veza i prisnosti ljudi jednih s drugima, koje Frensis Bekon naziva Idolima trga, zbog trgovine i udruživanja ljudi na tom mestu. „Jer, ljudi se udružuju pomoću govora, a reči se određuju prema shvatanju prostog sveta. I stoga naopak i nepodesan izbor reči na neobičan način pritiska razum. Ni definicije, ni objašnjenja, kojima u izvesnim slučajevima učeni ljudi imaju običaj da se zaštite i odbrane, uopšte ne popravljaju stvar. Međutim, reči očigledno vrše pritisak i nadjačavaju razum, proizvode opštu zbrku i ljude navode na neizbrojne isprazne rasprave i zaludne izmišljotine“ (Bekon 2009).

Tako je subotički trg prerastao u dinamički sociokulturni prostor, kao mesto kolektivne društvene prakse, što upućuje na nedvosmisleni *socijalnu vrednost* ovog lokaliteta. Sa druge strane, trg je postao mesto simbioze pamćenja i istorije, gde su se tragični istorijski konflikti, odnosno mitski simboli javili u formi spektakularnog istorijskog šoua, generišući *simboličku vrednost* mesta. Ova fiktivna reportaža o istoriji je na jedan „subverzivan“ način dekomponovala istoriju, služeći se sredstvima totalnog teatra.

Promišljanje Subotice u svetskim istorijskim okvirima je naročito važno za determinisanje *istorijske vrednosti* ovog lokaliteta i pozicioniranja grada u svetskim istorijskim tokovima. Pozivanje na istoriju, kao što tvrdi Kuljić, ohrabruje odmerenu prognozu promena, iziskuje višeslojno mišljenje i širi duhovni horizont preko poređenja i prepoznavanja starog u novom. Istoriografija treba da koriguje kolektivno pamćenje, a živo pamćenje da pruži istoriografiji nužnu živost i dubinu. Za Rikera su pamćenje i istorijsko znanje neodvojivi, pre svega stoga što su nam, da bismo sebe definisali, uvek potrebni sećanje i tradicija (Kuljić, 2006: 128).

Pa ako u gradovima postoji ono što filozofi i arhitekte nazivaju *genius loci* – „duh mesta“, upravo je subotički trg bio takvog karaktera, sublimirajući energiju mesta i energiju publike.

Gradska kuća – Idoli pećine

Izvođači i publika se sele u Gradsku kuću. Ovaj deo predstave kritičari su nazvali *Muzej živih slika*. Gledaoci se kreću dugačkim hodnicima i stepeništem zgrade, prolazeći pored ili ulazeći u „žive slike“, koje se odigravaju simultano, ponavljajući se više puta u vremenu određenom za trajanje cele predstave, u prostorijama, holu i dvorištu ovog secesionističkog zdanja. U impostaciji ovih prizora reditelj koristi tehnike „tableauxa“ ili „peep-showa“. „Prizori stoje i čekaju gledaoce koji se slobodno kreću i prilaze im redom koji sami odaberu [...] Gledalac sam obrazuje sintagme na nivou celine, uz pomoć štampanog vodiča koji mu objašnjava koji se prizor odigrava na kojem mestu, šta prikazuje, ko ga prikazuje, koliko traje, i koliko se puta ponavlja“ (Klaić, 1985: 78). Predstava je dakle imala sinhronijsku strukturu, karakter izlomljenih „komadića sveta“, koji se sklapaju po volji gledalaca.

Publika je svedok raznim prizorima: streljanju čileanskih rodoljuba, potpisivanju pakta Hitler–Staljin, susretu filozofa Đerđa Lukača i pesnika revolucionara Jožefa Atila, ubistvu Jovana Mikića i Tivadara Felegija od strane mađarske žandarmerije, oslobađanju železničke stanice u Subotici, samoubistvu Ernsta Tolera, otkriću vitamina C, pronalasku radijuma i polonijuma u

porodičnoj kući Marije i Pjera Kiri, čuvenoj fudbalskoj utakmici između Jugoslavije i Mađarske na Olimpijadi u Helsinkiju... Dok u jednoj prostoriji Džejms Džojls uči kapetana bojnog broda, Mikloša Hortija, engleski jezik, u drugoj se emituje porno film koji je gledao Ali Agdža pre atentata na Papu. Đuka Cvijić drži antifašistički govor u Londonu. Orson Vels govori o umetnosti. Zatim slede slike sećanja na prvi subotički kinematograf, kao i na časopis *Hid...* „Koincidencije svakodnevice i autentični ljudi i događaji spojeni su avangardističkim postupkom montaže i kolažiranja, u tom delu predstave, u veliki istorijski mizanscen ‘vrtlog novog sveta’“ (Kesić, 1985: 141). Prizori se odvijaju na mađarskom, nemačkom, španskom, srpskohrvatskom jeziku... Kostimi su vezani za epohu i mesto dešavanja različitih prizora.

Gradska kuća je inače centralna gradska institucija, zaštitni znak i simbol grada, koja poseduje *estetsku i autentičnu vrednost* zbog svog jedinstvenog arhitektonskog stila.⁴⁶ U vreme dok se u Gradskoj kući nije događala predstava, u njoj su funkcionisale kancelarije gradske uprave, SIZ-ovi i ostale društvene infrastrukture, galerija, muzej... U srednjovekovnim gradovima, institucije tog tipa su bile središte svih građanskih delatnosti, koja je ponekad služila i kao tržnica. Pred kraj srednjeg veka gradske kuće su služile i građanskoj aristokratiji za održavanje balova i veselja, i „zato se često zvala ‘theatrum’ ili pozorište“ (Mumford, 1988: 276), što ukazuje na potencijalnu *socijalnu vrednost* ove institucije. U kontekstu *Madač, komentara*, Gradska kuća je predstavljala mesto sećanja i preloma kroz savremeni trenutak jugoslovenske, odnosno evropske istorije, naglašavajući *istorijsku vrednost* secesionističkog nasleđa. S obzirom da su u Evropi „rođeni humanizam, racionalnost, nauka, tehnika, nacija, sloboda, demokratija, pravo naroda, ratoborni fanatizam, pomahnitala racionalizacija, religija zemaljskog spasa, kapitalistička, a potom i „socijalistička“ eksploatacija, tip imperijalizma koji sada njoj pretili“ (Morin, 1989: 96), sećanje na evropsku istoriju i predočavanje njenih fundirajućih figura sećanja bilo je relevantno za potvrđivanje identiteta Subotice, kao imanentnog segmenta jugoslovenskog i evropskog kulturnog prostora i istorije, što upućuje i na *simboličku vrednost* ovog lokaliteta, koji je stimulisao zajednicu da primi i prihvati kulturnu poruku, koja se odnosi na reafirmisanje

⁴⁶ Gradska kuća u Subotici je najveća, a po mnogima i najlepša građevina Subotice. Podignuta je za dve godine, od 1908. do 1910, ali su vrhunski majstori onog vremena još pune dve godine ukrašavali njene enterijere. Podignuta je po projektu Marcela Komora (1868—1944) i Dežea Jakaba (1864—1932), budimpeštanskih arhitekata, u tada vrlo modernom stilu — mađarskoj varijanti secesije. Ukrašena je sa bezbroj šara stilizovanog cveta lale. Gradska kuća je skladan spoj umetnosti i zanata. Visoka je 76 metara, terasa vidikovca je na 45,5 metara, duga 105,08, široka 55,56 metara, a prostire se na 5.838 kvadratnih metara.

kulturnog identiteta. Prizorima u Gradskoj kući predložena je evropska originalnost, „koja nije, dakle, samo u delatnoj komplementarnosti, nego i u stalnoj sukobljenosti helenskog, latinskog i jevrejsko-hrišćanskog nasleđa“ (Morin, 1989: 63). Unutar istorijskih procesa ističući upravo one ličnosti koje su ih određivale kao eksponenti društvenih i političkih snaga tih razdoblja, scene su prikazivale evropske idole kroz istoriju. U tom smislu, Gradska kuća je predstavljala paradigmu Bekonovih „Idola pećine“.⁴⁷ Na nivou predstave kao celine, svaki prizor u Gradskoj kući je bio poseban slučaj. „Ristić slaže kaleidoskop nasumce istrgnutih istorijskih sećanja, po vlastitom afinitetu. Prepun atrakcija i senzacija, prožetih finom ironijom, ovaj veliki karneval povesti nudi nam krhotine sećanja kao odslik jedne rasute svesti u jednom turbulentnom vremenu, kada za istoriju više nitko nema vremena“ (Foretić, 1985: 165). Svoja sećanja na relevantne događaje i idole iz evropske istorije reditelj je stavio u jukstapoziciju, stvorivši na taj način svojevrsan evropski fragmentarni istorijski kolaž. Baroknom optikom, u kojoj se realizuje njena oprečna dijalektika, potvrdio je svoja vlastita iskustava i sećanja i stavio ih u perspektivu sećanja drugih. „Rezultat je tragedija sa pretežno srednjoevropskim i istočnoevropskim motivima, koja se može panoramski razgledati“ (Erši, 2006: 109).

Sinagoga – Idoli teatra

Poslednji deo *Madač, komentara* odigrava se u Sinagogi. Scena počinje dijalogom Ane Frank i starog rabina. Okvir scenskog kazivanja je Hebrejski ritual, forma pashe, kojim se obeležava izlazak Jevreja iz egipatskog ropstva. Upravo ovde je, prvi put od II svetskog rata, čitana Hagada,⁴⁸ i to na hebrejskom jeziku. Ulaskom „Verdija“ na scenu, hor penzionera peva sa galerije „Va, pensiero“ iz opere *Nabuko*. Zatim se pojavljuju duhovi evropskih revolucionara iz XIX veka, mađarskih, ruskih, nemačkih, francuskih i italijanskih, među kojima su Košut, Gergei, Bakunjin, Verešmarti, Garibaldi, Viktor Igo, Marks, Sečenji, Petefi, Tančić... Oni simbolizuju dvanaest apostola, dok sam prizor podseća na Tajnu večeru. Tu je i Bog, Adam i Eva.

⁴⁷ Idoli pećine su idoli čoveka kao pojedinca. Jer, svako (pored zabluda zajedničkih za ljudsku prirodu uopšte) ima sopstvenu pećinu ili jazbinu koja prelama i menja svetlo prirode bilo zbog sopstvene osobene i neobične prirode, bilo zbog sopstvenog obrazovanja i opštenja s drugima, bilo zbog čitanja knjiga i autoriteta onih koje ceni i kojim se divi; bilo zbog različitih utisaka, već kako se javljaju u obuzetost i predodređenoj ili ravnodušnoj i smirenoj duši; bilo zbog nečeg sličnog.

⁴⁸ Bogato ilustrovana zbirka blagoslova, pesama, anegdota i homilija, koje su sve u vezi sa odlaskom Jevreja iz Egipta (Asman 2007: 14)

Subotička Sinagoga⁴⁹ je skoro četrdeset godina bila prazna i zapuštena, u funkciji skladišta bicikala. Nakon Drugog svetskog rata i Holokausta izgubila je versku namenu, čime je prekinuta živa relacija sa građanima Subotice, te je iz aktivnog funkcionalnog pamćenja Sinagoga postala pamćenje-skladište, koje „je uvek proizvod zaborava“ (Asman, 2011: 66). Kako je granica između ova dva kulturalna pamćenja fluidna, Ljubiša Ristić i saradnici su, posredstvom obreda inicijacije, oživeli sećanje na jevrejsku kulturnu zajednicu, čime je obnovljeno funkcionalno kulturalno pamćenje na subotičke Jevreje, odnosno reafirmisana i *duhovna i istorijska vrednost* ovog hrama.

Ali ova scena nije imala za cilj samo da rekonstruiše jevrejski svetovni hram, nego i da ga, ritualom prevođenja, konstituiše kao novi pozorišni prostor, tako da su ambijentu subotičke Sinagoge kasnije izvođene i predstave *Der Nichtraucher*, *Šiptar*, *Pukovnik*, *Bloody Mary*...

U ovom delu predstave reditelj je evocirao sećanje i na evropske revolucije kroz njene najistaknutije predstavnike. U Sinagogi su se pojavile istorijske ličnosti u funkciji iznevernih revolucionara. *Čovekova tragedija* svoje uporište nalazi upravo u činjenici da je i sam Madač bio razočarani učesnik mađarske revolucije iz 1848. godine, što predstavlja simboličku vezu sa rediteljem komada, koji je bio neposredni aktivista „šezdesetosmaškog pokreta“ u SFRJ.

Sinagoga u *Madač, komentarima* simbolizuje otpor, filozofski sistem promena i revolucije. U kontekstu predstave, evropske revolucije, u prenesenom značenju, počinju izlaskom Jevreja iz Egipta. S obzirom da Hagada svoje uporište ima u dogmatskoj filozofiji, koja proizvodi imaginarne svetove, odnosno fikciju, ovde se implicitno radi o Bekonovim „Idolima teatra“⁵⁰.

* * *

Reafirmacija materijalne i nematerijalne kulturne baštine, zajedno sa savremenim umetničkim stvaralaštvom, utiče na razvoj svesti kod građana i pripadnika različitih kulturnih grupa o pripadnosti određenom kulturnom identitetu na osnovu kojeg se oblikuje i imidž gradova u

⁴⁹ Sinagoga je sagrađena 1902. godine, ali je vremenom napuštena. Jevrejska opština ju je 1979. Poklonila Skupštini opštine Subotica za korišćenje u kulturne svrhe. Grad je poklon primio, ali ga nije koristio. Prostor sinagoge aktiviran je tek predstavom *Madač komentari*.

⁵⁰ „Konačno, ima idola koji su se u duše ljudi naselili iz raznih filozofskih učenja i iz naopakih zakona dokazivanja“ (Bekon 2009). Njih Bekon naziva Idolima pozorišta zbog toga što, po njegovom shvatanju, svi stečeni sistemi predstavljaju samo mnoštvo pozorišnih komada koji prikazuju svetove koje su, na neki nestvaran i teatralan način, sami sazdali. Tu spadaju različite verske dogme, (političke) ideologije, državna uređenja i tako dalje.

međunarodnim okvirima. Scenski prostori u *Madač, komentarima* su svojevrsni gradski ambijenti, koji predstavljaju najjače uporište identiteta lokalne zajednice i nešto što ojačava osećanje pripadnosti tom delu grada, pa i gradu u celini. „Istovremeno, gradski ambijenti predstavljaju posebnu atmosferu ili raspoloženje koja dominira u percepciji i razumevanju određenog gradskog područja (u velikom gradu) ili grada u celini (u slučaju manjeg grada)“ (Stojković, 2013: 9).

S obzirom da je predstava, između ostalog, bila i svojevrsna rekonstrukcija kulturnog i istorijskog nasleđa Subotice, sa stanovišta menadžmenta *Madač, komentari* su bili takozvana *interpretacija*, to jest komunikacioni proces, koji je otkrivao značenje i razvijao odnos između urbanog nasleđa i publike, kroz proživljeno iskustvo sa pomenutim prostorima. Predstava je dakle, bila i medijum i poruka – obuhvatajući inherentne vrednosti, a takođe predstavljajući i rezultat društvenog izražavanja, što znači da je koncept *Grada teatra* bio podjednako deo prošlosti u smislu tradicije i nasleđa, kao i sadašnjosti u smislu interakcije i prilagođavanja novonastalim okolnostima življenja. Razvojno kontekstualizujući elemente ukupnog kulturnog pamćenja, tradicije i identiteta (jezik, religija, istorija, umetnost, kulturno nasleđe) *Grad teatar* je generisao funkcioanalni simbolički kapital.

b. Kulturna raznolikost i identitet kao vrednosti sociokulturnog kapitala

Umetnički sastav predstave *Madač, komentari* su činili raspoloživi kadrovi Narodnog pozorišta-Népszínház-KPGT. U istoj predstavi, konačno su se, u subotičkom pozorištu, našli glumci različite verske, nacionalne i etničke pripadnosti. Intervjuisani sagovornici su istakli da su glumci, zahvaljujući ovom projektu srpskohrvatske i mađarske drame po prvi put istinski sarađivali, družili se i radili.⁵¹

⁵¹ Režija: Ljubiša Ristić, Nada Kokotović. Saradnici reditelja: Želimir Žilnik i Dragan Živadinov. Dramaturzi: Dragan Klaić i László Végel. Saradnik dramaturga: Sziveri János. Scenografija: Hupkó István, Bjanka Adžić-Ursulov, Ljubiša Ristić. Kostimi: Bjanka Adžić-Ursulov, Ana Atanaković. Muzika: Gábor Lengyel. Dirigent: Mátiás Murényi. Tekstovi: Petar Albijanić, Csorba Béla, Dragan Klaić, Sziveri János, Ottó Tolnai.

Igraju: János Albert, Mária Albert, Arok Ferenc, Ramadan Azirović, Kaća Bačlija, Snežana Bećarević, István Bicskei, Zoltán Barácius, Danilo Čolić, Nebojša Čolić, Zsuzsa Daróczi, Dórá Emma, Döbri Dénes, Ilija Drašković, Zita Gyenes, Svetislav Đorđević, Milena Đumić, Snežana Jakšić, Jónás Gabriella, Margit Karna, Éva B. Kasza, Geza Kopunović, Miklós Korica, Júlia Kotroba, Frigyes Kovács, Eržika Kovačević, Lakatos Mátiás, Katalin Majoros, Miroslav Medić, Sándor Medve, Monja Milenković, Veroslava Mitrović, Marija Opsenica, Luka Piljagić, Đorđe Rusić, Péter Szél, Szűcs Hajnalka, Anna Sánta, Tibor Sebestyén, Eta Sűveges, Imre Takács, Levente Tórköli, Aleksandar Ugrinov, Persida Ugrinov, Tibor Vajda, Radiša Vučković, Erzsébet Vrescsák, Sanja Moravčić, Ana Kostovska, Ljilja Jakšić.

U procesu stvaranja predstave bili su angažovani i drugi umetnici sa prostora bivše Jugoslavije. *Madač, komentari* su bili konkretna projekcija KPGT-ovog koncepta *jedinstvenog jugoslovenskog kulturnog prostora*, koji je promovisao zajedništvo različitih „naroda i narodnosti“ SFRJ. Ova višenacionalna, multietnička i multikonfesionalna predstava, kao uostalom i čitav projekat *Grad teatar*, bila je jedinstvena na našim prostorima, utoliko što je operacionalizovana na institucionalnom nivou.

Ištvan Erši (1985) je za nemački list „Theater heute“ tim povodom istakao sledeće:

Ristićevo novo multinacionalno pozorište ima mnogo članova i pristalica, ali tako posvećeni glumci, s takvom samodisciplinom, zaista se retko mogu videti. Neki detalji koji su se mogli videti na trgu i u Sinagogi gledaocima nisu mogli da promaknu. Raskoš, vizuelna i vizionarska snaga inscenacije, svedoče o talentu koji podseća na Roberta Vilsona. Kao i kod njega, i ovde se s tekstom izlazilo na kraj na sličan način, a katkada sam upravo želeo da i ne razumem. Pa ipak! Umetnici ne nalaze ništa dobro u postojećem stanju stvari, njihov elan da eksperimentišu u pozorištu privlači me jače od ikakvog smeha i nejasne rezigniranosti.

Predstava *Madač, komentari* je naročito značajna u jezičko-kulturološkom kontekstu⁵², jer je uspostavila svojevrsnu jezičku dinamiku. Uz dominaciju mađarskog jezika, izvođači su na sceni govorili i pevali i na drugim jugoslovenskim i evropskim jezicima, bez obzira na jezičku pripadnost. S tim u vezi, Laslo Vogel je za ovo istraživanje posebno naglasio vrednost multilingvalnog stvaralačkog postupka subotičkog „novog“ pozorišta:

ako se na jednoj predstavi u Subotici govori i srpski i mađarski, znači da priznajete da postoji i jedno i drugo, da su ravnopravni, na umetničkom nivou [...] Njegovo [Ristićevo] pozorište je bilo više bilingvalno nego vojvođanski parlament.⁵³

Čak i novi sufiks, KPGT, u nazivu Narodnog pozorišta-Nepszínház, sastavljen od inicijala reči „pozorište“ na različitim jezicima jugoslovenskog i evropskog kulturnog prostora (Kazalište

Kamerni ženski hor Muzičke omladine Subotice, Hor penzionera, Orkestar Narodnog pozorišta *Nepszínház* Subotice, članovi Kulturno-umetničkog društva Mladost, učenici srednjih škola Bosa Milićević, Svetozar Marković i Mašinsko-elekrotehničkog školskog centra.

⁵² *Višejezičnost* je svakako jedan od najvažnijih elemenata kulturnog identiteta Vojvodine kao regiona. Subotica je bila (i ostala) višejezična sredina za primer, nudeći znatne mogućnosti za proučavanje lokalnih jezičkih kontakata, međujezičkih uticaja, pozajmljivanja, smenjivanja kodova i srodne problematike. Problem je, međutim, u tome što su jezički partikulariteti u subotičkom pozorištu, kao glavnoj kulturnoj instituciji grada, delovali uglavnom statično bez praktične interakcije.

⁵³ Vogel, L. Transkript intervju, Novi Sad, januar 2014.

Pozorište Gledalište Teatar), nagoveštavao je višejezičnost budućih projekata. Tekstovi u publikaciji *Madač, komentari*, kao i potonjim katalogima, štampani su na srpskohrvatskom, mađarskom i engleskom jeziku. Namera reditelja je bila da promoviše dinamički jezički pluralizam, prevashodno jugoslovenskog, a posredno i evropskog kulturnog prostora.

Ovakav lingvistički koncept naročito je relevantan za multikulturne sredine, kao što je Subotica, jer jezik zauzima važno mesto u procesima konstrukcije, destrukcije i rekonstrukcije identiteta određene društvene zajednice. Za njen opstanak nisu toliko bitne objektivne jezičke razlike koliko odnos prema njima, to jest da li im se prilazi kao „rovovima“ ili kao „mostovima“. Iz tog rakursa, princip jezičkog premošćavanja, posredstvom multilingvalnog stvaralaštva predstavlja neizostavnu vrednost premošćujućeg socijalnog kapitala.

Jezička tolerancija se u *Madač, komentarima* ispoljila na dva plana: internacionalnom⁵⁴ i intergrupnom.⁵⁵ U tom smislu, kako piše Stojković (1993: 121), jezik kao da je predodređen u funkciji ideoloških ishodišta svih elita koje su uključene u društvenu konstrukciju kolektivnog identiteta.

U predstavi su doslovno mešane najrazličitije kulturne prakse. Promovišući partikularne vrednosti u dinamičkom međuodnosu, *Madač, komentari* su bili uzoran slučaj unapređenja kulturne raznolikosti grada, države i regiona. Ta kulturna raznolikost je manifestovana i kroz raznolikost običaja, tradicije, muzike i kostima, odnosno tradicionalne nošnje. Prema Mumfordu (1988: 118), upravo se isticanjem razlika borba može preobraziti u dijalektiku: tako grad svojom unutrašnjom ekonomijom postane mesto koje suzbija fizički i podstiče duhovni rat. Predstava *Madač, komentari* pri tome ne negira nacionalne kulture i u okviru njih uspostavljene identitete. Promovišući nacionalnu, versku, jezičku, muzičku raznolikost, te ističući kulturne posebnosti (u vidu tradicije, običaja, nošnji i drugo) predstava *Madač komentari* je partikularne identitete integrisala unutar sociokulturnog prostora Subotice, ali i SFRJ, težeći ka izgradnji pluralističkog identiteta, koji se više ispoljava kao forma, to jest kao medij posredovanja. *Madač komentari* su praksa razlike, što implicitno vodi kulturnom pluralizmu, „pošto je u raznolikim društvima od

⁵⁴ Internacionalna ravan se reflektuje kroz priznavanje postojanja i digniteta velikog broja jezika u svetu, bez predrasuda prema onima manjih zajednica na nižem stepenu civilizacijskog razvitka (Bugarski, 2005: 87).

⁵⁵ Intergrupna ravan se reflektuje kroz prihvatanje ravnopravnosti i vrednosti jezičkih sredstava svojstvenih pojedinim etničkim, verskim i drugim grupama na istoj teritoriji (Ibid).

esencijalnog značaja obezbediti harmoničnu interakciju između ljudi i grupa sa različitim dinamičnim kulturnim identitetima kao i njihove spremnosti da žive zajedno“ (Đukić, 2010: 60).

Predstava je tretirala jugoslovenski i evropski kulturni prostor kao fluidni prostor kulturnih tokova i socijalnih interakcija, kao semiosferu, u kojima su kulturni odnosi kreirali svojevrsnu heterotopiju, prožetu sukobom partikularizma i univerzalizma. Ova predstava se pozicionirala između tradicionalnog nacionalnog, sa jedne, i unitarnog koncepta sa druge strane. Svojim dinamičkim karakterom je pokazala kako univerzalne vrednosti nemaju smisla bez partikularnih, kao što su i partikularne manjkave bez univerzalnih. *Madač, komentari* su težili izbalansiranom odnosu ovih vrednosti, što je možda i najrelevantnija kulturološka implikacija ove predstave.

Subotički kulturni model, zasnovan na konceptu *JJKP*, postao je jedan „kompleks“, čija je osobenost bila da, bez asimilacije, povezuje najveće raznolikosti, da nerazdvojno povezuje protivnosti, dok se s druge strane odlučno usprotivio silama getoizacije različitih kulturnih grupa. Dakle, predstava je inicirala jedno kompleksno dijalogičko⁵⁶ udruživanje koje nije sačinjeno samo od komplementarnosti, nego i od takmičenja i antagonizama. Svoje pluralističko i protivrečno jedinstvo *Grad teatar* je, zahvaljujući *Madač, komentarima*, postigao kroz mnogostrukost, u interakciji nacija, konfesija, kultura i klasa.

Shodno tome, jasna je intencija Nele Hertling, glavne menadžerke Kulturne prestonice Evrope 1988. godine, da uvrsti *Madač, komentare* u zvanični program u Zapadnom Berlinu, u funkciji paradigmatičnog plurikulturnog projekta i nadnacionalnog koncepta, i to samo godinu dana pre pada Berlinskog zida, a godinu dana posle osnivanja panevropske radne grupe „Guliver“⁵⁷ u Amsterdamu, čiji su suosnivači i predstavnici iz SFRJ bili Ljubiša Ristić i Danilo Kiš. Tako je Subotica, posredstvom *Madač, komentara*, preporučila Evropi svoj plurikulturalni koncept *jedinstvenog jugoslovenskog kulturnog prostora* kao model za uspostavljanje i očuvanje evropskog kulturnog prostora. Savremeno viđenje evropske kulture, od strane Evropske unije i

⁵⁶ Prema Edgaru Morenu (1989) termin dijaloga je nedovoljan da izrazi sukobljenost. Termin dijalektika je nedovoljan da izrazi postojanost dualističke suprotnosti unutar jedinstva. Prema tome, termin dijalogika sublimira ova dva pojma.

⁵⁷ „Guliver“ je radno telo koje je iniciralo ideje i projekte koji su promovisali duh slobodne kooperacije između umetnika i intelektuaca širom Evrope, izvan nacionalnih granica. Potpisnici: Almeida Faria, Per Olov Enquist, Steve Austen, Hans Magnus Enzensberger, Andrei Bitov, Henk van Galen Last, Liesbeth Brandt, Corstius Jonas Geist, Günter Grass, Cesc Gelabert, Madeleine Gustafsson, Danilo Kis, Klaus Huber, Giselheer Klebe, Robert Jungk, Tadeusz Konwicki, Augustin Buzura, Paal Lederer, Cevat Çapan, Åse Marie Nesse, Giancarlo de Carlo, Ljubisa Ristic, Cornelius Castoriadis, Hendrik Stangerup, Maurice Cranston, George Stoilov, Pierre Vago, Andrei Vosnessenski.

Saveta Evrope, kao mozaika različitih kultura, oličeno u motou „Ujedinjeni u raznolikosti“, nedvosmisleno se može identifikovati u *Madač, komentari* i konceptu *JJKP*, koji je nastao pre evropske zajednice u njenom sadašnjem obliku. To znači da je Subotica na Kulturnoj prestonici „izvezla“ u Evropu jednu univerzalnu vrednost koja je primenljiva i u širem (evropskom) kontekstu, a ne samo u onom u kom je nastala. U tom smislu, možemo konstatovati da vrednosti koje ističu *Madač, komentari* predstavljaju svojevrsan sociokulturni kapital ne samo Subotice, nego i Evrope, čije jedinstvo danas počiva upravo na kulturnom i socijalnom diverzitetu.

c. Socijalna kohezija i identitet kao vrednost sociokulturnog kapitala

Gradnja identiteta, kao fluidne game samosvojnosti i prepoznatljivosti svake individue, zavisi, pored ostalog, od socijalnih i kulturnih determinanti. Navedene vrednosti *Madač, komentara* na određeni način predstavljaju determinante identiteta, kao vrednosne datosti.

KPGT je pozicionirao Narodno pozorište-Nepszínház u sam centar kulturnog zbivanja i rasprave, i to ne samo u Subotici, nego i u čitavoj SFRJ. Počev od predstave *Madač, komentari*, pozorišna publika je po prvi put dolazila u Suboticu i iz drugih jugoslovenskih krajeva, što je bio pravi kulturni šok za Subotičane. Javni prevoz na relaciji Beograd–Subotica je zabeležio iznenađujuće veliki broj putnika koji su u grad na severu Vojvodine dolazili upravo radi gledanja predstava. Saradnik dnevnih novina „Slobodna Dalmacija“ je 1986. to opisao na sledeći način „Na subotičku predstavu *Madač komentari*, Ljubiše Ristića, publika ovogodišnjeg BITEF-a je putovala, kolona autobusa dovela je gledaoce u pohod kazališnom događaju koji odjekuje kao prva senzacija našeg današnjeg teatra. Kakva je to predstava i čime toliko privlači?“ (Brečić, 1986).

„Četiri hiljade ljudi, novembra 1986. godine, na Trgu slobode, svedočilo je i delilo uspeh jednog pozorišnog projekta“ (Krilović, 1986). Prizori na trgu su naročito privlačili veliki broj Subotičana, jer je ovaj deo predstave bio pristupačan svim građanima, zato što je bio na otvorenom, te se nije plaćala ulaznica. Karakteristično za ovu vrstu scenskog izvođenja je to što klasična publika zapravo i ne postoji. U tom smislu, ako se oslonimo na stanovište Slobodana Selinkića (2000: 34), koji ističe da je građanin na trgu sastavni deo događanja, onda su gledaoci, slučajni prolaznici, ravnopravni učesnici u predstavi, a njihove reakcije integralni deo izvođenja, one stvaraju predstavu. Prolaznici, dakle, imaju specifičnu, dvostruku ulogu – publike i izvođača.

Socijalni impakt predstave je bio manifestovan i na način da su „građani počeli intenzivnije da se okupljaju na gradskom trgu, čak i kada nije bilo predstave. Jezgro grada je najednom postalo promenada”.⁵⁸ Po rečima svih sagovornika, žitelji grada su se više družili na ulicama, u kafanama, sretali se zahvaljujući pozorištu. Predstava je, ergo, oživela uličnu kulturu, koja, prema Džonu Hartliju, podrazumeva više od pukog upijanja izrežiranih nastupa ili posmatranja umetnosti. „Ona je društvena i interaktivna. Možete da se nađete sa drugima, da se družite i pričate sa njima, ili da samo sedite i gledate večerašnje epizode ljudske komedije“ (Hartli, 2007: 219).

Uz to, primetan je bio veći promet i okupljanje u ugostiteljskim objektima, tako da se može govoriti i o ekonomsko-turističkim potencijalima predstave *Madač, komentari*, odnosno koncepta *Grad teatar*. No, ova tvrdnja se ne može potkrepiti konkretnim statističkim podacima, i upravo iz tih radova autor ne ulazi u dublju analizu ovog aspekta projekta, nego se oslanja na pisanje štampe i izjave sagovornika.

6.3.2. Sociokulturne vrednosti predstave *Madač, komentari* u funkciji razvoja imidža Subotice

Predstavom *Madač, komentari* Subotica se prvi put našla u žiži interesovanja ne samo jugoslovenske, nego i evropske kulturne javnosti. Jugoslovenski kritičari iz tog perioda, Jovan Ćirilov, Hamdija Demirović, Dalibor Foretić, Petar Brečić, Vesna Kesić, Branka Krilović, Darko Lukić, Zoran Đerić i drugi, ceo ovaj projekat su ocenili kao veoma značajan i uspešan poduhvat kako u pozorišno-estetskom, tako i u kulturno-političkom smislu. Sa druge strane, pojedini kritičari, kao na primer Kujundžić iz novosadskog lista „Dnevnik“, iznosili su pežorativne kritike, u potpunosti zanemarujući kulturološke i estetske implikacije ove predstave. Ipak, priznanje je stiglo s neočekivane strane – iz budimpeštanskog dnevnika „Népszabadság“, koji je, kako parafrazira Dragan Klaić, izrazio zahvalnost Narodnom pozorištu iz Subotice što je usred Evrope kulturu narodnosti predstavljao na tako superioran način.

Osim svoje inauguralne, programske funkcije, ova je predstava oktobra 1985. označila duh evropskog i svetskog pozorišta (poliglotskog, kosmopolitskog, svesnog različitosti i ponosnog na njih), koji se imao nastaniti u kupolama subotičke sinagoge i rasuti po gradu, do palićkih drvenih kupola (Klaić, 1989).

⁵⁸ Pavićević, B. Transkript intervju, Beograd, decembar 2012.

Naredne godine predstava je bila i u zvaničnoj konkurenciji Bitef festivala, s tim što se, kao izuzetak, izvodila u Subotici. Kao najobjektivniji indikator kulturološkog značaja predstave *Madač, komentari* i pozitivnog imidža, koji je ostvaren, poslužilo je gostovanje u Berlinu u okviru Evropske prestonice kulture, u maju 1988. godine, iako je do tada bilo uvreženo mišljenje da je predstava neprenosiva, zbog izrazite mnemotehničke i istorijske konotacije subotičkih prostora. U predstavu je, pod novim nazivom *Berlin-Sub-Verzion*, bilo uključeno nekoliko berlinskih alternativnih pozorišnih trupa (Berliner Compagnie, Hofteater, Caracol-Theater) i muški dečji hor iz četvrti Šeneberg. „Gradske ambijente Subotice – Gradsku kuću, korzo i Sinagogu – zamenila je Gradska kuća u centralnoj berlinskoj opštini Vilmsdorf. Predstava se igrala po završetku radnog vremena opštinskih činovnika (od pola devet do ponoći) u malom i velikom dvorištu, brojnim hodnicima, dvoranama, čak i nusprostorijama ovog javnog objekta“ (Šentevska, 2013: 71).

Dnevni list „Der Tagesspiegel“ je istakao kako je nemačka javnost *Madač, komentarima* fascinirana, zbunjena i uzbuđena i da je ovom predstavom NPS postalo zvezda „internacionalnog“ teatra. „Tip Berlin“ je naglasio kako je Subotica, inače „jedva poznato mesto, van ‘utabane staze’“, centar sveta na tri sata“. „Volksblatt“ je najavio „novu eru“ u Subotici, koja je, kako navode, decenijama bila u „kulturnoj hibernaciji“.

Kako je preneo „Tanjug“, 8. septembra 1986. godine, ugledni zapadnonemački dnevnik „Frankfurter Rundschau“ je pisao da je jugoslovenski režiser Ljubiša Ristić u Subotici stvorio svetski pozorišni spektakl. Fokusirajući se na predstavu *Madač, komentari*, kritičar frankfurtskog lista Hajnc Klunker istakao da je to čulno i promišljeno svetsko pozorište ostvareno u „jugoslovenskoj provinciji“ u centralnoj Evropi, koja se suprotstavila „političko-ideološkom blokovskom načinu razmišljanja“. Klunker je u to vreme nazivao Ristića „Letećim Holanđaninom jugoslovenske pozorišne scene“, a nemačka štampa ga opisivala ga kao „genijalnog režisera, stratega, sve i svašta jugoslovenskog pozorišta“, ali i „ruskog kulturnog ambasadora“.

Zaključak

Predstavom *Madač, komentara*, pozorište je izvršilo simboličku eksproprijaciju javnih prostora, pozivajući grad da bude akter a ne dekor, sa ciljem suprotstavljanja konvencionalnom scenskom

prostoru i naglašavanja krize institucije, dovodeći u pitanje tradicionalni kulturno-politički sistem.

Ovde je posredi svojevrsan slučaj da su pozorište i stanovništvo aktivni akteri u procesu ostvarivanja *opšteg interesa* sredine, dok je obrazac na koji smo mi navikli – kultura, odnosno *Grad teatar*, model unapređenja kvaliteta života stanovništva i samog grada kao njihovog prebivališta, usmeren ka *opštem dobru* celokupne zajednice.

Sa stanovišta društvenog ugovora, prisustvo publike je značilo pristanak samorefleksivne individue da deli zajednički prostor sa drugim građanima. Sa stanovišta estetskog ugovora to je podrazumevalo validaciju nove kulturne politike i umetničke koncepcije.

Identitet građanina, reafirmisan jednim kulturnim modelom, postao je komponenta poliidentiteta (jugoslovenskog i evropskog), odnosno pluralistički identitet jedne *unitas multiplex*. Subotica je u sebi ujedinila i lokalni identitet, regionalni, nacionalni i transnacionalni. Jedinstvo i identitet Subotice su, dolaskom KPGT-a u Narodno pozorište-Népszínház, počeli da se razvijaju iz konstruktivnog sukoba partikularnih identiteta, što je slučaj i sa današnjim evropskim identitetom. Taj međuodnos suprotstavljenih, istovremeno divergentnih i konvergentnih činilaca predstavljao je superstrukturalnu kulturološku pretpostavku za početne oblike nastajanja evropskog društva shvaćenog kao socioekonomska struktura.

U pogledu promocije kulturnog identiteta i kulturnog stvaralaštva, predstava je bila manifest nove kulturne politike, a slobodno možemo reći i savremene integrativne kulturne politike. *Madač, komentari* predstavljaju jednu originalnu sintezu, komplementarnu ideju koja nije zamena za istorijske nacije. Povezujući ljude različite nacionalnosti i veroispovesti, reditelj je promovisao „horizontalni koncept“ povezivanja različitih nacionalnih i etničkih grupa, ne narušavajući integritet partikularnih identiteta. Naglašeno je da su sve etničke grupe, a naročito mađarska, imanentni segment jugoslovenskog kulturnog prostora.

Uzevši u obzir (navedene) generisane sociokulturne vrednosti i činjenicu da sociokulturni kapital proističe iz uspostavljanjih horizontalnih veza, te da se društvena zajednica može razvijati u punom smislu te reči samo ako razvija horizontalne institucije, implicitno konstatujemo da je *Grad teatar* već prvim projektom, *Madač komentari*, uvećao sociokulturni kapital na mikro i mezo ravni, odnosno na institucionalnom i gradskom nivou. „Premošćujući“ postojeće

nacionalne i etničke rascepe, i stvarajući heterogeno okruženje, nova kulturna politika je rezultirala razvojem premošćujućeg socijalnog kapitala.

6. Teatralizacija šireg okruženja grada - Palić

Savet za razvoj i uređenje opštine Subotica je 1985. godine intenzivirao revitalizaciju kompleksa Palićkog jezera,⁵⁹ kako bi se od ovog lokaliteta napravila konkurentna turistička destinacija. U opštem procesu revitalizacije Palića uređivane su plaže i parkovi, rekonstruisani su objekti, renovirani hoteli. Nastavak započete izgradnje termalnih bazena, koji su u praksi već dokazali svoju upotrebnu vrednost, predstavljao je okosnicu daljeg razvoja u turističkoj ponudi. Sledeći kapitalni poduhvat podrazumevao je izgradnju dodatnih smeštajnih kapaciteta, po uzoru na Konake na Kopaoniku, te su 1986. godine otpočeli politički pregovori sa Ivanom Stambolićem,⁶⁰ koji je u tom periodu bio zadužen za izgradnju pomenutih objekata na Kopaoniku. Boško Kovačević je sa „Jugotursom“, koji je bio pod okriljem gigantske firme „Geneks“, izrađivao projekat u vezi sa izgradnjom, turističkim opremanjem i promocijom Palića.

⁵⁹ Na predlog J. G. Libertrauta, glavnog lekara Bačkobodroške županije, da se jezerska voda i mulj zagrevaju i tako koriste za lečenje, počela je, praktično, turistička istorija jezera Palić. Bilo je to davne 1780. godine, a devet decenija ranije general Marseili, koji je svojim jedinicama u to vreme marširao delom Panonije, ucrtao je u vojne karte malo jezero i u svom delu „Danubius Pannonico-Mysicu“ nazvao ga je Paligo Palus.

Takav Palić primio je prve turiste i prve posetioce koji su tražili leka kostobolji 1845. godine, kada je i sagrađena prva kupaonica. Najpre železnička, a zatim tri godine posle početka 20. veka i tramvajska veza uveliko su povećali zanimanje za „Bačko more“.

Fizionomija Palića formirana je krajem prošlog i početkom ovog stoleća, upravo u vreme kad su se u njemu održavale mnoge sportske discipline. Po uzoru na Olimpijske igre, na Paliću je održano nekoliko atletskih takmičenja, a 1891. godine ovde je sagrađena asfaltna biciklistička staza. Jedinu takvu stazu u to vreme imao je - London.

Na Paliću su 1909. i 1910. godine sagrađeni Ženski štrand, Velika terasa, Muzički paviljon i čuveni vodotoranj, simbol mesta. Ti objekti građeni su u stilu mađarske varijante secesije, a oblikovali su ih najpoznatiji evropski graditelji. Svi ti objekti u potpunosti su sačuvani, neki revitalizovani, a neki u međuvremenu dobili autohtoni izgled.

Park u Paliću datira iz 1840. godine. U njemu je sredinom osamdesetih bilo oko 30 vrsta najraznovrsnijeg drveća. Velike cvetne aleje, vodoskoci, platani stari i po 130 godina, staze s klupama itd. bili su svojevrsna oaza mira i tišine.

Međutim, jezero Palić izbrisano je iz geografskih karata 1971. godine. Zagađivanje otpadnim vodama subotičke industrije, kulminiralo je pomorom biljnog i životinskog sveta ovog jezera. Težak vonj mulja i truleži divljeg bilja uticao je i na prelepe šumarke, a jezero se približavalo poslednjoj tački umiranja.

1971. godine jezero je isušeno. Punih šest godina trajalo je čišćenje dna i uklanjanje toksičnog mulja s dna nekadašnje jezera. Sagrađen je veliki pročišćivač koji industrijske vode filtrira, a zatim ih ispušta u Palić. U Novembru 1975. godine počelo je punjenje Palića, a u Maju 1977. jezero je ponovo vraćeno građanima. Uklonjeno je oko 2,5 miliona kubika mulja sa dna jezera, ribe su ponovo zaplovile kroz vodu, a jezero je u poslednjem trenutku izbeglo umiranje.

Da bi se trajno rešio dotok čiste vode u Palić, počela je gradnja kanala od reke Tise. Planirano je da za tri godine velikim kanalom od Tise do Palića plove i brodovi, a da tekuća voda poboljša floru i faunu i zauvek reši probleme otpadnih voda. Međutim, taj poduhvat još uvek nije priveden kraju, premda je javno preduzeće „Vode Vojvodine“ najavilo završetak radova u 2013. godini.

⁶⁰ Bivši predsednik Vlade Srbije, zatim predsednik CK SK Srbije i na kraju predsednik Predsedništva Srbije.

Ali kako bi Palić imao održivu turističku ponudu, koja bi trajala tokom čitave godine, Savet za razvoj i uređenje opštine Subotica je istupio sa idejom o iskorišćavanju prirodnih potencijala Palića i njegovih termalnih voda, u svrhu razvoja banjskog turizma, koji bi pozicionirao Palić u čitavom regionu (Prilog 2).

6.1. Kulturna revitalizacija Palića

S obzirom da kulturni i umetnički događaji (festivali, manifestacije, takmičenja, smotre i slično) u značajnoj meri doprinose razvoju lokalne zajednice, subotičke vlasti i uprava Narodnog pozorišta-Népszínház-KPGT su donele odluku da 1986. godine, u obnovljenim i preuređenim objektima Palića⁶¹, pokrenu umetničku, odnosno pozorišnu produkciju.

Sa stanovišta lokalne kulturne politike, to podrazumeva primenu strategije decentralizacije kulturnih aktivnosti, odnosno širenja kulturnog života iz centra grada ka periferiji, sa intencijom iskorišćavanja kulturnih i prirodnih resursa ovog lokaliteta. *U kontekstu opšteg procesa razvoja i revitalizacije grada i gravitirajućih područja*, pokretanje umetničke produkcije je, između ostalog, imalo funkciju da oživi baštinu Palića, a u perspektivi i drugih lokaliteta, poput prirodnog rezervata Ludoš i jezera Majdan, kako bi se građanstvo vratilo u ovaj park prirode i privukli novi turisti. Implicitan cilj lokalnih vlasti je bio *razvoj kulturnog turizma* sredine koji „(u državama, pokrajinama, gradovima, mestima) ima ne samo materijalne već i takozvane nematerijalne efekte kao što su razvijanje svesti i briga o sopstvenim kulturnim vrednostima, kreiranje kulturnog identiteta i pozitivnog imidža zajednice“ (Đukić, 2008).

U tom smislu, Ljubiša Ristić je pribegao festivalskoj strategiji, sa svešću da festivali imaju razvojnu funkciju u zajednici: afirmisanje određene estetike i kulturne politike, oplodžavanje sociokulturnog kapitala, urbana revitalizacija, transfer znanja i iskustava, stimulisane mobilnosti umetnika i umetničkog rada, umetničkih koncepata i ideja. Jedan od najvažnijih Ristićevih ciljeva je bio i širenje i razvoj publike, u nameri da stvori mesto socijalizacije i jedinstva stanovništva (iz svih krajeva SFRJ, ali prevashodno Subotice i njenog užeg i šireg okruženja)⁶², zbog čega festivali inače imaju važnu ulogu u gradskim kulturnim politikama.

⁶¹ Velika terasa, Letnja pozorinica, Bagojvar, sportski centar, Zoološki vrt, bazeni sa toplom vodom, lov i ribolov na jezeru i na Ludošu.

⁶² Osvrtom na drevnu Heladu, i dionizijske igre, uviđamo da su još Grci postulirali ideju da je i pozorište festival: nešto što postoji u posebnom vremenu i na posebnom mestu. „Ovi festivali bili su, prema Jovanu Ćirilovu (1986: 57), važni kao mesto ‘bratstva i jedinstva’ svih Grka, o čemu se govorilo i pisalo bar onoliko koliko se pisalo

S tim u vezi, Klaić (2012) ističe da festivali, i mreže uopšte, igraju ključnu funkciju interfejsa među organizacijama koje pripadaju različitim nacionalnim sistemima pozorišta. Ove kulturne manifestacije imaju izrazite sociokulturne, političke i ekonomske efekte. Prema Vesni Đukić (2005: 121), svi imaju interesa da ulažu u festivale: gradovi zato što time utiču na razvoj lokalne ekonomije, ali i ugled mesta u domaćoj i međunarodnoj javnosti; umetnici zato što se lokalna scena kroz gostovanja inostranih umetnika uključuje u globalne svetske tokove i inovativne trendove; privrednici zato što sponzorisanjem festivala ostvaruju svoje poslovne ciljeve; publika zato što kolektivno kulturno iskustvo donosi uzbudljiv doživljaj i, napokon, turista zato što festival obogaćuje turistički doživljaj. Shodno tome, festival je prozor u svet lokalne zajednice, gde se susreće veliki broj ljudi, turista i lokalnog stanovništva.

Ristićeva odluka da pribegne festivalskoj strategiji se naročito pokazuje ispravnom sa stanovišta teorije o sociokulturnom kapitalu, jer, kao što Vulkok i Narajan (2000) naglašavaju, festivali su, pored drugih tradicionalnih metoda podsticanja društvenih veza, veoma važni pokazatelji osnovnih zaliha socijalnog, a slobodno možemo dodati i kulturnog kapitala. Takođe, festivali su značajni jer imaju ogromne potencijale u generisanju dinamičkih sociokulturnih prostora, koji omogućavanju ukrštanje i preklapanje različitih kulturoloških, nacionalno-etničkih i jezičkih subsemiosfera, a uz to „dinamiziraju i revitalizuju umetničke prakse i kulturne konstelacije pozivajući impulse spolja, i ističući i osnažujući lokalne umetničke resurse“ (Klaić, 2006).

U tom smislu, usledila je odluka Narodnog pozorišta-Népszínház-KPGT da, uz podršku lokalnih subotičkih vlasti, *Grad teatar* realizuje u kompleksu Paličkog jezera kao letnji festival, odnosno deo procesa teatralizacije šire okoline grada, pretendujući da bude ekstra kohezivni faktor u okruženju, tim pre što „pozorište ima izrazitu snagu da pokrene kontakt između različitih kultura i identiteta (Đukić, 2005: 115).

Ljubiša Ristić je predložio da *Grad teatar* na Paliću, 1986. godine, bude realizovan kao tematski pozorišni ambijentalni festival – projekat *Šekspir fest*, u okviru kojeg bi se izvodile najznačajnije tragedije ovog engleskog klasika (uz podsećanje da je Šekspir svakako bio deo dugoročne repertoarske politike Narodnog pozorišta-Népszínház). Odluka da kompleks Palića bude reafirmisan kao festivalski pozorišni prostor nalazi uporište i u činjenici da su „poslednjih sto

povodom dramskih festivala, kao jednog od trajnih oblika opšte jugoslovenskog kulturnog prostora. Znači i Grci su bili svesni problema zajedništva i pitali se kako ga ostvariti.

godina festivali bili pokretačka snaga u procesu rekonceptualizacije, širenja i otvaranja dodatnih umetničkih prostora“ (Klaić, 2002: 4). A upravo umetnički prostori ukrštaju različite subsemiosfere, i na taj način stvaraju svojevrzne sociokulturne prostore, kao pogodnu „platformu“ za generisanje sociokulturnog kapitala.

U idejnoj koncepciji *Šekspir festa*, novi demokratski duh je bio dominantan. Takva demokratičnost je podrazumevala pristupačnost i participativnost širih slojeva stanovništva, što je naročito važno za zajednice koje potresaju politički razdori i sociokulturni konflikti. U tom smislu, festival na Paliću je bio namenjen prevashodno domicilnom stanovništvu, koje je pre svih trebalo da se upozna sa svojim kulturnim potencijalima kako bi ih bolje razumelo i poštovalo, premda su čelnici KPGT-a „računali“ i na svoju redovnu publiku iz čitave Jugoslavije.

Ovaj festival je imao i tu funkciju da umanju sociokulturni jaz između centra grada i periferije, usmeravajući kako publiku, tako i javnost, od centralne kulturne infrastrukture ka periferiji, tada gradskoj margini, ka zaboravljenom Paliću.

6.2. Grad teatar – projekat Šekspir fest

Posle *Madač, komentara* i oktobarskog repertoara iz 1985. godine, koji je bio „mesec kontakta“, „inicijacije“ subotičke publike sa novim pozorišnim stremljenjima, novembar mesec je protekao u upoznavanju ondašnje publike sa sličnim pozorišnim razmišljanjima u Jugoslaviji i u svetu. Od 6. do 26. Novembra, subotičkoj publici predstavilo se preko 250 izvođača iz sedam jugoslovenskih, mađarskih i nemačkih pozorišta⁶³. Do kraja te sezone su usledile premijere predstava *Der Nichtraucher*, *Šiptar*, *Pukovnik*...

⁶³Cvetna nedelja jednog džambasa u subotičkoj Sinagogi (drama na mađarskom jeziku subotičkog pozorišta, Sinagoga), *Slučajna smrt jednog anarhiste* u zgradi pozorišta (Narodno pozorište iz Segedina), *Priča sa zapadne strane* u zgradi pozorišta (Narodno pozorište iz Segedina), *Marija Magdalena* i *Himna* u zgradi pozorišta (Narodno pozorište iz Segedina), *Edip* u subotičkoj ciglani (Teatar Roma „Pralipe“, Skoplje), *Ljudi golubovi* u zgradi pozorišta (Teatar Roma „Pralipe“, Skoplje), *Breht 1917* u Sinagogi (Teatar Roma „Pralipe“, Skoplje), *Ja bih mogla da stanem u sredinu* u zgradi pozorišta (Žuža Daroci), *Elektra* u Sinagogi (Theater a. d. Ruhr, Mülheim an der ruhr), *Putevi* u zgradi pozorišta (Deneš Debrei), *Godo* koreodrama u zgradi pozorišta (Plesni teatar KPGT), *Kasimir i Karolina* u Sinagogi (Theater a. d. Ruhr, Mülheim an der ruhr), *Ana* u Sinagogi (Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana), *Dirigent* - koreodrama u zgradi pozorišta (Plesni teatar KPGT), *Strah i hrabrost* u Sinagogi (Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana), *Mara Sad* u zgradi pozorišta (Pozorište „Gergelj Čiki“, Kapošvar), *Misa u A-molu* u Sinagogi (Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana), *Tom Džons* (Pozorište „Gergelj Čiki“, Kapošvar), *Psihe* u zgradi pozorišta (Žuža Daroci), *Karamozovi* u Sinagogi (KPGT), *Oslobođenje Skoplja* u Sinagogi (KPGT), *Novi prilozi za Krležin obračun sa nama* u Sinagogi (Rade Šerbedžija), *Mađarska Medeja* u Sinagogi (premijera, Drama na mađarsko jeziku subotičkog Narodnog pozorišta-Népszínház).

Konačno, tokom leta 1986. godine, organizovan je *Šekspir fest*, kao nasušna potreba da se jednom pozorištu kakvo je subotičko obezbedi repertoarski profil, te da se u njegove temelje ugradi klasik čija modernost je još neprevaziđena, a vrednost univerzalna⁶⁴, „te da se time i zagovornici modernog pozorišta opomenu na to da kod Šekspira piše sve što nas interesuje. Tu je pre svega analiza naše vlasti i modela tekućeg života“ (Ristić 1986c: 29).

Tema *Šekspir festa* je bila „Smrt tragedije i Šekspir pred slikom raspadnutog sveta“, koja je aktuelizovala pitanje o mogućnostima tragedije u pozorišnom svetu u tadašnjim kulturno-političkim okolnostima, restaurirajući tragediju u neobaroknom duhu. Kako je ulogu tragedije u konstrukciji i dekonstrukciji društvene zajednice prvi definisao Aristotel, njegova teorija je bila glavna inspiracija reditelja i upravnika NPNS-KPGT⁶⁵ Ljubiše Ristića u konceptualizaciji *Šekspir festa*, naglašavajući neraskidivu kulturno-političku vezu između polisa (grada-države) i antičkog teatra. I dan danas je aktuelno, naročito u naučnom diskursu, aristotelovsko razmatranje grada kao jednog integrisanog ambijenta.

U okviru festivala izvedeno je šest premijera kapitalnih Šekspirovih tragedija u produkciji subotičkog Narodnog pozorišta-Népszínház-KPGT: *Tit Andronik*, *Ričard Treći*, *Hamlet*, *Otelo*, *Magbet*, *Julije Cezar*, kao i jedno Borhesovo bavljenje Šekspirom – *Everything and nothing*.

Subotičani su videli impozantan broj gostujućih predstava u toku *Šekspir festa*, izložbe i koncerte o kojima je dotadnja provincija mogla tek da sanja. U tom smislu, *Šekspir fest* je pored 11 različitih pozorišnih predstava, obuhvatio i 15 koncerata (Subotičke filharmonije, Jovana Kolundžije, Aleksandra Madžara, Rite Kinke, Dubravka Detonija, grupe Acezantes iz Zagreba i drugih). Organizatori *Šekspir festa* nisu zanemarili ni refleksivnu, edukativnu i razvojnu funkciju festivala. Održano je više tematskih predavanja i okruglih stolova, koje je, između ostalih, moderirao Dragan Klaić („Upotreba vlasti“, „Multikulturni šok“), sa ciljem kritike prakse tradicionalne kulturne dominacije. U galeriji „Bagojvar“ održane su izložbe slika Vlade Veličkovića, Dušana Otaševića i Olje Ivanjicki. Prikazano je 7 filmskih projekcija (uglavnom Šekspirovih ekranizacija, uz premijerno izvođene filma Želimira Žilnika *Lijepa žena prolazi kroz grad*), kao začetak današnjeg Paličkog filmskog festivala, na istoj Letnjoj pozornici. Realizovan je i niz neformalnih javnih nastupa muzičara, glumaca, slikara. U toku 52 festivalska dana bilo je

⁶⁴ Više videti u: Kot, 1994.

⁶⁵ Skraćenica za Narodno pozorište-Népszínház-KPGT

i gostovanja iz Mađarske (*Makbet* – „Szegedi opera“, *Henri IV* – „Szegedi nemzeti színház“, *San letnje noći* – „Szkeke színház“ iz Budimpešte, *Marija Nablocka* – „Gledališče Sester Scipiona Nasice“ iz Slovenije).

6.2.1. Estetika Šekspir festa

Postmodernistička paradigma *Šekspir festa* ističe simultano projektovanje poruke na nekoliko planova, tako da je gledalac bio u mogućnosti da jednu predstavu prati na više ravni i da lako klizi iz jednog u drugi plan, od prostora, pokreta i reči do muzike.

Postmoderni kontekstualizovanje ovog pozorišnog festivala nam otkriva i njegovu demokratičnost, koja odbacuje pogled o umetničkom delu kao zatvorenom, samodovoljnom, autonomnom objektu vraćajući u isti mah umetnost „svetu“. To podrazumeva razaranje uvreženih građanskih kanona, nepristajanje na elitističko pozorište, ukidanje imaginarne „scenske rampe“, ulazak u publiku i „opštenje“ sa njima.

Analizom eseja pisanih povodom *Šekspir festa* uočava se jedinstvena neobarokna morfologija savremene umetnosti, koja je lansirana u postmodernoj jugoslovenskoj teatarskoj praksi sa Ljubišom Ristićem i KPGT-om, podrazumevajući eklektiku kao estetiku, zatim istoriju pozorišta, političku i društvenu istoriju kao primarni izvor moderne umetnosti, te eksperiment s raznorodnim umetničkim pravcima i medijskim formama. Očigledni odjek estetike Novog baroka, kako je ovaj prosek u to vreme nazivao Ljubiša Ristić, reflektovao se i u igri sa dinamikom različite jačine, kolažima, pučkošću, raskošnim izrazom, sudarom kodova i različitih semiotičkih sfera.

Izražavajući neobaroknu silovitost, predstave su prema svedočenjima svih sagovornika, ali i kritikama stručne javnosti, zaista izazivale ogromno uzbuđenje i jak emocionalni i estetski doživljaj kod publike. Barokni jezik novog pozorišta je između ostalog podrazumevao korišćenje populističkih sredstava, elemente „pučkog“ teatra, sa ciljem uključivanja šire populacije, kako bi gledaoci i sami postali neposredni akteri u predstavama. *Grad teatar* je tako rušio granice imaginacije i stvarnog života, a publika je bila smeštena u „realni vremensko – prostorni okvir“.

Estetska koncepcija *Šekspir festa* je bila takva da nije zahtevala od gledalaca posebne „jezičke i kulturne kompetencije“ ili pak šire poznavanja kulture, manifestovano u inkorporiranom i institucionalizovanom kulturnom kapitalu, koje je, prema Burdiju uglavnom inherentno

članovima „viših klasa“. Napuštajući usko izražajno područje dramske literature i ceremonijalne pozorišne režije koja je preovladavala na jugoslovenskoj pozorišnoj sceni, paradigmatika barokne tragedije je, u kontekstu *Šekspir festa*, proširila svoje granice sa centra grada na periferiju, ka širim slojevima stanovništva. Karakterisala ju je prekomernost bogatstva pojavljivanja umetničkih oblika i spektakularizacija pozorišnog i svakodnevnog života grada.

Kada je reč o umetničkoj izvrsnosti, prema više stotina tekstova, prikaza i kritika, dostupnih u pres-arhivi (www.kpgtyu.org), većina predstava je posedovala apsolutni i originalni kvalitet sa autentičnim i prepoznatljivim estetskim „rukopisima“ reditelja, glumaca i drugih stvaralaca u okviru festivala. Umetnička izvrsnost festa se očitovala, između ostalog, u svojevrsnoj stilistici, scenskom, odnosno konceptualnom izrazu, precizno artikulisanim stvaralačkim (društveno-političkim) idejama, dobrim tempo-ritmovima predstava, brзом smenjivanju scena i spektakularnošću (odlično vladanje masovnim scenama). Darko Lukić, tada mladi kritičar iz Sarajeva, sada profesor na Akademiji dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, za list „Naši dani“ tim povodom je napisao da ni jedna predstava *Šekspir festa* nije bila ispod nivoa „vrlo korektne“, a „da su se neke otisnule u najviše domete JU teatra, i doraslo iskoračile prema svetu“.

Sa *Šekspir festom* je nastavljeno i istraživanje koreodramske pozorišne forme, koju je na našim prostorima inaugurisala Nada Kokotović, i koja je u Subotici konačno dobila prostor za nesputani razvoj i unapređenje (*Vila lutaka, Pukovnik, Anita Berber, Sajgon, Plavobradi...*).

6.2.2. Sociokulturne vrednosti *Šekspir festa*

Sekcija za kulturu i umetnost OK SSRN Subotica je na sednici 16. oktobra 1986. godine ocenila da je *Šekspir fest* na Paliću bio vrhunski kulturni i stvaralački čin, ne samo u Subotici već i u zemlji. Označio je krupne rezultate na kulturnom planu i veliko otvaranje novih mogućnosti pozorišnog stvaralaštva i komunikacije s publikom, pri čemu se ima u vidu da su otkrivene i nove vrednosti ne samo u pozorišnom životu Subotice već i Vojvodine i Jugoslavije. Takođe je naglašena i njegova uloga u internacionalnoj afirmaciji pozorišnog života Jugoslavije, jer je izazvao pažnju kulturnih poslenika i iz drugih zemalja, iz Mađarske, Nemačke i drugih.

Sa stanovišta obima socijalnog kapitala, projekat *Grad teatar* u Subotici i na Paliću je podrazumevao generisanje sociokulturnih vrednosti na mezo gradskom nivou.

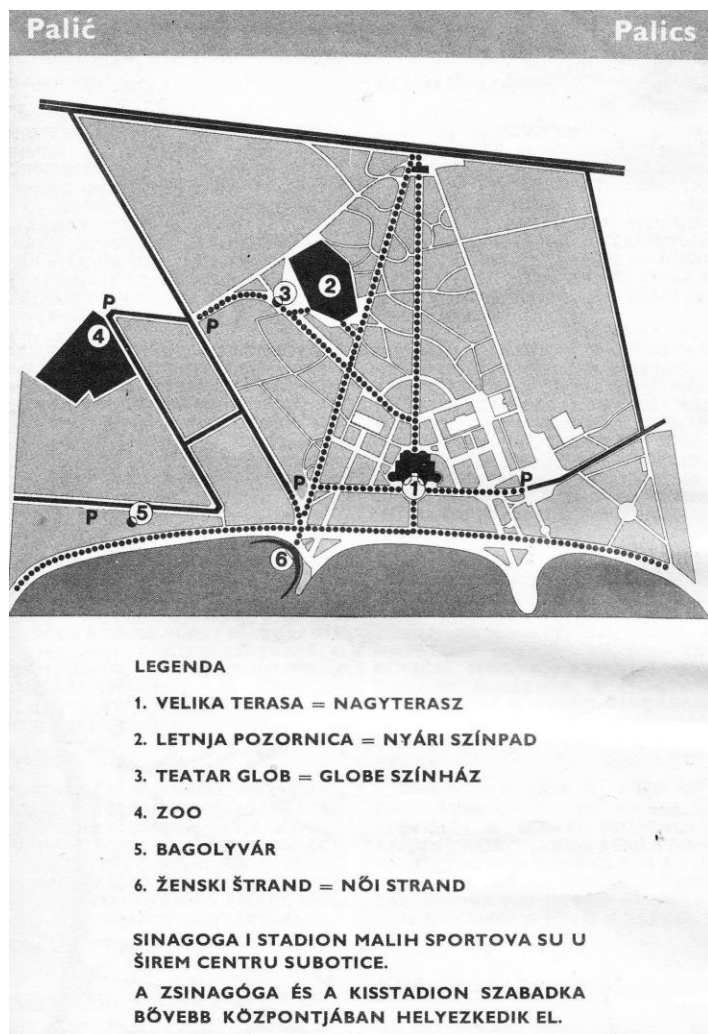
a. Kulturno i prirodno nasleđe i identitet kao vrednosti sociokulturnog kapitala

Dalibor Foretić je u listu „Danas“ (1986: 159) istakao da je Ljubiša Risić uspeo da od Palića stvori izuzetnu letnju scenu, koja se po ambijentalnim i umentičkim dostignućima može meriti s najboljim dometima Dubrovnika i Splita. Prostori subotičkog Palića⁶⁶ sami po sebi su ponudili raskošnu scenografiju neslućenih mogućnosti. Prema Čaleu (1984: 10), zatečeni ambijent ima, pre svega, opštu praktičnu funkciju, koja „oslobađa poetsku autonomnost dramske reči, plastičnost njene glumačko-kostimske inkorporiranosti, a zatim iz prostora zrače reminiscencije njegove prošlosti zbog koje postaje imaginativno prilagodljiv duhu prikazivanog dela, ukoliko ono iole korespondira s njegovom istoričnošću“.

Tit Andronik, u kom je naslovnu ulogu tumačio Rade Šerbedžija, zvezda jugoslovenskog glumišta, po oceni mnogih kritičara je bila najkompaktnija, najdomišljenija, najdoteranija predstava *Šekspir festa* i njegov stvaralački vrhunac. Reditelj Dušan Jovanović „je svoju postavku gradio koliko na Šekspirovoj fabuli, toliko i na doživljaju publike. Gledalac je zajedno s Titom Andronikom prelazio stopu po stopu njegovog tragičnog otrežnjenja. U prvom delu predstave, koji se odvijao među drvoredima ispred „Glob teatra“, publika je činila svečanu povorku za doček slavodobitnika Andronika koji se u Rim vraćao kao pobednik nad Gotima, upravo u vreme dinastičkih sukoba“ (Pejović, 1986: 8). Drugi deo, „dramu osvete“, publika je pratila sa galerije „Globa“, odnosno motociklističkog „zida smrti“ vašarskih artista, namenski izgrađenog objekta za inscenaciju ovog komada, koji je bio svojevrsna replika jednog imaginarnog modela Šekspirovog „Glob teatra“.

U istom prostoru, palićkom Globu, simboličnom „grotlu smrti“, bio je insceniran i *Makbet* u režiji Zlatka Svibena. Glavnu ulogu je tumačio jugoslovenski glumac albanske narodnosti Enver Petrovci, ostvarujući kreaciju koja je spadala u glumačke vrhunce *Šekspir festa*.

⁶⁶ Palić – naselje i jezero sa istim imenom, pokraj Subotice.



Hamlet je tada prvi put u Jugoslaviji bio insceniran na mađarskom jeziku. Reditelj Vito Taufer je sa mladom ekipom glumaca i saradnika, i gostujućim glumcem iz Mađarske – Jakabom Tamašom, kao protagonistom komada, oživeo zaboravljenu paličku Letnju pozornicu, između dve stare kule, sa efektivnim rešenjem scene u dva nivoa, na način da je reflektovala iskustvo srednjovekovne misterije. „Taufer je sve dobro učinio: scenski prostor je podelio na prostor Države, Privatni prostor i groblje, Hamleta je smestio između muškog sveta birokratskog sivila i razgolićenog sveta žena, koga je sukobio sa svetom odraslih, svetom birokratizma, političkih ubistava s jedne i ljubavi, puno uzvišenosti, ali i erotike i putenosti,

ovoga puta, tri Ofelije, s druge strane“ (Vasiljević, 1986) .

„Šekspirova etička drama (*Julije Cezar*) u režiji Janeza Pipana najradikalnija je scenska transkripcija na ovom festivalu, strukturisana oko problema politike kao individualnog i društvenog fenomena“ (Pejović, 1986: 8). Predstava se izvodila na Velikoj terasi, fiksirana pod svodom kule, s tim što se produžavala u dubinu, stotine metara niz centralnu aleju. Prostor koji je reditelju bio na raspolaganju, nudio mu je obilje mogućnosti. Radnja komada započela je iz dubine šumskog parka dolaskom Cezara (glumca Janoša Alberta) u Mercedesu, a zatim, Kasija (Arok Ferenc) u džipu, da bi se usredsredila na središnji prostor ispod svog tamošnjeg zdanja i razigrala po njegovim bočnim terasama. Komad je izvođen na mađarskom jeziku.

Predstavom *Otelo*, rediteljka Nada Kokotović je nastavila sa istraživanjem koreo-dramske forme, kao oblika totalnog pozorišta. Opšti utisak stručne javnosti je da je *Otelo* bio najsenzacionalnija

predstava *Šekspir festa*, koreo-drama čije je specifične odlike inicirao prostor, takozvani Ženski štrand. Publika je u predstavi bila smeštena na vojnom pontonu, koji je putovao ka plaži Ženski štrand, „najavljujući dolazak venecijanske flote na Kipar“. Rediteljka je razigrala mizanscen duž čitave plaže, pa čak i u vodi. U predstavi su „učestvovala“ jedrilice, mačevaoci, bilo je vatrometa, a sve to uz muziku Vagnera, Štrausa i Saida, moderan stil plesa sa elementima neoklasičnog baleta. Osnovni pomaci u postavci Nade Kokotović napravljeni su u izboru Nede Osmana, romskog glumca (iz Teatra Pralipe), za ulogu Otela, kao i razbijanju uloge Jaga na muškarca (Aleksandar Cvjetković) i 12 žena – na muški i ženski princip, te davanju mnogo više prostora liku Dezdemone (balerina Almira Osmanović), nego što je to Šekspir predvideo. U inscenaciji *Otela*, Kokotovićeva je vaskrsila još jednu drevnu teatarsku tradiciju, „koja sjedinjuje igru i vodu, glumu i plovdbenu veštinu – antičke *naumahije*, popularne u Rimu od I veka pre naše ere kao naročito uzbudljiv vid gladijatorskih bitaka“ (Klaić, 1986: 87). *Otelo* na vodi je ujedno i Venecija, slika jedinstva evropske i mavarske kulture.

Aleksandar Cvjetković, kao *Ričard III*, u istoimenom Šekspirovom komadu, usred šetališta Palićkog parka, između drvoreda, dužinom staze, puta, pod svoj crni plašt „skupljao je istoriju i njene nosioce“, krećući se „ka kruni“ na koturnama, sa krilima palog anđela, dok je publika aktivno pratila ovog tragičkog junaka u „procesiji“ dugoj 300 metara. Reditelj Ljubiša Ristić je na sceni ovaplotio reči Jana Kota da je „Ričard III inteligencija Velikog Mehanizma Istorije“.

Everything and nothing, rediteljke Kaće Čelan, bio je formalni eksperiment rađen na osnovu kratkog Borhesovog teksta – spekulaciji o Šekspiru čoveku i umetniku i postulatima konceptualističke umetnosti.

Predstava	Režija	Prostor igre	Vlasništvo	Mesto	Scena	Gledalište	Kretanje gledalaca
Hamlet	Vito Taufer	Letnja pozornica	javno	spolja	Postojeća, izgrađena	postojeće	sedenje
Otelo	Nada Kokotović	Ženski štrand	javno	spolja	Štrand, jezero	Vojni pontoni	sedenje
Makbet	Zlatko Sviben	šuma	javno	spolja	šuma	izgrađeno	sedenje
Tit Andronik	Dušan Jovanović	zid smrti	javno	unutra	Zidovi i "pod" zida smrti	Kružno, pri vrhu zida	sedenje
Julije Cezar	Janez Pipan	Velika terasa	javno	spolja	Velika terasa	izgrađeno	Sedenje, vodjeno
Ričard Treći	Ljubiša Ristić	park	javno	spolja	Šuma, šetalište	šetalište, izgrađeno	slobodno, vođeno
Everything and nothing	Kaća Čelan	Zid smrti	javno	unutra	postojeca	Kružno, pri vrhu zida	sedenje

Šekspir fest, 1986. (Balzam 2014)

„*Šekspir fest* je zadao definitivni udarac višegodišnjem učmalom spokoju, te Suboticu i Palić uverio u svojevrsnu inspirativnu koncepciju“ (Kriločić, 1986). Koncept *Grada teatra* je ceo Palić

konstituisao kao umetnički prostor. Festival je ponovo otkrio napušteni Palić (jezero, austrougarski park, letovalište i kupalište), njegovu izuzetnu „Letnju pozornicu“, prostor „Velike terase“, pa čak je i kupalište „Ženski štrand“ transformisano u pozornicu jedne raskošne i spektakularne koreodrame, što je predstavljalo ogroman iskorak subotičkog Narodnog pozorišta iz pozorišta/kutije, koja više nije bila u mogućnosti da zadovolji novu viziju grada, jer kao što ističe Ruso (u Divinjo, 1978: 476), „estetika zavisi od aktivnosti samog društva i njegove prirode“.

Sa stanovišta menadžmenta kulturnog nasleđa, *Šekspir fest* je rezultirao adekvatnom i uspešnom upotrebom kulturnog i prirodnog nasleđa, što su ujedno i osnovi kulturnog identiteta, ne samo Palića i Subotice, nego i čitave države. „*Sposobnosti da se razumeju, usvoje i iskoriste potencijali različitih gradskih javnih prostora, kulturnog i prirodnog nasleđa – važan su deo gradskog kulturnog kapitala današnjice*“ (Dragičević Šešić, 2009: 21). S tim u vezi, možemo konstatovati da je *Šekspir fest*, kao takav, bio imanentan segment kulturnog kapitala grada Subotice.

b. Kulturna raznolikost kao vrednost sociokulturnog kapitala

„*Šekspir fest* je upotpunio predstave o programskoj orijentaciji i dijapazonu delovanja subotičkog Narodnog pozorišta, koje se pokazalo sposobnim ne samo da svojim umetničkim snagama iznese jedan takav poduhvat, nego i da bude animator okupljanja pozorišnih stvaralaca oko tog projekta“ (Pejović, 1986: 8). Sociokulturna vrednost ovog događaja je, između ostalog, i to što je *Šekspir fest* bio mesto okupljanja stvaralaca iz cele Jugoslavije. „Rušeći opštinske, pokrajinske i republičke atare, bar kada je pozorišno stvaralaštvo u pitanju, Subotica je izazvala pozornost na sebe i svoje opredeljenje da je jedina šansa u zajedničkom življenju“ (Lakićević, 1986).

Tokom dvomesečnog rada Palićko jezero se pretvorilo u šekspirovsku radionicu, koja je okupila publiku i uposlila stvaraoce, umetnike i radnike u kulturi iz čitave Jugoslavije, različite nacionalne, etničke i verske pripadnosti. Dramski ansambl subotičkog pozorišta, sastavljen od srpskih, hrvatskih, mađarskih i bunjevačkih izvođača, bio je predvođen glumcima kao što su Petar Radovanović, Gabrijela Jonaš, Mikloš Korica, Danilo Čolić, Luka Piljagić, Žuža Daroci, Istvan Bičkei, Nebojša Čolić, Karna Maca, Albert Janoš, Šandor Medve, Friđeš Kovač, Deneš Debrei, Edit Farago, Ljiljana Jakšić, Marija Opsenica i drugi. Oni su upravo na *Šekspir festu* postali ansambl KPGT-a, kada su im se priključili neki od najistaknutijih glumaca

jugoslovenskog kulturnog prostora: Rade Šerbedžija, Miodrag Krivokapić, Inge Apelt, Ana Kostovska, Aleksandar Kajo Cvjetković, Damir Šaban, Sreten Mokrović, Enver Petrovci, Gordana Gadžić, prima balerina Almira Osmanović i njen partner David Sorin, Neđo Osman, pesnik Božidar Mandić, Tamaš Jakob (iz Mađarske), i čitava grupa mladih makedonskih glumaca (Rujiš Kadirova Begovska, Eva Amanatidu, Ljupčo Bresliski, Elizabeta Kočovska, Vančo Doševski, Mustafa Suhat). U realizaciji projekta su učestvovali i dramaturzi Dragan Klaić, Laslo Vogel, Borka Pavićević, Janoš Siveri, Dejvid Gotard (iz Londona), Andraš Forgač (dramaturg iz Mađarske) i Lazar Stojanović. Dakle, sve najbolja „imena“ iz „prve lige“ jugoslovenskog teatarskog života. Prvak jugoslovenskog i svetskog pozorišnog plakata Boris Bućan napravio je total dizajn teatra i *Šekspir festa*. Jedan od najboljih pozorišnih fotografa Jugoslavije Enes Midžić snimio je tri hiljade fotografija sa ovog festivala. Bjanka Adžić Ursulov sa ekipom osmislila je i sašila 400 kostima za *Šekspir fest*. Rok zvezde Gabor Lendel i Davor Roko su komponovali scensku muziku, a uz prijateljsku pomoć Lasla Vegela, iz Mađarske su došli glumci, reditelji i gostujući dramaturzi, kritičari, i autori.

Pored njih šansu da učestvuju u predstavama dobili su i studenti pozorišnih akademija, srednjoškolci, subotički pankeri, zatim sportisti, članovi jedriličarskog i mačevalačkog kluba, te pripadnici JNA. U angažman je premijeno dvadesetak mlađih glumaca, svi sa završenom pozorišnom akademijom (što ukupno nije uspelo svim provincijskim pozorištima u Jugoslaviji), bitno je poboljšana kvalifikaciona struktura, u kojoj su naglo izbili u prvi plan kadrovi s visokom stručnom spremom, a osim toga ujednačen je odnos umetničkog i neumetničkog osoblja. To, u zajednici sa otkrivanjem novih scenskih prostora na Paliću ide u prilog tvrdnji 'da je u Subotici došlo do procesa tearalizacije celog grada' (Klaić, u Vasiljević, 2006).

U „vavilonskoj“ *jezičkoj raznolikosti*, predstave festivala su izvođene na svim jezicima koje je razumevao i govorio pozorišni ansambl i subotička publika, tako da se igralo i na ekavskim i na (i)jekavskim jugoslovenskim jezicima, odnosno dijalektima ili jezičkim varijetetima, kao i na mađarskom jeziku. „Subotičke novine“ su istakle da je jedna od vrednosti *Šekspir festa*, pa i ukupnih promena u subotičkom pozorišnom životu, tokom 1985. i 1986. godine, upravo višejezičnost, odnosno razbijanje jezičke barijere (S.D., 1986). U toku dve sezone izvedeno je ukupno 46 premijera na pravom konglomeratu jezika (ali od toga trinaest isključivo na mađarskom, a četrnaest na srpskohrvatskom jeziku, dok se u ostalim predstavama, uz mešanje ta

dva jezika, govorilo i albanskim, romskim, slovenačkim, makedonskim, uz ubacivanje nemačkog, francuskog, engleskog i španskog jezika).

Osvrćući se na *Šekspir fest*, Borka Pavićević je pozorište okarakterisala kao eksteritorijalno područje koje „ili čuti ili govori svim jezicima“ (Pavićević, 1986: 107). U tom smislu ona je istakla jedno značajno zapažanje o višejezičnom principu novog pozorišta:

Gledam kolegu Andraša Forgača kako prevodi Janezu Pipanu kritiku iz ‘Mađarsoa’ sa mađarskog na nemački, pa onda Janez to razume. Eto tako, različiti jezici kao muzika Gabora Lendela, Davora Roka, i završni taktovi *Otela Isrefa Saida*. ‘Čovek nema jezik, čovek jeste jezik’, ljudi se sporazumevaju onoliko koliko su ljudi. Jednom ćemo se sećati *Šekspir festa*, 1986. godine i šekspirovih tragedija, sa konsekvencama. Mitskim. Teško pobednicima (Pavićević, 1986b).

Dragan Klaić je, u knjizi *Teatar razlike* (1989), naglasio da je dolaskom KPGT-a u Suboticu stvoren kompaktan ansambl, čiji su svi resursi bili u službi repertoara, bez obzira na jezik. Često mistifikovana dvojezičnost, je prema njegovim tvrdnjama praktično prevaziđena kao problem, u pripremnom i izvođačkom radu, na probama i predstavama. Ona je, prema Klaiću, prestala da bude problem i postala prirodni modus komunikacije, isto kao što postoji u stvarnosti grada, na ulicama, u kafanama i radnjama, na sastancima, u fabrikama i kancelarijama i u velikom broju porodica.

Palić je, zahvaljujući *Šekspir festu*, prevrednovan u skladu sa aktuelnim politikama razvoja kulturne raznolikosti kako u pogledu nasleđa, tako i u pogledu savremene umetničke produkcije. Sa stanovišta menadžmenta događaja možemo da konstatujemo da je ovaj festival implicitno promovisao i nematerijalno nasleđe, stvarajući od njega nematerijalnu kulturnu vrednost. „*Višejezičnost i različitosti*, za vreme ove kulturne manifestacije, iskorišćeni su kao prednost, kao privilegija, kao podloga koju valja koristiti, jer samo se na taj način prevazilazi osrednjost, samozadovoljstvo i shvatanje da smo dovoljni sami sebi“ (Lakićević 1986). Afirmacija suživota, na subotičkom Paliću, uz očuvanje kulturnih posebnosti asocira na metaforu „činije za salatu“ (*salad bowl*), ili „botaničke bašte“ (*botanic garden*), odnosno „mozaika“....

Grad teatar na Paliću je paradigmatičan slučaj kako ideja dostupnosti i participativnosti visoke kulture može da se razvije u postmodernističku ideju povezanu s kulturnom raznolikošću koja ruši granicu između elitne i popularne kulture, „visoke i niske“ umetnosti, srpskohrvatske i

mađarske publike, čime se stvaraju uslovi za pristup širih slojeva stanovništva kulturno-umetničkom životu zajednice, sa ciljem integracije različitih kulturnih i socijalnih grupa, istovremeno afirmišući miroljubive međuetničke odnose u multikulturnom društvu. *Sa stanovišta savremene kulturne politike*, *Šekspir fest* je sprovodio politiku kulturnog pluralizma, jer je nastojao da obezbedi harmoničnu interakciju između ljudi i grupa i stvarao dinamički sociokulturni prostor koji je afirmisao zajedništvo različitih kulturnih i socijalnih grupa. Takvo poštovanje plurikulturne suštine zajednice je, prema Vesni Đukić (2010), osnovni indikator razvoja zajednice.

Sledeći principe koncepta *jedinstvenog jugoslovenskog kulturnog prostora*, festival je omogućio razmenu vrednosti i interakciju između različitih kulturnih entiteta. Priznavanjem i uvažavanjem „drugog“ i „drugosti“, *Šekspir fest* je generisao otvoreni dinamički prostor za vrednovanje plodotvornog *dijaloga*, na temelju međusobnih razlika, koji se ogleda u njegovoj didaktičkoj, sociokulturnoj, etičkoj i estetskoj vrednosti. Shodno tome, susreti, konvergencije, na kulturnom planu, sa uvažavanjem „drugog“ i zainteresovanošću da se „drugi“ što bolje upozna, podrazumeva, kako ističe nemački sociolog Valter Bil, kulturnu komunikaciju između različitih entiteta, gde se kod svih čuva sopstveni identitet (Bühl, u Božović, 2003: 212).

U tom smislu, Narodno pozorište-Népszínház-KPGT je sa projektom *Grad teatar* praktično razvio institucionalizovan i delotvoran dijalog koji je učvrstio ulogu pozorišta, kao glavne gradske kulturne institucije, u razvoju lokalne zajednice, unapređenjem međunacionalnih i međuetničkih odnosa.

Sa stanovišta savremene teorije kulturne politike, iz potrebe da se imenuju fenomeni sveprisutne težnje ka uspostavljanju dijaloga, upotrebljavaju se posebni pojmovi, kojim se determinišu određeni oblici kulturnog opštenja. U tom smislu, interakcija koja je ostvarena zahvaljujući *Šekspir festu*, adekvatan terminološki ekvivalent nalazi u međukulturnom dijalogu, koji se prema „Beloj knjizi“ Saveta Evrope definiše kao otvorena i dostojanstvena razmena mišljenja, između pojedinaca i grupa različitog etničkog, kulturnog, verskog i jezičkog porekla i nasleđa, uz uzajamno razumevanje i poštovanje. Narodno pozorište-Népszínház-KPGT je posredstvom *Grada teatra* i *Šekspir festa* sprovodilo međukulturni dijalog kao sistemsku aktivnost, kako na institucionalnom, tako i na mezo (gradskom) nivou, što je vremenom postala „obična“ i „svakodnevna“ praksa ovog pozorišta.

c. Multikulturni identitet i socijalna kohezija kao vrednosti sociokulturnog kapitala

Prema Žan-Baptistu Žoliju, teatar je oduvek bio, ali i ostao oblik umetnosti koji je najviše povezan sa procesom konstrukcije identiteta i reprezentacije. „Predstave, odnosno festivali daju pečat urbanoj strukturi [...], s obzirom da festivali imaju ritualnu funkciju okupljanja zajednice i stvaranja osećaja zajedničkog identiteta i deljenih vrednosti kroz zajedničko estetsko iskustvo“ (Jolly, u Dragičević Šešić, 2006: 25). Dakle, publika ne mora da bude svesna da urasta u jedan koncept zajedništva, što se implicitno postiže posredstvom estetičkih sredstava. U tom smislu, *Šekspir fest* je okupio jednu „kritičnu masu“ jugoslovenskih pozorišnih stvaralaca, kritičara i kulturnih radnika, kao i jedan deo šire populacije Subotice, koji su svojim prisustvom afirmisali subotički kulturni identitet kao multikulturalan, koji nije bio negacija pojedinačnih kultura već podsticao njihove posebnosti kao nešto zanimljivo, privlačno i bogato. Festival na Paliću je bio prevashodno zona društvenosti, a ne konzumerizma. No, kako ističe Laslo Vegel, Suboticu je i pre dolaska KPGT-a u Narodno pozorište-Népszínház karakterisao multikulturni identitet, ali „on nije postojao kao svesni politički čin, nego kao životno iskustvo. A taj životni osećaj Ljubiša Ristić je hteo da aktivira kao kulturni čin. Za izgradnju takvog identiteta postojali su ‘stubovi’, a on je od toga hteo da gradi jednu modernu evropsku kuću“.⁶⁷ S tim u vezi, Đerđ Sorad je u razgovoru za ovo istraživanje (2014) istakao da je atmosfera zajedništva u Subotici bila prisutna i bez KPGT-a.

Nije KPGT izmislio to zajedništvo između Srba, Hrvata, Mađara i drugih, ali je KPGT predstavljao svojevrstni ‘kulturni kvasac’, jer je Subotica ipak bilo jedno ‘selo’ u kulturnom smislu [...]. U pozorišnom kontekstu KPGT je pokušao da tu ideju zajedništva naglasi, da stavi u prvi plan. Jer su srpski i mađarski ansambli bili potpuno odvojeni. Skoro da nikada nisu igrali zajedno u komadima pre dolaska Ristića u Suboticu.

U tom procesu (reafirmacije multikulturnog identiteta), veliku podršku je pružila stara publika KPGT-a, koju je između ostalih činila umetnička, kulturna i intelektualna elita SFRJ. „*Šekspir fest* je posetilo aproksimativno 20 hiljada gledalaca, ne samo iz Subotice već iz čitave zemlje“ (Ruzman, 1986a). Ako se oslonimo na tvrdnju Ristića da je pozorišna publika uvek zajednica u kojoj su istomišljenici koji dolaze u pozorište da potvrde pripadnost zajednici koja je definisana

⁶⁷ Vegel, L. Transkript intervjua, Novi Sad, januar 2014.

izvesnim poretком (Ristić, 2006), možemo konstatovati da je ta publika imala neprocenjivu ulogu u potvrđivanju plurikulturnog poretka i multikulturnog identiteta, odnosno koncepta *JJKP*. U tom pogledu, *Grad teatar* je stvorio jedan „nevidljivi lepak“, koji je okupio socijalno i kulturno udaljene grupe.

Sa druge strane, težilo se inkluziji Subotičana i meštana iz okolnih sredina, sa ciljem njihovog aktivnog učešća u kulturnom životu opštine, što je bilo od suštinske važnosti za uspeh festivala i realizaciju „estetskog ugovora“. Osnovna intencija ovakvog koncepta je dakle bila uključivanje građana i njihova participacija, izlaganje multikulturnom sistemu vrednosti, i približavanje umetnosti široj populaciji, odbacujući naslage kvazi elitizma, koji se uvukao u sve pore konvencionalnog teatra i kulturnog sistema. Prema mišljenju određenih sagovornika, željeni učinak, kada je inkluzija Subotičana u pitanju, bio je polovičan. Autor filma *U počast Šekspiru*, Risto Vitanov, u tom smislu je istakao podozrenje da je *Šekspir fest* prevazišao moć percepcije subotičke publike, u odnosu na ovaj mega projekat. Opšta konstatacija je da su značaj i snagu festivala, kao uostalom i čitavog koncepta, bolje razumeli kulturni radnici, umetnici i šira javnost Jugoslavije, negoli sami stanovnici Subotice. Takav fenomen se može objasniti na sledeći način: uticaj koji kultura ostvaruje na jačanje socijalne kohezije manifestuje se upravo tako što se pojedinci izlažu istom sistemu vrednosti, kako bi razumeli i složili se u vezi sa određenim društveno-političkim poretком. Ali kako tvrdi Moloč (OECD, 2005: 38), ne postoji garancija da će izloženost istim vrednostima dovesti do njihovog prihvatanja, zato što se taj proces ne odvija automatski. Prema njegovom mišljenju, „pojedinci reaguju instinktivno i sa manje discipline nego što mi mislimo. Oni se oslanjaju na mnoštvo signala iz okoline, oni su osetljivi na određene simbole ili znakove“. Veliki uticaj u tom smislu imaju i određeni politički, a u slučaju Subotice i uskogrudi nacionalni interesi pojedinaca i grupa, kao i deo lokalne javnosti, koja očigledno nije želela da sagleda dinamički multikulturalizam kao *opšte dobro* zajednice (koje proizilazi iz jednog takvog kulturnog modela kao što je *Grad teatar*), delujući isključivo u cilju ostvarivanja partikularnih interesa. S tim u vezi Laslo Vogel je za „Književne novine“ istakao sledeće:

Protiv multikulturnog šoka udružili su se, dakle, razni monopoli. Monopoli raspolažu s dva efikasna oružja – kontrolom tradicije (u njihovim rukama su sistemi institucija) i vlašću kapitala (od finansiranja do agresivnog formiranja masovnog ukusa putem reklame). Konflikti između velikih sila, politika sile, poprimaju sve prefinjenije forme i prenose se na teren kulture. Zbog toga je kultura često primorana da zauzme odbrambeni stav, na kulturu

‘druge’ nacije gleda kao na opasnost, na što nacionalna kultura reaguje svojom hermetičkom čistotom (Vegel, 1986).

Pored toga, proces nastajanja novih predstava poklapao se sa, veoma rigoroznim, procesom prestrukturiranja unutar pozorišnog i umetničkog i administrativnog poretka. Ristićevo novo sistemsko rešenje u vezi sa brisanjem formalne i neplodotvorne podele na mađarsku i srpskohrvatsku dramu, i formiranje jedinstvenog ansambla, koji je izvodio predstave na oba jezika, karakterisao se u izvesnim krugovima, kao nacionalističkom diverzijom. Ti „krugovi“ su imali jaku podršku tadašnjih lokalnih medija, koji su vodili permanentnu kampanju o legalnosti, odnosno „samoupravnoj korektnosti“ pojedinih Ristićevih odluka i poteza, a nije se prezalo ni od klevetničkih osuda, što je u jednom delu populacije izazvalo nepoverenje i sumnju. Svakako je i nedostatak obrazovanih kadrova, odnosno manjak intelektualnog (ljudskog) kapitala na nivou grada bio jedan od razloga uspešene medijske manipulacije od strane interesnih grupa.

Laslo Vegel i Đerđ Sorad, su u intervjuu za ovo istraživanje, istakli da je novi kulturni model doveo do generacijskog konflikta, jer je mlađa generacija pre prihvatila novi položaj Subotice i aktivno participirala u kulturnom životu grada, uključujući i one kontrakulturne grupe (pankeri, na primer) koje su ranije bile marginalizovane, pa čak okarakterisane i kao potencijalno subverzivne. Uloga u pomenutim društvenim i idejnim promenama uticala je na način da se omladina percipirala kao poseban društveni entitet, figurirajući kao veoma važna sociološka i kulturološka kategorija. Pojava omladine na društvenoj i kulturnoj sceni bila je kontroverzna, prihvaćena sa oduševljenjem ali i sa snažnim otporom. Zato je, prema Barkeru (2000: 320) odnos prema njoj uvek kontradiktoran ili ambivalentan: ona se tumači kao potencijal stvaranja boljeg sveta, ali i kao pretnja postojećem poretku, jer „politika kulture mladih je politika gesta, simbola i metafora, koja funkcioniše kroz znakove, i kao takva, predstavlja ‘semiotički otpor’ dominantnom poretku“ (Đorđević, 2009: 286). Tu se naziru razlozi zbog kojih se starija populacija Subotice mahom protivila novom kulturnom modelu, podležući medijskoj manipulaciji, o kojoj će biti više reči u nastavku rada.

S obzirom da „gledaoci u glumcima sagledavaju svoj portret“ (Kot, 1994: 10), *identifikacija stvaralaca* sa idejom predstave i pozorišta je od suštinske važnosti. To je ujedno i *pitanje poverenja* umetnika u sistem vrednosti koji se promovise. U tom pogledu, u samom teatru je, prema Klaiću (1989), bilo vidljivo sve čvršće okupljanje ljudi oko novog koncepta teatra – u

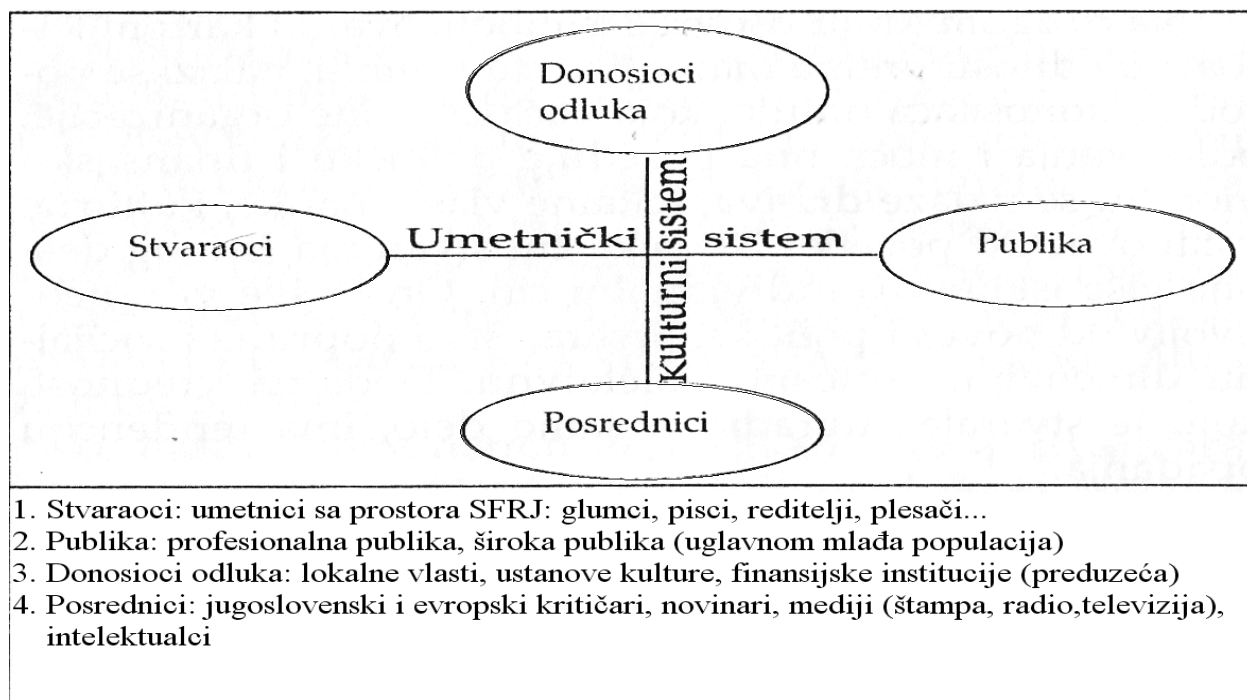
umetničkom, kulturno-političkom i ekonomsko-organizacionom pogledu. Ipak, otpor jednog dela zaposlenih je izazvala kadrovska politika koja je podrazumevala delegiranje glumačkih i uopšte umetničkih zadataka shodno dokazanom kvalitetu i zasluži, bez obzira na nacionalnu, etničku ili jezičku pripadnost, što je podrazumevalo i angažovanje spoljnih saradnika, kako bi se osnažio umetnički kadar. Takva politika je kritikovana upravo od strane onih zaposlenih koji nisu zadovoljavali jasno definisane umetničke kriterijume. Negodovanje nekih radnika je izazvala i naglo uspostavljena radna dinamika, obično strana tadašnjim, pa i sadašnjim, neefikasnim pozorišnim sistemima na našim prostorima. Princip „dohotka po učinku“, odnosno plaćanja prema postignutim rezultatima rada, takođe se doživljavao kao vrlo bolna i ranjiva pravednost, koji je takođe bio ocenjen kao „nesamoupravan“.

Darko Lukić je tu paradoksalnu situaciju u Subotici opisao na sledeći način:

Ristić uspije otvoriti prolaze u debelom zidu što odjeljuje srpsku i mađarsku dramu, uklanjajući nacionalne različitosti u ime istovetnosti umetnosti, a onda ga zbog tog proglase šovinistom koji 'ukida Mađare'. Potom se radnici počnu plaćati prema rezultatima rada, pa se i to nazove nesamoupravnim. Onda opet uklone fotelje iz neupotrebljive sale koja nije podobna za predstave iz prostog razloga što se stari strop može obrušiti na glave publike zaljubljene u kazališni pliš i fotelje, i onda to postane prvorazredni problem. Ko ima pravo samozadovoljnom malograđaninu oduzeti njegovu izlisanu fotelju u koju će svaliti svoju svilu i pozlatu prigodom gostovanja kakve kičaste operetice? (Lukić, 1986).

Ipak, tadašnja politička i razvojna struktura grada, odnosno „porodica donosilaca odluka“ (kako ih naziva Klod Molar) je, i pored navedenih otpora i javnih optužbi, u potpunosti podržavala Ristićev koncept. Jugoslovenska šira javnost je takođe pružala podršku novom kulturnom modelu, što se može zaključiti analizom pres-klipinga. Što se tiče Subotice, određeni lokalni novinari su 1986. godine počeli sa podrivanjem ovog koncepta, što će eskalirati narednih godina.

„Porodice“ i njeni „članovi“ koji su učestvovali u realizaciji i validaciji Šekspir festa



Sa stanovišta kulturnog sistema Kloda Molara⁶⁸, možemo konstatovati da je *Grad teatar* imao većinsku podršku i poverenje „porodica“ i njenih „članova“, ali ne po principu konsenzusa. To znači da su se, i pored visokih umetničkih dometa, pozitivnih sociokulturnih efekata i organizacionih inovacija, pojedinci i grupe, pripadnici različitih „porodica“, permanentno opirali ovom kulturnom modelu, bez realnih argumenata. Ipak, prvih nekoliko godina oni su bili u manjini i nisu imali dovoljno moći da ozbiljnije ugroze funkcionisanje *Grada teatra*.

6.2.3. Sociokulturne vrednosti Šekspir festa u funkciji razvoja imidža i kulturnog turizma

Po mišljenju sagovornika, pozorište je vršilo permanentnu promociju grada. Počev od *Madač, komentara*, Narodno pozorište-Népszínház-KPGT je godinu dana kontinuirano punilo stupce jugoslovenskih novina, programe radija i televizija, a kulminacija je bila od kraja juna 1986. do

⁶⁸ Kulturni sistem je, da se podsetimo, prema Klodu Molaru, međuođnos koji se uspostavlja između različitih partnera koji igraju određenu ulogu i ispoljavaju neku moć (političku, finansijsku, simboličku) na polju kulture. Kulturna politika proizašla je iz rastuće intervencije, na umetničkom polju, partnera koji nisu ni stvaraoci ni publika. (Molar, 2000). Prema Klodu Molaru „porodice“ koje čine jedan kulturni sistem su stvaraoci sa jedne, i publika sa druge strane. Oni čine horizontalnu liniju sistema, koja je presečena vertikalnom linijom, odnosno „porodicom donosioca odluka“ i „porodicom posrednika“.

sredine avgusta, kada nije bilo ozbiljnije redakcije u ovoj zemlji, a da nije imala bar jednu reportažu, izveštaj ili prikaz neke predstave sa Palića. Jugoslovenska javnost je gotovo jednoglasno proglasila ovu manifestaciju za najznačajniji sociokulturni događaj godine u zemlji, dajući mu epitet „teatra Jugoslavije u malom“. Pozorišna kritika je mahom bila naklonjena stvaralačkim, umetničkim i estetskim dostignućima predstava *Šekspir festa*, u potpunosti se identifikujući sa konceptom koje je ponudilo Narodno pozorište-Népszínház-KPGT. Tada novinarka „Omladinskih novina“, danas kritičarka Branka Krilović (1986), naglasila je kako je *Šekspir fest* uspeo da pomeri fokus interesovanja javnosti sa tradicionalnih festivalskih „giganata“ – Splita, Dubrovnika ili Ohrida. Jovan Ćirilov je preterivao rekavši da je u Subotici, na Paliću, bilo više Šekspira negoli u Stratfordu. „Kada je čuo šta će se sve događati i šta se zbiva na Paliću, čuveni Piter Bruk telefonom je Šerbedžiji jednostavno rekao: Ja sam ljubomoran na vas“ (Paripović, 1986). Borka Pavićević (1986) je napisala da je zahvaljujući *Šekspir festu* Subotica, sa svojim Palićkim jezerom, zaista delovala kao grčki polis. Tokom nekoliko narednih godina *Šekspir fest* je „protutnjao“ čitavom zemljom od Ljubljane i Zagreba, preko Sarajeva i Skoplja, do Novog Sada, Budve i Kotor, Splita i Mostara, a zatim su pojedine predstave odigrane u Nemačkoj, Mađarskoj, Kostariki, Meksiku, SSSR-u...

O *Šekspir festu* su pisali i izveštavali najistaknutiji pozorišni stvaraoci i kritičari: Boro Drašković, Dragan Klaić, Laslo Vogel, Borka Pavićević, Dalibor Foretić, Petar Brečić, Vesna Kesić, Andrej Inkret, Vasja Predan, Hamdija Demirović, Jovan Ćirilov, Dušica Pejović i ostali. Reditelj Boro Drašković je snimio i dokumentarni film o *Šekspir festu*, sa naslovom „Putujući reditelj“.

U Zaključku Sekcije za kulturu Socijalističkog saveza Subotice je naglašeno da je *Šekspir fest* bio od posebne vrednosti za ovu sredinu, jer je doprineo upoznavanju najšire jugoslovenske javnosti sa najvažnijim htenjima Subotice. Kako kada je u pitanju pozorište, tako i na planu ukupnog života, uređenja grada, privrednih ostvarenja, međunacionalnih odnosa, sporta, turizma i ostalog.

Zahvaljujući projektu *Šekspir fest* i njegovoj neospornoj umetničkoj izvrsnosti, projekat *Grad teatar* je izvršio pozitivnu promociju Subotice i Palića, koja se meri i u evropskim razmerama, doprinoseći međunarodnoj rekogniciji pozorišta i grada, o čemu svedoče brojni novinski tekstovi sa potonjih gostovanja subotičkog teatra.

Naglašavajući vizuelni integritet Palićkog kompleksa, te dajući mu novu sociokulturnu i prostornu namenu, festival je ponudio sasvim nove perspektive za *razvoj kulturnog turizma*.

Subotica, kao nužna tranzitna kota na putu za sever, u leto 1986. godine, notirala je veći broj turističkih zaustavljanja i noćenja, zbog čega su lokalni hoteli angažovali ekstra radnu snagu. Značajno je i to što se Palić, uz *Šekspir fest* afirmisao i kao izuzetno atraktivno odmaralište i letovalište, što je jedan od zaključaka Sekcije za kulturu OK SSRNV. Predsedništvo Turističkog saveza Jugoslavije je u maju mesecu 1987. godine, na sednici u Tučepima odlučilo da Subotici dodeli posebnu povelju za *Šekspir fest* sa obrazloženjem da su na ovom festivalu ostvareni najbolji rezultati u negovanju kulturne baštine i njene turističke revalorizacije. Pored toga Predsedništvo je odlučilo da posebnu zahvalnicu dodeli Turističkom savezu Subotice za postignute rezultate u razvoju ove značajne privredne grane.

Sa druge strane, list *Večernje novosti* (Ruzman, 1986) navodi da su prvi dani *Šekspir festa* bili slabije posećeni: od 1.000 mesta na letnjoj pozornici bilo je iskorišćeno 50% kapaciteta. Organizatori su slab odziv publike u početku objašnjavali neaktivnošću Turističkog saveza i turističkih organizacija, kao i slabim poslovanjem propagande Narodnog pozorišta-Népszínház-KPGT, koja, po njihovim tvrdnjama, u početnim danima nije odštampala adekvatan program (Ruzman, 1986). Propusti su bili očiti i u oglašavanju određenih lokalnih medija zaduženih za informisanje građana Subotice, odnosno AP Vojvodine, koji, kako su prenele „Subotičke novine“, a prema tvrdnjama članova Sekcija za kulturu OK SSRN Subotica, nisu dovoljno, a ponekad ni korektno obaveštavali o programima festivala (S.D., 1986). Kritika Sekcije se odnosila i na činjenicu da nisu u potpunosti iskorišćeni ni ugostiteljski i turistički potencijali, koje im je pružala ova manifestacija, tokom dvomesečnog trajanja, te da su najveći teret festivala snosili radnici, umetnici Narodnog pozorišta (Analiza *Šekspir festa*, 1986). U vezi sa tim, pojedini sagovornici i štampani mediji su istakli da ugostiteljska ponuda nije uspela da na adekvatan način zadovolji potrebe određenog „profila“ posetilaca (u kvantitativnom smislu, zatim u pogledu raznovrsnosti, kao i radnog vremena). Javni prevoz na relaciji Subotica-Palić takođe nije odgovorio organizacionim zahtevima *Šekspir festa*. Gradsko saobraćajno preduzeće nije obezbedilo redovne „linije“ koje bi omogućile prevoz posetilaca nakon onih izvedbi predstava koje su se završavale posle ponoći. U toku trajanja festivala, naročito je došla do izražaja nepromišljenost gradskih vlasti o ukidanju tramvajske linije u Subotici, 1974. godine, koja je grad direktno povezivala sa Palićem. Naime, gašenjem tramvajske linije Subotica-Palić,

ukinuta je i stanica kod Vodotornja (na ulasku u Palić). Samim tim je u centralnoj aleji, koja vodi od Vodotornja, pored Velike terase, do jezera, drastično opao pešački promet. Takođe je ukinuta i stanica kod Muškog štranda, gde je bio i glavni ulaz, zbog čega je prodavcima i lokalnim zanatlijama značajno umanjen trgovinski promet. Uz to, subotički tramvaj je imao muzejsku vrednost, te je sam po sebi mogao biti atrakcija za posetioce Subotice.

Na osnovu prethodno iskazanog obrazloženja, uviđamo da napore ljudi iz Narodnog pozorišta, nisu pratili svi koji su se mogli uključiti u ovu manifestaciju. „Mogućnosti koje je otvorio festival ponajviše nisu iskoristili turistički radnici“ (S.D., 1986). U tom smislu možemo da konstatujemo da najavljivana međuresorna saradnja, kao oblik partnerske saradnje na ovom projektu, između kulture, turizma i saobraćaja, na praktičnom-operativnom nivou nije bila adekvatno sprovedena.

Pritom, već prve godine održavanja *Grada teatra* na Paliću, evidentno je bilo da ovom lokalitetu nedostaje održiva autentična turistička ponuda. Ideja Saveta da Palić iskoristi svoje potencijale termo-mineralnih voda, koje su imale dokazanu terapijsku vrednost, te da se zahvaljujući takvim prirodnim resursima razvije banjski turizam, koji bi obezbedio turističko-rekreativnu ponudu tokom cele godine, već tada se pokazala kao nasušna potreba u celokupnom procesu razvoja ovog lokaliteta.

6.2.4. Sociokulturne vrednosti *Šekspir festa* u funkciji razvoja kreativnog i ljudskog kapitala Subotice i Palića

Mobilisajući umetnike, dinamične ljude, i mlade snage Subotice, festival je grupisao talente i kreativce, stvarajući na taj način jedan umetnički milje, koji je generisao posve inovativnu kulturnu praksu, ne prilagođavajući se postojećim i važećim kulturnim i radnim navikama, što je imalo široke reperkusije, ne samo u sociokulturnim relacijama grada, nego i države, a to je na kraju krajeva i bio jedan od ishodišnih ciljeva festivala.

Kako su, prema Landriju, umetnici i radnici u kulturu generatori jednog inovativnog kreativnog okruženja, možemo konstatovati da je Subotica sa Palićem, nedvosmisleno stvorila kreativni ambijent, koji sa stanovišta savremene teorije kreativnog kapitala predstavlja platformu za generisanje kreativne klase, a sa stanovišta ljudskog kapitala izvor uvećanja sveukupnog ljudskog znanja, odnosno obogaćivanja društvenog života zajednice, posredstvom revitalizovanog gradskog kulturnog sistema. Dakle, najbitniji resurs ovog urbanog modela su

nesumnjivo bili dinamični, kreativni ljudi, što je u direktnoj vezi sa novom filozofijom menadžmenta, u okviru koje, prema Fukuhari (2000), kreativna snaga ljudi proizvodi kulturu sa jasnom socijalnom vizijom.

Ako pođemo od tvrdnje da su glavne odlike kreativnosti „originalnost, generisanje, multiplikovanje i referentnost efekta, kao davanje odgovora ili rešenja kao reakcije na podsticaj (kreativnost ne može biti okrenuta sama sebi, iako može promišljati o sebi kroz refleksivnost)“ (Đerić, 2009: 69), kreativnost, *per se*, bila je relevantna odlika projekta *Grada teatra* na Paliću. Tako su kreativnost i pozorište postali važne i moćne poluge kako za lični tako i za društveni razvoj opštine Subotica.

Šekspir fest je, iz tog rakursa, bio suma ideja, inovacija, opšteg znanja, dizajna, procesa, stvaralaštva i publikacija, konačno, reč je o iskorišćavanju zapostavljenih *kreativnih potencijala* radi stvaranja sociokulturnih vrednosti.

Višenacionalnost, multietničnost, višejezičnost, te dinamičan odnos između različitih kulturnih entiteta i subsemiosfera, upućuje na konstataciju da se radi o modelu kulturne otvorenosti, koji je u Subotici pokrenut sa predstavom *Madač, komentari*. Prema Dejanu Molnaru (2011: 29), lokalitet koji neguje atmosferu otvorenosti i prihvatljivosti za ljude iz različitih oblasti, a koji poseduju sposobnost da svojom kreativnošću generišu vrednost, jeste mesto u kojem se kreiraju ekonomski rast i razvoj. U pitanju su kreativna mesta – kreativni gradovi.

Pritom, ako se oslonimo na tvrdnju Katuranića (1998: 221), prema kojoj „kultura i umetnost sudeluju u formiranju ljudskog kapitala na dva načina: direktno, putem obrazovanja za umetničku i sličnu (uključujući naučnu) kreativnost te posredno putem 'umetnički induciranog viška vrednosti'“ (Katuranić 1998: 221), možemo konstatovati da je *Šekspir fest* zahvaljujući neosporno visokom umetničkom dostignuću svojih predstava, doprineo uvećanju *intelektualnog (ljudskog) kapitala* učesnika i posetilaca festivala, obogaćujući kulturne potrebe publike, dodajući nove nivoe onima koji već postoje.

Zaključak

Efekti nove kulturne politike, kroz prizmu *Šekspir festa*, mogu da se izraze na nekoliko planova: najpre kvalitativno: sadržaji umetničkih programa, izuzetni umetnički dometi, promene u vrednosnim orijentacijama (kohezija, višenacionalnost, višejezičnost, dijalog...), kao i temama

koje su ušle u prostor javnih debata (otvaranje relevantnih društvenih, kulturnih i političkih pitanja o odnosima u gradu i njihovom unapređenju), revitalizacija i animacija različitih lokaliteta; zatim kvantitativno: brojem realizovanih programa (predstava, izložbi, koncerata, filmova...); ili pak procentualno, u odnosu na kulturne potrebe stanovništva (na primer broj poseta pozorištu na hiljadu stanovnika).

„Postmoderni zaokret“ nove političke paradigme stavio je naglasak na integrativnu kulturnu politiku koja je podrazumevala demokratizaciju građanskog društva, i otvorila relevantno pitanje o jednom od glavnih elemenata kulturnog kapitala grada – „urbanističkom kvalitetu“, koji prema Mileni Dragičević Šešić (2009: 28) može da se analizira kroz kvalitet kulturnog života i umetničku produkciju, koju je, kao što je već navedeno, karakterisala programska, odnosno estetska izvrsnost.

Tolerancija različitosti, usmerenost ka većem stepenu pluralizma i osporavanja određenih uvreženih destruktivnih vrednosti, normi i retrogradnih načina organizovanja institucionalnog kulturnog života, bile su imanentne odlike koncepta *Grada teatra*, odnosno *Šekspir festa*.

Nova kulturna politika je omogućila uspostavljanje dinamičkog komunikacijskog prostora u Subotici i na Paliću, koji je uključivao deljene vrednosti, nastojeći da olakša interakciju između grupa, u opštem interesu razvoja zajednice, kroz prihvatanje zajedničkih normi, što u perspektivi rezultira većim nivoom poverenja među pojedincima ili kulturama. Takav dinamički prostor predstavlja „plodno tle“ za razvoj demokratskih vrednosti, stavljajući akcenat na razvoj samosvesnog građanina, uz svo uvažavanje njegovih kulturoloških posebnosti.

Takođe, novom kulturnom politikom na najefikasniji način su iskorišćeni prirodni i kulturni resursi Palića (estetski vredni i autentični objekti secesijske arhitekture), za promociju stvaralaštva, lokalne kulture i njenih društvenih vrednosti, ali i za promociju same države u bogatstva različitih jugoslovenskih kulturnih izraza.

Kada je reč o menadžmentu pozorišta, neosporna činjenica je da je uprava novim sistemskim rešenjima doprinela organizacionom razvoju pozorišta i podigla njegove kapacitete, u vezi sa programskom izvrsnošću, umetničkim dometima, razvojem ljudskih resursa i drugo. Pritom, ako se pozovemo na stanovište Dragana Klaića (2002: 2), prema kojem su najbolji festivalski direktori „oni koji uspeju da dobiju poverenje najboljih i najzahtevnijih umetnika, koji uspeju da dokažu da su vođeni vizijom i jasnim osećanjem njihove uloge, i koji zrače integritetom,

velikodušnošću, i spremnošću da preuzmu znatne rizike“, možemo konstatovati da je uprava pozorišta ispoljila vrhunske menadžerske sposobnosti sa izrazitim liderskim veštinama.

Usmeravajući umetnike, publiku, kulturnu i stručnu javnost, od centralne kulturne infrastrukture, ka Paliću, *Grad teatar* je proširio radijus sociokulturnog prostora prema gradskom okruženju, uvećavajući prostor za uspostavljanje horizontalnih veza. Oživljavanjem prirodnog i kulturnog nasleđa, razvojem kulturne raznolikosti, socijalne kohezije, (multikulturnog) identiteta i drugih vrednosti, izvršen je proces sociokulturne dokapitalizacije, pri čemu se *Grad teatar* pokazao ne samo kao opštinski, nego i pokrajinski odnosno republički i federalni sociokulturni resurs.

7. Projekat *YU fest*

Jugoslovenska zajednica je, kako navodi Zagorka Golubović (2007: 456), krajem osamdesetih godina ostala bez dva temeljna oslonca: bez jedinstvene partije kao kičmenog stuba, koja je svoj legitimitet u višenacionalnoj zajednici gradila prvenstveno na paroli „bratstvo-jedinstvo“ i, faktički – iako još ne i formalno, bez federalne vlasti. Gubitak jedinstvene ideologije u višenacionalnoj i multikulturnoj državi kao što je bila Jugoslavija, proizašao je iz ambivalentnog stava jugoslovenske politike prema principima utemeljenja i daljeg razvoja društvenog sistema. Sveopšta kriza ekonomskog i političkog sistema je implicitno doprinela povećanju društvene krize. Dezintegracioni procesi unutar federacije su uticali na gubitak identiteta kako u političkom, tako i u sociokulturnom smislu. Fragmentacija države je pothranjivana jačanjem partikularnih nacionalnih identiteta, koji su u potonjim godinama postali dominantna paradigma življenja. Oslabio je takozvani sociokulturni i politički „lepak“, koji je držao na okupu narode različitih istorijskih i kulturnih tradicija, a da pritom nisu bili stvoreni alternativni temelji zajedništva u smislu jače socijalne i kulturne kohezije i jedinstvenog kulturnog prostora. Taj preobražaj je u vezi sa krizom političke paradigme i sa njenom inertnošću u pokušaju da obezbedi pogodan model za uobličavanje društvenog prostora.

Generatori fragmentarizovanja države se mogu detektovati kako u domaćim političkim elitama i vođama, tako i u istrošenosti radničko-klasnog fermenta i jednopartijskog monopola.

Ovakav razvoj događaja izazvao je pojačanu nesigurnost populacije, dok su pokreti, koji su se zalagali za nacionalni identitet, uzeli maha u svim bivšim republikama SFRJ. Povezujući tradicionalni model društva i kulture, sa jedne, i nacionalizam, sa druge strane, ti pokreti su u predstojećim godinama proizveli agresivni nacionalizam.

Kriza jugoslovenskog društva se, dakle, mogla okarakterisati kao kriza identiteta, preteći da izazove i otvorenu krizu legitimiteta poretka (što se početkom devedesetih godina i dogodilo, sa katastrofalnim ratnim epilogom). Kriza identiteta se manifestovala i kao kriza zvanične jugoslovenske (partijske) ideologije, koja, prema Zagorki Golubović (2007: 435), nije bila u stanju da ponudi koncept odgovarajuće strategije, koja bi putem reafirmacije socijalističkih i demokratskih principa dovela do izlaska iz krize. Očigledno je bilo odsustvo koherentnog modela za dalji razvoj jugoslovenskog društva.

Vizija, misija i ciljevi *YU festa*

Kao odgovor na rastuću krizu, kulturno politički pokret KPGT (Kazalište Pozorište Gledališće Teatar) je posegao za novim stimulativnim instrumentima u borbi za koncept *jedinstvenog jugoslovenskog kulturnog prostora*. U odsustvu koherentnog modela za dalji razvoj jugoslovenskog društva, KPGT je rešio da još odlučnije pristupi realizaciji horizontalnog povezivanja stanovništva bivše SFRJ na makro nivou, odnosno kreiranju takozvanih horizontalnih institucija. Koristeći strategiju umrežavanja jugoslovenskih gradova intencija ovog pokreta je bila stvaranje povoljne društvene klime za svestrani razvoj vrednosti, kao što su zajedništvo, višenacionalnost, višejezičnost, tolerancija i tako dalje, čime se implicitno težilo generisanju „premošćujućeg“ socijalnog kapitala. Povezivanje gradova na sociokulturnom planu je u tom momentu bilo ključno pitanje ne samo lokalnih, nego i državnih vlasti. „To je kampanja za integrisani jugoslovenski kulturni prostor, osnova KPGT kulturno-političkog programa, vođena u poslednji čas, protiv apropijacija i monopola partijskih rukovodstava jugoslovenskih federalnih jedinica koje tada već instrumentalizuju kulturnu infrastrukturu, svojataju je i ograđuju od ostatka zemlje“ (Klaić, 2006: 19).

Vizija Ljubiše Ristića je bila „da će model KPGT-a prouzrokovati lančanu reakciju, verovao je da će moći da se multiplikuje i da postane dominantan oblik življenja u Jugoslaviji“ (Jovanović, 2006: 34). Na makro (državnom) nivou misija festivala je bila promovisanje jugoslovenskog načina života, odnosno instrumentalizacija koncepta *jedinstvenog jugoslovenskog kulturnog prostora (JJKP)*. Na mezo (gradskom) nivou festival je imao dodatnu ulogu (ne manje relevantnu) – sociokulturna revitalizacija, reafirmacija i reurbanizacija jugoslovenskih gradova, kroz proces opšte teatralizacije, jezikom neobarokne estetike. S obzirom da festivali poseduju sociokulturni, politički i ekonomski, potencijal, pitanje razvoja i integracije publike širom zemlje je bilo ključno pitanje za čelnike *YU festa*, što je sa stanovišta menadžmenta umetnosti imanentna programsko organizaciona kompetitivna strategija. S tim u vezi, ovaj festival je imao za cilj da stvori još demokratičniji kulturni život, kroz veću participaciju grupa koje sačinjavaju kulturni mozaik jednog društva, procesima umetničke, kulturne produkcije i javnog delovanja.

U to vreme, koncept kulturnog razvoja Subotice je doživeo veliki uspeh i popularnost u jugoslovenskoj kulturnoj javnosti. Prepoznavši potencijale subotičke urbane kulturne politike, Svetozar Marović, tada mladi predsednik Izvršnog odbora SO Budva, i Anđelko Kovačević, predsednik opštine Kotor, inicirali su kulturnu kooperaciju sa Suboticom. U toku razgovora sa

Ljubišom Ristićem i Boškom Kovačevićem, izrazili su želju da se subotička pozorišna matrica u određenom obliku replicira i u pomenutim crnogorskim gradovima. U tom trenutku, pomoć subotičkog Narodnog pozorišta-Népszínház-KPGT je bila od presudne važnosti, jer u Budvi i Kotoru tada nije postojala odgovarajuća organizaciona i tehnička infrastruktura, niti adekvatni kadrovi koji bi mogli da operacionalizuju pozorišni koncept.

Ljubiša Ristić je Svetozaru Maroviću i Anđelku Kovačeviću ponudio sledeće rešenje – da se u Kotoru osnuje *Kotor Art* (centar za produkciju predstava Narodnog pozorišta-Nepszínház-KPGT iz Subotice i Centra za kulturu grada Kotora), a u Budvi *Grad teatar* (kao koprodukcija SIZ-a za kulturu opštine Budva i Narodnog pozorišta-Nepszínház-KPGT). Uslov je bio da ta dva festivala budu produkcionni centri *YU festa*, novog mrežnog nadnacionalnog festivala, koji je ustanovio Ljubiša Ristić, uz podršku ostalih članova KPGT-a i subotičkih političkog rukovodstva. „Svetozar Marović video je u tome šansu za svoj grad i učinio je sve da i Budva postane jedan od krakova tog zamašnog i, činilo se, utopijskog projekta“ (Liješević, 2007: 11). Upravo je na Paliću ostvaren dogovor „da ta jugoslovenska priča započne u Budvi“ (Marović, 1998: 8). Orijentacijom na koprodukciju između Narodnog pozorišta-Népszínház-KPGT, Centra za kulturu Kotora i SIZ-a za kulturu opštine Budva, izvršen je transfer urbanog kulturnog modela iz Subotice u Budvu i Kotor, sa ciljem kulturnog revitalizovanja ovih primorskih naselja i njihovog uključivanja u kulturne tokove jugoslovenskog prostora. U tom partnerskom odnosu Subotica je stavila na raspolaganje svoje organizacione i infrastrukturne kapacitete, kao i umetničko-intelektualne resurse, investirajući tako ljudski, kreativni i fizički kapital. Koprodukcija je podrazumevala i precizan finansijski aranžman između ova tri grada u realizaciji festivala.

Realizacija *YU festa*

Predstave su pripremane u Subotici i Kotoru, koje su nakon premijernih izvođenja „rotirane“ između ova dva grada, a zatim izvedene u okviru Budva *Grad teatra*, a nakon toga distribuirane širom SFRJ. *YU fest* je podrazumevao disperziju predstava širom države. Difuzija predstava je bila intenzivna i veoma obuhvatna. Igralo se na teritoriji čitave Jugoslavije. *YU Fest* je bio zamišljen kao otvoreni mrežni sistem, sa intencijom uključivanja sve većeg broja gradova, pozorišta, pozorišnih trupa, institucija kulture i umetnika, primenom strategije povezivanja, odnosno umrežavanja. Festival je 1987. godine obuhvatio osamnaest gradova: Subotica/Palić, Budva, Kotor, Beograd, Novi Sad, Ljubljana, Sarajevo, Zenica, Mostar, Skoplje, Ohrid,

Titograd, Cetinje, Nikšić, Bar, Ulcinj i Herceg Novi. „Ovi punktovi obezbeđivali su policentrični razvoj KPGT-ove ‘slobodne teritorije’. Očekivalo se da će oni povećati unutrašnju dinamiku produkcionog sistema, ojačati međunarodnu poziciju KPGT-a, uvećati budžete i umnožiti izvore finansiranja“ (Šentevska, 2013), primenom strategije diversifikacije (finansijskih) resursa.

Sa stanovišta kulturne politike, *YU fest* je praktičan primer demetropolizacije kulture (kao jedan pozitivan oblik decentralizacije, što je ujedno jedna od strategija povezivanja), prenoseći ostvarenja iz oblasti kulture u što veći broj regionalnih kulturnih centara, u kojima se istovremeno stvarala mogućnost i obezbeđivali uslovi za prijem tih kulturnih sadržaja. *YU fest* je podrazumevao difuziju željenih vrednosti festivala posredstvom kulturnog aktivizma u raznim krajevima SFRJ, kako u geografskom, tako i socijalnom smislu.

Može se reći da je preteča *YU festa*, odnosno njegov zametak, ustvari bila neformalna turneja Narodnog pozorišta-Népszínház-KPGT realizovana širom Jugoslavije, nakon *Šekspir festa* iz 1986. godine. Prema biltenu subotičkog pozorišta iz 1987. godine, ovaj teatar je 1986. godine u Subotici odigrao 174 predstave, koje je videlo preko 32 hiljade gledalaca, a u drugim gradovima Jugoslavije izvedene su 124 predstave koje je videlo preko 34 hiljade gledalaca. Ukupno je 1986. godine izvedeno 298 predstava pred oko 67 hiljada gledalaca.

Program *YU festa*

Program *YU Festa '87* su činile predstave iz već promovisanog *Šekspir festa* iz 1986. godine, četiri predstave sa premijernog *Molijer festa* (na subotičkom Paliću), zatim dvanaest predstava nastalih u Kotoru, dve predstave nastale u produkciji subotičkog Narodnog pozorišta-Nepszínház – *Bloody Mary* i *Anita Berber*, čuvena predstava KPGT-a *Oslobođenje Skoplja*, kao i *Bartok*, plesne trupe Rosas iz Brisela. Dakle, „stubovi“ ovog festivala su bili *Kotor Art*, *Budva Grad teatar*, i subotički *Šekspir fest*, i *Molijer fest* iz 1987. godine.

Pored predstava, festival su obeležile i brojni koncerti, izložbe, pesničke večeri... Izvedeno je ukupno 400 programa sa 260 pozorišnih predstava.

Organizaciona struktura *YU festa*

Fleksibilna projektna organizaciona struktura festivala je omogućila čelnicima KPGT-a da zadovolje visoke produkcione zahteve, ali i da izbegnu sve slabosti institucije. Administracija je svođena na minimum, a maksimalno su upošljavani raspoloživi ljudski resursi: sa jedne strane

stalno zaposleni umetnici i pozorišni radnici, a sa druge strane slobodni umetnici, koji su bili pokretačka snaga festivala. Ovakav pristup je omogućio i izrazitu mobilnost, odnosno permanentno kretanje, zbog čega je *YU fest*, od strane jugoslovenske javnosti, okarakterisan kao „putujući pozorišni karavan“.

Festival je imao složenu strukturu programskog delovanja bez značajnijeg razvoja organizacionog sistema, uz fleksibilno oslanjanje na različite partnere u lokalnim zajednicama (institucije kulture, pojedince, umetničke trupe), odnosno „domaćine“, kako ih je nazivao Ljubiša Ristić, koji su bili zaduženi za realizaciju programa *YU festa* u svom gradu. Kako nije bilo sistemskog organizovanja dešavali su se propusti – otkazivanje ili kašnjenje predstava ili glumaca, tehnički propusti, programske nedoslednosti...

S obzirom da su Subotica, Budva i Kotor bili glavni produkcionni centri *YU festa*, dalji istraživački fokus će biti upravo na ovim uzornim slučajevima.

Finansiranje YU festa

Nosilac projekta *YU fest* je bilo Narodno pozorište-Népszínház-KPGT iz Subotice, a koprodukcionni finansijski aranžman je uspostavljen sa SIZ-om kulture opštine Budva i Kulturnim centrom „Nikola Đurković“ iz Kotora.

Za realizaciju budvanskog *Grada teatra* „sredstva su bila obezbeđena od festivalske takse, kao i međuresornom saradnjom, zahvaljujući sponzorima OOUR „Budva“ – „Montenegro turistu“, „JAT“-u, „Jugotursu“, Turističkom savezu opštine i SIZ-u za kulturu“ (Gregović, 1987). Deo novca trebalo je da bude isplaćen od ulaznica, „ali ta suma nije ostvarena“ (Popović, 1987).

Za realizaciju *Kotor Arta* sredstva su obezbeđena delom iz redovnih sredstava Centra, delom od SIZ-a kulture, SIZ-a za turizam, delom od boravišne takse, delom od namenskih sredstava dobijenih od udruženog rada („Jugopetrola“ i „Jugooceanije“). Uz to, Centar za kulturu je podigao kredit kod Bokeljske banke, koji je naknadno većim delom otpisan. Takođe, šezdeset predstava je bilo prodato Mostaru, Ohridu, Sarajevu, Beogradu, Skoplju, Splitu i Boru, a dobit je deljena sa subotičkim pozorištem (Đurković, 1987). U Kotoru ulaznice za većinu predstava nisu naplaćivane, sa ciljem da se što veći broj građana uključi u kulturni život ovog mesta.

Narodno pozorište-Népszínház-KPGT je redovnim godišnjim sredstvima iz opštinskog budžeta i dotacijama pokrajinskog SIZ-a za kulturu (za stvaralštvo na mađarskom jeziku) pokrilo ukupne

troškove produkcije *Molijer festa*. Za realizaciju *YU festa* u ostalim gradovima, Narodno pozorište-Népszínház-KPGT je sredstva obezbedilo prodajom ulaznica, kao i finansijskim učešćem opštinskih institucija kulture ili lokalnih samouprava. Jedan deo sredstava za realizaciju *YU festa* je obezbeđen i od zarade na prethodno realizovanim turnejama.

Federalne i republičke vlasti nisu participirale u finansiranju ovog projekta.

7.1. Subotica kao glavni produkcionni centar YU festa (Molijer fest)

YU fest je počeo 1987. godine u Subotici, predstavama tematskog *Molijer festa*, u produkciji Narodnog pozorišta-Népszínház-KPGT, koji je, između ostalog, predstavljao nastavak i nadgradnju projekta teatralizacije Subotice i njenog okruženja, u procesu sveopšte revitalizacije grada.

Subotičke vlasti su inkorporiranje *Molijer festa* i *Šekspir festa* u pozorišnu mrežu *YU fest* videli kao svojevrsnu priliku da se i kulturno i privredno povežu sa drugim krajevima zemlje i time izbegnu marginalnu poziciju pograničnog grada. *Šekspir festom* iz 1986. godine, *Molijer festom* i konačno, *YU festom* na širem planu, Subotica je pretendovala da postane jedan od kulturnih centara Jugoslavije.

Molijer fest je ujedno bio i treća faza planirane repertoarske politike u kreiranju „gvozdenog repertoara“ Narodnog pozorišta-Népszínház-KPGT. Dok su Šekspirove tragedije iz već realizovanog *Šekspir festa* posmatrane kao projekcija vrednosnog sistema zajednice, kontekst Molijerovih⁶⁹ komada je nastojao da definiše jedan grad koji se može preobražavati i u kome čovek može stvarno da utiče na tok događaja. Prema Draganu Klaiću, *Molijer fest* je nastojao da pronađe „artikulisanu sociološku matricu, nekonzistentnu, kolebljivu, ali snažno ispoljenu ideološku svest, obrasce ponašanja i verovanja koji naznačavaju dramu građanskog ega, bolni

⁶⁹ Kao drugi osnovni klasik svetskog pozorišta, a zatim i kao čovek na suprotnom polu od Šekspira, Molijer, dakle, ima svoje sasvim jasno i važno mesto u društvenim relacijama zajednice. „Šekspir je prvi pisac modernih vremena, filozof koji je shvatio realnost sveta koji se raspadao uprkos idealnim slikama visoke renesanse, a Molijer je upravo kretao u taj novi svet. On je takođe filozof koji se bavio pitanjima države, Boga, čoveka, znači pravim francuskim pitanjima, onim čime Francuska doprinosi evropskoj civilizaciji“. U Molijerovom vremenu je nastala ideja francuske revolucije, ali je nastala i posebna ideja koja je bila naročito bitna u periodu nastanka festivala i koja je preovlađivala u sve četiri predstave: *Don Žuanu*, *Školi za žene*, *Mizantropu* i *Tartifu*. „Ta velika Molijerova ideja sadržana je u tome da je svet razuman, da svet postoji na način koji je objašnjiv i da je ključ jedino u ljudskom znanju i sposobnosti da svet razjasni. Ona mnogo duguje ideji mehanicizma iz tog istog sedamnaestog veka, po kojoj je moguće reprodukovati čoveka i prirodu kroz mašinu“ (Lekić, 1987: 29).

raskorak aspiracija i mogućnosti, ideala i rđave svakodnevnice, personalnih interesa i određujuće klasne pripadnosti“ (Klaić, 1987: 18).

U autentičnom ambijentu Paličkog jezera i njegovoj okolini izvedene su četiri premijere:

Komediju *Mizantrop*, u kojoj se Molijer podsmeva blaziranom snobovskom društvu, običajima, džet setu svoga vremena, Nada Kokotović je koncipirala kao koreodramu na teniskom igralištu, pored šanka tenis kluba, u otmenom „salonu današnjih naravi“, izoštravajući pitanja socijalnih standarda i statusnih simbola. „Filozofija prebacivanja loptice preko mreže, kompromis profesionalaca i amatera, čovekomrsci i volonteri, hohštapleri i lovci na ljudske glave: svi su u belim patikama, dugih nogu i prijatnog mirisa“ (YU fest, 1987).

Tartif, epohalni traktat o državi, predmet Molijerovih najbeznadežnijih padova i uzleta između Crkve i Kralja, u režiji Ljubiše Ristića je bio impostiran na neobičnom mestu: u pravom luna parku – između ringišpila i flipera, levo od „autodroma“ i desno od „kuće strave“. Ristić je *Tartifom* sišao u život u jedan opšti cirkus, čiji je akter bila publika. Predstava je počinjala hepeningom, sa učesnicima koji nisu bili svesni svog prisustva na sceni, rediteljem i glumcima koji su se igrali da bi publiku uveli u ono što inače egzistira pored njih a što možda u realnom okruženju ne primećuju, u život koji je velika pozornica sa likovima koji se ponavljaju. „Tartif, licemerni bogomoljac, prevarant, jezuita sišao sa pozornice kralja Sunca u Luna park i pokazao da je neuništiv, sjevremenski. Ristić ga je oživio najživotnijim efektima karikirajući i rugajući se klasičnom kostimiranom teatru, pokazujući da je pozorište tamo gde je život“ (Liješević, 1987).

Škola za žene Janeza Pipana je počinjala kao klasična pigmalionska komedija zabune a završavala se kao crna groteska o sukobu generacija i totalitarizmu vlasti, u retrogardnoj tradiciji „Nove slovenačke umetnosti“. „U vreme Lujeva gradila su se za Molijera i slične, pozorišta u Versajskom parku za jednu noć: paviljoni u kojima bi Kralj igrao u kraljevskom baletu a Gospodin se sa njim nadmetao uz muziku Lilija“ (YU fest, 1987). Janez Pipan i njegovi glumci su ovaj komad inscenirali upravo u jednom takvom paviljonu u parku Paličke šume,

Don Žuan (naslovna uloga Rade Šerbedžija) u režiji Ljubiše Ristića je bio biće pobune i diverzije, ali i uzaludna žrtva u jednom poretku (Brečić, 1987). Predstavom se otkrio novi prostor, Ludoško jezero – specijalni rezervat prirode koji se nalazi na oko 7 km istočno od Palića. Po veličini je drugo najveće jezero severne Bačke. Gledaoci su mogli da posmatraju predstavu sa obale i iz čamaca.

Predstava	Režija	Prostor igre	Vlasništvo	Mesto	Scena	Gledalište	Kretanje gledalaca
Mizantrop	Nada Kokotović	Teniski teren	javno	spolja	Teniski teren	Pored terena	sedenje
Don Žuan	Ljubiša Ristić	Ludaš, jezero	javno	spolja	Obala jezera	Obala, čamci	Slobodno, sedenje
Tartif	Ljubiša Ristić	Sinagoga	javno	spolja	Luna-park	U dvorištu	Slobodno, sedenje
Škola za žene	Janez Pipan	Letnjikovac	privatno	spolja	Objekat unutra i balkon	Izgrađeno	sedenje

Molijer fest, 1987. (Balzam, 2014)

Palički festival, koji je 1987. godine preko *Molijer festa* prerastao u *YU fest*, bio je dobar put otvaranja prema drugim kulturnim sredinama Jugoslavije. Narodno pozorište-Népszínház-KPGT je postalo pravo jugoslovensko pozorište, ne zato što je izražavalo neki politički program, već zbog načina rada i života u njemu, ali i zahvaljujući visokim umetničkim dometima kojima se teatar nametnuo ne samo Subotici, nego i čitavoj SFRJ, ali i Evropi.

7.2. Budva kao „produkcioni stub“ YU festa

Budva, primorski grad na Jadranskom moru u Crnoj Gori, po popisu stanovništva iz 1981. godine imala je 8.632 stanovnika, osamnaest puta manje nego Subotica. Nakon Drugog svetskog rata, ovaj grad je bio orijentisan uglavnom na turizam⁷⁰ kao glavnu delatnost, i nikada nije bio industrijski grad. Dinamičan razvoj turizma u Budvi, ostvaren tokom šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka, privremeno je zaustavljen katastrofalnim zemljotresom 1979. godine, koji je ujedno bio i najrazorniji potres na teritoriji današnje Crne Gore, tada delu SFR Jugoslavije.

Posebno težak i nenadoknativ gubitak pretrpeli su kulturno-istorijski spomenici, a naročito je oštećen Stari grad Budva, koji se morao u potpunosti iseliti i privremeno napustiti. Od četrsto građevina u Starom gradu samo osam je ostalo nedirnuto. Zidine i zaštitni bedemi iz XV veka su takođe teško oštećeni. Sve do 1987. godine delovi Budve su i dalje bili „gradilišne zone“. Centar grada je bio van funkcije za stanovanje. Žitelji su bili raseljeni u druge objekte, i dugi niz godina imali sužen radijus kretanja.

Ogromne posledice pretrpela je i ugostiteljsko-turistička privreda, koja je predstavljala okosnicu razvoja čitave opštine.⁷¹ Ove nepovoljne okolnosti dovele su do značajnog privrednog regresa i izgubljenog tempa u ukupnom društveno-ekonomskom razvoju budvanske opštine.⁷²

⁷⁰ „Epoha savremenog turizma na Budvanskoj rivijeri faktički počinje 1960. godine, kada je otvoren luksuzni hotel „Sveti Stefan“, koji je vrlo brzo postao jedan od najčuvenijih i najprestižnijih hotela u svetu“ (Duletić, 2011: 15).

⁷¹ Potpuno su stradali osnovni smeštajni kapaciteti: od „2.210 hotelskih kreveta (hotel „Mogren“ u Budvi, kompleks od pet hotela na Slovenskoj plaži, kao i petrovački hoteli „Oliva“, „Petrovac“, „Sutjeska“ i „4. jul“), teško je oštećeno 2.040 kreveta (uglavnom, u sklopu hotelskog kompleksa na Bečićkoj plaži), dok je 2.100 hotelskih kreveta

Zahvaljujući socijalističkoj solidarnosti ostalih republika tadašnje SFRJ⁷³, u Budvi je pokrenut svestrani društveno-ekonomski preporod, koji se prevashodno temeljio na efikasnoj revitalizaciji i razvoju turističke delatnosti, kao osnove življenja i privređivanja u ovoj sredini. Građevinska firma iz Subotice „Integral“ je bila jedan od izvođača radova u procesu rekonstrukcije Starog grada u Budvi, a kasnije i u Kotoru, te je na taj način bila ostvarena tesna privredna saradnja između Subotice i ova dva crnogorska grada. Upravo ta privredna saradnja je pružila osnove za još čvršće povezivanje ovih gradova, posredstvom kulturnog aktivizma.

Što se tiče kulturne politike Budve, do sredine osamdesetih godina ona je bila vezana za institucionalni okvir. Pod jurisdikcijom SIZ-a za kulturu i nauku opštine Budva bile su sledeće institucije kulture: Istorijski arhiv, Kulturni centar, KUD „Kanjoš“ i Gradska muzika. „U okviru Kulturnog centra postojale su biblioteke u Budvi i Petrovcu, Moderna galerija, Muzej grada, „Primorske novine“, te muzičko-koncertna poslovnica „Budva-koncert“. Poslovalo je i državno preduzeće „Zeta film“ koje se bavilo distribucijom i produkcijom filmova i koje je bilo vlasnik gradskog bioskopa. Navedene institucije kulture bile su zadužene za organizaciju kulturnih događanja koja su se svodila na „održavanja umetničkih izložbi, književnih programa, bioskopskih programa, gostujućih pozorišnih predstava, koncerata folklora, i različitih manifestacija vezanih za proslave državnih praznika“ (Pavlović, 2007: 14). Ipak, do 1987. godine, u Budvi nije bilo značajnijih kulturnih i umetničkih sadržaja, manifestacija i projekata. U gradu je, po rečima sagovornika, „vladala“ svojevrsna „kulturna letargija“, a bila je veoma izražena i duhovna i intelektualna kriza, kao i deficit ljudskog kapitala.

imalo lakša oštećenja, što znači da je u turističkoj 1979. godini bilo nemoguće koristiti čak dve trećine ukupnih smeštajnih kapaciteta komercijalnog ugostiteljstva. Od 27 ugostiteljskih objekata za vanpasijsku potrošnju uništeno je sedam restorana. I receptivna ponuda u komplementarnom smeštaju (odmarališta i domaća radinost) je u zemljotresu znatno oštećena“ (Duletić, 2010: 163).

⁷² Nacionalni dohodak u ovoj zajednici je sa 3.600 američkih dolara po glavi stanovnika 1978. godine, vež sledeće godine pao na 900 dolara

⁷³ Savezno izvršno veće SFRJ je obezbedilo značajna sredstva za obnovu zemljotresom ugroženih područja u Crnoj gori. „U periodu od 1984. do 1988. godine projektanti, neimari, restauratori i konzervatori iz Subotice, Beograda, Vranja, Skoplja, Donjeg Vakufa, Cetinja, Titograda, Danilovgrada, Pljevalja i iz drugih krajeva ondašnje Jugoslavije, uspešno su završili radove na postavljanju kompletne komunalne infrastrukture, sanaciji gradskih zidina i gradske tvrđave (Citadele), rekonstrukciji četiri sakralna objekta i zvonika crkve Sv. Ivana, konstruktivnom ojačanju 184 objekta namenjenih stanovanju, privređivanju i kulturnoj delatnosti, kao i na popločavanju ulica, trgova, javnih površina i kontakt zone Starog grada“ (Duletić, 2010: 176).

Grad teatar Budva

Na 24. Sednici Opštinskog Komiteta SK Budve, 1985. godine, na kojoj su, pored članova Komiteta, prisustvovali predstavnici institucija kulture, SIZ-a za kulturu i nauku, i predsednici organa društveno-političkih organizacija i Skupštine opštine, raspravljajući o aktuelnim pitanjima u oblasti kulture, između ostalog zaključeno je sledeće:

Najprioritetniji zadatak Saveza komunista i drugih subjektivnih snaga u sadašnjem trenutku – ocenio je Opštinski komitet SK – jeste konstituisanje osmišljene dugoročne kulturne politike u Opštini sa jasnim definisanim ciljevima, sredstvima i metodama kulturnih aktivnosti. Kao rezultat ovakve politike logično je očekivati objedinjavanje i oplemenjivanje kulturne ponude, formiranje kulturnih manifestacija jugoslovenskog ili internacionalnog karaktera, koje će Budvu podići u sam vrh turističkih i kulturnih centara Jugoslavije, pa i šire, Evrope (Prilog 3).

Uspeh *Grada teatra* u Subotici, a naročito *Šekspir festa*, ponukao je predstavnike opštinskih vlasti u Budvi da repliciraju subotički kulturni model, koji je, kao takav, bio u potpunosti kompatibilan sa budvanskim razvojno-kulturnim projekcijama.

U skladu sa tim, Ljubiša Ristić je predložio da Budva bude koncipirana kao *Grad teatar*, sa svojim festivalom u letnjim mesecima, i pozorišnom školom tokom godine – interdisciplinarnim studijama namenjenim scenskim umetnostima. Ali kako bi „instalirao“ subotički model u Budvi, Ristić je, da ponovimo, insistirao na tome da ovaj primorski grad postane jedan od „krakova“ pozorišne mreže *YU fest*. S obzirom da je dogovor postignut, „direktorat KPGT-a pažljivo je razradio projekat *Grada teatra* u saradnji s lokalnom upravom, imajući u vidu dugoročno planiranje konstrukcije kulturnog identiteta i reurbanizacije u zemljotresu razrušenog i obnovljenog Starog grada Budva“ (Šentevska, 2013: 69). Festival je tako nastao kao deo Radne organizacije Kulturno-informativnog centra, pod čijim okriljem je postojalo nekoliko radnih jedinica, a u okviru jedne od njih (RJ Festivali i priredbe) i festival *Grad teatar*.

Filozofska ideja budvanskog *Grada teatra* je, prema Maroviću (1998: 7), krenula od toga da je simbolikom pozorišta moguće proizvesti određene društvene refleksije, u promeni kvaliteta života, sadržine i smisla lične ili kolektivne situacije. On dalje navodi da je ideja *Grada teatra* u začetku bila simbolika duhovne potrebe da se promeni struktura vrednosti koja dominira u životima Budvana, te da se izađe iz palanačke zavodljivosti, iz ksenofobične atmosfere koja ima

svoju skalu vrednosti, te da se Budva učini otvorenim gradom, gradom komunikacije. „Ideja je bila teatar puka, koji će se izmešati sa svakodnevnicom, pa čoveku pomoći da između stvarnosti i iluzije pronađe meru svog života“ (Marović, 1998: 7).

Kulturno-politička ideja je, kako dalje navodi Marović (1998: 8), bila „u potpunosti jugoslovenska, nesumnjivo, i više od jugoslovenske“, tako da je vrednosni okvir *jedinstvenog jugoslovenskog kulturnog prostora*, za koji se zalagao KPGT, u tom trenutku bio podesan za ostvarivanje intencija lokalnih vlasti u Budvi.

Ipak, postojao je još jedan pragmatičan motiv za realizaciju pozorišta „pod vedrim nebom“, a to je razvoj kulturnog identiteta i kulturnog turizma Budve. Planirajući razvoj ovog primorskog grada u kategorijama jugoslovenskog i internacionalnog turizma, budvanske vlasti su implicitno pribegle strategiji internacionalizacije, sa ciljem otvaranja grada prema širem (državnom i regionalnom) okruženju.

U prvoj, inicijalnoj, godini festivala „održano je 57 pozorišnih predstava, 12 koncerata ozbiljne muzike, 16 džez koncerata i pokrenuto 7 likovnih izložbi“ (Gregović, 1987). Dakle, *Grad teatar* je bio realizovan kao multimedijalni festival, koji je pored pozorišnog programa, obuhvatao i (a i dalje obuhvata) likovni, muzički i književni program. Pisci iz cele tadašnje Jugoslavije okupljali su se na trgu Kadma i Harmonije i dali mu svoje ime – *Trg pjesnika*, na kojem je tokom dvomesečnog trajanja manifestacije svoje stihove čitalo 119 pesnika iz zemlje i inostranstva.

Nakon realizacije festivala, zaključak Predsedništva OK SK Budve, bio je da je *Grad teatar* jedinstvena kulturna manifestacija koja kao takva zaslužuje punu idejno-političku podršku (Gregović, 1987), dok je Predsednik Predsedništva Saveza Komunisti, Boško Krunić, istakao značaj ovog festivala, u kontekstu unapređenja turističke ponude regiona (P.S., 1987).

7.3. Kotor kao produkcion centar YU festa

Smešten u jugoistočnom delu Bokokotorskog zaliva na Jadranskom moru, Kotor predstavlja izuzetno kulturno područje nastalo skladnom simbiozom prirodnog fenomena i kulturnog nasleđa⁷⁴. Zahvaljujući asimetričnoj organizaciji uzanih ulica i trgova, uz brojne vredne

⁷⁴ Crkvena arhitektura Bokokotorskog Zaliva se razvila mešavinom različitih stilova, posebno romaničkog i baroknog stila. „Stari Grad Kotor je jedan od najbolje očuvanih srednjovekovnih gradova u ovom delu Mediterana. Istrajao je u očuvanju svog originalnog srednjovekovnog izgleda, tako tipičnog za gradove nastale u periodu između XIII i XIV veka. Kulturno nasleđe Kotora je obogaćeno jedinstvenim arhitektonskim stilom i ambijentalnom atmosferom“ (http://www.panacomp.net/crna_gora?s=kotor)

spomenike srednjovekovne arhitekture, ovaj lokalitet je 1979. godine upisan na UNESCO-vu Listu zaštićene svetske baštine. Materijalna kulturna baština je pozicionirala ovaj grad kao relevantan kulturni centar, kako Crne Gore, tako i Jugoslavije.

Nakon Drugog svetskog rata, Kotor se izdvajao u odnosu na ostale crnogorske gradove i zahvaljujući profitabilnim sektorima privrede (turizam i pomorstvo).⁷⁵

Nažalost, nakon katastrofalnog zemljotresa, 1979. godine, oštećeno je 80% gradske baštine. Stanovnici Starog grada su evakuisani iz svojih stanova i zgrada, radi sanacije i obnove istorijskog jezgra Kotora. Nakon toga, Kotor je kao prostor kulturnog stvaralaštva praktično stagnirao. Nije bilo značajnijih kulturnih događanja i projekata, a SIŽ za kulturu je, po rečima sagovornika, delovao po jednom ustaljenom institucionalnom inertnom šablonu. Tatjana Vuleković u svojoj knjizi *Kultura i turizam* ističe da je pregled aktivnosti gradske kulturne politike u opštini Kotor moguće pratiti tek od 1998. godine, „uz konstataciju o postojanju ranijih povremenih informativnih materijala koji su diskutovani na tadašnjim SIŽ-ovima kulture ili društvenih delatnosti, pod okriljem centralizovane politike i socijalističke samoupravne prakse. Vuleković dalje navodi da je u tom i takvom periodu kulturne stagnacije ipak postojao jedan „kulturni bljesak“: „U pretežnom sivilu kulturnog miljea tog perioda bilo je i časnih primera nikad dostignutog *Kotor Arta*, ali i njegovog nekritičkog i nepromišljenog gašenja posle samo dve godine“ (Vuleković, 2009: 82),

U cilju unapređenja kulturnog turizma i reafirmacije kulturne baštine, opštinsko rukovodstvo je, na čelu sa predsednikom opštine Anđelkom Kovačevićem, odlučilo da uporedo sa privredom razvija i umetnost i kulturu. A taj model razvoja podrazumevao je da Kotor bude jak kulturno-turistički centar (jer je do tada dobrim delom bio samo tranzitni).

Shodno tome, zamisao je bila da umetnost bude relevantan činilac razvoja Kotora, što je, ako se oslonimo na Landrijevu definiciju „grada umetnosti“, značajno utoliko što umetnost utiče na lokalni razvoj pružajući uticaj na stvaranje proizvoda koji kombinuju estetske dimenzije i utilitarističku funkcionalnost (Landry et al., 1996: 12). Sposobnost umetnika da posmatraju problem iz različite perspektive, prema Landriju nudi nova rešenja koja su od vitalnog značaja za

⁷⁵ Naznačajnija i najveća pomorska kompanija u Crnoj Gori i jedna od najvećih u bivšoj SFRJ je bila Jugooceanija. Od značajnijih industrijskih preduzeća isticale su se fabrika nameštaja „Rivijera, industrija konfekcije „Jadran Perast“, zatim „Jugopetrol“, „Autoremont“...

proces urbane regeneracije. Pritom, „veća koncentracija umetnika i umetnosti srodnih organizacija, dovodi do većeg stepena učešća u umetnosti među stanovništvom, bilo direktno ili posredno, u svojstvu gledaoca (auditorijuma)“ (Stern and Seifert, 2000).

U tom smislu, Suboticu su videli kao paradigmatičan slučaj pozitivnog uticaja kulture na razvoj grada.

Kotor Art

Kada su se stekli svi preduslovi za bogatiji kulturni život (nakon finansijske konsolidacije i obnove većeg dela Starog grada), Centar za kulturu Kotora (koji je nakon sanacije sopstvenog objekta postao glavni nosilac većine kulturnih aktivnosti) je, u nameri da svojom aktivnošću valorizuje kulturno nasleđe, na predlog čelnih ljudi Narodnog pozorišta-Népszínház-KPGT, doneo odluku da u Kotoru stvori embrion pozorišnog života. U tom procesu, intencija je bila da se izbegne ustaljeni institucionalni kliše, koji je, između ostalog, bio opterećen ogromnim finansijskim troškovima i zapošljavanjem velikog broja novih ljudi. Žarko Mališić, tadašnji direktor Centra za kulturu, istakao je za list „Pobjeda“ iz Titograda, da je neophodno da Kotor dobije jasnije formulisan model kulturnog življenja (Jocović, 1987). Stoga su čelni ljudi Centra za kulturu i grada Kotora odlučili da pozovu Ljubišu Ristića i Nadu Kokotović, koji su predložili da se u Kotoru osnuje *Kotor Art*, produkcionni centar modernog plesnog teatra i savremene drame, sa akcentom na mlade režisere, glumce, igrače i druge umetnike.

Osnivanje jedne ovako ambiciozno zamišljene i značajne kulturne manifestacije motivisano je pre svega činjenicom da je Kotor posedovao specifičan potencijal za razvoj sopstvenog kulturnog modela i uključivanje u tokove jugoslovenskog kulturnog prostora, prevashodno zahvaljujući bogatom kulturno-istorijskom nasleđu, odnosno materijalnim kulturnim resursima, koji su imali potencijal za stvaranje kapitalnih vrednosti. *Kotor Art* je bio značajan pokretački impuls za razvoj grada tim pre što je u manjim mestima (kao što je Kotor) festival dodatni „podstičući trenutak, veliko otvaranje uma i koncentrisane senzacije, kratkotrajno i intenzivno obogaćivanje kulturnim i socijalnim iskustvom“ (Klaić, 2002: 3). Ali s obzirom da festival deluje u određenom vremenskom periodu, plan osnivača je bio da nakon letnjeg festivala, 1987. godine, „otpočne kontinuirana delatnost *Kotor Arta*, koja bi se nastavila tokom čitave godine i prirodno prenela u sledeće leto“ (B.D., 1987).

I zaista, u momentu osnivanja, *Kotor Art* je predstavljao novi kulturni urbani model u SFRJ, pri čemu je Kotor postao prvi jugoslovenski centar plesnog i eksperimentalnog (alternativnog) teatra, sa namerom aktivnog participiranja u jugoslovenskom kulturnom prostoru. Sa umetničke tačke gledišta, festival je predstavljao inovaciju u polju teatarsko-plesne forme i afirmacije smelih umetničkih praksi u tadašnjoj SFRJ. Takve karakteristike jednog festivala su prema Draganu Klaiću veoma značajne za dalje izoštravanje dijalektike lokalnih i globalnih impulsa i resursa, za profesionalni razvoj, istraživanje, obuku i diskurs usavršavanja (Klaić, 2006: 55).

Umetnički cilj je bio pomiriti u Jugoslaviji tada „nepomirljivu“ granicu između klasičnog i modernog baleta, i dramskog izraza, odnosno promovisati i uvesti u jugoslovenske kulturne prostore plesni teatar, odnosno koreodramu. Na našim prostorima, zasluga za afirmaciju ovog scenskog oblika pripada Nadi Kokotović, koja je koreodramu tretirala kao svojevrsni oblik totalnog teatra, pozorišta koje predstavlja sintezu različitih umetničkih pravaca i medijuma izražavanja. Imenovanjem Nade Kokotović za umetničku direktorku novog festivala u Kotoru, stvoren je dodatni prostor za razvoj ovog svojevrsnog teatarskog izraza.

Namera Ljubiše Ristića i Nade Kokotović, tvoraca festivala, bila je da *Kotor Artom* usmere aktivnosti vezane za istraživanje u plesnom teatru i podršku grupama i pojedincima iz zemlje i inostranstva (koji se bave oblicima pozorišta eksperimentalnog karaktera), ka Kotoru i Crnogorskom primorju, zadržavajući osnovnu produkciju na Paliću i u Subotici, u neposrednoj vezi sa Kotorom, kao „laboratorijom“ za nove ideje i nove ljude od kojih bi umnogome zavisio razvoj pozorišta u Jugoslaviji (bez bojazni da će Subotica ostati siromašnija za ono čime će Kotor postati bogatiji) (Popović 1987a).

U toj „gradskoj laboratoriji“ Kotora istraživala su se najnovija poetska strujanja evropskog i svetskog pozorišta na planu „alternativnog“ teatra, kao opozit svakodnevnom institucionalnom pozorištu širom Jugoslavije. Sve predstave su bile potpuno različite i autentične unutar ovoga kompleksa, ali sa posebnim akcentom na plesni teatar. U osmišljavanju umetničkih programa *Kotor Arta*, direktorat KPGT je kombinovao visoke estetske standarde sa trajnim društvenim vrednostima. Opredjeljenje za produkciju umesto festivalsku re-produkciju, koja je uobičajena za gradove bez sopstvenih snažnih kulturnih institucija, proizašlo je iz potreba Kotora za kontinuiranom kulturnom aktivnošću tokom cele godine, s akcentom na letnji period. S druge strane, kako Kotor tada nije imao izrazite turističke konotacije, a imao bogatu kulturnu tradiciju,

lokalne vlasti su (ispravno) smatrale da je prioritet urbanog kulturnog razvoja ulaganje u produkciju umetničkih sadržaja, a ne obnova starog pozorišnog objekta. Intencija osnivača je bila da Kotor nakon izvesnog broja godina oformi i osnaži sostvene kadrove i organizacione kapacitete, kako bi u saradnji sa stvaraocima iz čitave zemlje i inostranstva održali *Kotor Art* kao centar razvoja plesnog teatra i uopšte savremene pozorišne umetnosti u Jugoslaviji, uz podržavanje i negovanje različitih istraživačkih i eksperimentalnih oblika pozorišta.

U Kotoru je bilo izvedeno 12 premijera:

Fiat (Kozmokinetičko gledalište Ljubljana – „New York Rdeči Pilot“). *Kotor Art* je po prvi put predstavio jugoslovenskoj javnosti „kosmokinetički“ balet, njujorške plesače, predvođene koreografom Rendijem Varšavom (Randy Warshaw). Predstava je impostirana u prostoru stare livnice, koja je bila napuštena nakon zemljotresa.

Strojevi i zvjeri (Kugla Glumište i pozornica „Pyramis Nigra“, Zagreb-Subotica). Teatar je promatran kao urbani ritual, kao socijalna situacija, narušavajući pozorište kao „kocku“, te uspostavljajući teatar kao Kuglu, kao ne-dramski teatar, totalni teatar, preklopljen sa životom. Pokret. Multimedija. Predstava je izvođena na Trgu Ustanka Mornara (kod Katedrale Sv. Tripuna)

Adagio ma non troppo (Plesni teatar Ljubljana, Ljubljana). Koreograf: Maja Milenović iz Njujorka; balerine iz Ljubljane. Pokret i zvuk, telo i igra. Predstava je izvođena na glavnom trgu (Trgu od oružja) i na trgu kod Letnje pozornice.

Burkina Faso (Studio za slobodni ples i inter-media, Ljubljana). Projekt: Jasna Knez. Ples na ulicama. Publika u predstavi, ali sa video ekrana. Interakcije plesačice, glumice i prolaznika, video sistema i njegovog plesnog komentara. Mesto izvođena: scena Letnje pozornice.

Smrt Omera i Merime (Teatar Amfiteatar, Sarajevo). Režija: Kaća Čelan. Predstava je igrana na zidinama Citadele u Starom gradu.

Fluid („Dancen’Roll“ Zagreb). Predstava Katje Jocić. „Pokret u mediju slike. Ples u ispitivanju likovnosti. Fluidne slike“ (YU fest, 1987: 7). Mesto izvođenja: Trg Ustanka Mornara (kod Katedrale Sv. Tripuna).

Kritika škole (Kazalište Torquemada, Zagreb), inscenirana na Trgu od zatvora. Reditelj Leo Katunarić. „Umetnik, društvo, kritika. Kritika umetnika, kritika društva“ (YU fest, 1987: 8).

Elektra (Narodno pozorište.Nepszínház-KPGT). Režija Darko Lukić. Mesto inscenacije: Trg Ustanka Mornara (kod Katedrale Sv. Tripuna). „Predstava otkriva pravdu kao oruđe mogućnosti, nemogućnosti, kao oruđe tirana, a antički heroj (revolucionar, umentik, individua) dobija novu tragičku mogućnost: jer je njegov čin postao oruđem tiranije“ (YU fest, 1987: 9).

Tebanska tragedija (Teatar Roma Pralipe, Skoplje). „Sofokle Rahima Burhana epohalan je kulturni događaj – prvo prevođenje klasične antičke tragedije na romski jezik u svetu!“ (YU fest, 1987: 12). Komad je izvođen na nekoliko lokacija – na Trgu od Salate (Škaljarska pjaca), na Trgu Ustanka Mornara (kod Katedrale Sv. Tripuna), kroz ulice Staroga grada, da bi se poslednji deo izvodio na zidinama, kod Letnje pozornice.

Krvoskok (Teatar Promena – Argus Panoptes Laboratorija, Novi Sad). Predstava Harisa Pašovića, prema tekstu Antoana Artoa, izvođena na trgu kod Katedrale Sv. Tripuna.

Snežna kraljica („Espejo-project I.T.C.“, Paris). Škola Žaka Lekoka (Jacques Lecoq) iz Pariza, i predstava klase sedam glumaca raznih nacionalnosti, istraživali su nove mogućnosti glume. Komad je izvođen na glavnom trgu i na trgu ispod Letnje pozornice.

Nalog, Hajnera Milera (Teatar na Narodnostite, Skoplje). Reditelj Ljubiša Georgijevski se bavio tematikom revolucije i izneverenom revolucijom. Predstava je izvođenja na Trgu Ustanka Mornara (kod Katedrale Sv. Tripuna) i na Trgu od Salate.

Predstave *Šekspir festa* i *Molijer festa* su izvođene na trgovima i ulicama Starog grada, u kanjonu reke Škurda (kod severne kapije Staroga grada), kao i na okolnim plažama.

7.4. Estetika YU festa

U težnji za determinacijom umetničkog pravca *YU festa*, jugoslovenska javnost je često koristila odrednice kao što su alternativno i avangardno pozorište. A imenovanja posebnih oblika novog pozorišta i nove dramaturgije su naročito bile svojstvene za *Kotor Art* – uz odrednice tragalački i eksperimentalni, dok su prelazni oblici između dramskih i plesnih predstava (naročito u režiji Nade Kokotović), karakterisani kao koreodramsko i totalno pozorište. Možemo da kažemo da je *Kotor Art* sublimirao najrazličitije umetničke forme i izraze i povezao ih sa tekstom.

U svakom slučaju, Festival je bio paradigmatičan slučaj sinkretizma u umetnosti, veliki pomak u jugoslovenskom pozorišnom stvaralaštvu u kome su srušene granice između klasičnog-psihološkog i neverbalnog-plesnog pozorišta. Postmodernistička paradigma se reflektovala u

eklektičkom bogatstvu različitih pravaca i medija izražavanja. *YU fest* je relativizovao klasično doživljavanje teksta kao linearne celine, obiljujući intertekstualnim referencama, koje su se manifestovale i u preplitanjima značenja i u fluidnosti žanrovskih granica i u njihovom mešanju.

Autori su u impostaciji predstava *YU festa* neretko pribegavali tehnikama koje su ranije, uglavnom, pripadale popularnoj kulturi. Iz tog eklektičnog odnosa između pop-kulture i pozorišne umetnosti, predstave su imale oblik hepeninga, spektakla, totalnog teatra, uz korišćenje videa i drugih medija. Religiozni rituali, umetnost pop-arta, čak i obična ulica i porodični život bili su sagledani kao pozorište. Desio se susret između hipernaturalističkih oblika i visoko „artificijelnih“ oblika konstrukcije, brišući tako dihotomiju između elitne i popularne kulture. Ulične scene, prizori na trgovima, plaže i druge ambijentalne celine omogućavale su *eklektičnost* scenskih prostora, čime je postulirana postmoderna paradigma prostornosti, i stvorena svojevrsna heterotopija.

Ta želja da se pozorištu vrati njegova eklektičnost, da se ono oslobodi robovanju uvreženim umetničkim formama i institucionalnim metodama delovanja, te da se stvori čisto pozorišni jezik, koji spaja različite kulturne i estetske subsemiosfere, leži u osnovi svekolikog obnoviteljskog napora pozorišta Novog Baroka.

U prethodnim poglavljima već je naglašeno da je značaj neobarokne estetike za savremenu kulturnu praksu, između ostalog, i u tome što relativizuje, odnosno briše dihotomiju između umetnosti i života, čime se stvaraju uslovi za učešće širih slojeva stanovništva u kulturno-umetničkom životu zajednice.

Sead Đulić, jedan od osnivača Mostarskog teatra mladih i „domaćin“ *YU festa* u Mostaru, rekao je da su predstave ovog putujućeg festivala bile u to vreme neviđeni spektakli na prostoru SFRJ.

Tada je teatar bio kao danas televizija. Predstave su se gledale kao što se danas gledaju sapunice. *YU fest* je imao snažan uticaj. Na te predstave je išao običan narod. Bilo je nešto populističko u pristupu, prezentaciji... a predstave su bile vrhunskog kvaliteta.

U tom smislu, i Boris Hrovat je, osvrćući se na *YU fest*, napravio značajnu analogiju:

Nije pod Ristićevim šatorom bilo mesta za rutinerstvo ili isprazan komercijalizam – naprotiv, svaka predstava obnavljala je u gledalaca ono iskonsko oduševljenje samim fenomenom teatra, koje podrazumijeva svojevrsno partnerstvo publike u magičnoj iluziji

scene ostvarivane bliskosti koja prelazi tradicionalnu „rampu“, no nikako ne znači bezrezervno povlađivanje svemu što se na toj pozornici zbiva. *YU fest* postigao je kontakt, gotovo intelektualnu diskusiju, s publikom, i nikada nije svoje (verne) gledaoce ostavljao ravnodušim – taj osjećaj zajedništva i prisnosti možda je i najviše što jedan savremeni i neformalni pozorišni festival uopšte može postići. U takvome svjetlu i promašaji su oprostivi, i organizacijske nespretnosti – sve to deluje poput raznobojnih kamenčića koji upotpunjuju mozaik (Hrovat, 1988).

Branislava Liješević je napisala da su se sa umetničke strane desile fascinantne stvari. „Od prvog festivala – sa programskim odrednicama: *Šekspir fest*, *Molijer fest* i *YU fest* – u susretu sa novim estetikama i poetikama reditelja i pisaca štošta se promenilo u poimanju pozorišta. [...] Predstave Nade Kokotović i Ljubiše Ristića razumeli su i oni kojima je pozorište blisko, kao i sasvim nova publika“ (Liješević, 2007: 11). To praktično znači da nasledni kulturni kapital nije predstavljao preduslov za učestvovanje šire populacije u programima *YU festu*, a većina predstava je ipak posedovala svojevrsnu umetničku izvrsnost i programsku doslednost.

Na godišnjoj sednici Sekcije za kulturu OK SSRN Subotice zaključeno da je subotičko pozorište postalo sinonim umetnosti u ovom gradu, te da su njegova delatnost i dometi daleko prevazišli okvire ovog grada (Ivković, 1987). Mnoge predstave koje su izvođene u okviru *YU festa* su zabeležene kao antologijska pozorišna ostvarenja na ovim prostorima. U tom smislu, a na osnovu ocene najrelevantnijih kritičara iz tog perioda, možemo konstatovati da je festival ostvario visoke umetničke domete i estetsku izvrsnost, što je ipak preduslov za stvaranje svih drugih (sociokulturnih) vrednosti.

7.5. Sociokulturne vrednosti YU festa

Sa stanovišta obima socijalnog kapitala, projekat *YU fest* je podrazumevao generisanje sociokulturnih vrednosti na makro (državnom), kao i na mezo gradskom nivou. Ako *YU fest* posmatramo kroz prizmu „oblika“ socijalnog kapitala, onda je svakako reč o premošćujućem socijalnom kapitalu.

a. Kulturna i prirodna baština kao vrednost sociokulturnog kapitala

U Kotoru je „u jedinstvenom ambijentu starih gradskih utvrda, trgova i ulica, u atmosferi arheoloških istraživanja i urbanističke obnove zemljotresom porušenih znamenitih istorijsko-

kulturnih spomenika, trajala intenzivna, po svemu sudeći neobična istraživačka umetnička delatnost čitavog niza mladih pozorišnih i baletskih umetnika“ (Šantić, 1987). Žarko Mališić, direktor Centra za kulturu Kotora (D.H., 1987), za sarajevske „Večernje novosti“ izjavio je da su se gradske vlasti Kotor odlučile za razvoj plesnog i avangardnog teatra jer je Kotor jedinstven po svojim mogućnostima da postane „grad-pozornica“ sa svojih 17 pjaceta (trgova) što nema nijedno mesto na Mediteranu. Sa stanovišta urbanih studija, grad je faktički tretiran kao artefakt, u okviru kojeg su ulice, zgrade, znamenitosti i otvoreni prostori oživljavani sa ljudskom aktivnošću. U tom smislu, festival je doprineo stvaranju „umetnosti od grada“, što je aktuelno pitanje za sve gradske strukture koje su zainteresovane za proces urbane regeneracije. *Kotor Art*, je, prema Mališiću, na najbolji način promovisao kulturno-istorijsko bogatstvo i nasleđe (između ostalog ogroman spomenički fond), koje do tada nije bilo dovoljno poznato, i samim tim aktivno doprineo stvaranju nove kulturne vrednosti (Ibid).

U Budvi su se predstave i drugi programski sadržaji izvodili u još nepotpuno obnovljenom Starom gradu (na prostoru tvrđave Citadele, na trgovima, ulicama, na prostorima između crkava), zatim na plažama (Drobni Pijesak i Jaz), u Lunaparku, na teniskom terenu Slovenske plaže i drugim lokacijama u neposrednoj blizini grada – Sveti Stefan, Miločer. „Trgovi u Starom gradu dobili su funkciju koju bi zapravo trebalo da imaju, na njima se održavao kulturni spektakl. Festival je bio osvojio grad“ (Pavlović, 2007: 56).

I u ostalim gradovima, gde je *YU fest* prikazivao svoje predstave, autentične ambijentalne celine su bile u službi pozorišne umetnosti. U Sarajevu su, na primer, predstave izvođene uglavnom na otvorenim prostorima: u Spomen-parku Vraca, na Stojčevu, u Luna parku u Pionirskoj dolini, Morića hanu, prostoru ispred katedrale, zatim na jezeru Bembaša. Admira Fejzagić to opisuje na sledeći način:

Predstave što su u Sarajevu stizale u okviru *YU festa* poznate su i po prostorima u kojima su producirane. Setimo se kako je tokom trajanja *Šekspir festa* Vrelo Bosne bilo pravo scensko otkrovenje za Sarajlije, pa potom *Molijer fest* i zajedno sa njim kanjon Miljacke (*Don Žuan*), Stojčevac (*Mizantrop*) ili prostor oko Katedrale (*Tebanska tragedija*), te *Krvoskok* u staroj zgradi pivare (a sve u programu prošlogodišnjeg *Kotor Arta*) i tako dalje. Dakle, novi prostori za igranje teatra su otvoreni, ambijenti koji pružaju nesumnjivo značajniji scenski doživljaj (Fejzagić, 1988).

Većina predstava *YU festa* u Mostaru odigrana je u dvorištu Univerzitetske biblioteke,⁷⁶ koje je prvi put konstituirano kao pozorišni prostor nakon gostovanja KPGT-ovog *Oslobođenja Skoplja* i nakon toga postalo nezaobilazna teatarska scena. U godinama koje su prethodile *YU festu* dvorište je korišćeno kao mesto za koncerte, jer je u zgradi bio Dom omladine. Tu su nastupale najznačajnije tadašnje grupe sa prostora bivše Jugoslavije, i „ono je ostalo u sećanju građana kao mesto ljubavi“.⁷⁷ Danas je zapušteno, jer je zgrada stradala u ratu i nije obnovljena. *Krvoskok* i drugi deo *Tebanske tragedije* su izvedeni u Gradskom parku. To su jedine predstave ikada igrane u tom parku.

U Novom Sadu, publika je gledala predstave *YU festa* na Petrovaradinskoj tvrđavi. U Beogradu na Adi Ciganliji, Kalemegdanskoj tvrđavi i Studentskom kulturnom centru.

Afirmišući Suboticu, Budvu i Kotor kao nove kulturne centre Jugoslavije, *YU fest* je na najefektniji i najsuptilniji način afirmisao materijalnu i duhovnu kulturu ovih prostora, oživeo njihovo kulturno istorijsko nasleđe, i iskoristio ambijentalne potencijale pomenutih gradova, ističući njihove estetske, duhovne, socijalne, istorijske, simboličke i autentične vrednosti. Sve to zajedno, i kulturna i duhovna baština budvanskog i kotorskog područja, doprinela je ne samo razvoju kulturnog turizma, već dominantno uticala na stvaranje konkurentskih prednosti ovih destinacija.

Prema Klaiću (2006: 55), „disperzija festivalskih dešavanja u različitim delovima grada ponovo organizuje mentalne mape lokalne topografije, menja percepciju, a može čak i da stimuliše ekonomsku revitalizaciju ugroženih i perifernih područja“. Svojim konceptom pozorišta na javnim mestima i različitim gradskim prostorima, *YU fest* je evocirao kolektivna sećanja i podigao nivo kolektivne svesti, o važnosti istorije zajednice u cilju boljeg razumevanja pozicije pojedinca unutar gradske strukture i društvenih odnosa koji su na snazi. Tako su i domicilno stanovništvo i turisti imali priliku da razumeju iskustvo ovih gradova.

Instrumentalizovan posredstvom koncepta *Grad teatar*, *YU fest* je paradigmatičan kulturni proizvod koji je povezivao kulturno nasleđe i savremeno stvaralaštvo. Sa stanovišta kulturne politike, festival je uticao na izgradnju modernog kulturno-umetničkog identiteta, utoliko što je

⁷⁶ Zgrada Univerzitetske biblioteke porodična je kuća najznačajnijeg gradonačelnika Mostara u njegovoj istoriji, Mujage Komadine. Bio je gradonačelnik početkom XX veka i važi kao veliki graditelj. koji je Mostaru davao Evropsko lice.

⁷⁷ Đulić, S. Transkript intervjua, Beograd, mart 2014.

doprineo promociji i animaciji jedinstvenih prostora kulturno-istorijskog nasleđa (zahvaljujući bogatoj kulturno umetničkoj produkciji i autentičnom umetničko-estetskom izrazu), unapređenju kulturnog turizma u različitim oblicima, kao i procesu stvaranja mitova kroz prostore spektakla, i brendiranju gradova, što se odnosi na stvaranje pozitivne slike grada u zemlji, Evropi i svetu, u svrhe ekonomskog i društvenog razvoja. U tom smislu, identitet nije samo nematerijalna vrednost kulturnog kapitala. Briga o gradskom identitetu je imanentni segment svake dobro osmišljene gradske kulturne politike, zato što predstavlja sredstvo razvoja u savremenom svetu.

b. Kulturna raznolikost kao vrednost sociokulturnog kapitala

Tokom dvomesečnog rada, jugoslovenski gradovi su se pretvorili u svojevrzne „pozorišne radionice“. Festival je *de facto* činio da gradovi postanu poprište razgovora, polemika, eksperimenata, škola, susreta, otkrivajući nove umetničke (pozorišne) forme i ukazujući na trendove svetske pozorišne estetike. *YU fest* je otvorio i relevantna društveno-politička pitanja u vezi sa opstankom zajednice, i u tom smislu pokrenuo intenzivan *dijalog*, koji je prema Mumfordu (1988: 118) jedan od krajnjih izraza života u gradu.

Svojom koncepcijom festival je izražavao socijalističko zajedništvo, kao projekciju željenog jugoslovenskog načina života, promovišući pritom i kulturne specifičnosti države. Kulturološka vrednost *YU festa* je upravo u prožimanju autentičnih kulturnih vrednosti različitih nacionalnih i etničkih grupa („naroda i narodnosti“) bivše SFRJ, kao i autentičnom estetsko-kulturološkom izrazu. Festival je predstavljao „morenovski“⁷⁸ kompleks koji je bez asimilacije povezivao najveće kulturne raznolikosti Jugoslavije, odnosno jukstapozicionirao različite kulturne izraze. Stanovište po kom se Evropa danas karakteriše kao „kultura kultura“, bilo je imanentno ovom festivalu.

S tim u vezi, *multietničnost*, *višenacionalnost*, *multikonfesionalnost* i *višejezičnost*, kao ključna sredstva u stvaranju vrednosti kulturne raznolikosti ovog „festivalskog karavana“, još jednom su izbile u prvi plan delovanja KPGT-a, s tom razlikom što su, zahvaljujući *YU festu*, čelnici ovog kulturnog-političkog pokreta konačno uspeli da pomenute vrednosti prenesu na makro državni, ali i evropski nivo, u željenom produkcionom obimu. Očekivani rezultat implementacije koncepta multietničnosti i višenacionalnosti je bio harmonizacija međuetničkih i međunacionalnih odnosa i jačanje *socijalnog poverenja* među populacijom.

⁷⁸ Morin, 1989.

YU fest je „govorio“ na različitim jezicima „naroda i narodnosti“ i jezičkim varijetetima sa teritorije bivše SFRJ, anticipirajući svakodnevni, govorni jezik sredine, stvarajući na taj način svojevrsnu poliglotsku semiosferu. U predstavama se glumilo i pevalo na srpskohrvatskom, hrvatskosrpskom, makedonskom, slovenačkom, mađarskom, albanskom, romskom i drugim jezicima. Da pozorište ne mora da se sporazumeva sa gledalištem isključivo na matičnom (govornom) jeziku sredine u kojoj se predstava izvodi, posebno se očitovalo u predstavama Euripidove *Elektre*, u režiji Darka Lukića, i Sofoklovoj *Tebanskoj tragediji* u impostaciji Rahima Burhana. Izvanredna glumica Draga Potočnjak, kao Jokasta, igrala je na svom maternjem, slovenačkom jeziku, dok su svi ostali glumci Sofoklove stihove govorili u prevodu na romski. Kanadska glumica Dženifer Garet je tekst *Elektre* govorila na engleskom, a glumci, koji su u ovoj predstavi tumačili Oresta (Robert Kolar), Klitemnestru (Ištvan Lalić) i Egista (Radoje Čupić), govorili su na srpskohrvatskom jeziku ekavskog i ijekavskog izgovora i u različitim prevodima. „No zajednički im je bio ‘jezik pozorišta’ i zato su obe predstave mogle uspostaviti izvanredno dobru komunikaciju sa budvanskom publikom na novim scenskim prostorima nekadašnje citadele“ (Đurković, 1987a).

Predstave *Šekspir festa* i *Molijer festa* takođe su posredno isticale jezički diverzitet Jugoslavije, tretirajući ga kao svojevrsno kulturno bogatstvo i nematerijalni kulturni kapital države. Prema Helen Jermin, mnogi projekti posredstvom razvoja jezika generišu i neformalnu *edukativnu vrednost* (Jermyn, 2001: 15), koja je preduslov za formiranje *intelektualnog (ljudskog) kapitala*. U Subotici je naročit akcenat bio na tome da umetnici-izvođači srpske ili hrvatske nacionalne pripadnosti u predstavama govore kako na matičnom, tako i na mađarskom jeziku, i obrnuto. Primera radi, veći deo predstave *Don Žuan* je izvođena hrvatskom jeziku (tada dijalektu). Lik Elvire (glumica Gabrijela Jonaš) je tumačen i na hrvatskom i na mađarskom jeziku, a „narod“ iz predstave je dobrim delom govorio nepostojećim jezikom – izvedenicom iz novogrčkog jezika, što je zapravo rediteljjev „lingua franca“, koji u suštini niko nije razumeo. U svakom slučaju, u jezičko mešovitim predstavama izvođači su dobijali uloge po zaslugi, a ne po jezičkoj pripadnosti, bez obzira da li je „lik“, koga je glumac/ica tumačio, govorio na njegovom/njenom (glumčevom) maternjem jeziku.

U intervjuu za „Radio TV reviju“, mađarska glumica Gabrijela Jonaš je opisala značaj multijezičkog pozorišta za njen lični razvoj:

Posle dvanaest godina rada, kada je u Suboticu stigao Ljubiša Ristić odigrala sam svoju prvu predstavu na srpskom. Kakvo uzbuđenje... Bez Ljubiše i Nade Kokotović možda nikada ne bih odigrala predstavu na srpskom. Kako se osloboditi tolikog pritiska, straha, odgovornosti? Na tako nešto može da vas navede samo Ljubiša Ristić. Dosad sam odigrala oko stotinu predstava na srpskom! To nije mali broj. To uopšte nije mali broj – šta vi mislite? U redu izgovor, mogu da naučim izgovor. Pa neka se tu i oseti mađarski naglasak. Ali mišljenje. Kako promeniti mišljenje? Kako dok igram na srpskom da ne mislim na mađarskom nego na srpskom? Sada to uspevam. Sada kad igram na srpskom ja i mislim na srpskom. To je taj moj najveći uspeh. Da postoje glumci u svetu koji igraju izvan svoje jezičke okoline, ali i dalje - to ostaje jedan veliki glumački problem. Težak i lep, u isto vreme. Igrala sam tri glavne uloge sa Šerbedžijom (Jonaš, u Grubač, 1989).

Jedan od ciljeva KPGT-a se, prema rečima Ljubiše Ristića, sastojao upravo u tome da „teror jezika“ svede na prirodnu, ljudsku, meru u kojoj se on javlja u svakodnevnom životu, vodeći računa o kontinuitetu prisutnosti nacionalnog nasleđa i kulture koje dotični jezik nosi. Dakle, cilj je bio stvoriti „jugoslovensko pozorište koje će se služiti jezikom kojim život govori“ (Ristić, 1986c: 28). Živa umetnost teatra i ima za krajnji cilj da se približi samoj stvarnosti i njenoj suštini.

Analogno tome, novinarka Vesna Kesić (1987) je *YU fest* okarakterisala kao „babilonsku“ tvorevinu jezika, kultura, temperamenata, nazora i narečja, bogatstvo različitosti, opisujući ga kao optimalnu projekciju Jugoslavije u malom, pritom još pokretnu, i sve to uz jedan dodatni kohezivni element: živu osetilnu praksu teatra, u kojoj svaka individualnost ima šansu da dođe do izražaja.

Što se tiče odnosa koreodrame i jezika, Nada Kokotović je istakla sledeće:

Upotreba jezika koji se oko nas čuju, kojima govore naši prijatelji, susedi, to znači bogatstvo i razumevanje. U tom smislu koreodrama koju zastupam s jedne je strane internacionalna i univezalna (govori svim jezicima u lingvističkom i medijskom smislu), a s druge bitno antidogmatska i aideologijska (obraća se čulima). Da zaključim – svet koreodrame je svet ideja, a ne ideologije, svet komunikacije, a ne poruka, ona, kako bi to moderna lingvistika rekla, nema jezik, ona jeste jezik (Kokotović, 1988).

Na godišnjoj sednici subotičke Sekcije za kulturu OK SSRN, 23. novembra 1987. godine, Sekcija je navela da je Narodno pozorište-Népszínház-KPGT uspeło da zadovolji potrebe scenske delatnosti na jezicima „naroda i narodnosti“ u sredini, i da je doprinelo afirmaciji scenske kulture Mađara na širem jugoslovenskom prostoru.

Laslo Vogel je tim povodom istakao da je „dovoljan i površan osvrt na *YU fest*, na njegov kulturni mozaik, sklop različitosti i upotrebu jezika, koja mu je bila inherentna, pa da shvatimo da ‘Ristićeva’ jugoslovenska ideja nije bila apstrakcija“ (Vogel 2014). On je za „Sarajevski list“ 1988. godine, izjavio da je novo shvatanje jugoslovenskog kulturnog prostora, kako ga je KPGT tumačio, podrazumevao veliki rizik.

Tog rizika su se prihvatili začetnici *YU festa* i stvarno je predivan optimizam koji zrači iz ovog pokreta. Ovde se poštuje autonomija ličnosti, ovde se poštuje čast heteronomnosti, odnosno različitosti i stvara jedan zanimljiv prostor komunikacije među tim različitostima. *YU fest* je umetnička laboratorija koja ima svoju ars-poetiku i to je zaista njegoova velika vrednost (Vogel, u Fejzić, 1988).

Nastojanje KPGT-a da *kulturu dijaloga*, postignutu u svakodnevnoj komunikaciji u Subotici i ugrađenu u dnevni ritam teatra, *YU festom* prenese na jugoslovenski plan i razvije kao veliki jugoslovenski pozorišni dijalog, rezultiralo je širenjem radijusa sociokulturnog prostora. Kao takav, *YU fest* je bio komunikacija između različitih nacionalnih, etničkih i jezičkih semiosfera, ističući i njihov dijaloški potencijal, stvarajući simbolični i kreativni *međukulturalni sistem*. Kroz dijalog, festival je omogućio razmenu vrednosti, umetničkih dostignuća, estetskih trendova i načela.

Najrazgranatiju mrežu pozorišnih trupa i timova, kulturnih centara, festivala, programa i inicijativa u više gradova, *YU fest* je imao 1987. i 1988. godine, kada je stara KPGT ideja o *jedinstvenom jugoslovenskom pozorišnom prostoru* konačno doživela kulminaciju, a *Grad teatar* dobio širi (makro) plan delovanja. *YU fest* je delovao kao otvoren sistem u okviru kojeg su se pozorišni i drugi stvaraoci povezivali i međusobno potpomagali, ostvarujući *međukulturni dijalog* mimo arbitraže i posredništva pokrajinsko/republičkih birokratija, čije su nadležnosti, tada već uveliko, bile toliko isparcelisane da je najveći deo jugoslovenske kulturne produkcije bio ograničen na lokalne sredine, a „saobraćaj“ među njima drastično smanjen.

c. Multikulturni identitet kao vrednost sociokulturnog kapitala

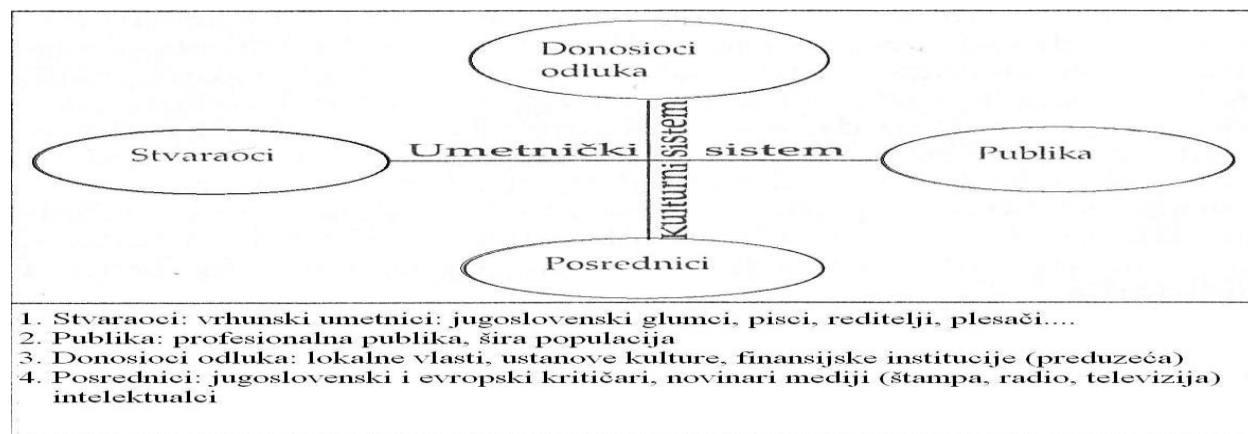
Uspeh *YU festa* se sastojao i u tome što je zahvaljujući „umetničkoj izvrsnosti“ probudio estetsku senzibilnost publike, promovisajući visoke umetničke, i precizno determinisane sociokulturne vrednosti. U tom smislu, možemo se osloniti na *poetski režim identifikacije* Žaka Ransijera, koji posredstvom *mimesisa*, „izdvaja pojedina umeća (iz opšteg polja umeća) koja vrše specifične operacije u veštini oponašanja (mimetički princip), i ujedno određujući načine stvaranja to jest načine *dobrog* stvaranja, uspostavlja vrednost oponašanja (poetički princip) na mestu provere njene upotrebljivosti“ (Ilić, 2013: 49). Kulturna raznolikost *YU festa* je upravo posredstvom mimetičkog principa nastojala da reafirmiše dinamički multikulturni identitet stanovništa, kao svesni kulturno-politički čin, doprinoseći kvalitetu društvenih odnosa, a samim tim i kvalitetu života. Umrežavanjem gradova, te širenjem semiosfere, i mimetički princip se preneo na makro ravan. Sociokulturne vrednosti, kao što su višenacionalnost, multietničnost, multikonfesionalnost i višejezičnost su bile osnovne determinante u procesu identifikacije.

S obzirom da identiteti mogu međusobno da se prožimaju, i da u sebe primaju i neke druge identitete, možemo konstatovati da su gradovi Budva i Kotor, u procesu formiranja željenog kulturnog identiteta, bili deo jednog poliidentiteta, konstituisanjem atraktivnog i ekskluzivnog kulturnog proizvoda i njegovim pretvaranjem u sastavni, i medijski najatraktivniji, deo „mega“ festivala – *YU festa*, koji je, kao takav, prevazišao ne samo republičke, nego i federalne okvire, predstavljajući svojevrsan estetsko-kulturološko-politički razvojni model, koji je promovisao multikulturni identitet. Što se tiče grada Subotice, ona se posredstvom *YU festa* još jednom afirmisala u svom multikulturnom identitetu, ujedinjujući lokalni, regionalni i nacionalni identitet.

„Porodica stvaralaca“ je samim činom učešća u procesu realizacije festivala, afirmisala ovu kulturno-političku akciju, te participirala u formiranju multikulturnog identiteta festivala, promovisajući sociokulturne vrednosti koncepta *JJKP*. Jugoslovenska stručna javnost, kritika i kulturni radnici su takođe naglašavali visoke estetske i sociokulturne domete ovog projekta (ako izuzmemo one novinare koji su se kontinuirano bavili računovodstvenim propustima Narodnog pozorišta-Népszínház-KPGT i troškovima realizacije festivala). Savez dramskih umetnika Srbije je Ljubiši Ristiću za ovaj jugoslovenski projekat dodelio nagradu „Bojan Stupica“.

YU fest i *Grad teatar* su 1987. godine uživali veliko poverenje „porodice donosilaca odluka“: opštinskih vlasti (premda ne u svim gradovima) i institucija kulture.

Kada je reč o učešću stanovništva u festivalskim programima, u kvantitativnom smislu, istraživanje se oslonilo na podatke iz štampanih medija i intervju sagovornika, jer u festivalskoj arhivskoj građi nema preciznih podataka o broju publike koja je posećivala festivalske programe. Prema raspoloživim informacijama, možemo da konstatujemo da su u Kotoru *Kotor Art* i *YU fest* naišli na dobar prijem kod domaćeg stanovništva, dok su radio i štampa bili najznačajniji mediji iz „porodice posrednika“ koji su promovisali novi kulturni model. Negodovanje su izražavali crnogorski kulturni radnici i umetnici Crnogorskog Narodnog pozorišta (dakle uglavnom zaposleni u kulturnim institucijama Crne Gore), koji su smatrali da su u Kotoru i Budvi zapostavljene vrednosti crnogorskog kulturnog nasleđa, kao uostalom i crnogorski stvaraoci i institucije kulture. Domicilno stanovništvo, javnost i kulturni radnici u Budvi su takođe sa podozrenjem tretirali novi kulturni model (naročito tokom prvih nekoliko godina održavanja festivala). U Subotici je pozorište postalo tačka diferencijacije iste zajednice, jer su se na njemu prelamale sve objektivno postojeće protivrečnosti i razlike u gradu, koje su se, prema Klaiću, nastojale prikriti i zabašuriti raspravama o pozorištu. Subotica, se prema Klaiću, podelila na dva snažna i vrlo glasna tabora, onih koji su za ovakvo pozorište i onih koji su protiv“ (Klaić, 1989). Iza ove podele naslućivale su se i mnoge druge, koje će eskalirati narednih godina. U ostalim gradovima, *YU fest* je naišao na dobar prijem kod šire populacije, pri čemu se naročito izdvajaju Mostar i Sarajevo kao uzorne multikulturne sredine iz tog perioda.



„Porodice“ i njeni „članovi“ koji su učestvovali u realizaciji i validaciji *YU festa*

Iz ovog prikaza možemo konstatovati da je *YU fest* inicijalne godine imao podršku iz svake „porodice“ kulturnog sistema Jugoslavije. Ipak, kada je reč o „porodici donosilaca odluka“, primećujemo izostanak podrške republičkih i federalnih organa vlasti. Sa ove tačke gledišta, to možemo dovesti u vezu sa nepostojanjem jedinstvene federalne kulturne politike, kao i sveprisutnom kulturno-političkom dezintegracijom republika bivše SFRJ.

d. Socijalna kohezija i društvena inkluzija kao vrednosti sociokulturnog kapitala

YU fest je bila dinamički struktuirana kulturna mreža koja je stvorila kreativnu integraciju delova društva (ali ne i unifikaciju), uz učešće „nacionalno šarolikog“ stanovništva SFRJ. Formirana kulturna mreža, kao komponenta socijalnog kapitala, predstavljala je koherentan referentni okvir koji je omogućio uspostavljanje otvorenog sociokulturnog prostora sa zajedničkim simbolima, vrednostima i normama kao kriterijumima za reafirmaciju multikulturnog jugoslovenskog identiteta. Time je generisana nadnacionalna kohezivna semiosfera, koja je u semantičkom smislu objedinila jugoslovenski kulturni prostor. Prema Dušanu Jovanoviću, KPGT je otvarao prostore upravo svojim dobrim umetničkim rezultatima, skupljajući ljude iz različitih sredina, koji, u nekim drugim prilikama, ne bi došli u dodir (Jovanović, u Vasiljević, 1988: 38).

U tom smislu, mnogi autori ističu da svaka socijalna interakcija stvara ili barem menja društveni kapital. Ova tvrdnja je podržana i od strane Suberana i Vebera (Soubeyran and Weber, 2002: 2), koji naglašavaju da geografska blizina podiže nivo socijalnog kapitala preko ponovne razmene i komunikacijom licem-u-lice. Sa sociološkog stanovišta to podrazumeva sagledavanje *YU festa* kao mreže društvenih odnosa, u kojoj nastaju vrednosti i njihovo oplođavanje.

Integrišući kulturni prostor, *YU fest* je predstavljao medijacionu formu delovanja između kulturno, socijalno i prostorno udaljenih grupa. Stvarajući oblik „nevidljivog lepka“ koji drži na okupu zajednicu „istomišljenika“, festival je inicirao interaktivnu komunikaciju, ali i stvarao lojalnost i vezu daleko izvan domašaja samih gradova. Branka Krilović je s tim u vezi istakla da je Ljubiša Ristić „uvek tamo gde zafali Jugoslavije – sastavljač ‘Juge’ [...], najproduktivniji praktičar života zajedno“ (Krilović, 1989: 35).

Predstavama, koncertima, izložbama, pesničkim večerima *YU festa* '87 u 18 gradova Jugoslavije, u julu i avgustu, prisustvovalo je aproksimativno 200.000 gledalaca (Popov, 1987). Iako je festival promovisao visoke estetske vrednosti, već je rečeno da po karakteru nije bio elitistički,

jer je bio namenjen širim slojevima stanovništva. Suština ovog koncepta je sa jedne strane bila u dostupnosti, a sa druge u uključivanju što veće populacije, jer „dostupnost nije dovoljan uslov za učestvovanje, već je neophodno da se građani uključe u kulturni život kroz inovativne metode kulturne politike i menadžmenta u kulturi“ (Đukić, 2010: 66). Shodno tome, festival je imao intenciju da gledaoce otrgne od pasivističko-građanskog uživanja u teatru i uključi u tokove predstave i pozorišta. Aktivna participacija stanovništa je bila imperativ festivala, kao i brisanje polarizacije između izvođača i publike. *YU fest* je to postigao zahvaljujući svom izrazito demokratskom pristupu, u okviru totalnog ambijentalnog pozorišnog čina.

U vezi sa inkluzijom, važno je pomenuti da je idejni tvorac *YU festa* Ljubiša Ristić, konstituišući scenske prostore u polu-obnovljenom Starom gradu Budve, ukazao građevinskim inženjerima na neophodnost izgradnje odgovarajuće infrastrukture koja bi i osobama sa invaliditetom omogućila da učestvuje u kulturnim sadržajima letnjeg festivala.

7.6. Sociokulturne vrednosti u funkciji razvoja imidža gradova

Jugoslovenska javnost je sa naročitom pažnjom pratila *YU fest*. Većina štampanih medija je ovu manifestaciju okarakterisala kao veoma značajan sociokulturni događaj u zemlji, koji je promovisao zajedništvo i multikulturalne vrednosti, ali i afirmisao jugoslovenske gradove kao značajne turističke destinacije, sa bogatom kulturnom ponudom i zavidnom umetničkom produkcijom.

Zahvaljujući širokoj mreži gradova koje je obuhvatao, *YU fest* je unapredio promociju Subotice i Palića u jugoslovenskim okvirima, ali i šire, zahvaljujući visokim umetničkim dometima, kao i drugim privrednim, odnosno turističkim potencijalima.

Vera Vuković je za beogradski list „Borba“ (1987) napisala da je već sama činjenica formiranja i pretvaranja Budve i Kotora u centre najvećeg i jedinstvenog jugoslovenskog kulturnog festivala, *YU Festa*, dobila punu podršku jugoslovenske kulturne i političke javnosti, manifestovanu u gotovo 400 tekstova u svim jugoslovenskim i značajnim inostranim listovima, i otvorila proces promene opšteg imidža Crne Gore i crnogorskog turizma u očima jugoslovenske i inostrane javnosti. Ista činjenica je afirmisala i duhovnu otvorenost i inventivnost kao jednu od osnovnih karakteristika jugoslovenske nacionalne kulture. Učešćem u *YU festu* Budva i Kotor su *de facto* na najbolji mogući način iskoristili popularnost Narodnog pozorita-Népszínház-KPGT, i, „ukrcavši“ se na *YU fest*, dobili publicitet širokih razmera.

Drugi deo jugoslovenske (a naročito subotičke i novosadske) javnosti, u potpunosti zanemarujući repertoarski podvig, estetske domete i umetničku izvrsnost *YU festa* (i drugih predstava subotičkog teatra), kontinuirano je „veštački napumpavao“ određene događaje, propuste u radu i incidente (koji su se dešavali unutar pozorišta i u toku festivala), praveći od toga neprikladne skandale. U pomenutoj „novinarskoj hajci“ najintenzivniji medijski napadi odnosili su se na „neregularnosti“ u finansijskom poslovanju Narodnog pozorišta-Népszínház-KPGT, o čemu će više biti reči u nastavku rada.

Opšti je utisak da su inostrani mediji, stručna javnost i kritičari bolje razumeli estetsko-umetnički značaj i kulturološki uticaj *YU festa* i uopšte kulturnog modela Subotice (sa svim dotašnjim projektima i festivalima), tokom međunarodne turneje Narodnog pozorišta-Népszínház-KPGT, u okviru koje su se promovisali, ne samo umetnički dometi Subotice, nego i uopšte jugoslovenske pozorišne i kulturne vrednosti. Razni meksički listovi su pisali o predstavama subotičkog pozorišta: „Diario de México“, „El Sol de México“, „El Universal“, „Periódico AM“, „El Día“, „La Jornada“, „Excelsior“, „El National“, „Uno Mas Uno“, „Novedades de México“; zatim nemački: „Kölner Stadt-Anzeiger“, „Neue Rheinische Zeitung“, „Rheinische Post“, „WAZ - Westdeutsche Allgemeine Zeitung“, „Tip Berlin“, „Der Tagesspiegel“, „Voksblatt“, „Wochenblatt“; nemačka radio stanica „Deutschlandfunk“; Mađarski „Népszabadság“. Predstave *YU festa*, odnosno *Šekspir festa* i *Molijer festa*, i druge predstave subotičkog pozorišta, su naročito izgradile pozitivnu sliku o Subotici, kao svojevrsnog umetničkog grada, dajući doprinos međunarodnoj rekogniciji ove sredine i njenog teatra. Takođe je naglašena specifična estetska orijentacija Narodnog pozorišta-Népszínház-KPGT, i njegov inovativni sociokulturni pristup pozorišnom stvaralaštvu, koji je kao takav jedinstven u Evropi.

7.7. Sociokulturne vrednosti *YU festa* u funkciji razvoja kulturnog turizma

Po svemu sudeći, *YU fest* je elemente ukupnog kulturnog pamćenja, tradicije i identiteta (jezik, religija, istorija, umetnost, kulturno i prirodno nasleđe) uspeo da razvojno kontekstualizuje i time stvorio autohtonu i prepoznatljivu ‘razvojnu gramatiku’. Dragan Klaić je naveo da je „*YU fest* istakao vezu kulture, a pogotovo pozorišta, i turizma, ali i zavisnost sistema od kaprica lokalnih turističkih snaga i od lokalnih kulturno-političkih arbitara, koji su uvek prvenstveno zainteresovani za odbranu svoje teritorije“ (Klaić, 1989: 105).

Blagota Eraković, tadašnji režiser u Crnogorskom narodnom pozorištu u Podgorici, izjavio je da su budvanski i kotorski letnji „kulturni bum“ bili nedostajući šraf kulturnog života Republike Crne Gore, koji se godinama tražio, čekao, i koji ima snagu da Crnu Goru pomeri s margine kulturnog življenja zemlje (Radević, 1987).

Velimir Zolak (1987), u tom periodu izvršni sekretar Predsedništva Opšinskog komiteta Budve, za podgorički list „Omladinski pokret“, izjavio je da je promocija multidimenzionalnog i modernog, autorskog kulturnog festivala *YU fest* u Starom gradu u Budvi (koji je u sebi integrisao već promovisani *Šekspir fest* i premijerni *Molijer fest*, kao umetnički zaokružene celine teatra, koncerata, likovnih izložbi, filmskih i video projekcija i okruglih stolova, autora Ljubiše Ristića) u trajanju od 60 dana u julu i avgustu 1987. godine bio najprikladniji promocioni čin ostvarenja procesa rekonceptualizacije turizma, simbolički eksponiran kroz ponovno osvajanje (oživotvorenje 2000 godina Starog Grada).

Opšti je konsenzus sagovornika, ali i najistaknutijih jugoslovenskih kritičara tog perioda, da je *YU fest* omogućio gradovima da kreiraju svojevrsnu turističku ponudu u sinergiji postojećih kulturnih resursa i jedinstvene umetničke produkcije. *Grad teatar* je nesumnjivo promenio percepciju turizma domicilnog stanovništva, kao i kulturnih, odnosno turističkih aktera i stejkholdera. Već prve godine *Grada teatra*, u Budvi i Kotoru su izmenjene elementarne navike turističke ponude, uz sve otpore koji su pružani od strane dela javnosti, stanovništva, ali i kulturnih i turističkih radnika (što je donekle i bilo očekivano, jer je ovaj koncept predstavljao potpuno inovativan model za sredine u kojima je realizovan). Učinjena je redefinicija na ovim prostorima dominantnog konzervativnog shvatanja turizma, koje se svodilo na to da je turizam isključivo privredna grana ugostiteljstva. „Sazrelo je mišljenje da hoteli i plaže nisu dovoljni da zadrže turiste. Kvalitet grada i turističke ponude povećan je osnivanjem *Grad teatra* Budva 1987. godine“ (Kalđerović, 2011: 104).

Budva i Kotor u tom periodu (1987) nisu imali noćne kulturne i zabavne sadržaje, niti kafiće i klubove koji su radili posle 23 h, tako da se aktivan „noćni život“ završavao pre ponoći. Stoga je doneta odluka da određen broj predstava projekta *Grad teatar* počne oko 22 h, a neke su se održavale i u ponoć. Ugostiteljski objekti su tim povodom produžavali svoje radno vreme. „Promenjen je ritam života grada. Budva je počela da živi tokom cele noći. Glumci su tome dali

poseban doprinos. Primer tadašnje kulturne boemije je Rade Šerbedžija“ (Kaluđerović, 2011: 104).

Vlado Duletić (2010: 179) u svojoj knjizi „Budva – Od mita do stvarnosti“ ističe da je realizacija obimnog i raznovrsnog kulturnog programa u okviru pozorišnog festivala *Grad teatar* i pesničke manifestacije *Trg pjesnika*, počev od 1987. godine, činila posebno obeležje budvanskog turizma. „Od katastrofalnog zemljotresa iz 1979. godine, u receptivnim kapacitetima na Budvanskoj rivijeri ostvaren je, uz manje oscilacije, dinamični rast turističkog prometa sve do 1987. godine, kao – svakako – najjače turističke godine budvanskog turizma u XX veku (364 hiljada posetilaca i više od 3,2 miliona noćenja). Posle te zlatne godine nastupio je period stagnacije, pa i velike oseke u realizaciji turističkog prometa“ (Duletić, 2010: 180).

Kada je reč o internacionalnom turističkom potencijalu *Kotor Arta*, sa aspekta savremene teorije kulturnog turizma, možemo konstatovati da je programska koncepcija ovog festivala, sa fokusom na koreodramu, premošćujući „eventualne“ jezičke barijere, bila idealna za turističku ponudu, „naročito za turiste sa drugih jezičkih i govornih područja, pošto se alternativne pozorišne forme zasnivaju, više ili manje, na govoru telom i pokretom“ (Đukić, 2005: 117).

Što se tiče Subotice, Sekcija za vaspitanje, obrazovanje, nauku i kulturu OK SSRN istakla je da je „početni elan oko realizacije paličkog festivala donekle opao, što je verovatno prouzrokovala nedovoljna angažovanost ostalih subjekata (radnih i turističkih organizacija) kojima je Palić poveren na upravljanje i gazdovanje“ (Stanojević, 1987). Zbog toga je Sekcija predložila da se uspostavi saradnja svih zainteresovanih struktura i pozorišta, kako bi budući festivali sa još većim elanom doprineli afirmaciji celokupnog sadržaja „Paličkog leta '88“. Pošto je *YU fest* prerastao okvire opštinskog značaja, predlagalo se da bude predmet rasprave i na odgovarajućoj sekciji SSRN Vojvodine, sa krajnjim ciljem da se Pokrajina uključi u finansiranje festivala davanjem namenskih sredstava.

7.8. Sociokulturne vrednosti u funkciji razvoja kreativnog i ljudskog kapitala

Visoki umetnički dometi, obimna i raznorodna produkcija (pozorišne predstave, muzički koncerti, likovne izložbe, pesničke večeri) transformisali su Suboticu, Budvu i Kotor u „gradove umetnosti“, urbane sredine kojima je kultura bila baza, involvirajući profesionalne umetnike i članove zajednice u kreativnom procesu saradnje. *YU fest* i *Grad teatar* tako potvrđuju vezu

između urbanog razvoja, kulture i kreativnosti, čime je dokazano da kreativnost i inovativni kulturni model u sinergiji predstavljaju važne poluge za društveni razvoj.

Prema Čarlsu Landriju, formiranje kreativnog miljea je preduslov procesa urbane revitalizacije, a srž ove klase, po njegovom mišljenju, predstavljaju, između ostalih, umetnici (Landry 2008: xxxix). Upravo je *YU fest* karakterisao veliki broj eminentnih umetnika iz raznih krajeva Jugoslavije, koji je učestvovao u realizaciji ovog poduhvata i afirmaciji koncepta *jedinstvenog jugoslovenskog kulturnog prostora*. *YU fest* je uposlio i spojio vrhunske jugoslovenske pozorišne stvaraoce, najznačajnija glumačka, rediteljska, baletska i muzička imena sa prostora SFRJ, zatim likovne umetnike, kulturne radnike, kritičare i druge. Takvi dinamički odnosi i intenzivni dijalozi stvaralaca različitih kulturnih i identitetskih obrazaca rezultirali su oslobađanjem ogromne semiotičke energije, koja se transformiše u kreativna načela, a koja podrazumevaju:

- Promene (estetske, kulturološke, organizacione),
- Inovativnost,
- Integrativni holistički pristup (koje pruža celovitu sliku stvarnosti i sposobnost da se situacija sagleda sa jednog makro stanovišta),
- Kvalitet i umetničku izvrsnost,
- Kritičko mišljenje,
- Primenljivost znanja i iskustva nasuprot uvreženim birokratskim metodama organizacije,
- Ideološku nezavisnost.

Umetnički, kulturni milje *YU festa* je nesumnjivo bio najbitniji resurs ovog projekta, koji je ponudio alternativni kulturni model, kao opozit postojećim i važećim institucionalnim obrascima. U tom smislu možemo govoriti o njima kao o „kreativnoj klasi“ svog vremena, koja je generisala svojevrzne estetske i sociokulturne vrednosti, dajući novu dimenziju raznolikosti društvenog života. Džon Hartli (2007) navodi da će grad koji ima umetnike i raznolikost privući i preduzetnike, akademske građane, i sve one koji su u stanju da upravljaju ekonomskim rastom novog doba, što je u slučaju Subotice, Budve i Kotora podrazumevalo ulaganje u umetničku produkciju, te razvijanje novog kulturnog modela, sa implicitnim ciljem uvećanja ljudskog kapitala analiziranih gradova.

Nastao kao ishodište stvaralaštva, *YU fest* je krenuo od kreativnosti opredmećene u predstavama čiji je estetski i/ili simbolički karakter ne samo dominantan, već i konstitutivni element, pored sociokulturnog i političkog. Eklektično poigravanje sa raznim pozorišnim formama i žanrovima, kao i različitim kulturnim obrascima, iziskuje dobro poznavanje umetnosti i kulture, i sposobnost kreativnog mišljenja. Prema Džonu Hartliju (2007: 219) eklekticizam je ključni element ulične kulture – „eklektičan ukus je društveni pokazatelj na koji obično možemo računati da nam pomogne da prepoznamo osobu iz kreativne klase. Eklekticizam kao mešanje kultura, ako se izvede na pravi način, može da bude moćan kreativni stimulus“.

Zaključak

Po svemu sudeći jedinstven, ambiciozan, pokretački i nadasve teatarski, *YU fest* je u svojoj otvoreni sistem okupio umetnike koji su, istina sa različitim idejnim i stilskim pristupima teatru i teatarskoj umetnosti, kao i kulturno-političkim intencijama, želeli da u svojoj istraživačkoj laboratoriji preispitaju tekuće i trasiraju nove estetske trendove, stvarajući dramsku predstavu, koreodramu, balet, jednom rečju umetnost, a opet u službi jednog meta-cilja, promovisanja vrednosti koncepta *jedinstvenog jugoslovenskog kulturnog prostora*.

YU fest '87 je *de facto* uspešan pokušaj reafirmisanja multikulturnog identiteta jugoslovenske populacije. Vinovnici festivala su generisali platformu u okviru koje je sfera kulturnog, sfera duhovnog i sfera umetničkog dobila potpuno ravnopravnu dimenziju sa ostalim sferama života, te u juskapoziciji generisala dinamički sociokulturni prostor. Iako je ideja *YU festa* počivala na jednom, možda, utopijskom shvatanju i poimanju sveta (koje predstavlja metaforu potrebe za uspostavljanjem drugačije svakidašnjice, u kojoj grad funkcioniše kao polis „istinske zajednice ljudi“), festival svakako nije bio utopija. On je postojao, bio je validan i doživeo je svoju afirmaciju. Takvo shvatanje zajednice je blisko već pomenutom Lefevrovom viđenju, koji, da podsetimo, grad doživljava kao umetničko delo, projekciju društva u prostoru, kao skup razlika između gradova, pluralitet, koegzistenciju.... U tom smisli, *YU fest* možemo determinisati kao svojevrsnu heterotopiju, koja poseduje sposobnost reprezentacije – predstavljajući „materijalizovanu utopiju“.

„*YU fest* probio se, naime, u samo urbano jezgro grada osvajajući nove punktove“ (Kopić, 1988). „Putujući letnji festival“, koji je povezao više gradova od Ljubljane do Ohrida, jeste ona vrsta letnje kulturne manifestacije kojoj se, na osnovu oprečnih kritika stručne javnosti, mogu

izreći mnoge estetske pohvale, kao i određeni estetski sudovi, ali i kritike u vezi sa organizacionim i marketinškim propustima. Ipak, u razmišljanju o *YU festu* pre svega je neophodno istaknuti ogroman napor da se oko jedne ideje okupe stvaraoci iz najrazličitijih sredina i značajna imena jugoslovenskog kulturnog života. *YU fest* je uzoran slučaj, koji pokazuje kako se jakom voljom, a bez adekvatne finansijske podrške države, stvara pomak u kulturi, razvojni sociokulturni model, o kojem se na nivou aktuelnog kulturnog uređenja uveliko polemise, a unutar institucija kulture „mašta“.

Sa stanovišta kulturne politike *YU fest* podrazumeva upravljanje kulturnim razvojem „od dole prema gore“ – iz pravca javne institucije kulture i lokalne samouprave, ka široj zajednici, republici i federaciji. Počevši dakle kao kulturno-politička inicijativa odozdo, *YU fest* je postao jedan od najvećih pozorišnih i uopšte kulturoloških poduhvata na ovim prostorima, koji je Jugoslaviju, u leto 1987. godine, uslovno rečeno, transformisao u pozorišnu scenu. Festival je tretirao SFRJ kao fluidni prostor kulturnih tokova i socijalnih interakcija, delujući kao kreativni integrativni i kohezivni faktor u društvu. U tom smislu, *YU fest* je uspeo da na kulturološkom planu predstavi SFRJ kao celinu.

Pionirski poduhvat, nekada zvan KPGT (Kazalište-Pozorište-Gledalište-Teatar), vratio je sceni njenu univerzalističku dimenziju i tako praktično i delotvorno progovorio protiv zatvaranja kulture u regionalne, pa i lokalne okvire. „Pohod“ *YU festa* po Jugoslaviji očigledno nije bio samo izazov postojećem stanju u društvu (pa prema tome i u kulturi), niti je bio samo jasan stav u odnosu na krizu, nego i odgovor organizacija iz javnog i civilnog sektora na potrebe borbe protiv kontrolisane i hijerarhijski organizovane međunacionalne i međukulturne saradnje od strane republičkih vlasti, koje su prioritet davale nacionalnim ustanovama, svesno zanemarujući horizontalne institucije i one projekte koji su imali integracioni karakter, jer su separacione snage uveliko podrivale federaciju na kulturnom planu, o čemu je već bilo reči.

Ta intenzivna aktivnost stavila je KPGT i na evropsku pozorišnu mapu, privukla značajne strane umetnike, čime su omogućeni jedinstveni međunarodni projekti saradnje. KPGT je u tom smislu bio „pionir međunarodnih pozorišnih mreža i konzorcijuma, kakvi će se tek razviti po Evropi tokom kasnih devedesetih godina, i pionir primene kompjutera u pozorišnom marketingu, planiranju i logistici“ (Klaić, 2006). Narodno pozorište-Nepszínház je zahvaljujući tome postalo

produkcioni punkt za domaće i strane grupe i inicijative i složene koprodukcije i multilateralne turneje kakve tada jedva da su postojale u Evropi, još uvek hladnoratovski podeljenoj.

Primenom strategije partnerstva, povezivali su se gradovi, stanovništvo, umetnici i radnici u kulturi, što je proširilo opseg sociokulturnog prostora i osnažilo društvene i kulturne horizontalne veze, stvarajući mrežu koja je bila prožeta različitim (gore navedenim) sociokulturnim vrednostima. Dok je *Grad teatar* doprinosio uvećanju sociokulturnog kapitala na mezo nivou, *YU fest* kulturna mreža praktično je bila instrument za generisanje i protok sociokulturnog kapitala na makro ravni. Reč je, dakle, o pokretljivom kapitalu koji je u stanju da integriše pojedince, grupe i institucije na različitim nivoima.

8. Evaluacija razvoja analiziranih *Gradova teatar*

Ovo poglavlje, opisujući evoluciju *Grada teatra* u okviru odabranih studija slučaja, ima za cilj da ukaže na značaj i uticaj „porodica donosilaca odluka“ i „porodica posrednika“ u gradskom kulturnom sistemu, u kontekstu iniciranja-gašenja, razvoja-sputavanja, promocije-negativne kampanje jednog kulturnog modela. Poglavlje na neki način predstavlja odgovor na pitanje koje se često nameće: ako je *Grad teatar* zaista uzoran model razvoj sociokulturnog kapitala, zašto nije ostao opstao u sredinama kao što su Subotica i Kotor? U nastavku ćemo pokušati da damo odgovor na ovo pitanje, uglavnom se oslanjajući na Molarovu šemu kulturnog sistema.

Evaluacijom organizacionog razvoja subotičkog i budvanskog *Grada teatra* želimo da ukažemo da za uspeh ovog koncepta nije od presudne važnosti njegovo pravno utemeljenje, odnosno da li je konstituisan kao javna ustanova kulture, ili kao organizacija iz nevladinog sektora, nego sposobnost i kompetencija menadžmenta. Jer, kao što ističe Milena Dragičević Šešić (2005): „kritika konzervativnog institucionalnog sistema da je neproduktivan i poguban za stvaralaštvo, u suštini se odnosi na nemoć menadžmenta da formuliše određenu poslovnu i razvojnu filozofiju na koju bi se naslonile odgovarajuće strategije i ostvarila efektivnost u delovanju“. To ćemo pokazati najpre na primeru Subotice gde je uspešan liderski koncept aktivirao raspoložive resurse Narodnog pozorišta-Népszínház, i od njega stvorio efikasan, fleksibilan i produktivan institucionalni sistem. Sa druge strane, Budva je institucionalizacijom izgubila fleksibilnost i efikasnost u delovanju, dok *Kotor Art* poslednjih nekoliko godina teži upravo institucionalizaciji.

8.1. Subotica *Grad teatar*

Javno-civilno partnerstvo između Narodnog pozorišta-Népszínház i KPGT-a rezultiralo je udruživanjem resursa što je: uvećalo (sociokulturni) kapital svih aktera; poboljšalo pristup informacijama postignut kroz umrežavanje; omogućilo bolje okruženje u kojem je onda rizik bio manji i podeljen među partnerima.

Projekat *Grad teatar* u Subotici je trajao sveukupno od 1985. do 1995. godine. „Subotički pozorišni razvoj ima od početka važnost koja prevazilazi subotički interes, kao *eksperimentalni model* preinake postojećeg institucionalnog teatra, dominantnog u našem pozorišnom životu

široj zemlji“ (Klaić, 1989: 107). Otud ono što se zbivalo u Subotici od jeseni 1985, prema Klaiću, nije bilo bitno samo za Subotičane, već je moglo da ukaže na puteve promene pozorišta, njegove pozicije u mikrozaednici i veze s vlastitim okruženjem i u drugim mestima, pogotovo onima koja imaju između sto i petsto hiljada stanovnika.

No, i pored svih umetničkih dometa, sistemskih inovacija i međunarodne rekognicije, nakon političkog prevrata u Srbiji, 1988. godine, kada je vladajuća politička struktura sa Slobodanom Miloševićem na čelu centralizovala Srbiju, koncept KPGT-a je izgubio podršku jednog dela „porodice donosilaca odluka“ – subotičkih opštinskih vlasti. Prema Klaiću, Miloševićev pohod na vlast je smanjio Ristićev manevarski prostor, jer je Miloševićeva retorika bila usredsređena na očuvanje Jugoslavije i time koincidirala sa jugoslovenskom orijentacijom KPGT-a, ali je učinak te politike bio ubrzana fragmentacija kulturnog prostora zemlje, što je štetilo KPGT-u. Usled jačanja nacionalizama, KPGT je doživljavao kao anatema. Vojvođanski „autonomaški“ političari, smenjeni 1988. godine, na Miloševićev nalog u „jogurt revoluciji“ u režiji Mihalja Kertesa, „zazirali su od Ljubiše, ali su se trudili da ga trpe da se ne bi zavađali sa Subotičanima“ (Klaić, 2006b 21).

Time je stvoren prostor za intenzivniju medijsku negativnu kampanju usmerenu protiv KPGT-a i Ljubiše Ristića. Prema Draganu Klaiću, „Magyar Szó“ i izdanja novinske kuće „Forum“ sistematično su ubeđivali svoje čitaoce, a mnoge i ubedili, da je kultura Mađara bila na gubitku zbog promena u subotičkom Narodnom pozorištu, pre svega zato što više nije postojala posebna mađarska drama sa svojim ansamblom i repertoarom. Toj kontra-kampanji se priključio i jedan krug novinara iz drugih republika, od kojih ćemo izdvojiti Jasminu Kuzmanović i Pojak Belu. Oni su, u listu „Danas“, kritikujući kulturnu politiku „koju je vodio Ristić“, naglasili da je on „ignorirao kulturne i jezične specifičnosti Subotice“ (Kuzmanović, 1987 i Pojak, 1987). Ipak, arhivski podaci govore sasvim suprotno, jer čak i letimičnom analizom odigranih predstava na mađarskom i srpskohrvatskom jeziku uviđamo da je, u tom periodu obimne produkcije, realizovan veliki broj predstava koje su se, u potpunosti ili delimično, izvodile na mađarskom jeziku. Uz to, dodatno su angažovani umetnici iz Mađarske, pri čemu je bilo i više dela mađarskih autora na repertoaru negoli pre 1985. Godine. Repertoarski odnos bi se mogao grafički prikazati svojevrsnim preklapanjem „entitetskih skupova“.



Takođe, činjenica je da se na mađarskom jeziku nije više igralo samo na gostovanjima u severnobačkim selima (i to više nego ikada ranije) već i u svim većim jugoslovenskim gradovima i na gostovanjima u inostranstvu, što se nikada ranije nije događalo.

Pa i pored toga, „u velikom delu mađarske javnosti u Vojvodini postepeno je stvarano podozrenje, čak i otvoreno neprijateljstvo prema subotičkom pozorištu, raspirivano izmišljotinama i malicioznim komentarima. Njegovi čelnici i saradnici prikazivani su kao rušilački nastrojeni hohštapleri i varvari, došljaci koji udaraju na drogaceno uporište nacionalne kulture“ (Klaić, 1989). U intervjuu Daliboru Foretiću (1988), Ljubiša Ristić je za list „Danas“ istakao da su već u drugoj godini realizacije novog kulturno-pozorišnog modela postojali žestoki otpori promenama:

Pojavljuju se ljudi koji govore da je za njih pozorište da se lepo obuku i da odu u pozorište, intelektualci koji kažu da je jedino što oni traže od pozorišta da se prikazuju narodni komadi iz lokalnog života. Zatim, ljudi koji potpuno otvoreno kažu: ‘Ja ne idem u pozorište, ali odbijam ovu koncepciju. Nisam gledao nijednu predstavu ali sam protiv toga. Ljudi izlaze i govore u ime naroda, čak i u ime publike, a pritom ne pripadaju publici’. Publika je u pozorištu i nema nikakvih primedbi. Mi imamo raspravu s ljudima koji uopšte ne idu u pozorište, koje pozorište ne interesuje, koje nikakvi argumenti oko pozorišta ne zanimaju. Zbog toga i nisam hteo da izađem na sednici Skupštine opštine da govorim, premda sam za to bio pozvan i premda se to očekivalo: dublja odgovornost mi nije dozvoljavala da se sporim s takvim stavovima. Procena se pokazala tačnom. Stotinjak ljudi koji su sedeli i slušali mislili su očit o isto što i ja. A neodlučne su upravo takve diskusije uverile kako da glasaju.

Da su kritike na račun novog pozorišnog i uopšte kulturnog koncepta, od strane pomenutog kruga ljudi u Subotici, bile neutemeljene i tendenciozne, potvrdili su i drugi sagovornici koji su bili ispitavani u ovom istraživanju (Laslo Vogel, Judit Plankaš, Đerđ Sorad...), a koji su takođe istakli da su se novom kulturno-političkom konceptu pozorišta najviše suprotstavljali oni građani koji uopšte nisu ni učestvovali u kulturnom životu grada.

Dragan Klaić je u vezi sa tim napisao da je delu mađarske pozorišne, a i šire kulturne javnosti, na neki način odgovarao dušebrižnički odnos prema kulturi Mađara preko granice, a on je bio moguć samo dok je ta kultura proizvodila nekakva ili osrednja dela i održavala se u svom narodnosnom getu. Onog momenta kada je Narodno pozorište-Népszínház napravilo umetnički i estetski iskorak, probijajući okvire geta, te ravnopravno stalo uz predstave nacionalne matice (teatra u Budimpešti ili Kapošvaru, na primer) i Evrope, izazvana je uznemirenost i zlovolja jer je onemogućavana uloga zaštitnika i paternalizam centra, pogotovo što je u toj situaciji, prema Klaiću, sam mađarski teatar vidno zaostao za događajima i skliznuo na margine javnog života.

Nezadovoljstvo jednog dela mađarske javnosti i intelektualaca se prema nekim sagovornicima može naći i u kulturološkoj frustraciji ili društvenoj marginalizaciji, koje su im prethodile prethodnih decenija i koje su ih podstakle. Prema Sempriniju, „na tom stepenu, igre su već velikim delom odigrane. Ako se oni ostave da sami dostignu taj kritični prag, postaje teško da se priđe izraženim zahtevima, a da se istovremeno ne izazove povećanje frustracije i osećanja nepravde koji su i doveli do njihove pojave. To zlopamćenje može da radikalizuje zahteve i da postane ‘katalizator identiteta’“ (Semprini, 1999: 122).

Takođe, jedna od neistina koja je plasirana u javnost, o kojoj se i danas govori kada se pominje KPGT u Subotici, odnosila se na informaciju kako je Ljubiša Ristić lično odgovoran za devastaciju pozorišta, i da je zahvaljujući njemu pozorišna zgrada Narodnog pozorišta-Népszínház ruinirana. Jožef Kasa, koji je 1988. godine stupio na mesto predsednika opštine Subotica je tim povodom izjavio sledeće:

On (Ljubiša Ristić) je najveći krivac za to što se zgrada nalazi u ovakvom stanju. Iz velike sale počupao je sedišta i na njihovo mesto doneo pивske gajbe, skinuo luster, dovlačio u zgradu nekakve barke sa Palića. On nije hteo građansko, nego antigrađansko pozorište i nije birao sredstva da to ostvari. Iza njega je ostala pustoš (Kasa, u Grujičić, 2002: 5).

U prilogu ovog rada je izveštaj SIZ-a za kulturu iz 1985, u kome se navodi da zgrada nije bila bezbedna za rad ni pre dolaska Ristića na mesto upravnika, a u nastavku rada se navodi deo izveštaja koji se odnosi na stanje pozorišnog objekta:

Zgrada Narodnog pozorišta je u takvom stanju da publici ne pruža skoro ni minimum kulturnog standarda a za pozorišni ansambl predstavlja skoro neizdrživi napor da se predstave izvode bez ekscesa i prekida. Zato se moramo pripremiti da veliku salu Narodnog pozorišta zatvorimo i pristupimo njenoj kompletnoj rekonstrukciji. Dalji pozorišni život, dok se rekonstrukcija ne dovrši, u našoj Opštini će se odvijati u maloj sali Pozorišta, Sinagogi, Domu kulture i drugim za to pogodnim prostorima. To su okolnosti koje pre svega kolektiv Narodnog pozorišta dovode u vanredno stanje, naspram koga se mora ispoljiti maksimalna ozbiljnost, odgovornost i disciplina, te spremnost i sposobnost prilagođavanja takvih uslovima i rešavanje obaveza bez zastoja i gubitaka na kvalitetu⁷⁹ (Prilog 1).

Dakle, najobičnijom zamenom teza, činjenica da Subotica nema pozorišnu zgradu prebačena je na teret novog koncepta pozorišta.

Zatim, jugoslovensku štampu su 1988. godine „preplavili“ tekstovi o nezakonitom finansijskom poslovanju,⁸⁰ i „bacili senku“ na sve dotašnje uspehe pozorišta. Pritom su navedeni finansijski propusti bili „obračunske“ prirode, i nije se radilo o protivpravnom prisvajanju. Mediji su dakle u preko stotinu tekstova pisali o pomentim propustima, koji su u tom periodu bili daleko „benigniji“ u odnosu na finansijsko poslovanje ostalih kulturnih i pozorišnih institucija širom SFRJ. Čak je i Viši javni tužilac u Subotici, Tomislav Videnović, za list „Novosti“ (1988), komentarišući „halabuku“ koja se podigla posle vesti da je SDK ponela prijavu zbog privrednih

⁷⁹ Stavovi sekcije za kulturu i umetnost OK SSRNV Subotica o pravicima akcije na menjanju stanja u Narodnom pozorištu iz Subotice.

⁸⁰ Više javno tužilaštvo podnelo je optužni predlog protiv direktora Liubiše Ristić (za tri privredna prestupa), i protiv finansijskog i operativnog direktora Spasoja Šaina (za pet privrednih prestupa) za ukupno pet privrednih prestupa, a o kojima će se provesti dokazni postupak: 1. privredni prestup neblagovremenog plaćanja računa drugim radnim organizacijama; 2. netačno iskazivanje rezultata poslovanja u završnom računu za 1986 godinu. 3. netačno iskazivanje rezultata poslovanja u periodnom računu za I-IX 1987. godine. 4. neblagovremeno obračunavanje putnih troškova po obavljenom službenom putu (po Zakonu o SDK); i 5. privredni prestup po Zakonu o revalorizaciji zemljišta, jer nisu izvršili revalorizaciju zemljišta u 1988. godini (Kursar Pupava 1988: 19). Takođe, upitna je bila menica firme „Agros“, koja nije imala pokriće.

prestupa u Narodnom pozorištu, dodao da i Subotica i Jugoslavija „imaju većih briga, da bi se ovom slučaju pridavao toliki značaj“.⁸¹

Ovi podaci se ne iznose sa ciljem advokature poslovanja Narodnog pozorišta-Népszínház-KPGT i njene uprave, već da bi se ukazalo na značaj i moć „porodice posrednika“ u kulturnom sistemu Subotice, koja je, po svemu sudeći, tendenciozno formirala svest javnog mnjenja, a zatim uticala i na negativne stavove subotičke šire populacije prema pozorištu.

Ristić je u intervjuu datom Stevanu Vasiljeviću, za list „Duga“, 1988. godine, na sledeći način objasnio otpore novom kulturnom modelu i napade na KPGT.

Mi smo neka vrsta metafore za to što se događa, mi na sebe primamo i udarce javnosti i pažnju javnosti oko nas. Tu oko nas i pored nas se događaju veoma krupne stvari kojih će ljudi biti i postati svesni tek kasnije. Subotica se teškom mukom i uz ogroman napor suprotstavlja pokušajima proizvodjenja međunacionalnih sukoba u dnevno-političke svrhe. Ako Subotica ne uspe da formuliše šta to znači multikulturni model i šta to znači zajednička mogućnost da žive ljudi različitih narodnosti, nacija, jezika, veroispovesti, kulturnih tradicija, onda to neće ni Jugoslavija biti u stanju da smisli.

Godinu dana kasnije, Dragan Klaić (1989: 107) je u svojoj knjizi *Teatar razlike* takođe izrazio svoje podozrenje u vezi sa daljim razvojem subotičkog pozorišta u opisanim kulturno-političkim okolnostima:

Nijedno pozorište ne može duže opstati bez podrške svog neposrednog okruženja. I pored svih svojih jugoslovenskih i inostranih uspeha i stečene reputacije, subotičko Narodno pozorište, kakvim su ga Ljubiša Ristić i Nada Kokotović sa saradnicima profilirali tokom nepune četiri sezone, neće moći da se dalje razvija, pa ni da opstane kao svojevrsni projekt transformacije atrofirane pozorišne institucije i oblika pozorišnog života zajednice zaokupljene obogaćivanjem svog kolektivnog i pojedinačnog života, ako se upravo u toj zajednici ne shvate i ne podrže sva tri njegova aspekta delovanja — lokalni, jugoslovenski i međunarodni – i sve dimenzije započetih promena: estetičke, ekonomsko-organizacione, tehnološke i kulturno-političke.

⁸¹ Gubitak zbog duga (1988) *Večernje Novosti*, Beograd, 7. maj.

Laslo Vogel je za ovo istraživanje istakao da nije bilo realno za očekivati da će Ristićev koncept u roku od nekoliko godina da se usadi u građansku svest Subotičana. „Trebalo je da prođe duže vreme da bi građanstvo prihvatilo taj princip. Taj princip je trebao da se sprovede u čitavoj državi, naročito Vojvodini“.⁸²

A umesto toga, pozorište je postalo moneta za „potkusurivanje“ aktuelnih političkih računa, ukrštenih interesa visoke politike u kritikama iz Beograda i Novog Sada. Narodno pozorište-Népszínház-KPGT je vremenom postalo indikator političkih previranja u zemlji i sukoba na nacionalnoj osnovi, koji se sa ove vremenske distance mogu posmatrati i kao paradigma za raspad bivše SFRJ.

8.1.1. Evaluacija organizacionog razvoja

Evaluacija postignutog organizacionog razvoja Narodnog pozorišta-Népszínház-KPGT (a samim tim i *Grada teatra*) je izvršena prema sledećim parametrima, a to su kvalitet strateškog planiranja, kvalitet kadra, kvalitet rukovođenja, kvalitet organizacione strukture, finansijska stabilnost, tehnička opremljenost.

Programska evaluacija. „Ključna odrednica delovanja institucije jeste program. Program je ono što ustanovu čini vidljivom i daje joj smisao postojanja. Čak i kada se ne znaju misija i ciljevi ustanove, oni se mogu odrediti na osnovi programa“ (Dragičević Šešić i Dragojević, 2005: 124). *Strateški plan* po pitanju programskog i repertoarskog razvoja je dosledno praćen. Prigovori o tome da se dolaskom KPGT-a „nije gajilo“ takozvano klasično pozorište nisu bili utemeljeni, jer je od 1985. godine Narodno pozorište-Népszínház-KPGT sistematski negovao klasične autore, uz svojevrsni estetski izraz. U dve godine izvedeno je sedam Šekspira, četiri Molijera, mađarski klasični komadi (poput *Čovekove tragedije*), mađarska opereta, čitav jedan presek kroz ono što bi bile neke temeljne vrednosti kulturne tradicije u Subotici.

Iako je pozorište imalo stalni repertoar, ono je u isto vreme radilo i po principu projektnog organizovanja, tako da se repertoar praktično sastojao od predstava koje su bile na redovnom repertoaru, zatim od predstava koje su rađene za potrebe festivala (u okviru pozorišnih projekata), i od koprodukcijских predstava.

⁸² Vogel, L. Transkript intervjua, Novi Sad, januar 2014.

U sklopu zalaganja Nade Kokotović za unapređenje i internacionalizaciju plesne scene u Jugoslaviji, subotičko pozorište organizovalo je dva značajna plesna festivala. Na Festivalu plesnog teatra, održanog u Subotici od 29. novembra do 19. decembra 1986. učestvovali su pozorišni i plesni ansambli i solisti iz Zagreba, Ljubljane, Beograda, Londona i Budimpešte, uz koreodramu *Sajgon* Nade Kokotović. Internacionalni festival plesnog teatra *Emergency Exit*⁸³ održavao se u Subotici od 23. februara do 2. marta 1991.

Evaluacija internacionalnog uspeha. Među internacionalnim gostovanjima Narodnog pozorišta Népszínház-KPGT izdvajaju se nastupi 1987. i 1988. u Milhajmu u okviru programa „Pozorišni krajolik Jugoslavije“ („Theaterlandschaft Jugoslawien“), koji se održavao 1986, 1987. i 1988. godine u organizaciji Teatra na Ruru.

1988. je sa predstavom *Madač, komentari* ostvaren uspeh u Zapadnom Berlinu, o čemu je već bilo reči. Uz izdašnu logističku podršku Jugoslovenskog aerotransporta, teritorijalna ekspanzija putem gostovanja, sem brojnih jugoslovenskih gradova, obuhvatila je i gostovanja u Meksiku (Meksiko Siti),⁸⁴ Kostariki,⁸⁵ Zapadnoj Nemačkoj, Sovjetskom Savezu.⁸⁶

Evaluacija kvaliteta kadra je ukazala na činjenicu da je za vreme rukovođenja Ljubiše Ristića i Nade Kokotović bitno poboljšana kvalifikaciona struktura, u kojoj su naglo izbili u prvi plan kadrovi s visokom stručnom spremom, a osim toga ujednačen je odnos umetničkog i neumetničkog osoblja. Niko od zaposlenih nije bio otpušten. U angažman je primijeno

⁸³ Učestvovali su „Tanzfabrik“ (Berlin), „Compagnie Joseph Nadj“ (Orlean), „Sesk Gelabert“ i „Danat Danza“ (Barselona), „Compañía de la danza Romero – Dominguez“ (Ciudad Meksiko), „Betontanz teater“ (Ljubljana), Centar za kulturu „Vladimir Nazor“ (Sisak), Bitef teatar (Beograd), Ljiljana Zagorac (Zagreb) i Narodno pozorište Népszínház s projektima Nade Kokotović *Anita Berber*, *U potrazi za izgubljenim vremenom* i *Nojeva barka*. (Šentevska, 2013: 72).

⁸⁴ Prvo gostovanje Narodnog pozorišta Népszínház u Meksiku realizovano je u oktobru 1987. u Guanahuatu, gradiću na severu zemlje. Na XV internacionalnom festivalu Servantino izvedeni su *Oslobođenje Skoplja* (na trgovima *San Fernando*, *San Roque* i *Jardin Reforma*), *Anita Berber* (u Teatru Servantes) i *Ričard III* (na trgu La Paz).

Na Velikom festivalu u Ciudad de Meksiku (na kome je subotičko pozorište gostovalo i 1987.), izvedeno je 1990. čak pet predstava – *Kralj Edip* i *Don Žuan* (r: Ljubiša Ristić), *Tit Andronik* (r: Dušan Jovanović), *Ruža vetrova* Nenada Fišera (r: Haris Pašović) i *Eumenide* (r i k: Nada Kokotović).

⁸⁵ Na međunarodnom pozorišnom festivalu u San Hozeu, održanom u čast stogodišnjice nezavisnosti Kostarike, subotičko pozorište 1989. s velikim uspehom izvodi Šekspirovog *Ričarda III* u režiji Ljubiše Ristića i koreodramu *Pukovnik* u scenskoj postavci Nade Kokotović.

⁸⁶ Prilikom gostovanja u Lenjingradu 1990. godine uspostavljena je saradnja s rediteljem Aleksandrom Tovstogonovim koji je u okviru *Yu festa* (Balkanske tragedije) režirao *Antigonu*. Na svom jedinom gostovanju u Sovjetskom Savezu (zbog pređašnje „antisovjetske“ reputacije trupe stečene predstavom *Misa u a-molu*) KPGT je poslednji put izveo *Oslobođenje Skoplja*. Ljubiša Ristić je ponovo režirao ovaj komad 1995. u Londonu, u sklopu festivala koji su inicirali britanski glumci i politički aktivisti Vanesa Redgrejv i Korin Redgrejv, obeležavajući 50. godišnjicu pobeđe nad fašizmom.

dvadesetak mladih glumaca, svi sa završenom pozorišnom akademijom, a ostvarena je saradnja i sa producentima sa Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu. Ristić je „svojom harizmom u pozorište privukao najnadarenije mlade ljude i otvarao im pozorišne oči. Pored njega su, između ostalih, sazrevali Janez Pipan, Dragan Živadinov, Vito Taufer i Tomaž Pandur, a nešto kasnije i Haris Pašović“ (Jovanović, 2006), kao i Urban Andraš.

S obzirom da je u okviru zatečene sistematizacije svako radno mesto bilo fiksirano sa „usko-specijalizovanim“ opisom obaveza i zadataka, u procesu reorganizacije sistema izvršena je redefinicija radnih mesta. Zaposleni u pozorištu, koji nisu bili kompetentni za određeno radno mesto, angažovani su na novim poslovima. Izvršene su i rotacije radnih mesta. Povećan je radni učinak pojedinaca. Zbog napretka u tehničko-tehnološkom smislu otvorena su i nova radna mesta, kao što su organizatori i eksperti za poslove u vezi sa računarima.

Ipak, nakon raspada SFRJ značajan broj umetnika, koji su činili „snagu“ KPGT-a i pozorišta u Subotici, otišao je iz Subotice (emigrirajući u inostranstvo ili vrativši se u matične republike), što je naravno uticalo na kvalitet izvođačkog kadra.

U prognozama o formiranju održivog kulturnog, odnosno umetničkog miljea (formiranje ansambla, pisaca, reditelja) te „rasturanje pozorišta na nekoliko pozorišta“ koja će se izboriti za pravo da pokrenu vlastite produkcije, u 1992/93, Ristićeva vizija nije ostvarena, usled političkih promena, raspada države, ratnog stanja i drugih turbulentnih okolnosti. Ipak, 1994. godine je osnovano pozorište Deže Kostolanji, koje danas veoma aktivno participira u kulturnom prostoru Srbije i regiona, a čiji je upravnik reditelj Urban Andraš, koji je profesionalnu karijeru započeo upravo u Narodnom pozorištu-Népszínház-KPGT.

Kada je reč o *kvalitetu rukovođenja* možemo konstatovati da je upravnik Ljubiša Ristić paradigmatički predstavnik harizmatičko-liderskog modela upravljanja, sa jasnom dugogodišnjom razvojnom vizijom i sposobnošću da oblikuje prepoznatljiv i autentičan estetski profil. Analiza je pokazala da je Ristić umetnički lider najvišeg formata, sposoban da formuliše konkretnu misiju ustanove kojom rukovodi, odredi jasne ciljeve i prioritete, stvori planove i sprovede ih delo. Harizmatičko vođstvo Ljubiše Ristića je bilo od izuzetne koristi za ustanovu koja je bila pred gašenjem, jer su njegovim menadžerskim sposobnostima i autoritetom rešeni mnogi problemi po pitanju kulturološke koncepcije, estetike i organizacije rada. Uz to, Ristić je iskoristio

integracioni potencijal pozorišta i sposobnost učestvovanja u životu grada na različitim planovima.

Zaposleni su vrlo tendenciozno bili isključeni iz procesa donošenja odluka, procedura i vrednovanja radnog učinka i programa, jer je u tom momentu samoupravljanje u pozorištu kočilo svaki napredak ove institucije. Ristić je takođe bio zadužen i za prikupljanje dodatnih sredstava, neophodnih za realizaciju projekata.

Nada Kokotović je bila odgovorna za celokupnu logistiku pozorišta, i po svemu sudeći bila veoma uspešna u tome. U tom smislu bila je zadužena za proces planiranja, upravljanja, kontrole i evidencije tokova umetnika (izvođača), zatim organizacije transporta, kao i akomodacije ljudstva. Obuhvatala je sve delatnosti potrebne za kompleksnu pripremu i realizaciju prostorne i vremenske logistike. U tim poslovima joj je pomagala Danka Palian, koja je primarno obavljala poslove PR-a.

Kako je proces odlučivanja u ovoj ustanovi bio vrlo centralizovan u jednoj ličnosti kojoj su bile podređene sve službe pozorišta, to je imalo i negativnih implikacija. Određeni sagovornici su istakli da je Ristić, kao upravnik, bio sklon *ad hoc* kulturnim inicijativama, odnosno projektima, koji su nesumnjivo bili značajni i uspešni, ali su se usled nedostatka vremena za njihovo detaljno planiranje dešavali organizacioni propusti, kao što su: neblagovremeno oglašavanje, pomeranje predstava, tehnički propusti, prekid rada na predstavi i tako dalje. Problemi u realizaciji projekata su nastajali i kada bi Ristić na sebe preuzeo najrazličitije poslove i aktivnosti, od upravljanja pozorištem i projektima, preko režije predstava i igranja u njima, do regulisanja voznog parka, tehničkih uslova za rad i slično, što je u vezi sa neefikasnim delegiranjem odgovornosti i ovlašćenja.

Odlaskom Ristića, do izražaja je došao možda i najveći nedostatak leadersko-harizmatskog vođstva – usledio je kraj „novog pozorišta“ kao takvog. Naravno, okolnosti pod kojima je do toga došlo su višestruke i o njima je već bilo reči.

Organizaciona struktura. U okviru intitucionalnog sistema kulture u socijalističkim državama bilo je naročito teško da se sprovedu promene koje će iskoračiti izvan okvira birokratskih restrikcija. Upravo u tim okolnostima tipskog administrativnog oblika organizovanja, „zapletenog“ u normativima samoupravljačkih odnosa, koji je „slabo pokretljiv“, znači nefleksibilan i teško prihvata nova sistemska rešenja, Ristićev autoritet i podrška opštinskih

vlasti (u period od 1985. do 1988. godine) omogućila mu je da sprovede u delo organizacione promene, koje su umanjile rigidnost sektorskog oblika organizovanja iz XIX veka. Direkcije su transformisane u otvorene organizacione jedinice. Stvaranje jedinstvenog dramskog ansambla i unapređenje intersektorske saradnje i kadrovske „fluktuacije“, omogućilo je bolju povezanost delova i funkcionisanje organizacije, napravivši od pozorišta stabilan „sistem koordiniranih relacija“. Organizacionim redizajnom, unapređeni su komunikacijski i operativni procesi, kako na horizontalnom, tako i na vertikalnom nivou organizacije. Na postojećim procesnim mogućnostima mehanicističke (birokratske) strukture, usvojeni su određeni elementi svojstveni organskoj (adaptivnoj) strukturi, koji su, između ostalog, podrazumevali: manje izražene granice između sektora, podređenost produkciji, mnoštvo timova, naglašena fleksibilnost zadataka, jasan i nedvosmislen doprinos pojedinaca.

U praktičnom smislu, stvoren je, uslovno rečeno, „organizacioni hibrid“, koji je koristio, sa jedne strane postojeće resurse institucije i njenog načina organizovanja, a sa druge strane projektni princip organizovanja rada KPGT-a, što je ovu javnu instituciju kulture učinilo fleksibilnijom, efikasnijom i produktivnijom.

Evaluacija finansijske stabilnosti je pokazala da je u periodu od 1985. do 1988. godine Narodno pozorište-Népszínház-KPGT, sa svojim projektom *Grada teatra*, imao punu podršku opštinskih vlasti u skladu sa trenutnim mogućnostima. Ipak, „novi“ lokalni politički rukovodioci iz 1988. godine, na čelu sa Jožefom Kasom, nisu imali afiniteta prema kulturno-političkom konceptu KPGT-a, a samim tim ni prema projektima *Grad teatar* i *YU fest*, iako je pozorište i dalje formalno finansirano iz opštinskog budžeta, s obzirom da se radi o javnoj ustanovi kulture, dok su pokrajinska sredstva kao i ranije subvencionisala podsticanje dramskog stvaralaštva na mađarskom jeziku. Međutim, ta sredstva nisu bila dovoljna za odvijanje *Grada teatra* i *YU festa*, naročito u periodu kada osnivač nije ispunjavao svoje finansijske obaveze prema pozorištu. Ljubiša Ristić je realizaciju gostovanja u Meksiku (1987. i 1990), Kostariki (1990), Zapadnoj Nemačkoj, Sovjetskom Savezu (1990), kao uostalom i organizaciju *YU festa*, ostvario zahvaljujući ličnoj inicijativi, kontaktima, kulturnim ili političkim vezama. Diversifikacija finansijskih resursa je omogućila „život“ *YU festa*. Naime, prema tvrdnji Ljubiše Ristića, većina sredstava za realizaciju ovog festivala je, u periodu od 1988. do 1990. godine, obezbeđena tako što je on, zajedno sa Ronaldom A. Santanom – predsednikom Asocijacije maloprodajnih turističkih agencija u Americi („Association of Retail Travel Agents“), za račun Narodnog

pozorišta-Népszínház-KPGT, organizovao turneje američkih horova („Cincinnati May Festival Chorus“, „Senior Citizens Choir“ iz Nju Džersija) širom Jugoslavije i Evrope, u okviru takozvanog „Art&Business Travel“ programa – koristeći potencijale kulturne mreže, koju je oformio u Jugoslaviji, i kontakte koje je ostvario u Evropi i Rusiji. Provizijom, koja je ostvarena za ove usluge, pokrivaio je jedan deo troškova *YU festa* tokom narednih godina, sve do raspada SFRJ, kada je ovakva vrsta poslovanja bila onemogućena zbog embarga, koji je bio nametnut SR Jugoslaviji. Ova vrsta poslovanja je u perspektivi trebala da omogući održivost projekta i u predstojećem periodu. Čak je bila dogovorena turneja po Rusiji, zahvaljujući kojoj bi pozorište profitiralo sa blizu milion dolara, ali raspad SSSR-a je to onemogućio. Ipak, u to vreme „privatna inicijativa“ menadžera po pitanju pribavljanja dodatnih izvora finansija je imala pežorativno značenje ličnog, utilitarnog interesa, i ako bi jedna ideja bila označena na taj način, time bi istog trenutka bila diskreditovana. Tako je sav napor Ljubiše Ristića da od Narodnog pozorišta napravi održivu organizaciju u finansijskom smislu u medijima etiketirana kao „Ristić komerc“, sa izraženom negativnom konotacijom.

Evaluacijom parametra tehničke opremljenosti ustanovljeno je da je menadžment pozorišta uspeo da unapredi tehničku infrastrukturu, u vidu rasvete, ozvučenja, mikseta i prateće opreme. „Kompjuteri su još 1985. godine uvedeni radi pravljenja lista gledalaca i za programiranje ulaznica“ (Klaić, 1989). Kompjuterski sistem je, prema Klaiću, obuhvatio i planiranje, komuniciranje i praktično celokupno operativno, finansijsko, tehničko upravljanje teatrom, a istovremeno, omogućavao izdavačku delatnost – programe, brošure, knjige, publikacije, eventualno i časopis. Ti upravljački i komunikacioni programi ustupali su se zainteresovanim jugoslovenskim teatrima i teatarskim organizacijama koje su bile na početku kompjuterizacije, i tako se začeo sistem komunikacije i saradnje.

Sa Institutom subotičkog Ekonomskog fakulteta je uspostavljen takav aranžman prema kojem je Narodno pozorište-Népszínház-KPGT ustupalo na korišćenje svoje kompjutere, a studenti fakulteta su za uzvrat izrađivali različite programe za pozorište⁸⁷.

⁸⁷ Na primer, kreiran je program za tehniku u vezi sa pripremom svake predstave pojedinačno (sa kompletnim informacijama: spiskom rekvizite, skicama scenografije, rasporedom nameštaja, dekora i tako dalje). Zatim, počela je da se izrađuje datoteka o svim izvođačima pozorišta sa ličnim podacima (fizičke osobine: visina, širina, težina, broj odela, cipela itd, kao i personalna teatrografija: predstave u kojima je izvođač igrao, uloge koje je ostvario), a krajnja ideja je bila da se napravi makro-datoteteka, za sve glumce u državi.

8.2. Grad teatar na Paliću

Letnji festivali Narodnog pozorišta-Népszínház-KPGT su se na Paliću održavali od 1986. do 1991. godine. Kada je reč o održivosti *Grada teatra* na Paliću, opšta je konstatacija da u tom kulturnom poduhvatu ostali resori privrede, prevashodno turizam i saobraćaj, nisu na adekvatan način pratili razvoj ovog lokaliteta, koji je zahvaljujući pozorištu i festivalima na najefikasniji način bio pozicioniran kako u jugoslovenskoj tako i u evropskoj javnosti. Ugostiteljska ponuda takođe nije bila prilagođena novih zahtevima Palića, koji je sa *Šekspir festom* dobio publicitet neslućenih razmera. Koliko je ustvari bila značajna uloga kulture u razvoju i promociji ovog lokaliteta, može da se zaključi iz izveštaja Sekcija za vaspitanje, obrazovanje, nauku i kulturu OK SSRN, ali i iz štampanih medija. Smanjivanjem obima pozorišnih aktivnosti i produkcije na Paliću, 1988. godine, očigledno je bilo odsustvo adekvatne turističke ponude, pa i samih turista. Tim povodom, „Subotičke novine“ (1988) su napisale sledeće:

Na obali jezera, sem nekoliko novih kioska za prodaju hot-doga, hamburgera i druge vrste hrane, novotarija proizašlih iz privatne inicijative nekolicine ugostitelja, koji su sezonske objekte uzeli pod svoje – nema ničega drugog. A moglo bi biti. Klasičnih uslova za turizam i ima i nema. Tu je voda, tu je sunce, tu su lokali, postoji prevoz, parkovi, zelenilo. Nema banje, nema dovoljno bazena, sportsko-rekreativnih sadržaja, običnog cirkusa, života. Sve nekako teče tužno nedoljivo podsećajući na posleratni banjski turizam bez naročitih kreacija i ideja. Pisali smo već o tome: oni koji brinu o obali jezera kao da se plaše novina i dešavanja. Ukalupljeni u klasično, gube se u sitnicama i prodaju ugled u bescenje. Nema ovoga leta čak ni onoga što je recimo preprošle godine u jugoslovenskoj javnosti Palić pretvaralo u svojevrсно kult-mesto i bilo magnet makar pozorišnih hodočasnika. Nema svakovečernjih Ristićevih predstava koje su nicale niotkuda. A nema ni prave ugostiteljske ponude: konobari najčešće mrzovoljni. Plate su im male. Ali, to ne može da bude opravdanje, jer su plate onih koji kod njih naručuju, često, još manje (Radnić, 1988).

Veliki planovi za razvoj Palića nažalost nisu ostvareni. *Ideja o razvoju banjskog turizma je odbačena političkim prevratom, a Savet za razvoj i uređenje opštine Subotica je bez adekvatnog objašnjenja raspušten*. Pregovori sa Jugotursom, o izgradnji konaka, su obustavljeni pred samu finalizaciju dogovora, takođe nakon političke revolucije. Epilog je bio takav da ekspanzivni kulturni razvoj Palića nije bio ispraćen adekvatnim privrednim, odnosno turističkim razvojem. Pozorište je na kraju ostalo „usamljeno ostrvo“, na Paliću, koje bez podrške ostalih „porodica“ u

kulturnom sistemu grada, odnosno pokrajine i države, kao i adekvatne međuresorne saradnje, nije moglo da opstane. Primera radi, danas je primat u banjskom turizmu u tom regionu preuzela banja Morahalom u Mađarskoj, koja se nalazi na samo dvadesetak kilometara od granice sa Republikom Srbijom, nedaleko od Palića.

8.3. YU fest

Godina 1987. je svakako bila najuspešnija i najplodonosnija godina *YU festa*, u produkcijskom smislu, kao i u smislu programske izvrsnosti, koja je ujedno bila i paradigmatična za ovo istraživanje.

1988. godina je u središtu repertoara imala praizvedbe novih domaćih komada⁸⁸ – Kaće Čelan, Gorana Stefanovskog, Lasla Vegela, i Danila Kiša. Odstupanje od planiranog obima produkcije je rezultat nedostatka sredstava, dok je i broj gradova i nastupa nešto smanjen (Budva je odbila da bude produkcionim krak, i nastavila samostalno da vodi *Grad teatar*), ali je ponuda obogaćena nastupom američkog, meksičkog, nemačkog i sovjetskog teatra. „Četrnaest jugoslavenskih gradova bili su jedinstvena pozornica najrazličitijih pozorišnih događanja, koja su, doduše, osetno varirala svojim kvalitetom, pretenzijama i umetničkim dometima, ali nikada intenzitetom, tragalaštvom ili autentičnim entuzijazmom“ (Hrovat, 1988). Oko 500 učesnika priredilo je 200 predstava, koje je videlo više od 100.000 posetilaca. *YU fest* je bio naročito uspešan u Beogradu, gde je u koprodukciji sa „Avala filmom“, u Košutnjaku u filmskim studijima i u starim dekorima, uspostavljena ključna letnja manifestacija *Avala fest*, s ogromnim programom⁸⁹ i dvomesečnim kontinuitetom.

Narodno pozorite-Népszínház-KPGT i *YU fest* su 1988. godine realizovali gostovanja i u Zapadnom Berlinu, Meksiko Siti, Milhajmu na Ruru. Godine 1988. formirana je i *YU fest filharmonija* u saradnji sa američkim horom iz Sinsinatija.

Prema Aleksandru Milosavljeviću, namera ljudi iz Subotice je bila da, nakon Šekspira i Molijera, na scenu izvedu domaće dramske autore, te da tako pokažu kako su neumesne sve one jadikovke po kojima je suština ondašnje teatarske krize u nedostatku kvalitetnog domaćeg dramskog teksta.

⁸⁸ Četrnaest jugoslavenskih gradova bili su jedinstvena pozornica najrazličitijih pozorišnih događanja, koja su, doduše, osetno varirala svojom kvalitetom, pretenzijama i umetničkim dometima, ali nikada intenzitetom, tragalaštvom ili autentičnim entuzijazmom.

⁸⁹ Tu su prikazane predstave *YU festa*, od kojih oko 90 odsto do tada nije igrano u Beogradu. Tu spadaju i pet predstava gostiju iz SAD, Sovjetskog Saveza, Meksika (dve) i Teatra Antonena Artoa iz Zapadnog Berlina.

Pored toga, dovođenje jugoslovenskih autora u žižu interesovanja *YU festa* bio je podsticaj da se svetu predoče vrednosti jugoslovenske kulture.

Dragan Klaić je istakao da je Ljubiša Ristić posredstvom *YU festa* nastojao da napravi ikonoklastični KPGT sistem i da ga proširi da bi mogao da ga osloni na više tačaka, da mu prida sinergijske prednosti i poveća stabilnost i dugoročnost šireći obim angažovanih resursa i stvorenih produkata, da kombinuje umetničke i materijalne uloge iz zemlje i inostranstva a da istovremeno podeli inherentne rizike. Danas bi se to, prema Klaiću, zvalo strategija primerena globalizaciji, pogovo što je Ljubiša Ristić odlično umeo da prepozna i koristi komparativne prednosti jugoslovenskih okolnosti. „Mnogi tada nisu umeli da prepoznaju strateške implikacije Ristićevog angažmana i nazivali ga megalomanom i hohštaplerom, ali i među političarima a i kolegama mnogi su zazirali od KPGT ekspanzije i zavideli njegovoj medijskoj privlačnosti“ (Klaić, 2006: 22).

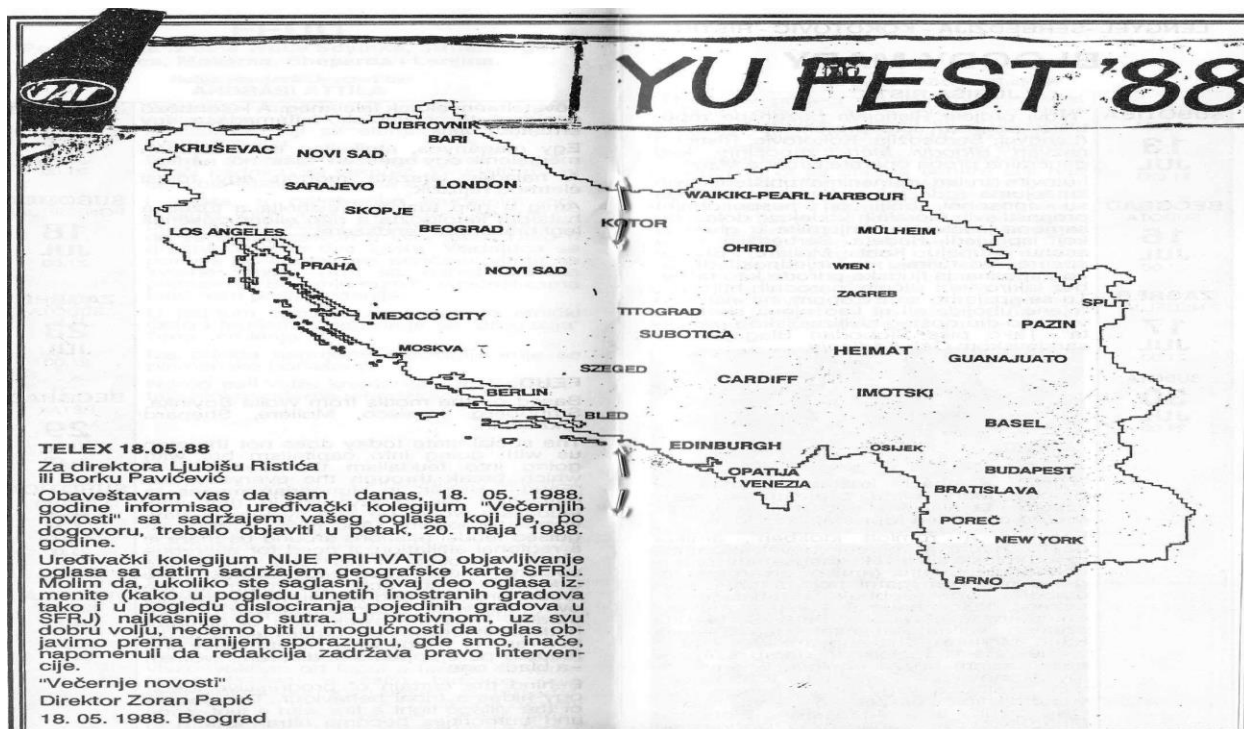
Ipak, i pored ogromne mobilnosti subotičkog pozorišta, čestih gostovanja u inostranstvu, visokih umetničkih dometa i međunarodne rekognicije, federalne i republičke vlasti su ignorisale subotičko pozorište i *YU fest*. Pokrajinski i opštinski SIZ-ovi za kulturu su nepoštavanjem obaveza prema Narodnom pozoritu-Népszínház-KPGT remetili planom predviđene aktivnosti, dok je jugoslovenska stručna kritika (iz „porodice posrednika“) naprasno počela da ignoriše uspehe *YU festa*, pogotovo one internacionalne. Čak su izlazili tendenciozni maliciozni tekstovi koji su govorili o tome da je pozorište „plaćalo hvalospeve“ – u preko dvadeset inostranih listova (nemačkih, meksičkih, mađarskih i drugih). Aleksandar Milosavljević je takvu situaciju opisao na sledeći način:

Afere i neizbežni skandali, prateći „programi“ svih dosadašnjih Ristićevih aktivnosti, uporno odbijanje da se, konačno, na pravi način pruži podrška njegovim idejama, ovoga puta u kontekstu svih mogućih kriza koje potresaju ovu zemlju — doveli su dotle da je očigledno postala beda celokupnog jugoslovenskog koncepta kulturne politike (Milosavljević 1988).

Na zboru radnih ljudi je s tim u vezi postavljeno jedno veoma važno pitanje: „šta se to dogodilo da ova kuća (Narodno pozorište-Népszínház-KPGT) od slave jugoslovenskog hrama kulture dospe u takvu vrstu nemilosti i postane jedna od neuralgičnih tačaka u grada“ (Lakićević, 1988).

U tom kontekstu, zanimljiva je i činjenica da je list „Večernje novosti“ odbio da objavi plaćeni oglas *YU festa*, sa mapom SFRJ, na kojoj su bili dislocirani pojedini jugoslovenski, i dodati

evropski i svetski gradovi, čime se aludiralo na Jugoslaviju, kao jedinstveni kulturni prostor, u kontekstu šireg evropskog kulturnog prostora, kao i na prisustvo evropskih i svetskih kulturnih tokova na jugoslovenskoj kulturnoj sceni.



S obzirom da je 1988. godine kriza jugoslovenskog društva bila evidentna, i da je dezintegracija države bila na pomolu, prirodno se nameće konstatacija, naročito sa ove vremenske distance, da je *YU fest* predstavljao, uslovno rečeno, „subverzivni projekat“ koji je tada ugrožavao partikularne interese republičkih vlasti bivše SFRJ, jer je zagovarao integracionističku tezu na sociokulturnom planu, uz uvažavanje posebnosti i bogatstva kulturne raznolikosti ovih prostora.

S tim u vezi, u nedostatku zainteresovanih kulturnih i političkih aktera, *YU fest* se 1989. godine smanjuje u obimu i koncentriše na Suboticu, a *Kotor Art* se gasi o čemu će biti više reči u nastavku teksta. „1990. i 1991. održava se u senci političkih sukoba koji se pretvaraju u rat, ali u Subotici se održava intenzivna produkcija, teatar valja da simulira normalnost dok istovremeno najavljuje skorbu katastrofu“ (Klaić, 2006b). *YU fest* se održavao i nakon formalnog raspada SFRJ, što je naravno umanjilo i sociokulturni prostor delovanja festivala, uz daleko manji programski obim, skromnijih mogućnosti i umetničkih dostignuća.

- 1987. YU fest. Kazalište Pozorište Gledalište Teatar. Jedinstveni jugoslovenski kulturni prostor. Jugoslavija. Utopija? KPGT – *Molijer fest*;
- 1988. YU fest. Kazalište Pozorište Gledalište Teatar. Reč pozorište na četiri jugoslovenska jezika. Jedinstveni jugoslovenski kulturni prostor. Jugoslavija. Utopija?; KPGT – domaći jugoslovenski autori;
- 1989. YU fest – Muzički teatar;
- 1990. Balkanske tragedije;
- 1991. Danilo Kiš fest, Plesni teatar Nade Kokotović;
- 1992. YU fest – Istočno od kraja;
- 1993. YU fest – Zlatno doba;
- 1994. YU fest.

8.4. Subotica „nakon Ristića“

Kada je Ristić 1995. godine napustio mesto upravnika Narodnog pozorišta-Népszínház, projekat *Grad teatar* je u potpunosti obustavljen. Na inicijativu subotičkih opštinskih vlasti 1995. godine NPNS ponovo je postalo „tradicionalno pozorište“, sa administrativnim, odnosno sektorskim oblikom organizovanja, koji komuniciraju preko svojih rukovodilaca. Predstave se od tada izvode isključivo na „klasičnoj sceni“. Organizacija subotičkog pozorišta, sistematizacija radnih mesta, unutrašnji odnosi i estetska koncepcija su vraćeni na pređašnje stanje iz 1984. godine. Ono je danas stalno, profesionalno, repertoarsko pozorište, koje u organizacionoj strukturi ima entitete:

- Drama na srpskom jeziku
- Drama na mađarskom jeziku
- Opšta služba
- Tehnička služba.

Opšta i tehnička služba su zajedničke. Takođe, planira se da se ovakva sektorska podela proširi i za dramu na hrvatskom jeziku.

Ukupan broj zaposlenih u pozorištu iznosi 99, od toga 39 u umetničkom sektoru (21 mađarska drama i 16 srpska drama), 22 u opštem sektoru i 30 u tehničkom sektoru, što znači da je broj izvođača u stalnom radnom odnosu duplo manji od neumetničkog osoblja.

Vraćen je stari, dvojezični naziv pozorišta, a od 1. januara 2003. godine zvaničan naziv ove kuće je Narodno pozorište-Narodno kazalište-Népszínház.

Saradnja između srpske i mađarske drame unutar Narodnog pozorišta je zanemarljiva. Jedan deo mađarskog kulturnog establišmenta iz Subotice intenzivno se zalaže za to da se mađarska drama izopšti iz Narodnog pozorišta-Népszínház (Isakov, 2011), i da se formira samostalni mađarski nacionalni teatar, podrivajući misiju jednog multikulturnog teatra.

Segregaciju unutar kuće, na nacionalnoj osnovi, potkrepljuje i sledeća činjenica. Naime, 2005. godine subotičko pozorište je objavilo monografiju, u kojoj je napravljena netačna distinkcija na srpskohrvatsku i mađarsku dramu u periodu kada je Ljubiša Ristić bio upravnik. Dakle, hronološki se posebno navode predstave na srpskohrvatskom, a posebno na mađarskom jeziku. Ne pominje se da je tada ansambl bio jedinstven i da su bili realizovani kako „odvojeni“ (mađarski ili srpskohrvatski) tako i zajednički projekti, odnosno predstave. Pritom, monografija nije simultano pisana na ova dva jezika, tako da je čitalac, koji ne govori srpski ili mađarski jezik, lišen mogućnost da na adekvatan način prati napisanu hronologiju pozorišta. Da podsetimo, u godinama kada je KPGT bio u Narodnom pozorištu-Népszínház katalozi, knjige, komentari i drugi štampani materijali su simultano pisani na srpskohrvatskom, mađarskom, pa čak i na engleskom jeziku.

Sa druge strane, sektor drame na srpskom jeziku Narodnog pozorišta-Narodnog kazališta-Népszínház ostvaruje uspešnu saradnju sa mađarskim pozorištem iz Subotice, Deže Kostalanji. U tom smislu, prirodno se nameće analogija sa konceptom koji je KPGT sprovodio u Subotici, jer je upravnik i idejni tvorac Deže Kostolanića, reditelj Urban Andraš, bio bliski saradnik Ljubiše Ristića, koji je skrenuo pažnju na sebe postavkom predstave „Vojcek“ sa kojom je 1992. godine na Bitefu osvojio specijalnu nagradu festivala. Na pitanje koliko je saradnja sa Ljubišom Ristićem uticala na njegove dalje pozorišne kreacije, Urban je odgovorio:

Mislim da postoji malo ljudi koji su radili i bili u blizini Ljubiše Ristića, a da taj period ne smatraju značajnim. Doživljavali smo ga kao nekog gurua, učitelja, odnosno, bolje reći, čoveka koji je zaista dobar u tome što radi, tačnije u pozorištu. To vreme i iskustvo bili su podrška i afirmacija za sve ono što sam mislio o pozorištu. I momenat posle kojeg se, ipak, moralo nastaviti kao pojedina. Ponekad sam bio i kritikovan da sam tada i tamo naučio,

stekao neke loše principe, odnose. Ja mislim suprotno, da sam možda upravo tada naučio i nastavio da vrlo ozbiljno promišljam o pozorištu (Urban, 2010).

Kada je reč o festivalima koje su organizovali Ljubiša Ristić i Nada Kokotović sa ostalim članovima KPGT-a i subotičkog pozorišta, nesumnjivo je da su oni ostavili dubok trag na pozorišnu i festivalsku situaciju ne samo u Suboticu, nego i u drugim krajevima bivše Jugoslavije, nametnuvši potrebu konceptualizacije pozorišnih festivala i jasnije određivanje njihovih profila. Ako govorimo o Subotici – ona danas broji 17 festivala, koji se održavaju na različitim lokacijama u gradu, na Paliću, kao i u okolnim mestima u opštini: *Festival evropskog filma Palić*, *Međunarodni festival pozorišta za decu*, *Trenchtown festival*, *Desiré Central Station 2010 – North/South*, *Interetno festival*, *Summer3p*, *Dužijanica*, *Književni festival „Pisci u fokusu“*, *Jazzik*, *Etnofest*, *Guitar Open Festival*, *Ambush music festival*, *Romart*, *Festival ljubavi i vina*, *Jazziré*, *Jazz – improvizovana muzika*, *Dombos fest*.

Zanimljiva činjenica je da samo jedan od navedenih festivala ima dugu tradiciju postojanja, a to je *Dužijanica*. Ostali festivali su nastali tokom 1990-tih i 2000-tih godina. Shodno tome, nedvosmislen je impakt koji je koncept *Grad teatar* ostvario na kulturni život i umetničku produkciju u Subotici, što implicitno vodi do zaključka da su *Šekspir Festa*, *Molijer festa*, odnosno *YU fest* i koncept *Grad teatar* pokrenuli festivalsku praksu u ovoj opštini. Ipak, današnji festivali u najboljem slučaju rezultiraju interkulturnom saradnjom, sa strogo „ušančenih“ nacionalnih pozicija, bez vidljivih rezultata na sociokulturnom planu, što je opšti utisak sagovornika ovog istraživanja.

8.5. Razvoj Budva Grad teatra i evaluacija organizacionog razvoja

Grad teatar u Budvi je bio deo praktične politike koji je kulturu video kao instrumentalnu vrednost, odnosno strukturu za postizanje urbane obnove i razvoja privrede/turizma.⁹⁰ Učešće u *YU festu* je omogućilo međunarodnu rekogniciju i pozicioniranje u jugoslovenskoj i evropskoj javnosti. Sudeći po tome što su budvanske lokalne vlasti već sledeće godine odbacile *YU fest*, kao takav, implicitno konstatujemo da njihova primarna intencija nije bila zalaganje za koncept *jedinstvenog jugoslovenskog kulturnog prostora*. Dok su se ukrštali nadnacionalni interesi

⁹⁰ Holden kulturu posmatra kroz tri aspekta vrednosti – kultura kao vrednost po sebi, kultura kao institucionalna vrednost, gde se ističu kulturne potrebe građana koje imaju legitimitet i koje se zadovoljavaju kroz javne institucije, i kultura kao instrumentalna vrednost, odnosno struktura za postizanje drugih ciljeva kao što su nova radna mesta, urbana obnova, razvoj privrede/turizma (Holden, 2006: 14-18).

Ljubiše Ristića i lokalni interesi budvanskih vlasti dotle je trajala i njihova saradnja. Ipak, gde je konkretno nesporazum nastao može samo da se nasluti. Sa jedne strane se može govoriti o različitim kulturno-političkim stavovima, a sa druge strane o pritajenoj želji za dominacijom. Svetozar Marović je u intervjuu za ovo istraživanje i sam istakao da su budvanske vlasti želele samostalno da razvijaju ovaj kulturni model, ne poričući doprinos *YU festa* i Ljubiše Ristića u nastanku ovog projekta, kao „idejnog tvorca i neprikosnovenog reditelja ambijentalnih predstava“. Ali poenta je u tome da *Grad teatar* nisu više videli kao jedan stub borbe za jugoslovenstvo i širenje sociokulturnog prostora, nego kao instrument za razvoj kulturnog turizma u mezo kulturnom prostoru.

Dakle, sledeći festival u Budvi je održan bez Ljubiše Ristića i Narodnog pozorišta-Népszínház-KPGT, ali je zadržan model organizacije. Novi direktor je bio Velibor Zolak, uz podršku Svetozara Marovića, Opštine i turističke privrede. Samostalna produkcija Budva *Grad teatra* je u pravom smislu te reči počela tek 1989. godine sa predstavom Kanjoš Macedonović, dramom koju je, prema noveli Stefana Mitrova Ljubiše, napisala i režirala Vida Ognjenović. Prema Veliboru Zolaku u samom gradu su se i dalje pružali otpori *Gradu teatru*. „Čak su se držali zborovi građana po mesnim zajednicama, agitovalo se na protest protiv glumaca, govorilo se o majmunarijama koje nisu turizam već trošenje para“ (Zolak, 2002).

Početak devedesetih godina je bio izrazito turbulentan, obeležen mogućim raspadom države, tenzijama i najavama rata. Kasnije, raspad SFRJ, a paralelno sa tim i oružani sukobi, migracije, pad standarda društvenih i kulturnih vrednosti, pogubno su uticali na Festival, koji se tek počeo razvijati – kao „institucija kulture“. Za v.d. direktora 1990. godine izabrana je Branislava Liješević, a za umetničkog direktora Milorad Vučelić. Istina, i novom rukovodstvu je zamereno da su troškovi festivala preveliki, a kritika se odnosila i na repertoarsku politiku. Savet Festivala je 1991. godine napustio Dalibor Foretić, glavni urednik zagrebačkog nedeljnika „Danas“, zbog masovnog učešća Budvana na dubrovačkom ratištu. Festival se nastavljao sa usponima i padovima. Prema Branislavi Liješević (2007: 12), *Grad teatar* je do 1993. godine jedva „preživljavao“, jer su se gomilali dugovi.

1993. godine nastupio je relativno stabilan period za Budva *Grad teatar*. Republičke vlasti su legitimisale *Grad teatar*, dajući mu konkretnu podršku i u finansijskom i u kadrovskom smislu. Oformljen je Savet festivala koji su činili predstavnici društveno političkog života Republike

Crne Gore: Milo Đukanović, tada predsednik vlade RCG, koji je na predlog i poziv Svetozara Marovića prihvatio da bude predsednik Saveta festivala, dok su ostali članovi bili tadašnji ministar kulture RCG, zatim Svetozar Marović (generalni sekretar vladajućeg DPS-a), Milorad Vučelić (direktor RTS-a), predstavnici turističke privrede, banaka, i ljudi iz kulturnog života Crne Gore i Srbije (reditelji, glumci, kritičari, direktori pozorišta). Predsednik Saveta je za vreme njegovog mandata dodeljivao sredstva za Festival iz državnog budžeta, shodno mogućnostima, a takođe je realizovano javno-privatno partnerstvo u kulturi, po pitanju finansiranja festivala (sa privrednicima, bankarima, biznismenima), koje je bilo, na neki način, uslovljeno autoritetom predsednika Saveta. Domicilno stanovništvo i turistički radnici su vremenom prihvatili novi kulturni model, kao deo imidža i kulturnog identiteta grada.

Period finansijskog blagostanja festivala je prestao 2001. godine kada je Milo Đukanović dao ostavku na mestu predsednika Saveta, a sa njim je i Branislava Liješević napustila mesto direktora festivala. Ujedno, u tom periodu je počelo i posrtanje *Grada teatra* kako u finansijskom, tako i u organizacionom i umetničkom smislu. Dok je Milo Đukanović bio predsednik Saveta, njegov autoritet je garantovao da će za Festival biti obezbeđena sredstva. Činjenica da je njegovim odlaskom sudbina Festivala dovedena u pitanje, govori o tome da projekat *Grad teatar* tokom godina nije bio adekvatno sistemski koncipiran, niti zvanično uvršten u budžet Ministarstva kulture republike Crne Gore. Problem je u tome što je Festival uvek imao „u zaleđu“ jednu od vladajućih stranki u Crnoj Gori, što je u periodu od 10 godina bila Demokratska partija socijalista, to jest zvanična vladajuća koalicija, „da bi dolaskom opozicione koalicije na vlast doživeo sva moguća preispitivanja i jedan institucionalni krah, jer opozicija nije bila u stanju da neke nepomirljive interese u kulturi spoji i razreši u tako kratkom periodu kada je u pitanju *Grad teatar*“ (Maslovar, u Pavlović, 2007: 30).

Svetozar Marović je mišljenja da su naslednici *Grada teatra* institucionalizovanjem ovog projekta, društvenost pretvorili u elitističnost,⁹¹ što je svakako u diskrepanciji sa umetničkom, estetskom i sociokulturnom koncepcijom i ulogom ovakvog modela u jednoj društvenoj zajednici, koja teži generisanju višestrukih društvenih vrednosti. Tim povodom, Velibor Zolak je za list „Duga“ još 1988. izrazio svoje podozrenje: „Za sada vam mogu reći samo šta *Grad teatar*

⁹¹ Marović, S. Transkript intervju, Budva, januar 2014.

neće: da postane klasična institucija. I prvi put kada čujete da se tako nešto dogodilo znajte da je ovo ovde propalo“.

Prema Marku Pavloviću (2007: 81), *učešće Festivala u kulturnoj politici grada* i doprinos kulturnim debatama vezanim za kulturni razvoj države Crne Gore se kreće od veoma aktivnog iz perioda socijalističkog sistema (inicijativom od „dole ka gore“), kada je učešće u javnim kulturnim debatama bilo obavezno (1987-1991), preko politički poželjnog u periodu kada je festival bio neka vrsta instrumenta državne kulturne politike (1991-2000), do njegovog praktičnog nepostojanja u periodu kada je festival bio prepušten samom sebi (2000-2006) i postao veoma zatvoren sistem bez ikakvih inicijativa za učestvovanje u građenju strategije kulturne politike grada. Ipak, uvidom u dokumentaciju festivala primećuje se da je tokom njegovog postojanja bilo održano nekoliko okruglih stolova i debata koje su raspravljale o kulturi.

8.5.1. Evaluacija organizacionog razvoja

Programska evaluacija. U magistarskom radu „Repozicija festivala *Grad teatar* Budva – inicijativa za novu strategiju kulturne politike grada Budve“, Pavlović (2007) je uradio i temeljnu evaluaciju programskog delovanja ovog festivala do 2006. U tom istraživanju, on je zaključio da je koncepcijska doslednost pozorišnog programa postojala samo kada je Ljubiša Ristić bio selektor dramskog programa i kada se programska koncepcija zasnivala na izvođenju Šekspirioih i Molijerovih komada. U potonjim godinama, kako dalje navodi, umetnička, formalna i stilska doslednost su se uočavale sporadično. Opšti je konsenzus da u estetskom smislu nikada nije dostignut uspeh inicijalne godine budvanskog *Grada teatra*.

Organizacija i strateška evaluacija. Tokom svog životnog ciklusa, menadžment festivala *Grad teatar* u Budvi nije koristio instrument strateškog planiranja, niti je imao artikulisane organizacione i programske strategije njegovog budućeg razvoja. Dakle, kvalitet strateškog planiranja je bio na niskom nivou. Što se tiče organizacije festivala, sami počeci su bili više improvizacija nego precizno i sistemsko organizovanje. „Uvid u evaluaciju organizacionog razvoja pokazao je nedostatke u funkcionisanju Festivala gotovo u svim njegovim segmentima. Loša organizaciona struktura, neosmišljen marketing, nestabilni izvori finansiranja doprinosili su

nepreciznosti organizacije“ (Pavlović, 2007: 63). Institucionalizacija *Grada teatra*⁹² 1993. godine je doprinela rigidnosti u poslovanju, uz kratkoročno planiranje.

Festivali su nakon 2002. godine, bili organizovani u vrlo kratkom roku što nije moglo rezultirati preciznošću realizacije programa. „Neretka pojava je bilo pomeranje ili otkazivanje programa, loši tehnički uslovi za izvođenje programa, neadekvatna najava programa, neorganizovanost prilikom izvedbe programa“ (Pavlović, 2007: 63).

Prostorno-estetska evaluacija. Vremenom, kako se menjala situacija u gradu (ratno okruženje, porast privatnog preduzetništva, otvaranje kafea, diskoteka i restorana) prostora za realizaciju *Grada teatra* bilo je sve manje. Nekada glavna i sigurna pozornica ovog festivala, fortifikacioni objekat i kulturno nasleđe „Citadela“, 2001. godine prešla je u privatno vlasništvo, usled tranzicione privatizacije u turbulentnim okolnostima. „Trgovi koji su na samim počecima Festivala predstavljali interesantne scene za izvođenje programa, vremenom su degradirani u bašte kafea i restorana, zvučno ruinirani bukom koju su oni pravili. Kako je vreme prolazilo Festival je gubio prostore na kojima su se održavali programi. Grad je osvojio Festival“ (Pavlović, 2007: 56). Izvršena je apropijacija gradskih prostora u komercijalne svrhe. U estetskom smislu budvanski festival je izgubio elemente totalnog teatra, hepeninga, spektakla, i samim tim prestao da bude masovni događaj. Publika je vraćena u ulogu pasivnog posmatrača. Zanemarena je participacija gledalaca i demokratičnost u pristupu umetnosti. Predstave više nisu imale onu umetničku izvrsnost i estetsku senzibilnost, koja je inicijalne godine bila najveća snaga i adut ovog kulturnog modela, i koja je praktično lansirala Budvu u jugoslovenske i evropske kulturne tokove. Pritom je vremenom legitimisano i učešće „komercijalnih“ predstava, koje su bivale prilagođene ukusima i potrebama nastalim pod uticajem masovnih medija.

Evaluacija kvaliteta kadra je ukazala na puno nedostataka u funkcionisanju kadrovske strukture, kao i deficitu stručnog i obrazovnog profila. „Najvažniji od njih bi bili nepostojanje svesti zaposlenog kadra o potrebi strateške izgradnje svih segmenata organizacije – tehničke infrastrukture, finansiranja, marketinške politike, programske i produkcione koncepcije, međunarodne saradnje i umrežavanja“ (Pavlović, 2007).

⁹² Festival *Grad teatar* je 1993. godine registrovan u Privrednom sudu Crne Gore kao Javna ustanova *Grad teatar* (JU *Grad teatar*). Javna ustanova *Grad teatar* je izdvojen iz Kulturno informativnog centra i svi zaposleni u njoj su preuzeti iz tog centra.

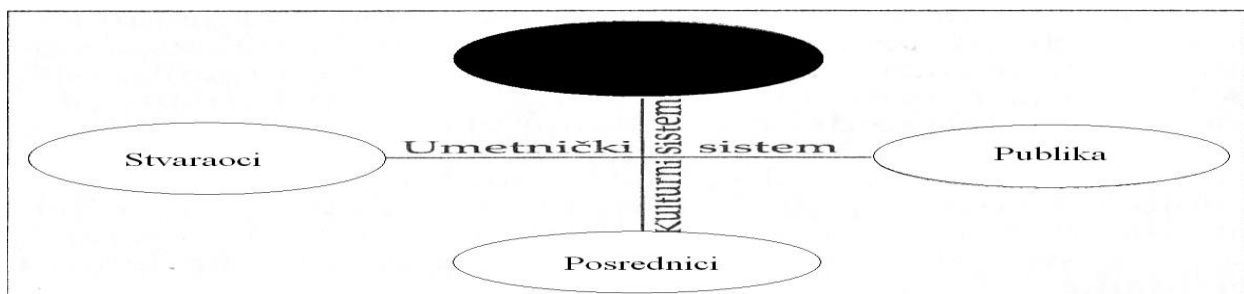
Analizom kvaliteta rukovođenja je ustanovljeno da je proces odlučivanja u ovoj instituciji bio vrlo jednostavan i uvek centralizovan u jednoj ličnosti, koja je iza sebe imala podršku predsednika republike, i kojoj su bile podređene sve službe Festivala. Stoga i ne iznenađuje činjenica da je odlazak lidera, uslovljen promenom opštinske vlasti i republičke političke klime, značio krizu projekta, festivala i nekada uspešnog kulturnog modela, što govori o tome da Festival nije bio dobro postavljen i sistemski uređen. Primera radi, u Dubrovniku su se menjale vlasti, ali Letnje igre su ostale neprikosnovene. Objektivni problem Festivala je bio što je 10 godina njegova prva ličnost faktički bio predsednik države i predsednik partije na vlasti. Festival je tako bio sinonim vlasti, a ne projekat od nacionalnog značaja.

Što se tiče **evaluacije modela finansiranja**, na osnovu prethodno iskazanog obrazloženja možemo da konstatujemo da festival nije uspeo da ostvari diversifikaciju izvora finansiranja, stabilne i nezavisne prihode, koji bi umanjili uticaj političkih previranja na funkcionisanje *Grada teatra* u Budvi. Mešoviti model finansiranja, koji je u jednom periodu bio na snazi, faktički je bio uslovljen autoritetom predsednika bivšeg predsednika Saveta festivala, tako da nije opstao kao ustaljena praksa.

Analiza organizacione strukture, ukazuje na neefikasnost organizacionih službi, opiranje promenama, kao i nepostojanje odgovornosti po sektorima. Pavlović (2007) navodi da organizacione službe zanemaruju eksternu kompetentnost festivala, marketinšku politiku, intersektorsko povezivanje i umrežavanje.

8.6. Kotor Art

Projekat *Kotor Art*, u integralnom obliku, trajao je samo dve godine. Smenom vlasti, nova politička struktura u Kotoru je bez ikakvog objašnjenja i realnog argumenta ukinula kotorski festival, što je, ako se oslonimo na teoriju životnog ciklusa proizvoda, defakto bila nepromišljena odluka, jer je *Kotor Art*, uspešno izvršio „brzu penetraciju“ kako na lokalnom tako i na republičkom, odnosno federalnom kulturnom prostoru, generišući sociokulturne vrednosti, o kojima je već bilo reči. Dakle, za gašenje projekta *Kotor Arta* je presudno bilo to što aktuelna „porodica donosilaca odluka“ (opštinske vlasti i Centar za kulturu) nije izrazila spremnost i podršku za dalje odvijanje festivala.



„Porodice“ koje su podržavale dalje funkcionisanje *Kotor Art*.

Ipak, 2001. godine *Kotor Art* je ponovo konstituisan. Pravno je bio uređen kao nevladina organizacija, odnosno nezavisna inicijativa u kulturi, uz potpuno različitu programsku koncepciju, od one konstitutivne.

Prelomni datum za dalji razvoj *Kotor Art*, u novom ruhu, je 29. 12. 2008, kada su *Kotorski festival pozorišta za decu* i *Don Brankovi dani muzike* uvršteni u manifestacije od posebnog značaja za kulturu Crne Gore, pod nazivom *Međunarodni festival Kotor Art*⁹³. Tadašnji Ministar kulture Republike Crne Gore Branislav Mićunović, gradonačelnica Kotora Marija Čatović i predstavnici kotorskih nevladinih organizacija, koji su organizovali *Kotorski festival pozorišta za decu*, muzički festival *Kotor Art* i *Festival visoke mode* (Branko Vukasović, Ratimir Martinović i Vesna Mandić), su svojim potpisom ozvaničili osnivanje ovog multimedijalnog festivala, sa sledećim programskim odrednicama: umetnička muzika, pozorište, pozorište za decu i visoka moda. Za direktora *Međunarodnog festivala Kotor Art* je imenovan reditelj Paolo Mađeli.

„Međunarodni festival *Kotor Art*“ je sastavljen od šest festivalskih segmenata i to: *Kotorski festival pozorišta za decu*, *Kotar Art Apss*, *Don Brankovi dani muzike*, *Kotor Art Teatar*, *Pisanje grada* i *Festival klapa*, dok se *Pjaca od Filozofa* održava sporadično.

Kako se navodi u Nacionalnom programu razvoja kulture 2011-2015, kulturno-umetnička manifestacija *Kotor Art* je u prethodnih pet godine dobila status festivala od posebnog značaja za kulturu Crne Gore, „jer se sa svojom programskom profilacijom, dugom tradicijom i dobrim produkcijom i organizacionim uslovima, utemeljio na crnogorskoj kulturnoj sceni“

⁹³ Sporazumom broj 01-3160 i Aneksom sporazuma broj 01-1601, što je i ozvaničeno potpisivanjem ovih akata između resornog Ministarstva, opštine Kotor i nosilaca organizacije dotadašnjih manifestacija. Sporazumom je uređen status organizacija i način finansiranja festivala (Sekretarijat za kulturu, sport i društvene djelatnosti, 2013: 4).

(<http://kotor.me/me/kotorske-manifestacije>). U nastavku se ističe da je ostvarena značajna međunarodna saradnja što doprinosi vrednovanju i prikazivanju umetničkih ostvarenja te podsticanju i razvoju stvaralaštva, što je i osnovni cilj.

Na inicijativu Ministarstva kulture Crne Gore, uz podršku Nacionalne komisije za UNESCO, manifestacija od izuzetnog značaja za kulturu Crne Gore – Međunarodni festival *Kotor Art* dobila je prvo pokroviteljstvo generalnog direktora UNESCO-a 2009. godine. Pokroviteljstvo koje je potvrđeno i za naredne četiri godine (2010-2013) predstavlja najveći oblik podrške koju Organizacija dodeljuje, a odnosi se na aktivnosti od izuzetnog internacionalnog značaja.

Evaluacijom načina finansiranja, ustanovljeno je da *Kotor Art* finansira Ministarstvo kulture Crne Gore, Opština Kotor i od 2013. godine Evropska Komisija kroz fond EACEA. Petu godinu zaredom *Kotor Art* je uživao pažnju i pokroviteljstvo UNESCO-a. Ilustracije radi, u 2013. godini Ministarstvo kulture je finansiralo *Kotor Art* sa 320.000 evra, Opština Kotor sa 188.000, dok je 50.000 evra obezbeđeno iz međunarodnog fonda EACEA i oko 120.000 evra od komercijalnih sponzora, kroz usluge i koprodukcije sa drugim institucijama (Crnogorsko narodno pozorište, Kraljevsko pozorište, Zetski dom, Muzički centar). Zakonska procedura o finansiranju NVO zaobiđena je tako što Ministarstvo upućuje sredstva na račune lokalne uprave u Kotoru, koja potom prebacuje sredstva „nezavisnom“ *Kotor Artu*.

Dalja intencija direkcije *Kotor Arta* je institucionalizovanje ove manifestacije, ali prema tvrdnji Janka Ljumovića (urednika programa *Pisanje grada* i aktuelnog direktora Crnogorskog narodnog pozorišta) prepreka je aktuelna strategija kulturne politike na nacionalnom i gradskom nivou. Direktor manifestacije Paolo Mađeli, tim povodom je za crnogorski list *Pobjeda* izjavio sledeće:

Kotorski festival pozorišta za decu dobio je 50.000 evra od Evropske komisije. Kada bi bili institucionalizovani, mogli bismo dobiti i 500.000 evra, jer smo jedini festival u regionu koji je strukturiran na način koji je od nepobitnog značaja za Evropsku komisiju. Kad bismo postali institucija, imali bismo pristup i tim fondovima, a mogli bi da iniciramo i da festivalima koji su van Crne Gore obezbedimo isto pristup za te fondove (Mađeli, u A.Đ., 2013).

Akcionim planom resornog ministarstva za 2014. godinu predviđeno je da će do jula biti poznato kada će i na koji način *Kotor Art* postati institucija.

U analizi *Kotor Arta* izostaće evaluacija organizacionog razvoja s obzirom na diskontinuitet u delovanju.

Zaključak

Grad teatar, u koncepciji KPGT-a je, sa svim svojim projektima i festivalima, ukazivao na neophodnost promene tekućeg modela kulturne politike i definisanja funkcionalnog modela delovanja u kulturi, stavljajući fokus na produkciju, dinamičnost, disperzivnost, participaciju, kako na lokalnom, tako i na državnom nivou. Takav model je u suštini praksa razlike, koji stvara zajedništvo, kulturnu i socijalnu koheziju, ostvarujući posredan uticaj i na razvoj privrede, prevashodno kulturnog turizma.

Uvođenjem raznovrsnih programskih sadržaja u sklopu podrške kulturnom pluralizmu sredine i kulturne inkluzivnosti, vrednosti *Grada teatra* direktno korespondiraju sa osnovnim principima savremenih kulturnih politika, koje, u knjizi *Država i kultura* (2010: 299), navodi Vesna Đukić: promocija kulturnog identiteta, promocija kulturne raznolikosti, promocija stvaralaštva i promocija učešća u kulturnom životu.

Ovaj festival je, ako se oslonimo na klasifikaciju Vesne Đukić (2005: 120-121), koristio sve elemente nove pozorišne politike: pozorište pokreta, mobilno (putujuće) pozorište, pozorište slobodnih (*freelance*) umetnika, pozorište mobilne publike, kao i pozorište okrenuto, kako regionalnom, tako i evropskom i svetskom tržištu.

Balansom između forme, funkcije, uloge i vrednosti, umetnički projekti *Grada teatra* su svojevrsnom koncepcijom kombinovali visoke estetske standarde sa trajnim društvenim vrednostima. Projekti *Grada teatra* su indukovali estetske, kulturne, ekonomske i društvene vrednosti, omogućavajući različite društvene uticaje:⁹⁴

1. Umetnička izvrsnost – zajednička posvećenost umetničkom savršenstvu u svim fazama kreativnog procesa, istraživanje, razvoj i promocija novih umetničkih i teatarskih pravaca.
2. Partnerstva u kulturi – jedan od najvažnijih vrednosnih mera socijalnog uticaja pozorišta. To je spoljna potvrda pozorišta. Uspešna partnerstva pozicioniraju pozorište kao

⁹⁴ Koje navodimo po uzoru na studiju o socijalnim impaktima pozorišta u Velikoj Britaniji, koju su sproveli profesori Mek Donel i Šelard (McDonnell and Shellard, 2006).

značajnog aktera u iniciranju interresorne saradnje, što proširuje njegovu ulogu u socijalnom i urbanom razvoju.

3. Pristup – strategija za prevazilaženje socijalnih, političkih i ekonomskih barijera u participaciji (nacionalnih, etničkih, kulturoloških, klasnih, polnih...).
4. Participativni kreativni procesi – kreativni dijalog između pozorišta i zajednice, kao i između umetnika i učesnika i / ili publike.
5. Davanje javnog glasa marginalizovanim grupama i zapostavljenim lokalitetima i sredinama.
6. Etičke prakse – podrazumevaju slobodu izražavanja.
7. Edukacija – pruža i neformalno obrazovanje i razvoj.
8. Dobro upravljanje – ogleda se kroz ukupne procese u pozorištu – jasan menadžment i kreativne strukture, pun poštovanja radnih učinaka.
9. Zaštita i promocija prirodnog i kulturnog nasleđa, naročito nematerijalnog i spomeničkog.
10. Urbana regeneracija i razvoj.
11. Revitalizacija industrijskog nasleđa.
12. Istraživanje u politikama sećanja i identiteta.
13. Razvoj kulturnog turizma kroz sinergiju pozorišne produkcije, kreativnih delatnosti i urbanog razvoja.
14. Promocija umetnosti u javnom prostoru.
15. Afirmacija kulturne istorije prostora.

Iz priloženog smo videli da *Grad teatar* nije imao istu sociokulturnu, političku i uopšte razvojnu funkciju u različitim gradovima, premda, i ta činjenica ide u prilog ovom konceptu, jer naglašava dinamičnost i otvorenost ovog modela, koji je u interakciji sa lokalnom sredinom, njenim stanovništvom i različitim sociokulturnim faktorima.

O različitoj ulozi *Grada teatra* u Subotici i Budvi, Marović je za ovo istraživanje izneo sledeće mišljenje:

Grad teatar je u Subotici trebalo da bude politički oslonac za stvaranje etničke tolerancije, multietničke i građanske otvorenosti i jednog duha grada, koji šalje takvu poruku da je to grad koji ima kulturni 'background', kulturnu težinu, i da postavlja zahteve na jedan

dobronameran, inicijativan način. Budva je imala druge interese, u njoj nije bilo te tenzije, niti potencijalne političke napetosti: grad je dominatno pravoslavni (97% pravoslavnih vernika). Mi smo imali potrebu da povežemo kulturu i turizam.⁹⁵

Ipak, ne može se poreći činjenica da je upravo zahvaljujući sociokulturnom karakteru i vrednostima koje je propagirao kulturno-politički koncept *jedinstvenog jugoslovenskog kulturnog prostora*, posredstvom *YU festa*, budvanski *Grad teatar* pozicioniran u sam vrh turističkih i kulturnih centara Jugoslavije, pa i šire, Evrope.

Takođe, na osnovu odabranih studija, možemo da uvidimo da vrednosna orijentacija oscilira sa promenama političke ideologije, dok su kultura i umetnost obično „na udaru“ za vreme tih promena jer u sebi, između ostalog, nose i određene poruke iz prošlosti, koje mogu da budu kompatibilne ili nekompatibilne sa aktuelnom ideologijom.

U tom smislu, životni vek kulturnog projekta, njegov programski kvalitet i finansijsko blagostanje, umnogome zavisi od volje i moći „porodice donosilaca odluka“, koji su uglavnom zaštitnici i pokrovitelji iz vrha državne uprave. Primeri uspona i pada subotičkog kulturnog modela, *Kotor Art* s kraja „osamdesetih“, i budvanskog festivala *Grad teatar*, kao i vrtoglavo uzdizanja *Međunarodnog festivala Kotor Art*, to najbolje ilustruju. Jedan od najpoznatijih pozorišnih festivala u Crnoj Gori, budvanski *Grad teatar* koji je slavu sticao tokom rata i sankcija, nakon 27 godina trajanja nalazi se na izdisaju. Iako je tvorac *Grada teatra* u Budvi bio Ljubiša Ristić, a osnivač, u političkom smislu, Svetozar Marović (visoki funkcioner vladajuće partije RCG), njegov pravi mecena je vremenom postao premijer RCG Milo Đukanović, koji je dugi niz godina obavljao funkciju predsednika Saveta *Grada teatra* i aktivno učestvovao u odabiru pozorišnog programa. Međutim, kako su se politički centri moći vremenom preusmerili u druge crnogorske gradove, tako su se desile i promene na listi prioriteta kulturnog razvoja gradova. U tom i takvom „odmeravanju snaga“ grad Kotor je sa *Kotor Artom* izbio u prvi plan uz svesrdnu podršku Crnogorskog narodnog pozorišta iz Podgorice.

U Subotici, koncept istinskog zajedništva, koegzistencije, i kulturne raznolikosti, koji je ponudio KPGT, postuliran na načelima *jedinstvenog jugoslovenskog kulturnog prostora*, posredstvom dinamičkog pozorišnog modela, nije uspeo da se trajno održi. Kao kulturna institucija čija je delatnost imala veliki odjek u javnosti, kao središte s multikulturnim konceptom, sa potpunom

⁹⁵ Marović, S. *Transkript intervju*, Budva, januar 2014.

otvorenosću prema čitavoj zemlji i sa nastojanjem da se svi međunacionalni odnosi baziraju na širokogrudom i tolerantnom principu uvažavanja raznolikosti koje postoje među kulturama, tradicijama, narodima i jezicima, očigledno nije odgovarala određenim interesnim strukturama.

Odlaskom KPGT-a iz Subotice, gradske vlasti i Narodno pozorište-Népszínház su praktično prekinuli da oplođavaju sociokulturni kapital *Grada teatra*. Tako je ovaj kulturni model sredinom devedesetih godina postao „mrtav“ kapital, kao uostalom i u Kotoru do pre pet godina.

Iz analiziranih studija slučaja možemo uvideti da pravno utemeljenje *Grada teatra* zaista nije bilo presudno za njegov umetničke i sociokulturne domete, životni vek i efikasnost u radu i delovanju. Bez obzira da li je iza koncepta stajalo javno institucionalno pozorište, organizacija iz civilnog sektora, centar za kulturu ili čak da je bio registrovan kao samostalna javna ustanova, menadžment sa jasnom umetničkom, estetskom i sociokulturnom vizijom, kao i fleksibilna projektna organizacija su se ispostavili kao ključ uspeha *Grada teatra* (koja je svakako podrazumevala podršku „porodice donosilaca odluka“).

9. *Grad teatar* kao dinamički model razvoja sociokulturnog kapitala

Razvijene, dominantno tržišne ekonomije vođene maksimalizovanjem profita kao ciljnom orijentacijom, plodno su tlo za stvaranje retrogradnih sistemskih procesa iz kojih se mogu razviti destruktivne konjunkturalne oscilacije i krize. Dominacija uvećanja finansijskog kapitala kao krajnjeg cilja ekonomske aktivnosti uvećava materijalnu, društvenu i kulturološku stratifikaciju gradskog stanovništva. Situacija je još alarmantnija u postsocijalističkim i tranzicionim društvima, utoliko što neadekvatna zakonska regulativa neretko legitimise eksploatisanje raspoloživih (materijalnih i nematerijalnih) resursa sa ciljem što većeg profitiranja, bez adekvatne socijalne odgovornosti.

„Interesi koji se javljaju u toku razvoja grada imaju političku i ekonomsku logiku koju često povezuje finansijska sprega, a kultura kao treća logika ostaje bez jačeg uticaja, jer veoma često nije artikulirana u dovoljnoj mjeri da bi nametnula ideju koja bi bila presudna u sistemu odlučivanja“ (Stojkov, 2013: 7). Kod gradova u tranziciji ova slabost je posebno izražena jer sociokulturne vrednosti nisu jasno definisane, a samim tim ni identitet grada nije pozicioniran kao bitan kriterijum razvijanja kolektivne svesti/osećanja pripadnosti građana, ali i za ocenu njegove privlačnosti, uspešnosti i konkurentnosti. Istovremeno način upravljanja gradom je, prema Borislavu Stojkovu (2013: 7), još uvek zasnovan na starom metodi gradske uprave i njenog sistema odlučivanja oslonjenog pre svega na neposrednim finansijskim efektima, pri čemu nedovoljno artikulirane i pozicionirane kulturne vrednosti često bivaju žrtve investitorskih apetita i slabosti upravljanja.

Takav razvoj gradske kulture, pod uticajem ekonomskog kapitala, otvara problem modeliranja odnosa između kulture i grada kao administrativnog i ekonomskog centra, a samim tim i između različitih oblika kapitala. U takvim okolnostima, pogotovo u gradu srednje veličine sa bogatim kulturnim nasleđem, ukoliko se teži izraženoj komercijalizaciji kulturnih sadržaja, najčešće se atakuju slabo zaštićene kulturne vrednosti, da bi se na njihovom mestu stvorili sadržaji diskutabilne sociokulturne vrednosti. Na taj način, naročito u periodu tranzicije, kada se sve pomera i menja, a novi vrednosni sistem nije uspostavljen, gradovi gube veliki deo svog identiteta, odnosno artikulisanog vrednosnog sistema iz prošlosti, koji bi mogao da im pomogne

u restauraciji primerenoj savremenim standardima kvaliteta, lepote ili privlačnosti grada. Javni prostori postaju privilegija elitne manjine, a istorijski gradski ambijenti se komercijalizuju preko biznisa i komercijalnog urbo-menadžmenta. Prema Jeleni Đorđević (2009: 406), prisvajanje javnog prostora od strane privatnog kapitala, u postmodernim gradovima dovodi do umnožavanja fragmentacije formi izražavanja *opšte volje*, te ona postaje volja različitih grupa, pokreta, delova stanovništva, koji prostore grada koriste kapilarno, pretvarajući po vlastitoj volji određena mesta u mesta otpora.

Dinamika razvoja takvih gradova, u kojima su finansijski i sociokulturni kapital u antagonističkom odnosu, izuzetno je osetljiva tema koja zahteva preispitivanje načina upravljanja gradom. U slučaju gradova, gde kulturno nasleđe predstavlja veliki njihovog deo *sociokulturnog kapitala*, jasno je da ono predstavlja i osnov za stvaranje višestrukih vrednosti (kulturnih, socijalnih, ekonomskih, simboličkih). To znači da finansijski i sociokulturni kapital ne smeju da budu tumačeni, a još manje praktikovani, kao suprotstavljeni koncepti, već kao integrisani i harmonizovani. U tom smislu, najveće iskušenje i odgovornost leži na „porodici donosilaca odluka“, odnosno na gradskoj upravi.

Problem modeliranja odnosa između kulture i države (a samim tim i gradske zajednice) se otvara i u uslovima prenatrpanosti nacionalnih interesa, što, prema Kovačeviću (2013: 118), nije osobenost samo postsocijalističkih društava, utoliko što su nacionalne države danas dominantna matrica političkog organizovanja kako kapitalističkih, tako i postsocijalističkih društava. Ovi modeli države suočavaju se sa ozbiljnim problemima i ograničenjima, u različitim aspektima društvenog (urbanog) života. Teorijsko, a potom i političko, kulturološko i pravno prevazilaženje naraslih nacionalnih frustracija se, između ostalog, nalazi u jačanju *kulture pluralizma*. Očigledno je da sa problemom različitosti ovaj model države teško izlazi na kraj, što je inače i pitanje budućnosti Evropske unije i evropskog kulturnog prostora. U tom smislu se nameće pitanje da li će EU počivati na *multikulturalnom građanstvu* kao nosećem političkom i društvenom subjektu ili pak nacionalnim zajednicama? Polazeći od stava da građanstvo nije i ne mora biti samo status, već identitet, onda je ovo relevantno pitanje gradskih kulturnih politika, u svim demokratskim društvima, kao i u društvima koja su se upustila u proces demokratizacije.

„Teško se mogu očekivati ozbiljni pomaci i rezultati, ako se procesi rekonstrukcije i transformacije društva vode isključivo partikularno, stihijski i neosmišljeno, po inerciji i

dominaciji političkog pragmatizma i ekonomske profitabilnosti“ (Kovačević, 2013: 112). Iz ovog rakursa, multikulturalno građanstvo u pluralnim društvima, postaje neko moguće ishodište. Poštovanje kulturnog pluralizma, prava na izbor, življenje sa drugim, različitim, bez pokoravanja i potčinjavanja, bez manipulacije, postaje zadatak svake ekonomske, kulturne i institucionalne modernizacije društva. Promovisanje zajedništva, različitosti, dijaloga i tolerancije naprosto traži razne vidove samoorganizovanja građana, civilne institucije, koje će biti prepoznatljive na javnoj sceni, ali i kompatibilan javni institucionalni sistem kulture, koji neće svojim zaostalim retrogradnim uređenjem predstavljati balast urbanom progresu i jačanju separatističkih afiniteta partikularnih kultura. Samim tim, potrebno je generisati nove ideje u ostvarivanju dinamičkog identiteta i duhovnog postuliranja pojedinca. „Kritički intonirane analize savremenih društava otvaraju niz pitanja i podstiču na menjanje u smeru stvaranja širokih koordinata humaniteta, razumevanja, solidarnosti i saradnje, življenja sa drugim“ (Kovačević, 2013: 117). Ipak, za stvaranje povoljnog ambijenta, koji bi omogućio istinsko zajedništvo i kohabitaciju različitih nacionalnih, etničkih, religijskih, jezičkih, tradicijskih grupa, nužno je pokrenuti korenite promene, u kojima će, u prvom planu, biti građanin, njegovo ljudsko individualno i socijalno dostojanstvo. Iz te i takve zadatosti, naročito u vremenu kada se ekonomska kriza hrani izolacionizmom, ksenofobijom i sebičnim nacionalizmom, neophodno je, kao protivtežu, koncipirati i instalirati adekvatne strategije, instrumente, ali i konkretne modele, koji doprinose razvoju sociokulturnog kapitala i kvalitetu ljudskog života.

U tom kontekstu, postoji širok dijapazon modela koji imaju potencijal da generišu ovaj oblik kapitala u jednoj društvenoj zajednici, odnosno urbanoj sredini. Činjenica da veliki broj gradova sada koristi iste modele i instrumente za razvoj sociokulturnog kapitala ne mora da znači da je u pitanju pravi izbor za svaki grad. Potrebno je da grad poznaje svoje jake – i svoje slabe – tačke kada kreira svoju (kulturnu) politiku. Sociokulturni model zavisi i od razvojne strategije grada, ali i od aktuelnih, ekonomskih, sociokulturnih i naravno političkih okolnosti, jer vrednosna skala se neizbežno menja sa promenama političke paradigme. Demografsko restrukturiranje takođe doprinosi različitom poimanju gradske strukture, sa vrednostima i simbolima koji su u osnovi identiteta grada.

Ono što je potrebno gradovima (naročito evropskim) je definisanje javnog interesa u kulturi i artikulacija modela koji će biti u službi ovih interesa u okviru postojeće kulturne infrastrukture ili kroz njen razvoj i unapređenje.

9.1. Predlog modela

Na osnovu analiziranih studija slučaja, možemo da konstatujemo da je jedan od mogućih modela razvoja sociokulturnog kapitala upravo koncept *Grad teatar*, kao deo integrativne (kulturne) politike urbane sredine. On predstavlja *normativni* ili *idealizovani teorijski model* koji doprinosi razvoju SKK⁹⁶, i koji nastoji da pokaže načine za ublažavanje problema koje je razvilo savremeno društvo, pod dominacijom paradigme u vezi sa maksimalizovanjem ekonomskog kapitala. Zasnovan na humanističkom pristupu kulturi i kulturnoj politici, umetnička dostignuća ovog kulturnog modela podstiču građanske kvalitete mesta, testiraju njegovu inkluzivnost, otvorenost, dinamiku, njegov kapacitet za formiranje vrednosti i kolektivne samosvesti, istraživački duh i kritiku.

Grad teatar polazi od jedne vrlo jednostavne premise – da grad pripada građanima. To nije pozorište za građane, nego sa građanima. U tom smislu predstavlja poziv na povratak samosvojnosti, na pitanja o suštini i smislu življenja, kao otkrivanje čoveka i njegovih emancipatorskih potencijala usmerenih ka osvajanju horizonta humaniteta. Preferiranje građanstva, kao ključnog vezivnog tkiva evropskog zajedništva, i jačanje građanske svesti, imanentno pomenutom pozorišnom modelu, u službi je multikulturnog društva i pluralistički orijentisane kulturne politike. Iz ovih, ali i drugih razloga važno je da pozorište bude konstitutivni elemenat društvenosti, političke orkestracije i arhitektonike društva. Ne radi se o izdašnosti i darežljivosti države, o alimentiranju umetnika, o „razumevanju“ aktera vlasti za njenu institucionalnu infrastrukturu, već o impregniranju stvaralaštva u ovovremenost, u aktuelne društvene i kulturno-političke procese, i o kreiranju javnog i političkog ambijenta u društvu, koji će podsticati, promovisati i hraniti sopstvenu postojanost i trajanje iz umetničkih poruka, podstičući dezalijenaciju i smislenost življenja. To znači da grad mora da bude aktivan na planu građenja svesti o gradu, vaspitanjem stanovnika u duhu gradske civilizacije, jer kao što ističe istoričar umetnosti Bela Duranci – status građanina nije stvar rođenja, nego stvar prihvatanja grada i gradskog načina života. „A iz toga proizilazi i korelacija povezanosti grada i građanina: i grad mora pružiti ruku prema građanima (prijatnim ambijentom, adekvatnim školskim obrazovanjem, kulturnim institucijama, i tako dalje), ali i građanin učestvovanjem u građenju svesti o gradu, od zabavišta do radnog mesta, preko aktivnog učešća u kulturnom životu

⁹⁶ Skraćenica za „sociokulturni kapital“.

zajednice. U tom smislu ova vrsta teatra ukazuje se i kao plodno teoretsko polje, platforma za diskusiju o formalnim odnosima u gradu, prevashodno između samih stanovnika, ali i o pitanjima sociokulturnog prostora.

Usmeren ka građaninu-pojedincu, *Grad teatar*, kao dinamički model razvoja SKK, promoviše toposociološki pristup zasnovan na ravnopravnosti. On obuhvata skup kulturnih crta i karakteristika koje predstavljaju relativno zaokupljenu celinu, a pomoću kojih se deluje na pojedinca ili grupu da bi primili određeni kulturni uticaj. Oni su u stanju da kod ličnosti koje primaju uticaj izazovu manje ili više automatske reakcije u smislu saobražavanja novoprimitivnih kulturnih draži i uticaja sa već postojećim fondom kulturnih činjenica. To ima za cilj postizanje uzajamne saglasnosti, doslednosti, veze i određenosti među kulturnim vrednostima koje ulaze u sastav kulturne osnove datog pojedinca ili društvene grupe. Na taj način se posredstvom *Grada teatra* odvijaju enkulturacioni procesi, koji podrazumevaju širenje i usvajanje željenih sociokulturnih vrednosti.

9.1.1. *Grad teatar* sa stanovišta društvenog ugovora

Posmatrano sa stanovišta društvenog ugovora, ovaj kulturni model se fokusira na interes sredine, *opšte dobro*, podrazumevajući akcije koje doprinose dobrobiti zajednice u celini, te generišući društveno odgovorni kapital. Oslanjajući se na Kolemanovu definiciju socijalnog kapitala, model možemo okarakterisati kao svojevrsno javno dobro, koje stoji na raspolaganju svima, koji su na određeni način involvirani u društveni život zajednice i svojstveno je „strukтури odnosa između entiteta“.

Da se podsetimo, prema Šonjeu i Štulhoferu, društvena zajednica se može razvijati u punom smislu te reči samo ako razvija horizontalne institucije, koje su takođe usmerene opštem dobru zajednice i jačanju otvorenog društva. Karakteriše ga heterodoksni pristup. U pitanju je komunikacijski model – fundiran na premisama sociokulturnog razvoja – koji implicitno doprinosi artikulisanju i ispoljavanju posrednih interesa građana.

Model *Grada teatra* je u tom kontekstu zasnovan na *mikro-društvenom ugovoru*, koji, temeljen na stavovima i obrascima ponašanja članova zajednice, prema Dragutinu Vukoviću, kreira autentične norme. Namenjen je kao pomoć sredinama u njihovom doprinosu (održivom) razvoju, ohrabruje ih na odgovorno postupanje šire od pukog zadovoljavanja regulatorne usklađenosti, te promoviše toleranciju, zajedništvo, zajedničko razumevanje u području društvene odgovornosti,

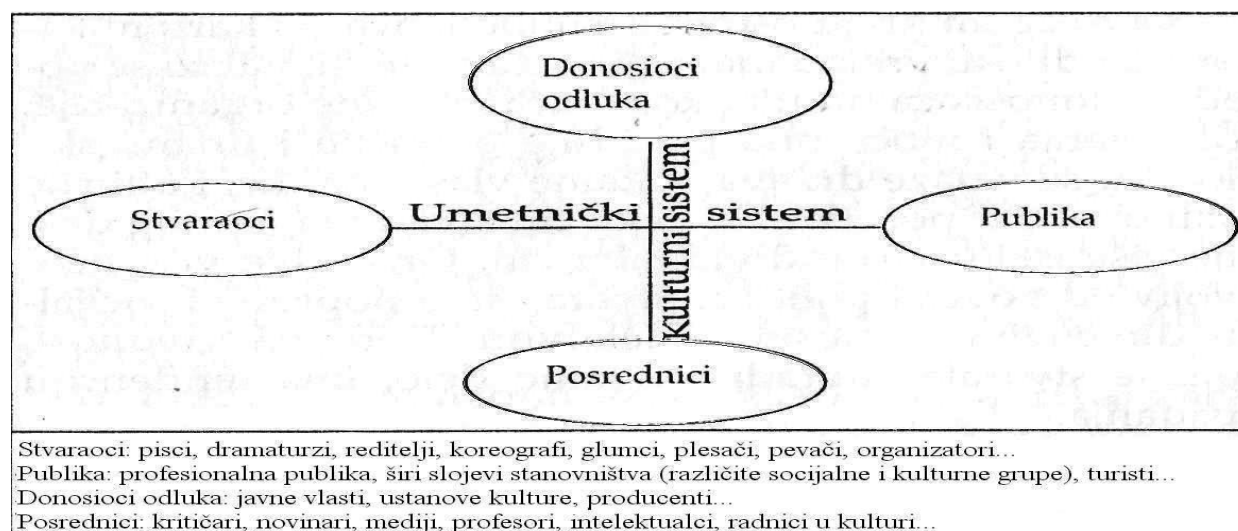
koji u kontekstu *Grada teatra* podrazumeva javno korisnu politiku sociokulturnog razvoja. Takav model svesno oblikuje raspravu o društvenim pitanjima i aktivno se uključuje u rasprave o pitanjima koja oblikuju društveni kontekst razvoja sredine.

Ali iz analiziranih studija slučaja, za potpuni uspeh ovog modela idealno je da postoji opšta volja, što ako prevedemo na teoriju kulturnog sistema Kloda Molara, podrazumeva spremnost svih „porodica“ u kulturnom sistemu za razvijanje jednog modela koji nadilazi samodovoljne i fragmentarne partikularne interese.

Naravno, u praksi je gotovo nemoguće postići konsezzus svih „članova porodice“ u kulturnom sistemu zajednice, jer partikularni interesi grupa i pojedinaca su neretko u diskrepanciji sa opštim interesom zajednice. Pojedini članovi, ili pak čitave porodice, u određenim situacijama vrlo tendenciozno odbijaju da deluju u skladu sa opštom voljom sredine, dok u mnogim slučajevima oni suštinski i ne znaju šta je to što predstavlja *opšte dobro* u kontekstu razvoja njihovog društva, usled različitih manipulativnih akcija interesnih grupa. Žan-Žak Ruso to objašnjava na sledeći način:

Opšta volja je uvek u pravu i uvek usmerena javnoj korisnosti; ali ne proizlazi i to da su odluke naroda uvek u istoj meri ispravne. Uvek se želi svoje dobro, ali se ono uvek ne vidi: nikad se narod ne potkupljuje, ali ga često obmanjuju, i samo tada izgleda da on hoće ono što je zlo (Ruso 2011: 45).

Iz analiziranih studija slučaja uviđamo da *Grad teatar* ostvaruje najbolje reperkusije ako ima podršku većine članova porodice u kulturnom sistemu. Grafički to izgleda ovako:



Silka: Idealan odnos „porodica“ i njenih „članova“ u kontekstu Grada teatra

Posmatran u kontekstu kulturnog sistema, *Grad teatar* je složena celina koja svakog činioca primorava da ima najpre jasnu ideju u kom se pravcu kreće, da potom posmatra, istražuje i sarađuje sa okruženjem kako bi na kraju svoju ideju mogao da vidi u praksi.

Gubitkom podrške „donosilaca odluka“ ili „posrednika“, model ili gubi „na snazi“ ili se gasi. Sa druge strane, dokle god ima podršku „porodice stvaralaca“ i publike on može da bude održiv, ali životni ciklus modela u tom slučaju zavisi isključivo od mogućnosti menadžmenta da primenom određenih strategija omogući kontinuitet delovanja, što je jedan od ključnih, a ujedno i najtežih zadataka (u tom smislu ključne su strategije povezivanja i programsko organizacione kompetitivne strategije, o čemu ćemo govoriti u nastavku rada).

9.1.2. Estetski ugovor

Mogućnosti *Grada teatra*, kao dinamičkog modela razvoja SKK, se potvrđuju nizom estetskih i emancipatorskih iskaza, posredstvom kojih se implicitno utiče na oblikovanje vrednosnih sudova i stavova. Stvaralačka poetika i način izražavanja oblikuju poruku, u cilju estetizovanja građanstva, tako da poetika i umetnički pravac imaju za cilj da izgrade normativne kodove unutar jedne zajednice. Estetsko kretanje prema životu, apelovanje na čovekova čula i usmerenost na izraz se stavlja u službu svrhovitosti i formativne društvene uloge, utičući na razvoj umetničkog i estetskog senzibiliteta pojedinaca i grupa, u opštem procesu enkulturacije.

„U menadžmentu umetnosti, ustanovama i organizacijama koje se posebno bave umetničkom produkcijom ključno pitanje jeste estetsko-konceptualno određenje“ (Dragićević Šešić i Dragojević, 2005: 124). Stoga je, prema Mileni Dragićević Šešić i Sanjinu Dragojeviću, zadatak uprava, to jest umetničkih direktora i glavnih i odgovornih urednika, da definišu svoju programsku politiku, estetski kredo i poetiku koju žele da promovišu kroz glavne programe. Nakon toga se predlaže ono što Džon Pik naziva „estetski ugovor“, „koji se može definisati kao kontinuirano okupljanje, u najboljim mogućim okolnostima,⁹⁷ najboljih mogućih umetničkih dela sa najboljom mogućom publikom“ (Pick, 2011: 12). Shodno tome, preduslov za uspešan razvoj ovog modela je postizanje estetske izvrsnosti, nakon čega se posredstvom takozvanog

⁹⁷ Džon Pik (Pick, 2011: 76) naglašava da određene okolnosti kao npr. vreme, mesto i uslovi koji pod kojima se svaki umetnički rad susreće sa publikom se moraju iznova razmatrati sa svakim novim estetskim ugovorom. Upravo zato su čelnici subotičkog pozorišta, budvanskog *Grada teatra*, i *Kotor Arta* menjali i prilagođavali mesta i vremena izvođenja predstava i koncerata, shodno potrebama razvoja publike i zajednice u celini.

„estetskog ugovora“ nastoje pomiriti tenzije između umetnika, institucije i publike, sa ciljem približavanja umetničkog dela (predstave) široj populaciji, i transmisije željenih vrednosti. Prema Džonu Piku, „estetski ugovor“ je ideal kome menadžment treba da teži, ali koji je u stvarnosti nedostižan.

Iako je estetika pitanje stvaralačkog pečata, slobode i autonomije izraza, ono je takođe i sredstvo kojim mogu da se postignu višestruki ciljevi i ostvare višestruke vrednosti. Ipak, formulisanje estetike *Grada teatra*, kao svojevrsnog ambijentalnog pozorišta, je materija jedne posebne obimne studije, analitički zasnovane na višestrukim primerima predstava u različitim gradskim prostorima. Na osnovu analiziranih studija slučaja, autor se usuđuje samo da predloži određenu estetsku paradigmu, kao doprinos stvaranju dinamičkog sociokulturnog prostora. U tom smislu, postmodernistički jezik se na primerima Subotice, Budve i Kotora, pokazao kao veoma podesan i efikasan u procesu implementacije i realizacije modela *Grada teatra*, upravo zato što nije isključiv, jednoobrazan i limitirajući, i zato što dozvoljava, pa čak i podrazumeva eklektično sabiranje i prožimanje međusobno različitih umetničkih disciplina, pravaca, medijuma izražavanja i kulturnih specifičnosti i izraza. Unutar takve eklektičke estetike spajanja stvara se heterogeni sklop, koji ima mimetičku funkciju. U ovakvom modelovanju pozorišta spajaju se realni grad i urbani konstrukt, stvarnost i umetnost, kao „dva sveta“.

Postmodernistička paradigma se, u kontekstu modela *Grada teatra*, odnosi i na ravan stvaralačkog postupka, na implicitnu poetiku, koja u načinu oblikovanja teksta i ideje neretko pribegava intertekstualnom i intermedijalnom pristupu, sinkretizaciji i hibridizaciji žanrova. Neki izrazi koji se vežu za postmodernu paradigmu *Grada teatra* mogu biti na primer kolaž, pop-art, hepening, spektakl, fluksus...

Imanentan mu je kritički pristup i dekonstruktivizam. Reč je o koncepciji, zapravo o konkretnom programu „demontaže“ građanskog modela teatra, koji se oslanja na neobaroknu jezičku paradigmu, neretko u formi totalnog teatra. Iz tog rakursa, grad postaje pozornica, a njegovi žitelji ravnopravni učesnici u procesu pozorišnog stvaranja. Izvođači „animiraju“ stanovništvo, uvlače ih u proces izvođenja predstave, razarajući pri tome tradicionalne granice pozorišnog jezika, odnosno ukidajući ograde između umetnosti i svakodnevnog života. Takav upliv kulture u svakodnevicu, prema Jeleni Đorđević, „utiče na smanjivanje razlike između različitih grupa koje

su se nekada identifikovale na osnovu nacije, porekla, tradicije, običaja ili jezika“ (Đorđević, 2009: 230).

Sa druge strane, kao što se struktura pozorišne predstave otvara prema gradu i urbanoj politici, tako se, prema Benjaminu i „barokni grad, odnosno njegove utopijske projekcije i komponente, manifestuju kao mnoštvo potencijalnih pozornica spektakla“ (Vuksanović, 2001: 82). Barokni jezik u tom smislu postaje medijum saopštavanja koji nastoji da generiše heterotopiju, što je opet u vezi sa stanovištem Teodora Adorna (Vuksanović, 2001), prema kojem barokni modeli upućuju na heterogenost, različitost, drugost, otvorenost, kvalitativnost. Barok je dakle oznaka za heterogenost umetničkih postupaka, stilova, ideologija, kulturnih izraza.

Funkcija baroknog duha *Grada teatra* sastoji se u proširenju estetskih kapaciteta na sociokulturno područje, radi zadovoljenja višestrukih interesa najšire populacije, odnosno zajednice i njenih žitelja. U tom smislu menadžment ima nimalo lak zadatak da između umetnika i publike uspostavi „estetski ugovor“ na takav način da najveći mogući broj ljudi doživi maksimalno zadovoljstvo, jedinstveno iskustvo i izvuče najveću moguću korist od pozorišnih predstava i drugih umetničkih projekata, bez narušavanja umetničkog integriteta i željenih estetsko-vrednosnih kriterijuma.

Otvorenost i dinamizam Novog Baroka, u kontekstu *Grada teatra* zapravo označavaju uspostavljanje participativnog kulturnog modela, što je opet imanentno teoriji „estetskog ugovora“. *Grad teatar* tako postaje značajan pomak od egocentričnog ka sociocentričnom pristupu pozorišnoj umetnosti, što korespondira sa Kolemanovim konceptom socijalnog kapitala, koji je obim koncepta analize elita proširio obuhvativši i društvene odnose ne-elita.

Prema tome, model *Grada teatra* ukida podelu na „visoku i nisku“ umetnost, elitnu i popularnu kulturu (što je svakako u vezi sa neobaroknom paradigmom), da bi se svi ovi posebni pojmovi spojili u jednom sveobuhvatnom pojmu *kultura* koji počinje da pokriva i povezuje nekada odvojena polja umetnosti, društva, politike i ekonomije.

9.1.3. Prostorna dimenzija *Grada teatra*

U dinamičkom sociokulturnom prostoru pozorište je *slobodno*. Ono je slobodno u pogledu širine umetničkog izražavanja, ono je slobodno u pogledu primanja, pripada svim ljudima. U tom smislu (prostorne karakterizacije) *Grad teatar* možemo determinisati i kao „slobodan prostor“,

koji generiše povoljnu atmosferu za društvenost i stoga privlači više publike nego klasični (elitistički) pozorišni modeli. Tako prostor postaje činilac stvarnog narodnog pozorišta, pozorišta građana.

Kao dinamički sociokulturni prostor, *Grad teatar* omogućava da se identitet različitih grupa odvoji od ranije suštine i da se iznova preradi i preobrazi u dinamičku formu, kako bi se grupe razlikovale od svog društveno-kulturološkog „postolja“, stečenog u toku primarne faze enkulturacije. Prostor *Grada teatra* tako predstavlja mesto zajedništva, gde može da se stvori neki oblik zajedničkog identiteta i duha mesta – ublažavajući opasnosti prostorne segregacije po društvene klase – i gde se ljudi različitih uzrasta, staleža, kulturnog kapitala, habitusa, etničke i nacionalne pripadnosti i načina života mogu mešati i mešaju na neformalan i (ne)planiran način. Pristup „slobodnom prostoru“ sprovodi se kroz uključivanje, savladavanjem spoljnih granica sistema, koje nisu teritorijalno ili pak nacionalno-lingvistički uslovljene, već izričito faktorima kao što su: sudelovanje u istom projektu, deljenje istog viđenja, posedovanje zajedničkih referenci.

Misao o dinamičkom sociokulturnom prostoru se u ovom diskursu proteže do heterotopija, u okviru koje veliki broj različitih kategorija kulturnih identiteta egzistira i prepliće se. Urbana sredina, zahvaljujući *Gradu teatru* kao dinamičkom modelu razvoja SKK, postaje mesto heterotopije, spajajući kontrastne prošle i sadašnje prostore, prostore različitih estetika i etika, kao i različitih identiteta i kulturnih izraza. „Heterotopije su takođe po svom sadržaju izrazito heterogene i podrazumevaju sučeljavanje više prostora na jednom mestu“ (Prodanović i Krstić, 2012: 428).

Na osnovu obrazloženja iz prethodnog poglavlja vidimo da je u dinamičkom sociokulturnom prostoru *Grada teatra*, koji je ustanovljen na postulatima koncepta *jedinstvenog jugoslovenskog kulturnog prostora*, nacija, etnička ili konfesionalna grupa samo jedna subsemiosfera. U jednom multikulturnom društvu, savremeni principi kulturne politike nastoje da zasebne nacionalne, etničke i kulturne semiosfere „izbace“ iz stanja semiotičke samodovoljnosti. *Grad teatar* je u tom smislu veoma pogodan model jer stvara složen sistem neprekidne komunikacije, razmene informacija svih vrsta na svim jezicima koje semiosfera poznaje u vremenu svoje prezentnosti, sinhronije i dijahronije. Takav pristup omogućava kreiranje grada kao interkulturnog prostora, kao interaktivnog raskršća svih aspekata individualnog i društvenog života, privatnih i javnih

interesa, što omogućava učešće velikom delu građana koji, inače, nisu uključeni u kulturni život zajednice.

„Barokno planiranje grada“ postaje jezik ovog prostora, koji otvara nove teatarske umetničke i kulturne horizonte, i semiotičke prostore unutar savremenog urbanog okruženja, restaurirajući tako baroknu spektakularnost. Za Luisa Mumforda, simbolički strukturisani prostor spektakla postaje deo sveukupne barokne topike grada, koja uspostavlja *novi* simbolički poredak utapajući se u *stari* koncept srednjovekovne simultanosti.

Prostor i režija

O estetici režije u autentičnom ambijentu, pisali su različiti reditelji, i oko tog pitanja postoje oprečni stavovi. Ali ipak mnogi reditelji su postigli konsenzus o mogućem prožimanju dramaturgije i autentičnog scenskog prostora, ističući jasnu distinkciju u odnosu na impostaciju predstava u takozvanoj sceni kutiji.

U tom smislu, igranje predstave „pod vedrim nebom“, ne znači automatski da se radi o ambijentalnom pozorištu *per se*, a to je upravo jedan od problema sa kojima se susreće ideja *Grada teatra*. Na primer, u Budvi je ustanovljen jedan scenski prostor, pored Citadele, koji je predviđen za izvođenje predstava tokom letnjeg festivala. Iako je na otvorenom, prostor je replika klasične scene-kutije, sa fiksiranim gledalištem, koja, uslovno rečeno, postavlja imaginarnu scensku rampu, razdvajajući tako izvođače i publiku.

Sa druge strane, počivajući na ideji „slobodnih prostora“, *Grad teatar* kao dinamički model razvoja SKK, podrazumeva korišćenje svih raspoloživih prostornih kapaciteta grada ili prirodnih lokaliteta, uz obilato razigravanje i kombinaciju različitih prostornih planova. Kako bi rediteljska ideja bila plasirana na najefikasniji način, i kako bi se iskoristili svi potencijali koje nudi ambijent, odnosno oslobodile estetske, istorijske, mnemotehničke i druge vrednosti autentičnih lokaliteta, neophodno je u inscenaciji predstava „nadići“ one estetske konvencije svojstvene tradicionalnoj sceni-kutiji, koje nisu kompatibilne ideji *Grada teatra*.

U tom smislu, scenski princip *Grada teatra* podrazumeva kreiranje i upotrebu celokupnog pozorišnog prostora: očiglednih prostornih sfera, prostora u prostorima, prostora koji sadrže, ili obuhvataju, ili se odnose, ili dodiruju sva mesta gde se nalazi publika i/ili izvođači. Svi raspoloživi prostori su potencijalno (aktivno) uključeni u sve aspekte predstave. Predstava u

„slobodnom prostoru“ – pod dnevnim svetlom, pod suncem, pod mesečinom, donosi jedan novi estetski kvalitet – neposrednu ljudsku istinu.

Kao što Šekner (1992: 6) ističe, ako se neki prostori upotrebljavaju samo za predstavu, to nije zbog pozorišne konvencije ili arhitekture, već zato što određena predstava u svom nastanku zahteva da prostor bude organizovan na takav način. Pozorište je samo po sebi deo šireg, većeg ambijenta „izvan pozorišta“. Ovi širi prostori, izvan pozorišta, čine gradski život, kao i vremensko istorijske prostore – modalitete vremena/prostora. Na ulicama, trgovima, i drugim kulturno-istorijskim i prirodnim lokalitetima jedna grupa (sam grad) se očituje, pojavljuje, prisvaja mesta, ostvaruje prisvojeno vreme-prostor.

9.1.4. Sociokulturne vrednosti *Grada teatra*

Dejvid Trozbi hrabro ističe da kulturna vrednost ostvarena u kulturnoj produkciji stoji iznad ekonomske generisane vrednosti (Throsbi, 2010). No, kao što smo već naglasili, *Grad teatar* ima potencijal da posredno utiče i na oplođavanje finansijskog kapitala, te stoga u artikulaciji modela ne treba zanemariti i druge razvojne vrednosti.

Uzorni primeri *Gradova teatar*a, na kojima je temeljeno empirijsko istraživanje, iako nastali u socijalističkom društvu, generisali su vrednosti kojima teže i demokratski uređene zajednice. Stoga smatramo da model može imati opštu primenu, zahvaljujući svom dinamičkom karakteru, koji se prevashodno reflektuje na planu estetike, na planu (sociokulturnih) vrednosti i na planu prostornosti.

Kao i svaki model, i ovaj može da se shvati kao apstraktna misaona konstrukcija, to jest apstraktna teorijska kategorija koja u praksi ne mora da se pojavi u čistom obliku ali na svojevrsan način opisuje bitne odlike, vrednosti i način funkcionisanja praktičnog delovanja *Grada teatra* kao dinamičkog modela razvoja SKK. Sa ovakvim pristupom gradovi mogu prihvatiti ovaj model, kao model kratkog, srednjeg ili dugog životnog ciklusa i tražnjom za sve bržim kreiranjem inovacija i sociokulturnog kapitala, što je karakteristično za gradove u razvoju i multikulturne sredine. Naročito je pogodan u situacijama gde nova kulturna matrica mora biti stvorena brzo, pri čemu ju je moguće brzo suštinski izmeniti po zahtevu trenutka, i uporediti sa postojećim dizajnom u određenoj oblasti. Dinamičko modeliranje u kulturi je veoma pogodno za promene u institucionalnom sistemu (što se videlo na primeru Narodnog pozorišta -Nepszínház-KPGT), u kojoj birokratska organizacija koči napredak i efikasno funkcionisanje, kako same

ustanove, tako i sredine u kojoj se nalazi. Sa druge strane, pogodan je i za razvoj kulturnog turizma, iako to nije prioritetna vrednost ovog modela.

Grad teatar može da se održava tokom cele godine ili sezonski. U tom smislu zavisi da li će akcenat biti na razvoju repertoarskog pozorišta ili manifestacije festivalskog karaktera, što je naravno uslovljeno vrednosnim prioritetima i razvojnim paradigmama društvenih zajednica i kulturnih institucija.

Vrednosti, koje će biti navedene u nastavku teksta odnose se na smisao delovanja *Grada teatra* u kulturi i društvenom životu zajednice, u kome je pitanje etike, estetike, društvene odgovornosti i sociokulturnog kapitala izrazito naglašeno. Dole iskazane vrednosti su ujedno i kvalitativni parametri za ocenu programsko-umetničke izvrsnosti ovog modela, u skladu sa ciljevima i očekivanim rezultatima. Ovi parametri proističu iz kulturnih politika, to jest onog njihovog segmenta oko koga je i u nauci i u praksi danas ostvaren konsenzus, i za koji se zalažu velike međunarodne institucije (Unesko, Savet Evrope i EU) i najveći broj nacionalnih autoriteta i eksperata većine evropskih zemalja, kao i zemalja u razvoju.

a. Kulturno nasleđe, identitet i sećanje – prostorno vrednosna ravan

Prema Mileni Dragičević Šešić (2009), kreiranje gradskog identiteta je jedan od glavnih zadataka javnih praktičnih politika grada, i ovaj identitet bi trebao da se zasniva na kolektivnom sećanju ljudi, kulturnom nasleđu (materijalnom i nematerijalnom) i viziji budućnosti koja je uspela da ostvari konsenzus među glavnim političkim akterima, kao i svima koji čine javno mnjenje.

U skladu sa tim, politika sećanja je ugrađena u same „temelje“ ovog sociokulturnog modela. Prostori koje osvaja *Grad teatar*, kao značajna istorijska mesta ispunjena specifičnim iskustvima, uspomena, namerama i željama, su relevantni za naglašavanje gradskog identiteta, kao i za odgovarajući idejni i estetski izraz autora i stvaralaca. Korišćenjem tih prostora se evocira kolektivno sećanje u vezi sa urbanim kulturno-istorijskim i prirodnim nasleđem, što neretko podrazumeva transformaciju *pamćenja skladišta* u *funkcionalno sećanje*.

Ako se oslonimo na premisu da sećanje pojedincu pruža identitet i pripadništvo (Kuljić 2006: 156), možemo konstatovati, na osnovu prethodnog poglavlja, da *Grad teatar* ističe oznake individualnog ili kolektivnog identiteta, zalažući za razvijanje ne samo jednog, nego više

međusobno prepletenih identiteta, i nastojeći da se iskoriste najbolji elementi svoje istorije i geografski položaj.

Evocirajući kolektivna sećanja, pozorište na javnim mestima i različitim gradskim prostorima i prirodnim lokalitetima, ima, između ostalog, zadatak i da podigne nivo kolektivne svesti o važnosti istorije zajednice, u cilju boljeg razumevanja sopstvene pozicije unutar gradske strukture i društvenih odnosa koji su na snazi, a i da bi se život u sadašnjici učinio pristupačnijim, dinamičnijim, kao i da bi se svakodnevni način života spojio s uspešnom privredom, odnosno turizmom.

Kulturno nasleđe, kao konstitutivni element gradskog identiteta, i njegova animacija kroz projekte *Grada teatra*, predstavlja jedan od faktora za urbani rast i turistički razvoj. Postojeća „kulturna infrastruktura“ grada i aktivni umetnički život, na najefikasniji način valorizuju (ne)materijalnu kulturnu baštinu i prirodno nasleđe lokaliteta. *Grad teatar* na taj način stvara specifični kulturni proizvod koji povezuje baštinu i savremeno stvaralaštvo i, uvodeći lokalne specifičnosti u međunarodne kulturne tokove, doprinosi međunarodnoj rekogniciji i kulturno-turističkom pozicioniranju.

U domenu integrativne zaštite, *Grad teatar* je svojevrsna umetnička, sociokulturna aktivnost koja kulturnu baštinu uključuje u život savremenog društva, dajući mu nove upotrebne vrednosti, budeći pritom interesovanje društva i za nematerijalne vrednosti i način života, ljude i događaje iz prošlosti, a ne samo za objekte i materijalne artefakte. Na kontu analiziranih studija, možemo da zaključimo da *Grad teatar* ima potencijal da indukuje različite vrednosti lokaliteta: estetske, duhovne, socijalne, istorijske, autentične, simboličke.

Takođe, *Grad teatar*, kao dinamički model razvoja SKK ima potencijal da nasleđe grada „prevrednuje“ u skladu sa novim politikama multikulturalnosti, podršci razvoju kulturne raznolikosti koja se ogleda kako u pogledu nasleđa, tako i u pogledu savremene umetničke produkcije. U širem evropskom diskursu, ovaj model je naročito kompatibilan sa aktuelnom politikom Evropske unije, koja posredstvom UNESCO-a sponzorise projekte i programe koji podržavaju medijaciju, animaciju i interpretaciju svetske kulturne i pripadne baštine, čime je još jednom potvrđen širok vrednosni uticaj *Grada teatra*.

A ako uzmemo u obzir da *Grad teatar* podrazumeva i upotrebu oronulih oblasti i zgrada u sociokulturne svrhe, što je standardni deo planiranja i razvoja još od 80-ih godina XX veka, model može da se dovede u vezu i sa teorijom prostorne ekonomije, iako mu to nije primarni cilj.

Ovaj model potvrđuje i da gradske vlasti prepoznaju značaj kulturnih resursa u lokalnom razvoju i podizanju kvaliteta života u lokalnoj zajednici.

b. Kulturna raznolikost i identitet kao vrednosti sociokulturnog kapitala

Gradovi su, po svom materijalnom biću, nosioci kulture, i najveća umetnička dela civilizacijske tekovine, stoga nije najvažnije državno organiziranje, već organizovanje koje se uobličava na osnovi stvarnih ljudskih, životnih veza i odnosa. U tom smislu, *Grad teatar* je model sociokulturnog organizovanja života što znači da različite nacionalne i etničke grupe u određenim područjima egzistiraju u zajedništvu. Dok se nacionalne države ujedinjuju na većem prostoru, *Grad teatar* naglašava slobodu, samostalnost i osobenu ulogu manjih područja, gradova i gradskih aglomeracija. U tom smislu buđenje tih „gradova-država“ dešava se ne u znaku izolacije, nego osamostaljenja. Iz toga se uvek rađao određeni „kvalitet“.

Jedna od osobenosti *Grada teatra* kao dinamičkog modela razvoja SKK je svakako pluralizam, kao suštinska karakteristika postmoderne, odnosno neobarokne paradigme. Plurikulturna politika *Grada teatra* doprinosi međusobnom približavanju, osvešćivanju zajedništva, obnovi prigušenih i marginalizovanih demokratskih potencijala u lokalnim zajednicama, te dekonstruisanju stereotipa i predrasuda i slobodnom protoku ideja.

Suštinski element pluralnosti se nalazi i u činjenici da javni prostori na istoj fizičkoj lokaciji dovode do kontakta šire populacije (različite „klasne pripadnosti“, sa različitim habitusima, te inkorporiranim i institucionalizovanim kulturnim kapitalom), stvarajući tako kreativnu konfrontaciju, što ima za cilj izvlačenje marginalizovanih društvenih i kulturnih grupa i pojedinaca iz (samo)izolacije. Rušeći socijalne i kulturne barijere među različitim slojevima stanovništva, model gradi mostove saradnje i poverenja, generišući tako premošćujući oblik socijalnog kapitala.

Grad teatar ne postavlja prepreke za postojeće razlike, nego podstiče produktivne različitosti koje se razvijaju putem kontinuirane umetničke produkcije i kulturne interakcije. U tom smislu, od naročite važnosti je postmodernistička paradigma ove umetničke prakse koja nastoji da

smanji kulturnu distancu među građanima, afirmišući kulturne raznolikosti kao zajedničku imovinu, te da nauči publiku da ceni kulturne razlike, umesto otklona i shvatanja različitosti kao nešto što je čudno, ugrožavajuće i preteće.

Kulturna raznolikost, koja je dakle imanentna ovom modelu, jedan je od ključnih pojmova na kojima se temelji kulturna politika EU, a koja se najviše manifestuje kroz strategije, instrumente i aktivnosti UNESCO-a, o čemu, između ostalog svedoči i *Konvencija o zaštiti i promociji raznolikosti kulturnih izraza*. Dakle, ono što plete jedinstvo Evrope, koje je i samo pluralističko i protivrečno, jesu interakcije nacija, kultura i klasa, što je inherentno *Gradu teatru*, kao dinamičkom modelu razvoja SKK, koji kao takav naglašava postmodernističku prostornu paradigmu kulturnog diverziteta.

U procesu stvaranja vrednosti kulturne raznolikosti, *Grad teatar* posebnu pažnju poklanja pitanju *jezika*, tim pre što „jezik za pojedinca nije samo instrument njegove interakcije s drugima, već je neophodan i za oblikovanje vlastitog subjektivnog iskustva“ (Stojković, 1993: 31), što ga čini jednim od ključnih elemenata u procesu enkulturacije. Iz perspektive simboličke dominacije, Burdije posmatra jezik kao sredstvo moći i ukazuje na mogućnost delovanja na društvo „rečima, naredbama ili lozinkama“ jer jezik, povrh komunikativne, ima i simboličku moć: „Iskazi nisu samo (osim u retkim slučajevima) znaci koje treba razumeti ili dešifrovati; oni su i znaci *bogatstva* koje treba vrednovati i ceniti, i znaci *autoriteta* kome treba verovati i kome se treba povinovati“ (Bourdieu, 1982).

Jezik je jedno od najjačih oruđa pomoću koga se vrši individualna i sociokulturna identifikacija ličnosti sa određenom sredinom (iako je baš taj element dosta protivrečan). Problem je u tome što se jezik sve više ujednačuje pod dejstvom sredstava masovne komunikacije. To je još jedan razlog za uspostavljanje modela koji insistira na višjezičnom principu i očuvanju jezičkog diverziteta, naročito u višjezičkim sredinama, gde ne postoji jedan takav jezik nego dva ili više njih, i gde se, prema Bugarskom (2005: 75), kolektivni identitet na tom planu očituje višjezično. Otuda i potreba da se stvore modeli koji bi bili funkcionalni ne samo po tome što bi olakšali komunikacije među društveno raznorodnim grupama, već i po tome što bi predstavljali osnovu za istinsko približavanje i sjedinjavanje izolovanih društava u jedno celovito, istinski humano društvo na filantropskim osnovama.

U obilju i lepoti jezika, u jezičkoj kreativnosti odražava se sav misaoni i emotivni svet modela *Grada teatra*. U postmodernom shvatanju umetnosti, „jezik sredine“ postaje dominantna paradigma. Višejezičnost u kontekstu ovog modela služi kao sredstvo povezivanja, posredovanja i integracije, stvarajući na taj način premošćujući socijalni kapital. U tom kontekstu jezik determiniše međukulturne odnose u zajednici, postaje konstitutivan, suštinski faktor u proizvodnji vrednosti, značenja i znanja.

Oslanjajući se na modernu sociolingvističku teoriju Ranka Bugarskog (2009: 13), a na iskustvu analiziranih studija slučaja, *Grad teatar* predstavlja autentični evropski interaktivni jezički tip, koji podrazumeva uzajamno delovanje, odnosno saradnju govornika raznih jezika na načelno ravnopravnim osnovama, nasuprot naporednom postojanju jezičkih partikulariteta. U formalnom smislu, *Grad teatar*, zasnovan na postulatima koncepta *jedinstvenog jugoslovenskog kulturnog prostora*, korespondira sa savremenom jezičkom politikom Evrope Unije, koja je, prema Bugarskom (2010: 23), prihvatila stanovište da svaka država članica donosi evropskom partnerstvu jedinstvena kulturna blaga, u velikoj meri ovaploćena u njenom jezičkom nasleđu, u duhu multilingvizma.

Kao takav, *Grad teatar* u značajnoj meri predstavlja jedan nadnacionalni model koji, praćen skupom odgovarajućih vrednosti, nastoji da na uzajamno obogaćujuće, a ne međusobno isključive načine, kombinuje nacionalne i evropske nivoe identiteta građana okupljenih u jednom dinamičkom sociokulturnom prostoru. S obzirom da „Evropa nije više skup samodovljnih jezika već kompleksan i interaktivan komunikacijski prostor, snažno obeležen kako socijetalnom tako i individualnom višejezičnošću“ (Bugarski, 2010: 33), multijezični karakter *Grada teatra*, koji su ustanovili čelnici kulturno-političkog pokreta KPGT, predstavlja jedan u nizu sociokulturnih modela, koji omogućuju ostvarenje vizije jedne buduće Evrope, kao ne samo ekonomske i interesne nego i autentično kulturne zajednice, koja formalno nastoji da organizovano i institucionalno podržava višejezičnost evropskih građana.

„Uz višejezičnost ide i višekulturnost, pa pojedinci mogu da pripadaju različitim kulturnim grupacijama, deleći svoj identitet i svoje afinitete između njih“ (Bugarski, 2005: 75). Ipak, sâmo postojanje multikulturne zajednice, kao koegzistencije različitih kultura, ne podrazumeva nužno i produktivnu međukulturnu komunikaciju. Ovakva komunikacija postoji samo onda kada različite kulture prenose svoj međuuticaj jedne na druge, kada dolazi do difuzije kulturnih elemenata i

stilova. U tom smislu, multikulturalnost predstavlja životni prostor za kulturnu interakciju, posebno u mnogonacionalnim državama, a dinamički modeli imaju ulogu podsticanja dinamizma, odnosno prožimanja, ukrštanja, u tim prostorima. *Grad teatar*, kao takav, predlaže jukstapoziciju različitih kultura, u kompleksnom interaktivnom komunikacijskom prostoru. Pozorište tako postaje apsolutno privilegovan medijum kroz koji se stvaraju i komuniciraju kulturna značenja, ali i sredstvo na osnovu koga ljudi formiraju znanja o sebi i društvu.

Ako se oslonimo na teorijsko stanovište Patrisa Pavis, koristeći se iskustvom analiziranih studija, *Grad teatar* kao dinamički model razvoja SKK možemo determinisati kao paradigmatično dinamičko multikulturalno pozorište. Iz tog rakursa, Pavis tvrdi da se u multikulturalnom teatru ostvaruje unakrsan uticaj različitih etničkih ili lingvističkih grupa u multikulturnom društvu, čije predstave govore na nekoliko jezika a namenjene su „bi-“ ili „multi-“ kulturnoj publici, čime se naglašava dinamički karakter ovog pozorišta. „Ova vrsta razmene je jedino moguća kada politički sistem u zajednici priznaje, „makar i na papiru“, postojanje kulturnih i nacionalnih zajednica i ohrabruje saradnju, bez skrivanja iza šiboleta nacionalnog identiteta. [...] Značenje proizilazi iz sukoba konteksta“ (Pavis, 1996: 8).

Po analogiji stvari, multikulturalno pozorište podrazumeva višenacionalni, odnosno multietnički princip, kao prirodno stanje, realnost, svakodnevicu i kvalitet životnog i kulturnog prostora. Gledalac, kao učesnik ovog pozorišta, pojavljuje se kao mnemonički subjekt, to jest kao subjekt pamćenja spoljnih utisaka i nadražaja. Ovime Burdije želi da kaže da pravila i vrednosti kojima okolina uči pojedince, a koja su materijalizovana u prostoru, bivaju usvojena pre svega kroz telesno iskustvo.

Karakteristično za ovaj model teatra je to što se originalne forme uglavnom uvek mogu prepoznati, jer taj koncept uključuje pluralnost i dehomogenizuje makrokulturne kontekste. *Zasnovan je na premisi dijaloga*, nezavisno od političkog uređenja (socijalističkog ili kapitalističkog), odnosno inicira dijalog svih koji su deo pozorišnog događaja – i učesnika i gledalaca i uopšte društvene zajednice. Prevazilazeći pojavna razlikovanja, iskustva, navike, običaje i drugo, pozorišno delo u „slobodnom prostoru“, uspostavlja neposredni dijalog sa onim ko se suoči sa njom. „Ako pružanje mogućnosti za dijalog i dramu u svim njihovim vidovima predstavlja jedan od osnovnih zadataka grada, onda nam je jedan ključ za urbani razvoj jasan — on leži u proširenju kruga onih koji su sposobni da u njima učestvuju, dok na kraju svi ne

postanu učesnici razgovora“ (Mumford, 1988: 118), odnosno dok dijalog ne postane svakodnevna praksa veoma velikog broja ljudi. U tom smislu, model *Grad teatar* inicira dijalog koji stvara interaktivno komunikacijsko polje, u kom se odigrava dijalog pluraliteta koji proizvodi promenu. Prema Edgaru Morenu, susret koji dalje oplođava raznolikosti naziva se dijalogikom, koja predstavlja sintezu dijaloga (koji je po njegovom mišljenju nedovoljan da izrazi sukobljenost) i dijalektike (koja je nedovoljna da izrazi postojanost dualističke suprotnosti unutar jedinstva).

Na fundamentalnom nivou, *međukulturni dijalog* je imanentan ovom modelu. Njime se podstiče dinamički međuodnos, prenos i razmena vrednosti, stavova, ideja i koncepata, te uzajamno delovanje različitih kultura jednih na druge. On je, prema Šekneru (1992: 140), predvidljiv, čak neizbežan rezultat avangarde – njegov prirodni naslednik. Model doprinosi osnaživanju interkulturalne kompetencije kao strateškog i sistemskog cilja za kreatore gradske kulturne politike i kulturnih institucija.

Grad teatar kao dinamički model razvoja SKK promoviše kulturu dijaloga i saradnje kao zajedničke imenitelje izgradnje demokratskih vrednosti u zajednici. Govoriti o kulturi dijaloga, u kontekstu ovog modela, neminovno je povezano sa važnošću koju ima dijalog kao nezamenljivo sredstvo upravljanja različitostima u evropskom kulturnom prostoru. Jedna od glavnih vrednosti koncepta *JJKP*, danas je jedna od zvaničnih oblika kulturne politike Saveta Evrope. U tom smislu, kultura dijaloga naglašava da je razvijanje duha poverenja i razumevanja od suštinskog značaja za izgradnju tolerancije i bezbednosti u multietničkim i multikonfesionalnim zajednicama. Dijalog, kao aktivna komunikacija između različitih društvenih i kulturnih skupina, u podeljenim zajednicama uvek mora teći u korist potrebe za izgradnjom duha zajedništva i uspostavljanja društvene kohezije, odnosno građanskog društva.

Grad teatar, kreirajući dinamički sociokulturni prostor, stvara heterotopiju u kojoj različite kulturne tradicije, što znači i različiti načini izražavanja, ne postoje samo jedni kraj drugih, rezervatski zatvoreni, već stupaju u kontakt, u kreativni dijalog koji doprinosi razvoju svake od njih. Tako se na osnovama tradicije i uz negovanje tradicije, stvara jedan svestremeni izraz, koji shodno tome korespondira i sa savremenim principima kulturne politike. Ovo je, ujedno, i odgovor na primedbe onih koji u ovom mnogoglasju vide ugrožavanje određene kulture i partikularnih identiteta. Ovakvom polifonijom i „većinska“, kao i „manjinska“ kultura, može biti

samo na dobitku. U svakom dijalogu otkrivamo i drugoga, ali još bolje spoznajemo i sami sebe. Dijalog je podsticaj istinskom stvaralaštvu. Dijalog je integralna vrednost dinamičkog sociokulturnog prostora.

c. Multikulturni identitet kao vrednost sociokulturnog kapitala

Procesi traganja za višestrukim identitetom, posredstvom ovog modela, su fundamentalni u procesu enkulturalizacije, koja predstavlja pokušaj izgradnje mostova (premošćujućeg socijalnog kapitala) i stvaranja „veze“ između individue i društva, između društva i kulture. U tom smislu, estetika i kultura, odnosno umetničko (pozorišno) stvaralaštvo postaju alat u kreiranju identiteta i značenja u životu.

Ovakav pristup predstavlja osnovu za afirmisanje postmoderne politike multikulturnog identiteta grada. Iz tog rakursa, *Grad teatar* predstavlja matricu višeznačnih, komplementarnih identiteta. Radi se o sistemu vrednosti, o poverenju, toleranciji i solidarnosti. U osnovi, reč je o višem kvalitetu življenja, o uspostavljanju građanina. Suština ovakvog modela je u stvaranju samosvesne ličnosti koja postaje stub društvene i ljudske komunikacije, odnosno društvenosti. „U spletu prava, morala i običajnosti postaje se građaninom sa svim privatnim i javnim identitetima i mogućnostima samopotvrđivanja“ (Kovačević, 2013: 64)

Shodno navedenom, model dekonstruiše problematičnu konotaciju identiteta – kao homogenost, ili kao organsku istovrsnost, jer svaki identitet može biti komponenta jednog poli-identiteta. Ovaj model tako ima kapacitet da ujedini lokalni identitet, regionalni, nacionalni i nadnacionalni (što se postiže primenom strategije povezivanja), jezički i konfesionalni. Tako ustvari naglašava pluralistički identitet jedne *unitas multiplex*, što je ujedno celokupna ideja ujedinjene Evrope.

d. Socijalna kohezija kao vrednost sociokulturnog kapitala

Za buduće, perspektivno i izgledno življenje, kojem formalno teže demokratske (evropske) zemlje, važno je transcendirati konfliktno komponovanje većinsko/manjinskih odnosa u pluralnim društvima i stvarati čvorišta prožimanja, zajedništva, a samim tim i poverenja. Ipak, osećanje zajedništva, prema Entoniju Gidensu, ne može više da se podrazumeva – ono se mora stalno iznova aktivno stvarati kao manje-više trajan proces. „Tradicionalne zajednice, kao i klasična nacionalna država, u velikoj meri su se zasnivale na pasivnom poverenju – prihvatanju ustaljenih načina delanja i upostavljenih sistema moći i poslušnosti. Pasivno poverenje je u

velikoj meri nestalo, uglavnom iz opravdanih razloga. S jačanjem demokratizacije svakodnevnog života, ne samo poslušnost vlastima već i tradicija i običaji u širem smislu postaju u životu ljudi manje značajni nego nekada“ (Gidens, 2009: 148).

Na primeru odabranih studija slučaja pokazalo se da upravo *Grad teatar* kao dinamički model razvoja SKK ima potencijale da proizvede atmosferu zajedništva, implicitno doprinoseći stvaranju povoljnog ambijenta za generisanje aktivnog poverenja u pluralnom društvu, što je osnovni element društvene kohezije. Otvaranje procesa uspostavljanja i stvaranja građanskog društva, kroz kreiranje jednog ovakvog modela, postaje zadatak koji sistemski neće proizvoditi veća naponska i konfliktna polja, pod uticajem raznih samodovoljnih interesa partikulariteta i posebnosti.

U tom smislu, ova vrsta teatra aktivira pomalo zaboravljenu ideju o zajedništvu izvođača i gledalaca, odnosno koncept pozorišta kao rituala, zajedničkog iskustva, tački društvene kohezije, animacije i participacije. Deluje u smeru izgradnje inkluzivnog i participativnog društva na temelju zajedničkih vrednosti.

Filozofija *Grada teatra* u postmodernističkom kontekstu oštro se opire bilo kakvoj socijalnoj i kulturnoj stratifikaciji, a samim tim i naslagama elitizma, u umetnosti i pozorištu, koje je vekovima bilo duboko ukorenjeno u evropskom društvu. Relevantnost ovakvog pozorišnog koncepta je argument kohezivnog društva, koji, prema Vesni Đukić, ističe kulturu kao pokretačku snagu koja obezbeđuje javne prostore, gde i među ljudima koji se sreću razvija osećaj zajedničkog identiteta i doprinosi obrazovanju ne samo mladih nego i odraslih negovanjem njihove društvene uloge svesti o sebi“ (Đukić, 2005: 75). Predstavlja pogodan mehanizam koji može da doprinese smanjivanju razlika između socijalnih i kulturnih grupa.

Metafora „lepka“ je imanentna odlika *Grada teatra*, predstavljajući sponu zajedničkih vrednosti i normi, koje drže zajednicu na okupu i bez kojeg nema urbanog razvoja i *opšteg dobra*. Ishodišna ideja je, dakle, da *Grad teatar* generiše građansko društvo.

Prenošenje ovog modela na makro plan, strategijom umrežavanja, integrativni argument još više dobija na snazi (što se videlo na primeru *YU festa*). „Integracija se ne treba tumačiti kao nametnuta jednoobraznost, nego, naprotiv, kao proširenje mogućnosti da se istražuju i angažuju kulturne raznolikosti i stvaranje novih kulturnih vrednosti u interakciji kulturnih tradicija, navika, vrednosti i osobenosti“ (Klaić, 2012).

Inkluzivni argument *Grada teatra* se nalazi u oponiranju onim kulturnim praksama i institucijama, umetničkim pravcima i pojmovima visoke kulture, koji su umetnost zatvorili u „krug odabranih“ i lišili je veze sa širom populacijom (a naročito mladima), i koji danas, prema Vilisu, „predstavljaju više kategorije isključivanja nego uključivanja“ (Willis, 1990: 42). S tim u vezi, odbacuje se ona institucionalna praksa koja implicuje podelama i klasifikacijom, čiji je krajnji ishod diskriminacija, odnosno nametnuto osećanje populaciji da su „drugi“ – „nekulturni“, „neobrazovani“, „neosetljivi“, bez istančanog senzibiliteta onih koji stvarno „vrednuju“. Cilj je, dakle, uključiti u kulturni život zajednice i stanovništvo koje ima manjak inkorporiranog i institucionalizovanog kulturnog kapitala. Model tako nastoji da ublaži društvene nejednakosti pojedinaca i grupa, koje se, u kapitalističkom društvu naročito, reprodukuju upravo od strane tog istog društva.

9.1.5. Sociokulturne vrednosti u funkciji uvećanja ljudskog (intelektualnog) kapitala

Personalni razvoj pojedinaca i grupa postiže se samim činom njihovog učešća u kulturnom životu zajednice, odnosno projektima *Grada teatra*. Negujući različite poetike, ovaj svojevrsni pozorišni model, delujući prevashodno na mikro i mezo ravni, ističe poželjne estetske norme sredine i njenih žitelja, te ukazuje na određne estetske kvalitete, demokratske kulturne vrednosti, sa ciljem trasiranja ukusa građana, što za krajnji ishod treba da ima formiranje samosvesnog i kritičkog građanina sposobnog da sam rasuđuje o kvalitetu kulturnog sadržaja koji mu se pruža. Diverzitet umetničkih pravaca, dramskih izraza, medijuma izražavanja, plesnih i muzičkih formi, omogućava građanima upoznavanje sa različitim vidovima stvaralaštva, kao i uvid u najnovije pozorišne, poetske umetničke trendove. Insceniranje pozorišnih klasika, domaćih autora i savremenih komada pruža gledaocima priliku za šire upoznavanje sa dramskim stvaralaštvom i uopšte književnošću, što implicitno utiče na uvećanje intelektualnog kapitala, odnosno institucionalizovanog kulturnog kapitala. S obzirom da stanovništvo raspolaže različitim inkorporiranim kulturnim kapitalom, poželjno je da menadžment *Grada teatra* organizuje kontinuirane seminare, okrugle stolove, putem kojih bi se vršila permanentna edukacija. Na primer, moguće je organizovati upoznavanje pred početak predstave i diskusije posle predstava sa umetnicima i stručnjacima. U tom smislu, naročito je važno uspostaviti saradnju sa resorom obrazovanja, kako bi se đaci i studenti edukovali ne samo u školi nego i u drugim institucijama, pa tako i pozorištima.

Na osnovu analiziranih studija slučaja, možemo konstatovati da *Grad teatar* ima kapacitet da akumulira, odnosno uveća ljudski kapital kako pojedinca, tako i društvene zajednice, okupljajući ne samo umetnike i radnike u kulturi, nego i omladinu, visokoobrazovnu populaciju, koja je neophodan faktor razvoja u savremenom društvu i stvaranja novih vrednosti, što doprinosi oplodavanju kapitala grada.

9.1.6. Sociokulturne vrednosti u funkciji stvaranja pozitivnog imidža

Iz prethodnog poglavlja se vidi da *Grad teatar* poseduje zaista veliki potencijal u stvaranju pozitivne slike u široj javnosti, kako o samoj pozorišnoj organizaciji (instituciji), tako i o čitavom gradu, odnosno državi. Model takođe doprinosi međunarodnoj rekogniciji i kulturnom pozicioniranju na regionalnoj kulturnoj mapi.

Grad teatar već sam po sebi aludira na svojevrсни umetnički životni stil i „ritam“ grada. Nesputano umetničko stvaralaštvo stvara pozitivnu sliku o gradu, kao jednom „slobodnom prostoru“, koji pruža autentični estetski i emotivni doživljaj, i koji postulira drugačiji vrednosni sistem, što su naglašavali i mnogi sagovornici ovog istraživanja, kada su opisivali imidž opisivanih gradova u prethodnom poglavlju.

Nije novost da se i valorizacijom, promocijom i animacijom kulturne i prirodne baštine, kroz teatarsku umetnost, stvara dobar imidž mesta. Opšte je poznato da su mnogi evropski i svetski gradovi (a videli smo i jugoslovenski) kreirali pozitivnu sliku o sebi u javnosti, upravo zahvaljujući komplementarnosti izvođačke (pozorišne) umetnosti, i javnih i kulturno-istorijskih urbanih prostora.

Pozitivnoj slici grada doprinosi i kulturna raznolikost, generišući takozvani multikulturalni imidž sredine, koji nedvosmisleno aludira na atmosferu otvorenosti, u kome se razlike doživljavaju kao svojevršno kulturno bogatstvo, što urbanu sredinu čini pogodnom za život, poželjnom turističkom destinacijom, ali i povoljnim „tlom“ za privredni razvoj i pokretanje biznisa.

Sve u svemu, posredstvom modela *Grada teatra* identitet i imidž se u jednom složenom komunikacijskom procesu prevode ne samo u kulturno, već i socijalno, politički i ekonomski relevantnu merljivu kategoriju.

9.1.7. *Grad teatar* u funkciji razvoja kreativnog kapitala

Sprovođenje modela *Grada teatra* i kreativno delovanje podrazumeva njihovu međusobnu uslovljenost, jer je pozorišno stvaralaštvo samo po sebi kreativan proces. *Grad teatar*, zasnivajući se na ideji da je kultura vrednost, način života i oblik kreativnog izražavanja, predstavlja tlo iz koje se kreativnost javlja i raste, a samim tim obezbeđuje zamajac za razvoj. Ispoljavajući se u autorskom delu (odnosno pozorišnoj predstavi u autentičnom ambijentu sredine), kreativnost integriše stvaralački izraz određene ideje, poetiku, vrednosnu sadržinu, određenost forme i originalnost, specifičnosti kulturnog i prirodnog nasleđa (kroz sećanje, istoriju i identitet) i time uspostavlja zajedničku suštinsku nit pozorišta i grada.

U razvoju kreativnosti, Landri (2008: 120), posebno ističe ulogu javnih prostora, koji su, kao što smo već videli, konstitutivni element *Grada teatra*, koji omogućavaju ljudima da idu izvan sopstvenog kruga porodice, profesionalnih, društvenih i kulturnih odnosa. U tom smislu, javni prostori *Grada teatra* se transformišu u „slobodne prostore“ koji podstiču kreativne ideje, zbog toga što su u pitanju oblasti u kojima se ljudi osećaju udobno i opušteno, a istovremeno stimulisani i izazvani kontaktom sa okruženjem koje je više socijalno i kulturno heterogeno nego njihovo uže okruženje.

Landri (2008: 7) takođe ističe da su kulturni resursi sirovine grada i njena vrednosna baza, a kreativnost metod korišćenja ovih sredstava. Iz prethodnog poglavlja vidimo da upravo model *Grada teatra* ima potencijal da za kratko vreme angažuje sve raspoložive kulturne resurse sredine, zatim da privuče dodatne kreativne snage, i da na taj način koncentriše kreativne resurse i oformi kulturni milje, koji doprinosi oplođavanju kreativnog kapitala grada.

Veliki doprinos u tom procesu daju svojevrсна estetika, eklektičnost u poetskom i sociokulturnom diskursu, i jasna kulturno-politička koncepcija i vizija. *Grad teatar* tako postaje mehanizam koji kreativni potencijal pretvara u kapital. Znači, kreativnost nije akumulirana zaliha ovog modela, nego potencijal koji svaki od njenih elemenata ima za novo stvaralaštvo.

Ipak, da bi se oformljena kreativna klasa zadržala u određenoj sredini, te da bi se kreativni kapital kontinuirano oplođavao, potrebno je postojanje *opšte volje*. S tim u vezi, podsticanje ovog modela (u finansijskom i organizacionom smislu), važan je zadatak donosilaca odluka i kreatora javne politike, i konačno društveno odgovorne privrede (društveno odgovornog poslovanja).

9.1.8. Sociokulturne vrednosti *Grada teatra* u funkciji razvoja (kulturnog) turizma

Grad teatar, kao model razvoja SKK, na neki način je simptomatičan urbanim procesima, pokazujući strukturu i dinamiku društvene moći, politike i ekonomije. Oslanjajući se na teorijsko stanovište Velimira Šonjea i Aleksandra Štulhofera, prema kome veća ili manja „količina“ sociokulturnog kapitala ne određuje direktno privredni rast i razvoj, već skup neformalnih normi čini određeni oblik ponašanja isplativim, možemo da konstatujemo da sociokulturne vrednosti koje indukuje model *Grada teatra* na posredan način utiču na privredni rast i urbani razvoj, stvarajući umetnički proizvod, koji kombinuje estetske dimenzije i utilitarističku funkcionalnost, prateći ideju integralnog razvoja.

Optimalnom urbanom razvoju, idealu kome se teži, *Grad teatar* doprinosi povećanjem kvaliteta urbanog života, respektirajući pluriklasnost i multikulturalnost društva. Delujući kao participativan mehanizam, model *Grada teatra* je u službi disperzije demokratizacije urbanog razvoja i njegovog sociokulturnog kapitala.

Kada je reč o održivom lokalnom razvoju, sociokulturni i ekonomski razvoj moraju biti uravnoteženi. U tom smislu, sociokulturni razvoj je gotovo nezamisliv ako se ne zasniva na privrednom razvoju, dok ekonomski rast bez kulturnog razvoja stvara destruktivne odnose unutar urbane sredine i socijalnu dihotomiju. U pitanju je dakle uzročno posledična veza. Takvo stanovište, prema Luisu Nistromu, pozdrazuje da se grad i kultura uzajamno jačaju, kombinujući i ugrađujući elitnu i popularnu kulturu u kulturni život grada sa razvojem urbane ekonomije na toj osnovi (Nystrom, 1999).

Stvar se naročito opaža u odnosu *Grada teatra* kao modela razvoja sociokulturnog kapitala, i turizma, kao tercijalnog sektora privrede. Oslanjajući se na razmatranje iz prethodnog poglavlja, uviđamo da *Grad teatar* značajno doprinosi razvoju kulturnog turizma sredine.

Sudeći prema analiziranim studijama slučaja, *Grad teatar* kao potencijale za razvoj (revitalizaciju) urbane sredine, i obogaćivanje kulturno-turističke ponude, prepoznaje različite kulturne resurse, kao što su umetnička (pozorišna) produkcija, raznolikost kulturnih izraza, kulturno i prirodno nasleđe, kolektivna sećanja, identiteti gradova i drugo, koje revalorizuje u aktivnom stvaralačkom činu.

Osobine i značaj *Grada teatra* u odnosu na razvoj kulturnog turizma su sledeće:

- Harmonizacija međukulturnih odnosa, čime se stvara prijatan ambijent za život i boravak, i pozitivna slika u javnosti;
- Društveni/kulturni značaj – ogleda se u očuvanju, promociji, animaciji i interpretaciji tradicije i kulturne/prirodne baštine;
- Efikasno sredstvo za privlačenje stranih i domaćih turista;
- Prilika za angažovanje lokalnih resursa, izvođača i preduzimača;
- Izvanredan resurs za promociju destinacije, lokalne kulture i društvenih vrednosti, ali i same države u kojoj se manifestacija održava;
- Izvor prihoda.

Sa druge strane, ovaj model je uslovljen efikasnošću i stepenom razvoja resora turizma i aktivnim učešćem i koordinacijom različitih turističkih subjekata. Ugostiteljstvo i saobraćaj, kao uslužne privredne delatnosti, takođe imaju velike benefite od ovog kulturnog modela, ali i sam model zahteva njihovu aktivnu participaciju.

Održivost ovog modela podrazumeva i jedinstven pogled na delotvornost kulturnog sistema da bi se obezbedio okvir koji uzima u obzir i sociokulturnu i ekonomsku vrednost. Takav pristup podrazumeva učešće svih „porodica“ u kulturnom sistemu grada. U gradskom okruženju ova pitanja pretvaraju se u pojam „održivih gradova“. „Kada su gradovi posredi, pažnja je do danas uglavnom bila usmerena na ambijentalno tumačenje održivosti, ali sada ima ozbiljnih razloga da se pitanje održivosti proširi na umetnost i kulturu koje su isto toliko bitne za doživljaj jednog grada. I sve se to može obaviti u okviru pojma kulturnog kapitala kao delotvorne teorijske osnove“ (Trozbi, 2012: 132). Model *Grad teatar*, kao svojevrsna umetnost, je podesan upravo iz razloga što indukuje višak sociokulturne vrednosti na mezo nivou.

9.1.9. Razvojna filozofija *Grada teatra*: strateško promišljanje

Na osnovu prethodno iskazanog obrazloženja, možemo da konstatujemo da *Grad teatar* kao dinamički model razvoja SKK pretežno deluje u skladu sa filozofijom delovanja i razvoja koju autori Dragičević Šešić i Dragojević determinišu kao „Organizacija koja deluje“. „Reč je o stvaranju posebnih programa kao i ukupne organizacione orijentacije usmerene na razvoj posebne poetike i estetike, te onih organizacionih formi i metoda kojima se ističu i problematizuju političke ideje i relevantni društveni fenomeni“ (Dragičević Šešić i Dragojević, 2005: 175). Sama filozofija delovanja u javnim prostorima već svedoči o društvenoj prirodi

angažmana i insinuira na umetnički aktivizam. Prema pomenutim autorima, organizacija ovog tipa je nužno i specifično idejno susretnište za problematizovanje ideja i vrednosti prisutnih u političkoj i kulturnoj javnosti, i ispitivanje društvenih i kulturnih konsekvenci koje one pretpostavljaju. Društvena relevantnost ovog modela je ne samo u tome što propituje vrednosti i ideje koje su preovladavajuće u određenoj zajednici, već i u tome što ih istražuje i aktuelizuje kroz umetničku, pozorišnu praksu. Sudeći prema tipologiji koju su ustanovili Dragičević Šešić i Dragojević, *Grad teatar* ima kritičko-simulacioni karakter, a istovremeno unosi elemente provokativnog društvenog i kulturnog angažmana.

a. Strateške dileme u kontekstu *Grada teatra*

Kreiranje ovakvog modela podrazumeva priznavanje, poštovanje i očuvanje dihotomnih vrednosti, što predstavlja osnovnu karakteristiku savremenih kulturnih politika.

Sa aspekta prve grupe dilema, a u vezi sa idejnim konceptom i smislom umetnosti i kulture, možemo konstatovati da sociokulturni model *Grada teatra* kulturu shvata i kao umetnost i kao način života. Uloga *Grada teatra* u jednoj zajednici je vrednosna, te predstavlja razvojnu dimenziju društva.

Drugo pitanje prve grupe dilema odnosi se na političku koncepciju kulturne politike i dilemu između dva principa: demokratizacije i kulturne demokratije (Đukić, 2010: 346). Kako ova dva principa nisu neophodno obostrano isključiva, ovaj model koristi prednosti oba. U vreme kada su osnovni ciljevi kulturnih politika inkluzivnost i participacija, razvoj publike i uključivanje ne-publike u kulturni život zajednice postaje strateški cilj javnih kulturnih politika. (Đukić, 2010: 131). U tom smislu *Grad teatar* je adekvatno sredstvo u procesu kulturne demokratije, jer omogućava jednak i ravnopravan pristup kulturi za sve građane, zalažući se za kulturni pluralizam. Ono podrazumeva promenu konvencije komunikacije, sa intencijom da maksimalizuje participaciju stanovništva u procesu revitalizacije i humanizacije gradskog prostora. Ovaj model, zahvaljujući dostupnosti i inkluzivnosti, povećava nivo participacije u umetnosti, što „su dva ključna pojma savremenih kulturnih politika koji se odnose na nekoliko strategija, ali pretežno na razvoj publike i diversifikaciju programa i resursa“ (Đukić, 2010: 65). Suština participacije ovog modela je, između ostalog i u postmodernističkoj, odnosno neobaroknoj paradigmi, kroz režiju samih predstava, koja podrazumeva „neformalni dogovor“,

odnosno „estetski ugovor“ sa publikom., u smislu da pozorište postane „segment njenog života, a ne ispad iz života“, da agituje, da aktivno sudeluje, da živi, drugim rečima.

Uspostavljen kao participativan i kohezivan mehanizam, usmeren ka opštem dobru zajednice, *Grad teatar* možemo posmatrati i iz vizure javnog dobra, što je takođe jedna od dilema savremenih kulturnih politika. Ova premisa se može potkrepiti i ako se oslonimo na stanovište Kolemana i Patnama, prema kojima je socijalni kapital svojevrsno *javno dobro*, koje stoji na raspolaganju svima. S obzirom da model *Grada teatra* generiše sociokulturne vrednosti, navedene u prethodnom poglavlju, onda ga *de facto* možemo determinisati kao *javno dobro*, moralni resurs zajednice i njenih građana.

U kontekstu druge grupe dilema vezanih za implementaciju kulturnih politika, model *Grad teatar* umetnost tretira kao život lokalne zajednice i kao izraz multikulturnog identiteta, kao rezultat međunacionalnih i međuetničkih odnosa i razmene.

Dileme socijalnog razvoja otvaraju pitanja o heterogenoj ili homogenoj strukturi društva. U ovoj grupi dilema model *Grad teatar* je deo kulturne politike koja podstiče kulturnu raznolikost, iz razloga koji su već opisani u prethodnom poglavlju. Preneto u domen razvoja publike, ciljna grupa je šira populacija (sa akcentom na domaće stanovništvo), ali i turisti, ako je razvoj kulturnog turizma jedan od ciljeva. Ovaj spektar pitanja završava se dilemom da li je fokus modela *Grad teatar* na imidžu kao spoljnoj slici o kulturi jedne urbane sredine ili identitetu kao unutrašnjoj realnosti u oblasti kulture. Kada je reč o *Gradu teatru* kao modelu razvoja sociokulturnog kapitala, svakako da je akcenat na generisanju ili afirmaciji adekvatnog identiteta. Sa druge strane, kreiranje pozitivnog imidža je neosporno relevantna vrednost, naročito u službi razvoja internacionalnog kulturnog turizma. Kako ova dilema ne predstavlja okvir za izbor između dve dihotomne vrednosti, već odabranu vrednost na skali između njih, *Grad teatar* se opredeljuje za obe ove vrednosti.

Kada govorimo o ekonomskim dilemama, u vezi sa finansiranjem *Grada teatra*, činjenica je da ovaj model razvoja SKK, kako bi postigao umetničku izvrsnost i generisao višestruke sociokulturne vrednosti, ne može da funkcioniše tržišnom logikom, koja je podrazumeva uvažavanje neophodnosti očuvanja i uvećanja ekonomskog (finansijskog) kapitala, drugim rečima – sticanje profita. Stoga iziskuje finansijsku podršku državnih resora i organa uprave sa različitih nivoa teritorijalne vlasti. To, međutim, ne isključuje ostvarivanje prihoda iz

sekundarnih komercijalnih aktivnosti ili pak prikupljanje dodatnih sredstava preko projekata koje finansiraju donatori, fondacije ili nadnacionalne organizacije kao što je UNESCO (što smo videli na primeru *Kotor Arta*).

Peta grupa dilema vezana je za upravljanje. Kada je u pitanju sociokulturni model *Grada teatra*, on podrazumeva:

1. Decentralizaciju, odnosno demetropolizaciju kulturnih aktivnosti;
2. Javno delovanje;
3. Akcenat na produkciju, umesto na infrastrukturu.

Kulturne aktivnosti i projekti su se oduvek realizovali, sa ili bez namenskih kulturnih objekata. Ako zajednica nije u mogućnost da ulaže u infrastrukturne objekte, neophodno je da adekvatnom kulturnom politikom sve svoje raspoložive resurse stavi u službu produkcije umetnosti. Grad kao takav, sa svojim nematerijalnim i materijalnim kulturnim nasleđem, sam po sebi već predstavlja određenu „kulturnu infrastrukturu“ za odvijanje onih umetničkih aktivnosti koje mogu da se održavaju u „kulisama grada“, i njegovim kulturno-istorijskim i prirodnim ambijentima. Model *Grad teatar* predstavlja fleksibilnu formu socijalno-kulturne infrastrukture.

b. Strategije

Kako ne bi zavisio od ambivalentnih i promenljivih političkih pretenzija ili isključivih ekonomskih interesa, kao i mahinacija umetničkih koterija i elitističke zabave, ozbiljna konceptualizacija ovog modela mogla bi definisati polaznu tačku u strategijama, koje su teorijski uobličile autori Dragičević Šešić i Dragojević (2005), sa jedne, i Vesna Đukić (2010), sa druge strane.

Izvršnost se može postići samo ako se uz već kvalitetnu programsko-organizacionu osnovu, kroz proces organizacionog razvoja, dođe i do strateških inovativnih rešenja koja proističu iz samih vrednosti organizacije, njene estetike i kulturne politike.

Naravno, strategije same po sebi ne predstavljaju čudotvorna rešenja za razvoj ovog modela, već tek njihovim adekvatnim ukrštanjem i oslanjanjem na odgovarajuće organizacione resurse i sociokulturne resurse grada, kao i na mogućnosti i izazove sredine, moguće je istinski uticati na podizanje kapaciteta modela i postizanja višeg stepena organizacione stabilnosti (što se može konstatovati iz analiziranih studija slučaja). Menadžment *Grada teatra* treba da bude usmeren ka

sagledavanju načina kombinovanja različitih strategija ili njihove sinteze, radi postizanja većeg sinergijskog efekta, prema unapred definisanom konceptu razvoja sociokulturnog kapitala.

Vrednosna koncepcija *Grada teatra* zahteva da se on vodi na međuresornom nivou, pošto ovaj model razvoja SKK zadire u brojne oblasti (mediji, obrazovanje, privreda, turizam, nauka, komunikacije, saobraćaj, zaštita životne sredine, i tako dalje), a da bi postao značajan deo razvoja sociokulturnog kapitala sredine, on ne sme da ostane zatvoren unutar jednog resora, već mora doslovno da prodire u sve oblasti ljudske aktivnosti. Jedan od proverenih oblika povezivanja, koji je imanentan *Gradu teatru*, upravo je kulturni turizam kroz festivalski turizam kao atraktivan turistički proizvod.

Uključivanje baštine, što je imanentno modelu *Grada teatra*, takođe podrazumeva međuresornu, ali i međusektorsku i međuministarsku saradnju, između kulture, turizma, prosvete i drugih resora unutar javnog, privatnog i nevladinog sektora. „Istovremeno, integrativna zaštita i koncept održivog razvoja društva obavezuju sve zainteresovane aktere, a naročito donosiocima odluka, da obezbede uslove da kulturna baština bude dostupna i pristupačna građanima koji u njoj mogu da uživaju, ali i neoštećena preneti budućim generacijama“ (Đukić, 2010: 243)

Za realizaciju ovako kompleksnog modela, koji sam po sebi nije ekonomski isplativ, neophodna je i međuvladina saradnja, koja podrazumeva vertikalnu saradnju državnih organa uprave na različitim nivoima teritorijalne organizacije vlasti, što je naročito relevantno za validaciju ovog sociokulturnog modela, jer se time utiče i na diverzitet u finansiranju i ublažava zavisnost od promenljive političke klime.

a) Strategije povezivanja.

Postojanjem dinamičkih sociokulturnih prostora i njihovim funkcionisanjem ojačavaju se postojeće društvene veze. Širenje delokruga *Grada teatra*, primenom strategija povezivanja, pokušaj je da se ponovo definiše šta su sociokulturne vrednosti jednog društva, ko je uključen u sistem, kako može da se izgradi, ko ili šta može da čini taj sociokulturni prostor.

- Partnerstvo između institucija kulture javnog i civilnog sektora, ima potencijal da uveća vrednosti kombinacije resursa u odnosu na vrednost odvojenih resursa. U tom smislu, alijansa između Narodnog pozorišta-Nepszínház i KPGT-a je svakako primer dobre prakse, koji se može

determinisati i kao svojevrsna *kapitalna strategijska alijansa*⁹⁸ (u okviru koje su obe strane investirale određeni kapital, u njegovim različitim pojavnim oblicima), sa pozitivnim implikacijama u kulturno-političkom, estetskom, organizacionom i kapitalnom smislu, uz podsećanje da je bila inicirana i podržana od strane opštinskih vlasti u Subotici u periodu od 1985. do 1988. godine. Izgledi za uspešnu realizaciju ove strategije su utoliko veći ako institucije koje kooperiraju imaju ili međusobno kompatibilne ciljeve, ili kompatibilne ciljeve sa kulturnom politikom grada.

Ako ideja o realizaciji *Grada teatra* potiče iz civilnog sektora, preporučljiv je svaki oblik partnerstva sa institucijom iz javnog sektora, koji može da omogući realizaciju estetskih i sociokulturnih ciljeva, uveća organizacione kapacitete i poveća vrednost kombinacije resursa (ljudskih, umetničkih, kreativnih i drugih). Paradigmatičan slučaj je takozvana strategija „trojanskog konja“ KPGT-a, koja podrazumeva partnerstvo sa pozorišnom institucijom iz javnog sektora. Sa stanovišta strategijskog menadžmenta, radi se o *asimetričnoj strateškoj alijansi*, jer pozorišna institucija iz javnog sektora raspolaže većim zalihama fizičkog, odnosno ekonomskog kapitala (prostor, infrastruktura, finansije, kadrovi i drugo), za razliku od institucija iz civilnog sektora koje u većini slučajeva u ovaj partnerski odnos ulažu svoj intelektualni kapital (veštine rukovođenja, upravljanja promenama, i fandrejzovanja), kreativni kapital (stvaralačke sposobnosti) i ljudske resurse. U sinergiji, različiti oblici kapitala mogu rezultirati umetničkom i programskom izvrsnošću, estetskim profilisanjem, razvojem sociokulturnih vrednosti...

Na osnovu preovlađujućih karakteristika, taktiku „trojanskog konja“ možemo teorijski determinisati kao submodel strategije „Orijentacija na partnerstvo“, u okviru strateške klasifikacije koju su ustanovili Milena Dragičević Šešić i Sanjin Dragojević.

- Umrežavanjem se stvaraju preduslovi za kreiranje dinamičkih sociokulturnih prostora, koje mogu predstavljati kako primer osnaživanja socijalnog kapitala tako i primer kreiranja kulturnog kapitala u smislu novih kulturnih vrednosti.

Umrežavanje ima dva aspekta: umrežavanje unutar grada (umetnika, institucija i drugih stejkholdera) i umrežavanje između gradova (pojedinaца, grupa, institucija i lokalnih organa vlasti). Gradovi su uvek bili centri umrežavanja i komunikacije, ali priroda umrežavanja se

⁹⁸ Termin preuzet iz: Đurićin, (D., Janošević, S. i Kalićanin, Đ., 2010: 382)

menja kako zajednice postaju pokretljivije i tehnički povezanije. Pogled na gradove „iz ptičje perspektive“ otkriva niz preklapanja zajednica i mreža, ukrštajući institucije, gradove i mnogo šire, i stvarajući oblik nevidljivog lepka, koji drži grad(ove) zajedno, i koji generiše višestruke interakcije, ali i stvara lojalnost i povezanost daleko izvan domašaja grada. Svaka mreža vidi grad na drugačiji način, neki su unutar-državne, druge više internacionalne.

Stvaranje makro kulturne mreže *Gradova teatar* (na državnom, regionalnom ili pak širem planu), predstavlja mogući oblik savremenog međunarodnog organizovanja, koji zaobilazi opštinske, republičke i međunarodne birokratije, što se može konstatovati na osnovu analize *YU festa*. Ovakav tip „networkinga“, koji povezuje pojedince, grupe ili organizacije, naročito je aktuelno pitanje u savremenom diskursu Evropske unije i Saveta Evrope, koji kroz različite programe daju podrške razvoju kulturnih mreža.

Pretpostavka uspostavljanja i funkcionisanja mreže je heterogenost njenih elemenata i njihovih međuođenosa, sa ciljem uvećanja poverenja jednih u druge. Ona ohrabruje i inicira razmenu znanja, iskustava i postuliranih (sociokulturni) vrednosti. Na primeru *YU festa* opaža se da mreža može da postane središte koje omogućava inoviranje znanja, a ne samo puki kanal njegove razmene, što ako se oslonimo na definiciju „networkinga“ Milene Dragičević Šešić i Branimira Stojkovića, možemo determinisati kao „sinergistički kvalitet mreže“ (2011: 314).

Umrežavanje ovakvih kulturnih modela ima nekoliko konkretnih ciljeva: uzajamna pomoć (u finansijskom, organizacionom, tehničko-tehnološkom, kadrovskom smislu, kao i u pogledu transfera znanja i iskustava), potreba razbijanja izolacije, uspostavljanje kontakata i formisanja zajedničke akcije (umetničke, estetske, kulturno-političke, i druge prirode).

O funkciji i ulozi povezivanja, u sociokulturnom i političkom kontekstu, govori i činjenica da su „Savet Evrope i Evropska unija prepoznali u mrežama ogroman potencijal za razvoj evropskog kulturnog prostora, pa i evropskog identiteta“ (Dragičević Šešić i Branimira Stojković, 2011: 316), kao što je i kulturno-politički pokret KPGT u mreži *YU fest* video mehanizam borbe za jugoslovenski kulturni prostor.

U tom smislu je naročito relevantno umrežavanje kulturnih aktera, stejkholdera i gradova, jer mrežom lokalnih i međunarodnih saveza i partnerstava ovaj kulturni model dobija veću stabilnost, mogućnost napretka i širenje dinamičkih sociokulturnog prostora.

„Koordinacija mreže zahteva standardne menadžment prakse: planiranje, kontrola, evaluacija; biznis plan, fandrejzing strategija, marketing i tako dalje“ (Scott, 1997: 312).

- Primenom strategije demetropolizacije ostvarenja *Grada teatra* se prenose u što veći broj regionalnih kulturnih centara, u kojima se istovremeno stvaraju mogućnosti i obezbeđuju uslovi za prijem kulturnih sadržaja i difuziju željenih sociokulturnih vrednosti, odnosno uvećanje dinamičkog sociokulturnog prostora, što predstavlja jednu od zadataki moderne Evrope.

- Orijentacija na koprodukciju/partnerstvo u kulturi – jedna je od najvažnijih vrednosnih mera socijalnog uticaja pozorišta. To je spoljna potvrda pozorišta. Uspesna partnerstva pozicioniraju pozorišta (ili pak kulturne organizacije i institucije) i gradove, kao značajne aktere u iniciranju međuresorne saradnje, što proširuje njihovu ulogu u socijalnom i urbanom razvoju.

Koprodukcija sličnih (kulturnih) institucija i organizacija iz civilnog i javnog sektora sa istim ili kompatibilnim ciljevima, predstavljaju neminovnost, naročito u sredinama sa nestabilnim uslovima privređivanja i turbulentnim kulturno-političkim okolnostima, u cilju razmene i difuzije ideja, željenih vrednosti i estetskih dostignuća, povezivanja umetnika, kulturnih radnika i šire populacije, na različitim nivoima, od lokalnog do nacionalnog ili internacionalnog, kao i zbog prevazilaženja finansijskih, organizacionih i tehničkih poteškoća. Sinergetskim delovanjem različitih inicijativa „odozdo na gore“ mogu se na efikasniji način iskoristiti sociokulturni resursi gradova.

- Strategija internacionalizacije *Grada teatra* je naročito relevantna zbog međunarodne rekognicije. Takođe, ova strategija ima ulogu da doprinese pozicioniranju grada na regionalnoj ili pak evropskoj, odnosno svetskoj kulturnoj mapi.

Internationalizacija pozorišnih praksi, prema Klaiću (2012), omogućava ne samo umetničke, nego i kulturne i političke dobiti. To se postiže oblikovanjem interkulturalne radoznalosti i kompetencije pozorišnih profesionalaca i pozorišne javnosti, kao i proširenjem kapaciteta publike da razumeju društvene realnosti drugačije od onih u svom neposrednom okruženju. Delujući na međunarodnom nivou pozorišta stvaraju dela koja izazivaju i razobličavaju duboko ukorenjene predrasude i stereotipe, koji se održavaju svuda u svetu.

b) Programsko-organizacione kompetitivne strategije nastoje da koriste sve komparativne prednosti za sopstveni razvoj

- „Strategija diversifikacija programa i usluga“. U programskom smislu, *Grad teatar* pokriva dramsko pozorište, na osnovu kako klasičnih, tako i savremenih komada, zatim postdramski teatar koji nije vođen dramskom književnošću, postoperske žanrove, kao i savremene oblike muzičkog teatra, klasičnog baleta, savremenog plesa i koreodrame.

Ova strategija podrazumeva i uvođenje raznovrsnih programskih sadržaja u sklopu podrške kulturnom pluralizmu sredine i kulturnoj inkluzivnosti (Dragičević Šešić i Dragojević 2005: 104), što direktno korespondira sa osnovnim principima savremenih kulturnih politika. *Grad teatar* kao dinamički model razvoja SKK u pristupu i vođenju se oslanja upravo na pomenute principe kulturne politike (koje su usvojile većina evropskih zemalja), što pokazuje Izveštaj Saveta Evrope pod nazivom „Sa periferije u suštinu“ (Council of Europe, 1997): (1) promocija kulturnog identiteta; (2) promocija kulturne raznolikosti; (3) promocija stvaralaštva; i (4) promocija učešća u kulturnom životu.

- U konceptualizaciji *Grada teatra* idealno je pribeći mešovitom modelu finansiranja, što je ujedno i odgovor na malo pre pomenutu ekonomsku stratešku dilemu. Pored budžetskog neophodno je obezbediti i druge načine finansiranja, naročito u sredinama sa turbulentnim političko-ekonomskim okolnostima. U tom smislu ekvivalent je strategija diversifikacije resursa, jer podrazumeva veći broj finansijera, što u perspektivi obezbeđuje veću organizacionu dinamiku, i stabilnost u razvoju. Shodno tome, izvori finansiranja mogu biti eksterni (budžetsko finansiranje iz fondova ministarstva kulture, skupštine grada ili skupštine opštine, sponzorstvo, donatorstvo) i interni (blagajna, sopstveni proizvod, sekundarne usluge, kulturni turizam). Jasno je da zajedno sa njima neophodno pribeći i čitavom nizu novih marketinških metoda, kao što su istraživanje publike, istraživanje sponzorstva, mogućnosti donatorstva, konkurisanje kod fondacija za finansijsku podršku projektima i slično. Na primeru *YU festa* možemo da vidimo kako nezavisan priliv sredstava može da se ostvari i koristeći potencijale postojeće kulturne mreže u komercijalno-umetničke svrhe, zarad prodaje i distribucije onih kulturnih proizvoda koji nisu u direktnoj vezi sa primarnom delatnošću.

- „Razvoj publike i širenje tržišta“ je strategija koja se sprovodi kako bi se povećala i proširila publika *Grada teatra* (koja se podvrgava željenom sistemu vrednosti), i uvećala raznolikost socijalnih i kulturnih grupa u publici, što doprinosi razvoju i produbljivanju međukulturnih odnosa, i stvaranju uslova za aktivno učestvovanje građana u kulturnom životu i kreativnim

procesima, sa ciljem „izgradnje“ akcione publike. „Bez kulturne raznolikosti publike, javni karakter pozorišta nema legitimitet“ (Klaić, 2012). Pa ipak, ovo pitanje je ujedno i deo šire kulturne politike na mezo i makro nivou i sistemski prožima čitav niz kulturnih i obrazovnih organizacija i ustanova, vladinih agencija i poslovnih korporacija, ali zbog prirode pozorišta kao javnog, kolektivnog događaja, ono je, prema Klaiću, posebno vidljivo upravo tamo.

Razvoj kulturne raznolikosti pozorišne publike mora u tom smislu uključivati umetničke i ljudske resurse, obrazovna i marketing odeljenja i biti promovisan od strane menadžmenta, što Klaić naziva 4P pristupom: dopiranje do javnosti, programiranje, partnerstvo i osoblje (*public outreach, programming, partnership and personnel*). Kako bi se primenila sva legitimna sredstva u razvoju publike, menadžer mora u potpunosti da upozna svoju potencijalnu publiku – elemente njihovih različitih života, zajedno sa njihovim različitim verovanjima, standardima, sistemima vrednosti, tabuima i predrasudama. Upravo menadžer umetnosti mora postati ono što Pik naziva „društveni istražitelj“, koji je uronjen u socijalnu i kulturno-političku zamršenost zajednica, iz koje nastoji da razvije aktivnu publiku. Pitanja koja iz toga proizilaze su: Koje kulturne i socijalne grupacije egzistiraju u zajednici? Kakva društva se formiraju? Koje tradicije se čuvaju u komšiluku? „Baš kao što menadžer dobre umetnosti treba da bude upoznat sa umetničkim formama, tako mora podjednako da bude upoznat sa lavirintom zamršenosti lokalnog života“ (Pick, 2011: 38). Stoga, ako je jedan od parametara ove strategije veća raznolikost socijalnih i kulturnih grupa u publici, onda je menadžment dužan da u određenim vremenskim razmacima organizuje anketiranje publike, kojim bi se ova činjenica mogla utvrditi i tako pratiti tokom dužeg perioda.

c) Strategije postizanja kvaliteta

- „Podrška razvoju kvaliteta“. Kada govorimo o *Gradu teatru*, kao dinamičkom modelu razvoja SKK, osnovno pitanje je kvalitet i umetničko-kulturni profil programa (predstava) koji se realizuje. „Prilikom izbora konkretnih strategija važan kriterij bi trebalo da bude i njihova mogućnost da doprinesu snaženju estetsko-programskih kvaliteta i postizanju izvrsnosti organizacije“ (Dragičević Šešić i Dragojević, 2005: 124).

Kvalitet umetničkog (pozorišnog) dela je preduslov za uspešnu komunikaciju sa publikom, te snažnije stimulisanje ljudskih čula, kao i ljudskog uma i duha. Prema tome, izvrsnost umetničkog dela, posredstvom autentičnih estetičkih sredstava, pojačava emocionalni doživljaj, što se

pozitivno odražava na transmisiju postuliranih ideja i vrednosti, čime se podstiče razvitak novih (viših) kulturnih potreba i kriterijuma kod gledaoca i menjaju kulturne navike, sa ciljem uvećanja kulturnog kapitala populacije. Prema Klaiću (2012), umetnička izvrsnost podrazumeva profesionalizam, originalnost, inovativnost, umetnički razvoj i moć ubeđivanja.

Shodno tome, „ukoliko izbor strategija bude pre svega puko prilagođavanje zahtevima okoline ili postojećim trendovima u kulturnoj politici, onda će to uvek biti na uštrb programa koji je osnova identiteta organizacije u kulturi, te to može imati suštinske posledice upravo na budući razvoj, uprkos privremene komercijalne ili druge dobiti“ (Dragičević Šešić i Dragojević, 2005: 124). U tom smislu, upravo je izvrsnost, to jest vrhunski kvalitet umetničkih ostvarenja ali i sveukupnog rada preduslov za generisanje sociokulturnog kapitala, a takođe i temeljni parametar evaluacije ovog modela. U kontekstu „estetskog ugovora“ to znači da umetnici/izvođači moraju da proizvedu najbolje moguće umetničko delo, kako bi publika na najbolji mogući način prihvatila poruku i vrednosti koje transmituju „porodice stvaralaca“ i „donosilaca odluka“. Upravo je to jedna od mogućnosti utiranja puta uspešnom procesu sekundarne enkulturacije.

d) Strategije javnog delovanja

- „Pozicioniranje u javnosti i razvoj prepoznatljivosti“ je značajna strategija u procesu stvaranja pozitivne slike zajednice, koja ujedno relativizuje dihotomiju između razvoja identiteta i imidža. Razvoj prepoznatljivosti počinje sa autoprepoznavanjem kulture grada, do razvoja republičkog, regionalnog i međunarodnog prepoznavanja i ugleda. To je ujedno i deo politike uređenja prostora, koji kao jedan od prioriteta prepoznaje očuvanje identiteta sredine.

9.1.10. Menadžment *Grada teatra*

„Kultura je važan mehanizam za promenu stanja uma bez insistiranja na nestajanju drugih stanja uma. Stoga je od ključnog značaja da novi menadžeri u kulturi uzmu ovo u obzir i shvate značaj postavljanja posebne politike i programskih ciljeva bilo kog obima u mnogo širem strateškom društvenom kontekstu“ (McGonagle, 1997: 24).

Proces upravljanja modelom *Grada teatra* zahteva viši stepen samosvesti u vezi sa sociokulturnom odgovornošću menadžmenta. U tom smislu, menadžment mora poznavati osobenosti zajednice (kulturno-političke okolnosti, društvene odnose, ekonomske prilike), kao i suštinu pozorišne umetnosti, gradeći pritom „jezički most“ između ova dva. Oslanjajući se na

teoriju „estetskog ugovora“ primarni cilj menadžmenta *Grada teatra* kao dinamičkog modela razvoja SKK je da se stvori suptilno društveno vezivanje između umetničkog rada i ostalih „porodica“ u kulturnom sistemu, a pre svega publike.

Ideja *Grada teatra* zasnovana je na postojanju umetničkog liderstva sa jasnom vizijom, i sposobnošću da oblikuje prepoznatljiv i autentičan estetski profil, sa visokim komunikacionim veštinama radi interakcije sa ansamblima, sa odeljenjima i službama, sa umetnicima, umetničkim saradnicima i odborima, kao i administrativnim i tehničkim osobljem; zatim sa donosiocima odluka na nivou opštine ili države, sa predstavnicima medija, kritičarima, novinarima, i naravno publikom – dakle sa svim porodicama i njenim članovima u jednom kulturnom sistemu.

Poželjne kompetencije za umetničko vođstvo su u vezi sa sposobnošću formulacije održive i prepoznatljive srednjoročne ili dugoročne razvojne strategije. Poželjan je dakle lider koji poseduje oštar osećaj za vreme i prostor, koji gleda bar pet godina unapred, razume neposrednu okolinu i povezuje je sa širim okruženjem (na nivou regije, države ili kontinenta) i društveno-političkim i kulturnim okolnostima.

a. Programsko-organizacioni razvoj Grada teatra kao dinamičkog modela razvoja SKK: AMK pristup

U implementaciji i realizaciji ovog modela, a na osnovu analiziranih studija, preporučuje se umetnički menadžment koji insistira na čuvanju i razvoju programske izvrsnosti kao i pravovremenom odabiru i implementaciji onih znanja i veština menadžmenta koje najviše odgovaraju organizacionom prevladavanju turbulentnih okolnosti (političkih, kulturnih i ekonomskih) i doprinose njenom internom stabilizovanju. U tom smislu se prirodno nameće *AMK – adaptivni menadžment kvaliteta*. „Ovaj oblik menadžmenta zahteva, pre svega, da se stvore uslovi za dalji razvoj umetničkog programa ustanove kao i internog i eksternog organizacionog delovanja koji uvažava ali i prevladava opasnosti/pretnje iz okoline“ (Dragićević Šešić i Dragojević, 2005: 124).

Osnovne pojmove kategorijalnog aparata AMK metoda čine:

- a) *Organizacioni razvoj*, što podrazumeva proces koji obuhvata složene edukativne strategije s ciljem podizanja kapaciteta organizacije i institucija za uspešno delovanje u dužem period (Dragićević Šešić i Dragojević, 2005: 51). Osim fokusiranja na podizanje izvrsnosti, organizacioni razvoj ukazuje i na potrebu izrade strateškog plana, kao središnjeg

(organizacionog) instrumenta *adaptivnog menadžmenta kvaliteta*. Ova metoda je naročito relevantna jer uvodi stalnu praksu evaluiranja dostignutog i promišljanja budućeg razvoja. Kao sveobuhvatna izjava strateške misije organizacije, ciljeva i strategije, strateški plan predstavlja detaljnu mapu puta pravca i kursa koji menadžment *Grada teatra* namerava da sledi u obavljanju svoje delatnosti. Dakle, strateško planiranje je menadžerski proces za formulisanje strateških ciljeva i delegiranja odgovornosti, kako bi se postigla misija i ciljevi ovog modela. To podrazumeva kontinuirani proces organizacionog podešavanja prema spoljnim pretnjama i mogućnostima urbane sredine, u skladu sa svojim unutrašnjim organizacionim prednostima i slabostima. Ovaj model nam omogućava da racionalizujemo evaluaciju kao deo procesa upravljanja *Gradom teatrom*.

- b) *Podizanje kapaciteta*, što je određeno kao „unutrašnja sposobnost organizacije da radi na sopstvenoj promeni u skladu sa vlastitom misijom i vizijom, te razvojnim ciljevima i prioritetima, te da ih – posebno u turbulentnim uslovima – pravovremeno promeni u skladu sa zahtevima samoodrživosti i potrebama okoline“ (Dragičević Šešić i Dragojević, 2005: 56-57)

„Za svaki navedeni cilj je neophodno da se jasno utvrde akcioni programi, inicijative, zadaci ili projekti koje treba preduzeti; lica odgovorna za preduzimanje takvih radnji; vremenski okviri i uključeni rokovi; i potrebni resursi u smislu ljudi, veština, sredstava, objekata i sistema“ (O’Connell, 1997: 82).

Dakle, *adaptivni menadžment kvaliteta* odlikuju sledeće karakteristike (Dragičević Šešić i Dragojević, 2005: 196):

- ciklusno definisanje metoda razvoja: uočavanje organizacionih raskršća i prekretnica;
- analiza spontano nastalih metoda i rešenja: sistematizacija dobrih organizacionih praksi;
- monitoring strateškog plana: sredstvo i postupak iznalaženja novih sistemskih rešenja;
- asimetrična i fleksibilna organizaciona struktura: definisanje žarišta kreativnosti;
- neautokratsko liderstvo: prenošenje elemenata upravljačke funkcije na saradnike;
- fleksibilnost u upravljanju: sprečavanje iscrpljivanja i sagorevanja osoblja;
- stabilnost razvojnih parametara i adaptibilnost indikatora: definisanje kvalitativne matrice izvrsnosti.

b. Predlog organizacije modela *Grada teatra*

Projektna organizacija u kontekstu modela *Grada teatra* je adekvatna utoliko što je ona orijentisana na projektne ciljeve, na produkciju i zato što odgovara prirodi i karakteru pozorišnog stvaralačko-proizvodnog procesa, zbog svoje fleksibilnosti, dinamičnosti i komunikacijske otvorenosti.

Upravnik, odnosno menadžer ovog pozorišnog modela ima dvostruku ulogu: kao lice koje upravlja organizacijom i kao izvršilac odluka upravnog odbora.

U ostvarivanju delatnosti posebnu ulogu u opštem modelu projektne organizacije ima umetničko veće, kao savetodavno stručno telo koje treba da da mišljenja i predloge o svim relevantnim pitanjima u vezi sa delatnošću i projektima *Grada teatra*.

Kao što predlaže Danka Muždeka Mandžuka (2000: 188), svaki od projekata treba da bude komunikaciono povezan sa opslužnim tehničkim jedinicama i stručnim grupama u opštim, zajedničkim službama, čime se obezbeđuje njihovo operativno, efikasno uključivanje u timove koji projektuju i realizuju pozorišne predstave.

U pozorišnoj organizaciji zasnovanoj na projektima, direkcije nisu zasebne, zatvorene organizacione jedinice povezane između sebe isključivo preko rukovodilaca, „nego otvorene organizacione jedinice sa pretežno koordinatorskom ulogom“ (Muždeka Mandžuka, 2000: 189).

U okviru projektne organizacije predlaže se stvaranje odgovarajućih timova, koji se okupljaju oko određenog projekta i komuniciraju sa glavnim menadžerom i umetničkim većem posredstvom tim lidera.

9.1.11. Model kulturnog delovanja

Model delovanja u kulturi *Grada teatra*, sa fokusom na kreativno aktivno učešću u kulturnom životu, u teoriji menadžmenta u kulturi ekvivalentan je „kulturnom funkcionalizmu“. Njegova suština se nalazi u zahtevu da se stvore uslovi za još demokratičniji kulturni život, kroz veće učešće svih pojedinaca i grupa koje sačinjavaju kulturni mozaik urbane sredine u procesu umetničke (pozorišne) produkcije i javnog delovanja, a da se istovremeno poveća i interna organizaciona efektivnost i efikasnost aktera kulturnog života, što podrazumeva da pozorište mora da bude oslobođeno stega birokratskog organizovanja javnih kulturnih institucija.

Ovaj model podrazumeva takođe značajno uključivanje države, pre svega kroz stimulatивne instrumente. „Njegove karakteristike su inventivnost, dinamičnost, disperzivnost i participacija, a koncept delovanja pluralizam i intersektorska saradnja koja može biti ostvarena samo kroz saradnju ključnih aktera u sva tri sektora društva: javnom, privatnom i nevladinom“ (Đukić, 2010: 368).

Dakle reč je o kulturnom modelu koji podrazumeva aktivnu participaciju svih „porodica“ u kulturnom sistemu, kako bi željene sociokulturne vrednosti imale široke reperkusije.

10. Zaključak

Grad teatar, kao dinamički sociokulturni model, ima potencijal za uspostavljanje međunarodne i međusektorske saradnje i komunikacije, za valorizaciju kreativnog potencijala kulturnog nasleđa, za povećanje nivoa i kvaliteta umetničke produkcije, kao i za obezbeđivanje ravnomernog razvoja kulture.

Model u središte rasprava stavlja i pitanje raznolikosti kultura, što je bilo osnovno pitanje i jugoslovenskog kulturnog prostora, a danas evropskog kulturnog prostora. Ideja multikulturalizma, u kontekstu ovog modela, ne znači da manjinske kulturne grupe treba ostaviti da same, prema svom nahođenju uređuju svoj život. Multukulturalizam ergo podrazumeva, kao što i Entoni Gidens (2009: 45) ističe, traženje načina da se raznolikost dovede u sklad sa preovlađujućim vrednostima, uz očuvanje osobenosti kulturnih grupa i njihovih partikularnih identiteta.

Idejni koncept *Grada teatra* treba da se zasniva na uspostavljanju ravnoteže između negovanja visokih umetničkih vrednosti i pristupačnosti široj populaciji, između estetske autonomnosti i efektivnosti u zadovoljavanju socijalnih i kulturnih potreba društva. To, takođe, podrazumeva uspostavljanje balansa između zaštite materijalne, odnosno očuvanja i prenošenja nematerijalne kulturne baštine, podsticanja savremene umetničke produkcije i stvaranja uslova za razvoj dinamičnog i raznovrsnog kulturnog života na ukupnoj teritoriji grada.

Grad teatar stvara kulturnu atmosferu života grada: u toj atmosferi razvija se građanin koji će usvajati i graditi „viši“ sistem vrednosti, razvijati interesovanja, sklonosti i ukus, što u perspektivi treba da rezultira uvećanjem kulturnog kapitala pojedinca, a implicitno i zajednice. Modeli ovakvog karaktera predstavljaju izvor duhovne i moralne obnove društva zbog vrednosti koje afirmišu, kao kontrapunkt negativnim tokovima urbanizacije i onim masmedijima koji svojim programima degradiraju sistem vrednosti i nameću kič i šund kao estetske i duhovne trendove. Sa druge strane, svojim participativnim dinamičkim karakterom, *Grad teatar* odbacuje i elitističko viđenje (pozorišne) umetnosti, uspostavljaajući interaktivni odnos sa zajednicom i njenim osnovnim društvenim vrednostima.

Iako uglavnom kreće kao kulturna inicijativa „odozdo na gore“, model ima potencijal da ostvari vrednosni impakt i na širem planu. U tom slučaju on predstavlja važnu komponentu razvoja

sociokulturnog kapitala ne samo na planu lokalne kulturne politike, nego i pokrajinske, odnosno državne. *Grad teatar* je važan model one kulturne politike koja stimuliše i podržava podržava kulturnu raznolikost i inkluzivnost, urbani razvoj, integraciju populacije, brisanje granica između umetnosti i obrazovanja i između kulture i obrazovanja, i afirmiše društvenu upotrebu javnih prostora.

Ono što je potrebno za uspešnu implementaciju i održivost ovog modela je što šira koalicija različitih „porodica“ u kulturnom sistemu zajednice, dakle umetnika, stvaralaca, stručnjaka u kulturi, predstavnika vlasti na različitim nivoima teritorijalne uprave, kulturnih institucija u savezu sa obrazovnim institucijama (edukatorima i školama i univerzitetima), zatim šire javnosti (predstavnika medija, novinara, kritičara), i naravno publike.

Jugoslovensko iskustvo *Grada teatra*, u kontekstu evropske formalne kulturno-političke paradigme treba posmatrati kao svojevrsnu preporuku, uzorni model, produktivan način oponiranja standardizaciji, uniformnosti i površnosti nametnute od strane snaga globalizacije. I tu leži značajan potencijal ovog pozorišta: on teži generisanju odgovornog (sociokulturnog) kapitala, samosvesnog građanstva, on može da oblikuje kritički pogled na svet, i da svojim vrednosnim načelima stvori angažovane i aktivne građane, u opštem interesu razvoja zajednice.

PRILOZI

Prilog 1.

S T A V O V I

SEKCIJE ZA KULTURU I UMETNOST OK SSRNV SUBOTICA O PRAVCIMA
AKCIJE NA MENJANJU STANJA U NARODNOM POZORIŠTU IZ SUBOTICE

a) Na osnovu osnovnog materijala, uvodnog izlaganja i diskusije, Sekcija ocenjuje da je dalje neodrživo stanje u kome se Narodno pozorište nalazi kada je reč o njegovom materijalnom položaju, programskoj koncepciji, organizacionoj strukturi, stanju samoupravnih i ukupnih međuljudskih odnosa i ističe neodložnost mera da se to stanje najhitnije i radikalno menja.

b) Sekcija zaključuje da su dosada u najvećoj meri iscrpljene sve mogućnosti popravljavanja stanja u Pozorištu i da je sada vreme da se učine temeljniji zahvati koji će omogućiti da pozorište uhvati korak s vremenom i s obavezama koje ima.

c) Sekcija smatra da svi društveni činioci Opštine i šire, koji imaju svoje obaveze i odgovornosti za rad Narodnog pozorišta u Subotici (zaposleni u Narodnom pozorištu, SIZ kulture, Komitet za društvene delatnosti i dr.), svoju dalju aktivnost u vezi sa Pozorištem moraju koncentrisati na sledećim ocenama i akcijama:

1. Zgrada Narodnog pozorišta je u takom stanju da publici ne pruža skoro ni minimum kulturnog standarda a za pozorišni ansambl predstavlja skoro neizdrživi napor da se predstave izvode bez ekscesa i prekida. Zato se moramo pripremiti da Veliku salu Narodnog pozorišta zatvorimo i pristupimo njenoj kompletnoj rekonstrukciji. Dalji pozorišni život, dok se rekonstrukcija ne dovrši, u našoj Opštini će se odvijati u maloj sali Pozorišta, Sinagogi, Domu kulture i drugim za to pogodnim prostorima.

To su okolnosti koje pre svega kolektiv Narodnog pozorišta dovode u vanredno stanje, naspram koga se mora izpoljiti maksimalna ozbiljnost, odgovornost i disciplina, te spremnost i sposobnost prilagođavanja takvim uslovima i rešavanje obaveza bez zastoja i gubitaka na kvalitetu.

2. Neodrživo je da u Narodnom pozorištu bude zaposleno 40 glumaca, naspram ukupno 160 zaposlenih. Takvu strukturu zaposlenih ni Narodno pozorište, niti ovaj grad dalje ne mogu izdržati, te je potrebno da se po najboljim iskustvima vodećih teatarskih kuća u našoj zemlji ovaj odnos svede bar do nivoa 1 (glumac) prema 1 (zaposlenih u pratećim službama).

Potrebno je takodje pojačati i sastav glumačkog ansambla u obe drame, kao i popraviti stručni nivo ostalih službi jer je to uslov njihove povećane efikasnosti.

Narodno pozorište već duže pati od nekompletnog rukovodećeg kadra. Potrebno je da se u tom pravcu učine naponi da se taj tim pojača, pre svega, umetničkim rukovodstvom i kompletira sa svim funkcijama koje mu pripadaju.

Ove mere moraju dovesti do ukupnog boljeg nagradjivanja zaposlenih u Narodnom pozorištu, a posebno do toga da se bitnim promenama u postojećem sistemu raspodele ličnih dohodaka dodje do stimulativnijeg nagradjivanja prema radu, kvalitetu rada i rezultatima rada.

3. Neodrživo je ni to da, na primer u ovoj godini, od ukupnih sredstava koja Narodnog pozorište dobija od SIZ-ova, tričetvrtine odlazi na lične dohotke zaposlenih, ostala 1/4 na režijske troškove i druge obaveze, a da za osnovnu delatnost Pozorišta (autorske honorare, opremanje predstava i sl.), praktično ne ostaje ništa. Smanjenjem broja zaposlenih, većom racionalnošću poslovanja i povećanjem ukupne efikasnosti svih funkcija u Narodnog pozorištu taj se odnos mora znatno promeniti u korist same pozorišne delatnosti.

4. Ne može se dalje održavati ni stanje da Narodno pozorište ostvaruje tek oko 8% vlastitih prihoda u strukturi ukupnih sredstava kojima raspolaže. Pozorišne predstave moraju imati vrednosti za publiku kojoj su namenjene, a pozorišne službe se moraju mnogo više angažovati na tome da dodje do susreta pozorišne predstave i publike.

Negovanje i razvijanje odnosa sa pozorišnom publikom, pozorišnom kritikom, ukupno sa sredstvima javnog komuniciranja, razvijanje i usavršavanje marketinga pozorišnih "prilivoda" su obaveze koje moraju dovesti do češćeg susreta publike i pozorišta, i naravno tako do boljeg plasmana pozorišnih predstava.

5. Moramo se založiti da se u okviru samoupravnog interesnog organizovanja iznadju pogodniji oblici razmene rada u oblasti pozorišne umetnosti koji bi adekvatnije vrednovali kvalitet, prijem predstava kod publike, kritike, nagrade itd. Sadašnji sistem finansiranja koji uvažava samo kvantitativne kriterije (broj predstava i premijera) u tom pogledu nije ni malo stimulativan.

6. Ni jednom pozorištu ne sme biti svojstveno da se zatvara prema umetničkim uticajima iz drugih sredina, prema drugim pozorišnim stvaraocima. Posebno bi bilo pogubno ukoliko bi to zatvaranje dovodilo do toga da se reperbar predstava koje će se igrati u jednom pozorištu podešava prema mogućnostima ansambla, ili prema "domaćim autorima". U situaciji kada se misli sudbina Narodnog pozorišta na drugi rok, Sekcija ističe nužnost da se u njegovoj praksi ostvari maksimalna otvorenost prema najboljim uticajima spolja, počev od dela koji se odabiraju za izvođenje, preko reditelja, glumaca, scenarista i drugih, pa sve do potpunije i sadržajnije saradnje sa pozorištima sa svim meridijana.

7. Sekcija ocenjuje da će sa stanovišta kulturnih potreba ove sredine biti daleko celishodnije da su muzički ansambl, kao deo kolektiva Narodnog pozorišta izdvojiti u filharmoniju, te tako bude okosnica za dalje kvaliteto uzdižanje ove značajne kulturne institucije.

8. Sekcija ocenjuje da će za dalji ukupni prosperitet pozorišne umetnosti u Subotici biti korisno da se u Narodnog pozorištu vodi jedinstvena repertoarska politika za obe drame. Pri tome se ne dovodi u pitanje subjektivitet jedne i druge drame kao oblika specifičnog izražavanja kulturnih vrednosti i zadovoljavanja potreba stanovništva ove sredine, već se na taj način predupređuju svako razdvajanje i antagonizmi, a sve snage kojima se raspolaže angažuju u interesu jačanja i jedne i druge drame.

9. U skladu sa svim ovim potrebama i promenama u kolektivu Narodnog pozorišta se najhitnije mora pristupiti normativnoj dogradnji unutrašnjih radnih i samoupravnih odnosa. Moraju se dograditi Statut Narodnog pozorišta, pre svega u domenu preciznijeg razgraničavanja samoupravnih i rukovodnih funkcija, prava i odgovornosti činilaca u tim domenima, zatim sistematizacija posla i radnih zadataka kojim će se normativno definisati nova tehnologija i organizacija rada Pozorišta i sporazuma o raspodeli sredstava za lične dohotke da bi on bio stimulativniji za bolje i kreativnije radnike.

10. Sekcija zaključuje da nama ne treba Pozorište građanske orijentacije, koje je zagledano samo u prošlost sa repertoarom koji ovlađuje lošim ukusima i niskim strastima, koje bi vodilo u malogradjanštinu i nekulturu, nacionalnu izolaciju i isključivost, već tako koje će biti angažovano na razvijanju vrednosti socijalističke revolucije, doprinositi podizanju kulturnog nivoa i kulturnih kriterija ljudi ove sredine, koje će doprinositi zbližavanju i boljem razumevanju ljudi različitih nacionalnosti, kulturnih i radnih tradicija.

d) Sekcija smatra da je ovaj program akcije istinski izuzetan za sve prave poslanike pozorišne umetnosti te da je njegovo sprovođenje u najneposrednijem interesu pre svega, zaposlenih u Narodnom pozorištu i u interesu ljubitelja pozorišne umetnosti. Zato se od svih zaposlenih u Narodnom pozorištu očekuje da ovaj program prihvate i daju svoj puni doprinos da se on sprovede u delo.

Sekcija zaključuje da je realizacija ovog programa minimum akcije potrebnih da se ostvari dalja egzistencija Narodnog pozorišta u Subotici, te nalaze svim odgovornim faktorima za njegovo sprovođenje da učine sve i upotrebe sva sredstva da se on i sprovede.

Prilog 2.

RADNA ORGANIZACIJA "PALIĆ"

ZOO VRT I REGIONALNI PARK

"PALIĆ - LUDOŠ"

P A L I Ć

I N F O R M A C I J A O REALIZACIJI PROGRAMSKIH SADRŽAJA NA P A L I Ć U

1. TERMALNI BAZENI

Logičan nastavak već započetih termalnih bazena koji su se u praksi dokazali predstavlja drugu fazu koja po svojim sadržajima čini okosnicu daljeg razvoja u turističkoj ponudi.

Postoje brojni društveni i ekonomski razlozi i interes sredine i šireg regiona da Palić postane turističko banjski centar imajući u vidu dugogodišnju tradiciju izražene privredne ambicije i realne materijalno-ekonomske mogućnosti.

Prema tome, prvi i osnovni razlog ekonomske i društvene opravdanosti izgradnje II faze kompleksa termalnih bazena proizilazi iz same koncepcije programa daljeg razvoja Palića, koji samo uz razvijenu turističko-ugostiteljsku aktivnost može da opravda dosadašnja ulaganja, na zaštiti prirodnih vrednosti i revitalizaciji postojećih objekata.

Sadržaj koji nudi idejno rešenje termalnih bazena predstavlja spektar atraktivnih mogućnosti za regeneraciju radnih sposobnosti i zaštitu zdravlja. Poznata su svojstva termo mineralne vode i dato je mišljenje o njenoj terapijskoj vrednosti.

Površina od 5.200 m² objekta u tri etaže, funkcionalno je prilagodjen potrebama najsavremenijeg rešenja u ovoj oblasti.

Aproksimativni troškovi izgradnje termalnih bazena iznose

Prilog 3.

R E Z I M E

RASPRAVE SA 24. SJEDNICE OPŠTINSKOG KOMITETA SK BUDVA O AKTUELNIM
PITANJIMA U OBLASTI KULTURE U OPŠTINI BUDVA

Opštinski komitet SK Budva je na svojoj 24. sjednici od 31. jula 1985. godine raspravljao o aktuelnim pitanjima u oblasti kulture u opštini Budva. Sjednici su, pored članova Komiteta, prisustvovali predstavnici institucija kulture, SIZ-a za kulturu i nauku i predsjednici organa društveno-političkih organizacija i Skupštine opštine.

U razvoju kulture i kulturnih djelatnosti, po ocjeni Opštinskog komiteta SK, i pored nedovoljnog i nekontinuiranog bavljenja i angažovanja Saveza komunista u ovoj sferi, postignuti su značajni rezultati. Ukupan obrazovni i kulturni nivo stanovništva osjetno je porastao. Ojačana je društvena svijest o kulturi kao sastavnom i bitnom dijelu društvenog života, koji vrši jak povratni uticaj na vršenje privrednih aktivnosti.

Formiranjem i egzistencijom SIZ-a kulture i nauke, Kulturnog centra, Opštinskog arhiva, OKUD-a "Kanjoš", Gradske muzike, RO "Zeta-film" itd. stvorena je značajna institucionalna osnova za razvoj kulture.

Medjutim, razvoj kulture u našoj Opštini - naglasio je Komitet - zaostaje za ukupnim materijalnim i društvenim razvitkom. Zaostajanje je uslovljeno prije svega objektivnim faktorima - slabljenjem materijalne osnove kulturne djelatnosti i posljedicama katastrofalnog zemljotresa. Ekonomska i privredna kriza, praćene visokom inflacijom, rastom nezaposlenosti, opadanjem životnog standarda i sl. rezultirale su erozijom materijalnog položaja kulture. Restriktivna politika finansiranja društvenih djelatnosti, uslovljena potrebom rasterećenja/zadržavanja dohotka u privrednim ćelijama radi autoreprodukcije, i etatističko tretiranje kulture kao potrošnje, a ne kao komponente razvoja, odigrale su presudnu ulogu u tom procesu. S druge strane, katastrofalni zemljotres je, prouzrokujući znatna oštećenja i rušenja kulturno-istorijskih spomenika i objekata kulture na području čitave Opštine, a posebno u Starom gradu, djelovao u istom pravcu.

Zaostajanje kulturnog za ukupnim društvenim, a naročito turističkim razvojem uslovljeno je, u velikoj mjeri, i subjektivnim razlozima. Neorganizovanost ove sfere, pasivnost duha praćena samozadovoljstvom s malim rezultatima, nedovoljna međuinstitucionalna saradnja i

još slabija povezanost i koordinacija kulturnih institucija i turističkih organizacija, te masovna usmjerenost ka tradicionalnim duhovnim vrijednostima kočile su obogaćivanje, razvoj i promjene kulturnih sadržaja i kulturne politike uopšte.

Tako su se opadanjem ukupne kulturne organizovanosti i kvaliteta kulturnog života i sadržaja, istaknuto je u raspravi, ugasile ili iz Budve preselile značajne kulturne manifestacije poput Jugoslovenskog festivala humora, Igara juga, Dana muzike Budva - Sveti Stefan i sl. Većina kulturnih institucija, tretirajući se kao institucije potrošnje, nalazi se na rubu egzistencije, a kulturne aktivnosti i sadržaji koji se nude turistima i gradjanstvu ne odgovaraju naraslim potrebama. Najveća slabost u ovoj oblasti, ocjenjena je, jeste u nepostojanju osmišljene kulturne politike na nivou Opštine, koja zahtjeva mnogo veći stepen saradnje i koordinacije rada svih privrednih i društvenih subjekata nego što on sada postoji. Konstituisanjem osmišljene kulturne politike i akcije kulturnu ponudu treba staviti u funkciju turističke ponude, što do sada u potpunosti nije bio slučaj. Bogatstvo i raznovrsnost kulturnih sadržaja i kulturno-istorijskih spomenika će, privlačenjem ekonomski moćnijih turista sa višim obrazovnim karakteristikama i kulturnim aspiracijama, sa svoje strane, vršiti povratni uticaj kako na institucije - sve većim kulturnim potrebama, zahtjevima i normama, tako i na stanovništvo - procesom akulturacije. Jer, kako je naglašeno, sadašnja kulturna i umjetnička ponuda, inače izrazito sezonskog karaktera, je gotovo u potpunosti redukovana na sadržaje masovne kulture - u muzičkom životu dominira disko muzika i koncerti estradnih zvijezda, u vizuelnim umjetnostima filmska i slično. Tako se dešava da na koncertima estradnih umjetnika prisustvuje preko 1000 gledalaca, a na pozorišnim predstavama jedva tridesetak gledalaca.

Obogaćivanje kulturne ponude i njeno podizanje na viši nivo, po ocjeni Opštinskog komiteta, nije samo kulturno pitanje, tj. pitanje rasta kulturnih standarda stanovništva, nego, isto tako, i generator značajnih ekonomskih vrijednosti, budući da su, kulturni i umjetnički život u Budvi još uvijek, potencijalno, osnovni mediji poboljšanja platežne strukture turista i produženja turističke sezone, te njenog pretvaranja u turističku metropolu ne samo jugoslovenskih, već i internacionalnih razmjera.

I u okviru postojećih kulturnih institucija, sa ograničenim sredstvima i neadekvatnim prostorima, a zahvaljujući kreativnosti i upornom radu pojedinaca, postizani su značajni rezultati u obogaćivanju kulturnog života. Tako je Moderna galerija Kulturnog centra - sa prezentacijom vrhunskih ostvarenja jugoslovenskih i svjetskih likovnih stvaralaca stekla reputaciju i na domaćem i na inostranom prostoru, a sličan je slučaj i sa OKUD "Kanjoš" i Gradskom muzikom. I RO "Zeta-film" je, sa neadekvatnim finansijskim i tehničkim sredstvima, postigla krupne rezultate u filmskoj produkciji.

Kulturna šansa Duvde je, naglasio je Opštinski komitet SK, u obnovi i revitalizaciji Starog grada i manastirskih kompleksa postradalih u razornom zemljotresu. Obnovom ovih kulturno-istorijskih spomenika, stvaranjem sakralnih objekata za javnost, formiranjem muzeja, te stvaranjem prostornih uslova za rad Kulturnog centra, Opštinskog arhiva, OKUD-a "Kanjoš", likovnih, muzičkih i pozorišnih umjetnika, obezbijediće se realne mogućnosti za prezentaciju i realizaciju vrhunskih kulturnih vrijednosti. Međutim, već sada se otvaraju značajna pitanja i problemi u ostvarivanju kulturnih aktivnosti nakon završetka procesa obnove. Još uvijek nije do kraja definisano koji će se muzeji formirati u Starom gradu. Da li će to biti, pored Memorijalnog muzeja "Stjepana M. Ljubiše", arheološki i zavičajni, ili arheološki i etnografski muzej? Treba nastojati, naglašeno je u raspravi, da se arheološkom muzeju - s obzirom na bogatstvo domicilnih eksponata - da republički karakter, odnosno da se formira kao arheološki muzej Crne Gore. Otvoren je i problem zaštite spomenika kulture. Postojeća organizacija službe zaštite spomenika kulture u cijeloj Crnoj Gori, nije adekvatna potrebama. Monopol Republičkog zavoda za zaštitu spomenika kulture na čitavom području Republike imao je negativne posljedice na čuvanje, održavanje i prezentiranje spomeničkog fonda. Takva orijentacija je dovela do pasivizacije rada na zaštiti u opštinama i do isključivanja opštinskih institucija kulture od aktivnosti na ovom planu. Paradoksalna je situacija, istaknuto je u diskusiji, da narodnu odbranu kao najodgovorniju funkciju društva prenosimo na opštine, a zaštitu spomenika kulture još uvijek držimo kao centralizovanu instituciju. U tom smislu pokrenuta je inicijativa da RO u osnivanju "Stari grad" vremenom preraste, nakon završetka procesa obnove, u specijalizovanu instituciju za zaštitu spomenika kulture u Opštini.

Jedno od važnih pitanja iz ove oblasti jeste i neregulisan odnos sa crkvom, koja je vlasnik znatnog dijela spomenika kulture i pokretnog spomeničkog bilaga. Ogromna društvena sredstva ulažu se u obnovu sakralnih spomenika kulture, a da se prije toga ne preciziraju međusobne obaveze i prava. Društvo će obnoviti manastire i crkve, zaštititi stare knjige i arhivsku gradju, nakon čega će ta neprocjenjiva kulturna dobra biti prepuštena na upravljanje pojedinim sveštenim licima, koja nemaju stručne kvalifikacije za čuvanje i prezentiranje javnosti te ogromne kulturne baštine. Problem se posebno zaoštrava zbog postojanja indicija da crkva teži apsolutnom monopolu u prezentiranju pokretnog i nepokretnog spomeničkog fonda.

Osim toga, još uvijek nije do kraja definisana ni koncepcija finansiranja rada muzeja i drugih institucija kulture koje će se nalaziti u Starom gradu. Jer, nakon predaje novoizgradjenih, tj. obnovljenih objekata navedenim institucijama na upravljanje i korišćenje, ogromno će - zbog visoke vrijednosti objekata i visokih amortizacionih izdvajanja - porasti troškovi poslovanja tih institucija, a za ta značajna dodatna sredstva treba već sada isplanirati izvore finansiranja. Problem se uvećava jer institucije poput muzeja i arhiva nijesu u stanju da se gotovo ni u najmanjem dijelu sredstava samofinansiraju. Treba, isto tako, već sada pripremati i stipendirati potrebne kadrove za rad u tim institucijama, jer takvih kadrova Budva za sada nema.

Najprioritetniji zadatak Saveza komunista i drugih subjektivnih snaga u sadašnjem trenutku - ocjenio je Opštinski komitet SK - jeste konstituisanje osmišljene dugoročne kulturne politike u Opštini, sa jasnim definisanjem ciljeva, sredstava i metoda kulturnih aktivnosti. Kao rezultat ovakve politike logično je očekivati objedinjavanje i oplemenjivanje kulturne ponude, formiranje kulturnih manifestacija jugoslovenskog ili internacionalnog karaktera, koje će Budvu podići u sam vrh turističkih i kulturnih centara Jugoslavije, pa i šire, Evrope. Ostvarivanje takvog cilja, međutim, nije moguće rascjepkanim i nekordiniranim aktivnostima mnoštva različitih subjekata, već koordiniranjem i udruživanjem rada i sredstava organizacija sa područja Opštine, uz neophodnu podršku i pomoć šire društvene zajednice.

OPŠTINSKI KOMITET SK BUDVA

LITERATURA

- Adižes, I. (2006) *Menadžment za kulturu*, Novi Sad: Asee books.
- Adler, S P. & Kwon, S-W. (2002) 'Social Capital: Prospects for a New Concept', *The Academy of Management Review*, vol. 27, (1), 17-40.
- Albijanić, M. (2011) *Intelektualni kapital: uticaj na konkurentnost i ekonomski rast*. Beograd: Službeni glasnik.
- Albvaš, M. (1999) 'Kolektivno i istorijsko pamćenje', *Reč*, (56), 63-83.
- Aldridge S., Halpern D. & Fitzpatrick S. (2002) *Social Capital: A Discussion Paper*, [Internet], Apr, Dostupno na: http://www.thinklocalactpersonal.org.uk/library/BCC/Social_Capital_PIU_Discussion_Paper.pdf [4 Maj 2013].
- Analiza Šekspir festa (1986) *Dnevnik*, Novi Sad, 18. Septembar.
- Aristotel. (1982) *O pesničkoj umetnosti*, Beograd: Rad.
- Aristotel. (1988) *Politika*, Zagreb: Globus.
- Asman, A. (2011) *Duga senka prošlosti*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Asman, J. (2011) *Kultura pamćenja*, Beograd: Prosveta
- Anheier, H. K., Gerhards, J. & Romo, F. P. (1995) 'Forms of capital and social structure in cultural fields: Examining Bourdieu's social topography', *American Journal of Sociology*, vol. 100, (4), 859-903.
- Balzam, R. (2014) *Javni objekti i javni prostori Subotice kao ambijentalne pozornice KPGT-a*, Specijalistički rad, Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, Fakultet tehničkih nauka.
- Baron, S., Field, J. & Schuller, T. (2000) 'Social capital: critical perspectives', *Historical Social Research*, Vol. 27, (4), 323-328.
- Barker, C. (2000) *Cultural Studies*, London: Sage

- Bazik, D. (2002) 'Scenografija gradskog prostora', u Dragičević Šešić, M. (ur.) Javna kulturna politika, Beograd: Magna Agenda.
- B, D. (1987) 'Kotorart ili talijin boravak u Kotoru', *Omladinski pokret*, 1. Maj.
- Becker, G. (1993) *Human Capital*, Chicago: University of Chicago Press.
- Bekon, F. (2009) *Istinita uputstva za tumacenje prirode: Novi organon i Velika obnova*, Beograd: Službeni glasnik Srbije.
- Benevolo, L. (2004) *Grad u istoriji Evrope*, Beograd: Clio.
- Bigley, G. A. & Pearce, J. L. (1998) 'Straining for shared meaning in organizational science: Problems of trust and distrust', *Academy of Management Review*, (23), 405-421.
- Bjelić, B., Milovanović, S., Josifidis, K. & Tomić R. (2000) *Politička ekonomija: kritička i uporedna analiza*, Novi Sad: Viša poslovna škola.
- Bourdieu, P. (1973). 'Cultural reproduction and social reproduction', *Knowledge, Education, and Cultural Change: Papers in the Sociology of Education*, 71-112.
- Bourdieu, P. (1982) *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistique*, Paris: Librairie Arthème Fayard.
- Bourdieu, P. (1984) *Distinction. A social critique of the judgment of taste*, London: Routledge.
- Bourdieu, P. (1986) 'The Forms of Capital', u Richardson, J. G. (ur.) *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, New York/Westport/London, 241-258.
- Bourdieu, P. (1993) *Sociology in Question*, London: SAGE.
- Bourdieu, P. (1997) 'The Forms of Capital'. *Education: Culture, Economy, Society*, Oxford: Oxford University Press.
- Božović, R., (2003) 'Dijalog na razlikama kulture', *Luča*, (XX/1), 197-215.
- Brečić, P. (1986) 'Otpusno pismo za gledaoca. *Slobodna Dalmacija*.21. Septembar.
- Brečić, P. (1987) 'Pustinjski Molijer', *Slobodna Dalmacija*. 8. jul.

- Breht, B. (1966) *Dijalektika u teatru*, Beograd: Nolit.
- Bugarski, R. (2005) *Jezik i kultura*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Bugarski, R. (2009) *Evropa u jeziku*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Bugarski, R. (2010) *Jezik i identitet*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Claridge, T. (2004) *Designing Social Capital Sensitive Participation Methodologies*, [Internet], Dostupno na: <http://www.socialcapitalresearch.com/wp-content/uploads/2013/01/Social-Capital-and-Participation-Theories.pdf> [7. maj 2010].
- Coleman S, J. (1988) 'Social Capital in the Creation of Human Capital', *American Journal of Sociology*. Supplement: Organizations and Institutions: Sociological and Economic Approaches to the Analysis of Social Structure, [Online], vol. 94, 95-120. Dostupno na: <http://www.jstor.org/stable/2780243> [28.5.2013].
- Coleman, James. (1990) *Foundations of Social Theory*, Cambridge: Harvard University Press.
- Council of Europe. (1997) *In from the Margins. A contribution to the debate on Culture and Development in Europe*. [e-izdanje], Brussels: The European Task Force on Culture and Development, Dostupno na: http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/resources/Publications/InFromTheMargins_EN.pdf [2. maj 2014].
- Cvetičanin, P. (2012) *Kulturne prakse u Boki Kotorskoj*, Kotor: Expeditio.
- Cvetičanin, P. (2012) *Program razvoja kulture opštine Kotor 2012-2016*. Kotor: Expeditio.
- Čale, F. (1984) *Igre u Njarnjas gradu*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.
- Čeranić, G. (2007) 'Preduzetništvo i socijalni kapital', *Sociološka luča*, god. I, (2), Nikšić: Filozofski fakultet.
- Ćirilov, J. (1985) 'Pozorište celi grad', *Politika*, Beograd, 28.Oktobar.

- Ćirilov, J. (1986) 'Zašto je Šekspir letovao u Jugoslaviji', u Klaić, D., Pavićević, Sziveri János. & Stojanović, L. (ur.) *Šekspir fest, komentari*, Subotica: Narodno pozorište Nepsinhaz - KPGT.
- D.H. (1987) 'Koncept kulturnog razvoja - otvorena scena', *Večernje novosti*, Sarajevo, 28. Jul.
- Divinjo, Ž. (1978) *Sociologija pozorišta*, Beograd: Beogradski izdavačko - grafički zavod.
- Divinjo, Ž. (1986) 'Praznici i civilizacije', *Kultura* (73-75), 92-107.
- Doksijadis, K. (1982) *Čovek i grad*, Beograd: Nolit.
- Dragićević Šešić, M. & Šentevska, Irena. (ur.) (2000) *Urbani spektakl*, Beograd: Clio
- Dragićević Šešić, M. (2002) 'Stvaranje mita o gradu i politika spektakla', *Javna i kulturna politika*. Beograd: Magna agenda.
- Dragićević Šešić, M. (2002) 'Kulturni razvoj i prostorni menadžment kulturnih delatnosti', u Dragićević Šešić, M. (ur.) *Javna kulturna politika*, Beograd: Magna Agenda.
- Dragićević Šešić, M. (2006) 'Theatre, public space and city identity - memory politics as a challenge in preserving Belgrades multicultural identity', u Lužina, J. (ur.) *Theatre and Identity*. Skopje: Faculty of Dramatic Arts.
- Dragićević Šešić, M. & Stojković, B. (2007) *Kultura, menadžment, animacija, marketing*, Beograd: Clio.
- Dragićević Šešić, M. (2009) 'Kultura u funkciji razvoja grada (kulturni kapital i integrativna kulturna politika)', *Kultura*, (122/123), 20-40.
- Dragićević Šešić M, (1994) 'Stvaranje mita o gradu', u Živković, J. & Stojković, B. (ur.) *Urbana kultura i ekologija*, Niš: Gradina.
- Dragićević Šešić, M.. i Dragojević, S. (2005) *Menadžment umetnosti u turbulentnim okolnostima*.

- Dragojević, Sanjin. (1998) „Uticaj kulturnog, društvenog i simboličkog kapitala na razvoj zemalja Srednje i Istočne Europe“. *Sociokulturni kapital i tranzicija u Hrvatskoj*. Zagreb: Hrvatsko sociološko društvo.
- Dragojević, S. (1999) „Multikulturalizam, interkulturalizam, transkulturalizam, plurikulturalizam: suprotstavljeni ili nadopunjujući koncepti“. *Kultura, Etničnost, Identitet*. Zagreb: Institut za migracije i narodnosti, Naklada Jesenski Turk, Hrvatsko sociološko društvo.
- Dragojević, S. (2013) *Sociokulturni kapital*, [Online], Dostupno na: <https://www.culturalmanagement.ac.rs/en/news/article/sociokulturni-kapital> [25 avg 2014].
- Drašković, B. (1986) *Putujuci reditelj*, [Film], Beograd: Radio-televizija Beograd
- Drašković, B. (1988) *Paradoks o reditelju*, Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Duletić, V. (2010) *Budva - Od mita do stvarnosti (Strategija o razvoju budvanskog turizma)*, [Internet], Dostupno na: http://www.butua.com/istorija/2010/vlado_duletic_budva_od_mita_do_stvarnosti.pdf [3 okt 2013].
- Duvnjak, S. (1986) ‘Prošlosti na putu za budućnost’, *Subotičke novine*. 17. april
- Džakmić, Dž. (1986) ‘Subotica bez platne liste’, *Svijet*, 10. jul.
- Džekjoks, Dž. (2010) *Gradovi i bogatstvo nacija*, Novi Sad: Mediterran Publishing d.o.o.
- Đukić, V. (2005) *Kulturni turizam*, Beograd: Clio.
- Đukić, V. (2008) ‘Festivalski menadžment umetničkih manifestacija u Srbiji: upravljanje Evropskim integracijama ili lokalnom svetkovinom’, *Zbornik radova sa međunarodne naučne konferencije: Obrazovanje, umetnost i mediji u procesu Evropske integracije*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 158-171.
- Đukić, V. (2009) *Država i kultura: studije savremene kulturne politike*, Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Fakultet dramskih umetnosti.

- Đuričin, D., Janošević, S. i Kaličanin, Đ. (2010) *Menadžment i strategija*, Beograd: Centar za izdavačku delatnost Ekonomskog fakulteta.
- Đurković, Lj. (1987) 'Svjetlo na pozornici', *Pobjeda*, Titograd, 28. oktobar
- Đurković, Lj. (1987a) 'Stari Grci u novom ruhu', *Pobjeda*, Titograd, 18. jul.
- Erši, I. (2006) 'Nebo, pakao, nada', *SCENA: časopis za pozorišnu umetnost*. (4), 108-111.
- Farkas, J. (1988) 'Az ember tragédiája Nyugat Berlinben', *Népszábadasag*, 31. Maj.
- Fejzagić, A. (1988) Metafora nežne utopije', *Oslobođenje*, 17. Avgust.
- Florida, R. (2007) *The flight of the creative class: the new global competition for talent*, New York: Collins.
- Foretić, D. 'To Bačka nije videla', *Danas*, 22. oktobar (1985).
- Foretić, Dr. (1986) 'Glob na Paliću', *Danas*, 29. jul.
- Foretić, D. (1988) 'Nismo doživeli poraz', *Danas*, 12. januar.
- Fukuhara, Y. (2000) *Cultural capital management*, Japan: Shiseido Co. Ltd.
- Fukujama, F. (1997) *Sudar kultura*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Fukuyama, F.(1999) 'Social capital and civil society', *IMF Conference on Second Generation Reforms*, The Institute of Public Policy George Mason University, Dostupno na: <http://www.imf.org/external/pubs/ft/seminar/1999/reforms/fukuyama.htm> [3. jun 2013].
- Gibs, D. (2010) *Humanitarno razaranje Jugoslavije*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stanojevića.
- Gidens, E. (2007) *Sociologija*, Beograd: Ekonomski fakultet.
- Gidens, E. (2009) *Evropa u globalnom dobu*, Beograd: Clio.
- Goetz, B. (1996) 'Esplanada: Teorija trgova'. *Evropski glasnik, Zagreb*, vol. 1, (1).

- Golubović, N. (2008) 'Teorija kapitala i racionalni izbor', *Sociologija*, vol. 51, (2), 189-204.
- Golubović, Z. (2007) *Savremeno jugoslovensko društvo*, Beograd: Službeni glasnik.
- Gouldner, A. (1960) The norm of reciprocity: A preliminary statement. *American Sociological Review*, vol. 25 (2): 161-178.
- Gregović, S. (1987) 'Predsedništvo OK SK Budve - puna podrška Gradu teatru', *Večernje novosti*, Beograd, 31. Oktobar.
- Greenberg, R. D. (2005) *Jezik i identitet na Balkanu: raspad srpsko-hrvatskoga*, Zagreb: Srednja Europa.
- Grootaert, C. & Van Bastelaer, T. (2001) *Understanding and measuring social capital: a synthesis of findings and recommendations from the social capital initiative*. Washington (USA): The World Bank - Social Development Department-Social Capital Working Paper Series. Dostupno na:
<http://siteresources.worldbank.org/INTSOCIALCAPITAL/Resources/Social-Capital-Initiative-Working-Paper-Series/SCI-WPS-24.pdf> [3. maj 2013].
- Gubitak zbog duga. (1988) *Večernje Novosti*, Beograd, 7. maj
- Halpern, D. (2001) 'Moral values, social trust and inequality: can values explain crime?', *British Journal of Criminology*, vol. 41, (2), 236-251.
- Hanifan, J L. (1916) 'The Rural School Community Center',. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, (67), 130-38.
- Haralambos, M. i Holborn,. (2002) *Sociologija. Teme i perspektive*. Zagreb: Golden marketing.
- Harper, R. and Kelly, M., (2003) *Measuring Social Capital in the United Kingdom*, [Internet], London: Office for National Statistics, Dostupno na:
<http://www.ons.gov.uk/ons/guide-method/user-guidance/social-capital-guide/the-social-capital-project/harmonised-question-set.pdf>. [14. apr 2013].
- Hartli, Dž. (2007) *Kreativne industrije*, Beograd: Clio.

- Harvud, R. (1998) *Istorija pozorišta: ceo svet je pozornica*, Beograd: Clio.
- Hellmut, K. (1988) 'Welttheater im Wilmersdor', *Der Tagesspiegel*, 26. maj.
- Hilan, E. (2004) *Etnicitet i nacionalizam*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Hrovat, B. (1988) 'Oduševljenje pod Guliverom', *Večernji list*, 3. avgust.
- Ignjatović, S. (2011) *Socijalni kapital - od akademskih rasprava do javne politike*, Beograd: Institut društvenih nauka.
- Ignjatović, S. (2012) 'The concept of social capital in academic discussion and in public policy', u Cvetičanin, P. & Birešev, A. (ur.) *Social and cultural capital*, Beograd: Centre for Empirical Cultural Studies of South-East Europe the institute of philosophy and social theory of the University of Belgrade.
- Ignjatović, S. & Tomanović S. (2011) 'Socijalni kapital i prostor'. *Sociologija i prostor*. vol. 49 (3), 269-285.
- Ilić, Vlatko. (2013) 'Pozorište kao savremena kritička delatnost'. *Zbornik referatov z X. Medzinárodnej Banskobystrickej teatrologickej konferencie v cykle DNES A TU*, Banská Bystrica, Novembar 29-30, 56-60.
- Ivković, L. (1987) 'Pohvale bez samozadovoljstva', *Politika*, Beograd, 24. novembar
- Isakov, A. (2011) 'Mađari žele svoje pozorište', *Politika*, [Internet], <http://www.politika.rs/rubrike/Kultura/Madjari-zeli-svoje-pozoriste.lt.html> [5. nov 2013]
- 'Jahrmarkt der Grausamkeiten' (1988) *Tip Berlin*, maj.
- Jeffrey P. C., Amrita G. D. & Lois M. Takahashi. (2004) 'Social Capital and Trust in South-east Asian Cities', *Urban Studies*, vol. 41, (4), 853–874.
- Jermyn, H., (2001) *The Arts and Social Exclusion: a review prepared for the Arts Council of England*, [e-izdanje], Dostupno na: http://www.artscouncil.org.uk/publication_archive/arts-and-social-exclusion-a-review-prepared-for-the-arts-council-of-england/ [6. jul 2013].
- Jocović, Z. (1987) 'Povratak teatra', *Pobjeda*, Titograd, 7. Avgust.

- Jonaš, G. (1989) u Grubač S. (intervju), 'Teatar moja crkva', *Radio TV Revija* 1, septembar.
- Jovanov, L. (2013) 'Multikulturni identitet Subotice i paradigmatški plurikulturni koncept predstave Madač, komentari', *Identitet i sećanje: transkulturalni tekstovi dramskih umetnosti i medija (Srbija 1989-2014)*, [e-izdanje], Dostupno na: http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded_files/_content_strane/2013_lazar_jovanov.pdf [3. avg 2013].
- Jovanović, D. (1988) u Vasiljević, S. 'Da li pozorište postoji zbog predstava', *Duga*.
- Jovanović, D. (2006) 'Doručak kod Tifanija', *SCENA : časopis za pozorišnu umetnost*. (4), 29-38.
- Josifidis, K. (2004) *Makroekonomija - Principi teorije politike*, Beograd: VEDES.
- Kalađurđević, Mira. (2011) 'Identitet Budve sa problematikom brendiranja grada' *Sociološka luča*. (V/1), 96-115.
- Kasa, J. (2002) 'Plafon na podu', *Vreme* [Internet], Dostupno na: <http://www.vreme.co.rs/cms/view.php?id=311390&print=yes> [15. sep. 2013]
- Katuranić, V. (1998) 'Sociokulturni kapital budućnosti: neoklasični i drugi pristupi', u Meštrović, M. & Štulhofer, A. (ur.) *Sociokulturni kapital i tranzicija u Hrvatskoj*, Zagreb: Hrvatsko sociološko društvo.
- Keeley, B. (2010) *Ljudski kapital. Kako ono što znate oblikuje vaš život*, Beograd: Zavod za udžbenike.
- Kelly, A. & Kelly M. (2000) *Impact and Values, Assessing the Arts and Creative Industries in the South West*, Bristol: Bristol Cultural Development Partnership.
- Kesić, V. (1985) 'Subotičke žive slike', *Studio*, Zagreb.
- Kesić, V. (1987) 'YU fest', *Studio*, Zagreb. 3. Septembar.
- Kesić, V. (1988) 'Ristić pod kamenom', *Studio*, Zagreb, Avgust.

- Klaić, D. (1985) 'Madač u krugu evropske drame', u Klaić, D., Pavićević. B., Sziveri János. & Stojanović, L. (ur.) *Madač, komentari*, Subotica: Narodno pozorište Nepsinhaz - KPGT.
- Klaić, D. (1985) 'Pozorišna arheologija', u Klaić, D., Pavićević. B, Sziveri János. & Stojanović, L. (ur.) *Madač, komentari*, Subotica: Narodno pozorište Nepsinhaz - KPGT.
- Klaić, D. (1986) 'Parafraze prostora', u Klaić, D., Pavićević. B, Sziveri János., & Stojanović, L. (ur.) *Šekspir fest, komentari*, Subotica: Narodno pozorište Nepsinhaz - KPGT.
- Klaić, D. (1986a) u Vasiljević, T. 'Šekspir pred slikom raspadnutog sveta', *Glas omladine*. 17. Avgust.
- Klaić, D. (1987) 'Molijer u umornom svetu', *Književne novine*, 1. Jul
- Klaić, D. (1989) *Teatar razlike*, Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Klaić, D. (2002) 'The Future of Festival Formulae', Background paper, *A Holland Festival symposium in De Balie*, [e-izdanje], Amsterdam, 19 June, Dostupno na: <http://www.efa-aef.eu/newpublic/upload/efadoc/11/HFsympbackground%20paper.doc>. [1 Okt 2013].
- Klaić, D. (2006) 'Festival', in Lexicon, *Performance Research*, [e-izdanje], vol. 4, (11), 54-55. Dostupno na: <http://www.efa-aef.eu/newpublic/upload/efadoc/11/> [17. nov 2013].
- Klaić, D. (2006) 'Dugi marš kroz institucije: varijanta Ristić' *SCENA : časopis za pozorišnu umetnost*. (4.) 16-25.
- Klaic, D. (2012) *Resetting the Stage: Public Theatre between the Market and Democracy*, Intellect Ltd.
- Klein, J. (2003) *Francis Bacon*, [Internet], Dostupno na: <http://plato.stanford.edu/entries/francis-bacon/> [24. avg 2012].
- Kloskovska, A. (2001) *Sociologija kulture*, Beograd: Čigoja štampa.
- Kokotović, N. (1988) 'Koreodrama i jezik', *Okolo*, 19. maj

- Kolarić, V. (2012) 'Estetika preobražavanja kao osnov estetičkih shvatanja F. M. Dostojevskog', *Zbornik Matice srpske za slavistiku* (82), 7-18.
- Kopicl, V. (1988) 'Izlaz iz trostrukog kruga', *Dnevnik*, Novi Sad, 3. jul.
- Kot, J. (1994) *I dalje Šekspir*, Novi Sad: Prometej.
- Kovačević, B. (1985) 'Počeci organizovanog bavljenja sutrašnjicom', *Rukovet : časopis za književnost, umetnost i društvena pitanja*, (1), 3-6.
- Kovačević, B. (2013) *Stvarnosti i izgledi*, Novi sad: Vojvođanska politikološka asocijacija.
- Krätke, S. (2011) *The creative capital of cities*, Chichester[u.a.]: Wiley-Blackwell.
- Krilović, B. (1986) 'Andronik na zidu smrti', *Vjesnik*. 15. avgust
- Krilović, B. (1989) 'Pogled izvan', *Non*, 15. avgust.
- Krstić, B. (2007) 'Subotica je zvezda koja šalje i prima svetlo', *Subotičke novine*.
- Kunzman, K. R. 2004. 'Culture, Creativity and Spatial Planning', *Town Planning Review*, [Internet], vol. 75, (4), 383-404, Dostupno na: <http://www.scholars-on-bilbao.info/fichas/KUNZMANN%20CultureCreativitySpatialPlanningTPR2004.pdf> [6. sep. 2013].
- Kuljić, T. (2006) *Kultura sećanja*, Beograd: Čigoja štampa.
- Kursar Pupava, S. (1988) 'Priča s naših strana', *Oko*, 19. maj.
- Kuzmanović, J. (1987) 'Postoji li slučaj Ristić', *Danas*, Zagreb, 12. oktobar
- Lajak, P. (2000) 'Šalon na ulici', u Dragičević Šešić, M. & Šentevska, I. (ur.) *Urbani spektakl*, Beograd: Clio.
- Lakićević, S. (1986) 'Post fest(um)', *Komunist*, 9. oktobar.
- Lakićević, S. (1988) 'Podrška sedmogodišnjem planu', *Subotičke novine*, 18. novembar
- Landry, C. (2008) *The Creative City*, London: Earthscan.

- Landry, C., Greene, L., Matarasso, F., & Bianchini L. (1996) *The Art of Regeneration: Urban renewal through cultural activity*, Stroud: Comedia.
- Landry, C. & Matarasso F. (1999) 'Balancing act: twenty-one strategic dilemmas in cultural policy', *Cultural Policies Research and Development Unit*, Policy Note (4) Strasbourg: Council of Europe Publishing, Dostupno na: https://www.leuphana.de/fileadmin/user_upload/PERSONALPAGES/Fakultaet_1/Behnke_Christoph/files/literaturarchiv/Matarasso_Landry.pdf [26. okt 2013].
- Lazić, R. (2000) *Rečnik dramske režije - imenik osnovnih pojmova dramske režije*. [e-izdanje], Beograd: JANUS, Dostupno na: http://www.rastko.rs/drama/recnik_rezije/ [29. dec. 2013].
- Lekić, J. (1987) 'Molijer na teniskom igralištu', *Intervju*, 17. jul.
- Lefevr, A. (1974) *Urbana revolucija*, Beograd: Nolit.
- Liješević, B. (1987) 'Čarolija na pustoju plaži', *Primorske novine*. 01. avgust
- Liješević, B. (2007) 'Prvih deset godina. Grad teatar Budva 1997-2006', u Pašić, F. (ur.) *Drugi deset godina*. Budva: Grad teatar Budva.
- Lin, N. (2001) *Social Capital: A Theory of Structure and Action*, London and New York: Cambridge University Press.
- Lin, N. (2005) *A Network Theory of Social Capital*, [e-izdanje], North Carolina, USA: Duke University <http://www.pro-classic.com/ethnicgv/SN/SC/paper-final-041605.pdf> [9. jul 2013].
- Lotman, J. (2004) *Semiosfera : u svetu mišljenja : čovek, tekst, semiosfera, istorija*. Novi sad: Svetovi.
- Lukić, D. (1986) 'Šta to radi Ljubiša Ristić?', *Naši Dani*.
- Mađeli, P. (2013) u A, Đ., 'Festival Kotor Art za 46 dana 125 premijernih programa', Pobjeda, [Internet], Dostupno na: http://www.pobjeda.me/2013/06/24/festival-kotor-art-za-46-dana-125-premijernih-programa/#.U24O14F_vVI [19. okt 2013].
- Marks, K. (1964) *Kapital*, Beograd: Kultura.

- Marks, K. (1947) *Kapital - kritika političke ekonomije. II tom.* Beograd: Kultura.
- Marović, S. (1987) u: Pavlović, M., 'Elitna ponuda za elitnog potrošača', *Omladinski pokret*, Titograd, 1. jun.
- Marović, S. (1998). 'Tako je počelo', u Ćirilov, J. (ur.) *Grad teatar Budva, 1987-1996, prvih 10 godina.* Budva: Grad teatar Budva.
- Matarasso, F. (1997) *Use or Ornament? The social impact of participation in the arts*, [e-izdanje], Comedia, Dostupno na: http://mediation-danse.ch/fileadmin/dokumente/Vermittlung_ressources/Matarasso_Use_or_Ornament.pdf [3. jun 2013].
- Matarasso, F. (1996) *Defining values? Evaluating art programmes.* Comedia, Stroud.
- Matarasso, F. and Landry, C. (2003) *Uravnoteženje delovanja: 21 strateška dilema u kulturnoj politici.* [Internet], BalkanKult.
http://www.balkankult.org/bk/files/25/en/Uravnotezenje_delovanja.pdf [16. mart 2013].
- McDonnell, B. and Shellard, D. (2006) *Social impact study of UK theatre.* [Internet], University of Sheffield. http://www.artscouncil.org.uk/publication_archive/social-impact-study-of-uk-theatre/ [2. avg. 2013].
- Mejerholjd E, V. 1976. *O pozorištu*, Beograd: Nolit.
- Menel, S. (1982) *Kulturna politika u gradovima*, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka.
- Milinković, D. (2007) *Uvod u ekonomiku kulture*, Beograd: Institut ekonomskih nauka.
- Milosavljević, S. (1980) *Istraživanje političkih pojava*, Beograd: Institut za političke studije, Centar za omladinu i pionire Palilule.
- Milosavljević, S. & Radosavljević, I. (2000) *Osnovi metodologije političkih nauk*, Beograd: Službeni glasnik.
- Milošević, B. (2006) 'Socijalni i/ili sociokulturni kapital: saznajni dometi i upotreba pojma u analizama i objašnjenjima tranzicije srpskog društva', u: *Socijalni kapital i društvena integracija*, (ur) Milan Tripković. Filozofski fakultet, Novi Sad, str.93-110.

- Mladenović, F. (1994) 'Alternativno pozorište u Jugoslaviji: KPGT – studija slučaja', *Kultura: časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku*. (93/94), 82–94.
- Molar, K. (2000) *Kulturni inženjering*, Beograd: Clio.
- Molnar, D. (2011) 'Kreativni gradovi', u Rikalović, G. (ur.) *Kreativna Srbija: novi pravac razvoja*. Novi Sad: Anonymous said.
- Morin, E. (1989) *Kako misliti Evropu*. Sarajevo: Svjetlost.
- Mumford, L. (1968) *Grad u historiji*. Zagreb: Naprijed Zagreb.
- Muždeka Mandžuka, D. (2000) *Projektna organizacija u pozorištu*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti i Omega plus.
- Myerscough, J. (2010) 'The economic importance of the arts in Britain', *International Journal of Cultural Policy*, vol. 16, (1), 74-75.
- Myerscough, J. (1988) *The economic importance of the arts in Britain*, London: Policy Studies Institute.
- Nahapet, J & Ghoshal, S. (1998) 'Social capital, intellectual capital and the organizational advantage', *Academy of Management Review*, vol. 23, (2), 242-266.
- Nemanjić, M. (2006) 'Savremena vojvođanska inteligencija i socijalni kapital Vojvodine', *Zbornik radova na konferenciji: Socijalni kapital i društvena integracija*, Novi Sad, maj.
- Novaković, D. (1987) 'Izvršni odvor festivala Grad teatar u Budvi - Kultura u službi turizma', *Pobjeda*, Titograd, 21. decembar.
- Nystrom, L. (1999) *City and Culture: Cultural Porcesses and Urban Systems*, Stockholm: Swedish Urban Environment Council.
- O'Connell, A. (1997) 'Strategic Planning and the Arts Organisation', u Fitzgibbon, M. & Kelly, A. (ur.) *From Maestro to Manager*, Dublin: Oak Tree Press in association with University College Dublin.
- OECD. (2005) *Culture and Local Development*, Paris: Organisation for Economic Co-operation and Development.

- Paduano, G. (2012) *Antičko pozorište*, Beograd: Clio.
- Page, S. (2007) *The Difference: How the Power of Diversity Creates Better Groups, Firms, Schools, and Societies*, United Kingdom: Princeton University Press.
- Pavićević, B. (1986) 'Dve tri reči o prostoru i pozorištu', u Klaić, D., Pavićević, B., Sziveri János., & Stojanović, L. (ur.) *Šekspir fest, komentari*, Subotica: Narodno pozorište Nepsinhaz - KPGT.
- Pavis, P. (1996) *Intercultural Performance Reader*, London and New York: Routledge.
- Pavlović, M. (2007) 'Repozicija festivala Grad teatar Budva - inicijativa za novu strategiju kulturne politike grada Budve', Magistarski rad, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti.
- Pejnović Stanković, V. (2010) 'Identitet i multikulturalizam nacionalnih država na Balkanu', *Matica crnogorska* (43), 127-156.
- Pejović, D. (1986) 'Tragično osećanje sveta', *Pozorište*, god. LIV, Oktobar. (1-2), 8-10.
- Petrović, G. (2007) *Funkcija festivala u kreiranju kulturnog identiteta grada - Uticaj Beograd festivala na oblikovanje imidža Beograda, studija slučaja*. Magistarski rad, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti.
- Pojak, B. (1987) 'Kritika kulturne koncepcije', *Danas*, Zagreb, 2. novembar.
- Popov, N. (1987) 'Demanti Ljubiše Ristića', *Dnevnik*, Novi Sad, 2. oktobar.
- Popović, S. (1987) 'Utopija kao stvarnost', *Pobjeda*, Titograd, 28. avgust.
- Popović, S. (1987a) 'Kotorart - novi kulturni model u Kotoru', *Pobjeda*, Titograd.
- Portes, A. (2000) 'The Two Meanings of Social Capital'. *Sociological Forum*. vol. 15, (1), 1-12.
- Prnjat, B (1986) *Kulturna politika i kulturni razvoj*, Beograd: Savremena administracija.
- Putnam R. (1993) 'The prosperous community: Social capital and public life', *The American Prospect*, (13), 35-42.

- Putnam, R. (1994) 'Social Capital and Public Affairs', *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, [Internet], vol. 47. (8.) 5-19. Dostupno na: <http://www.jstor.org/stable/3824796> Pristupljeno [3. maj 2013].
- Putnam, R. (1995) 'The Strange Disappearance of Social Capital in America', *Political Science and Politics*, vol. 28, (4.) 664-683. [Internet], Dostupno na: <http://www.jstor.org/stable/420517> [3. maj 2013].
- Putnam, R. (1996) 'Who Killed Civic America?', *Prospect Magazine*. [Internet], 20. Mart, 66-72. Dostupno na: <https://jscholarship.library.jhu.edu/bitstream/handle/1774.2/1009/civ%20SocHisResearch.pdf;jsessionid=07E36C095432FD745181F6B0DEF1840C?sequence=1> [3. avg. 2013].
- Putnam, R. (2000) *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*, New York: Simon and Schuster.
- Putnik, J. (2000) 'Jugoslovenska dramska režija', u Lazić, R. (ur.) *Rečnik dramske režije* [e-knjiga], Beograd: Janus. Dostupno na: http://www.rastko.rs/drama/recnik_rezije/rlazic-recnik_rezije-10.html [24. jan. 2014].
- Puzić, S. (2009) 'Habitus, kulturni kapital i sociološko utemeljenje interkulturnog obrazovanja', *Sociologija i prostor*, vol. 47, (3), 263-283.
- Radević, N. (1987) 'Programi i improvizacije - organizacija kulturnog života u Crnoj Gori', *Pobjeda*, Titograd, 4. decembar.
- Radnić, M. (1988) 'Treba li nam Monte Karlo', *Subotičke novine*. 15. jul.
- Ransijer, Ž. (2005) 'Rapodela čulnog - estetika i politika', *Treći program Radio Beograd*. (127/128), III-IV, 319-342.
- Reeves, M. (2002) *Measuring the economic and social impact of the arts*, [e-izdanje], London: Arts Council of England, Dostupno na: <http://www.artscouncil.org.uk/media/uploads/documents/publications/340.pdf> [24. jun 2013].
- Ristić, Lj. (1986a) u Krilović B. (intervju), 'Čuvaj fotelju ide Ljuša', *Duga*, Beograd, 6. septembar.

- Ristić, Lj. (1986b) u Rusi, I. (intervju) 'Topljenje ljudi na sobnoj temperaturi', *Danas*.
- Ristić, Lj. (1986c) u Čejvan, S. (intervju) 'Volite li Šekspira', *Jedinstvo*, Priština. 2. avgust.
- Ristić, Lj. (2011) 'Politički angažman ne pomaže umetniku', *Politika*, Beograd, 6.maj.
- Ristić, Lj. (2006) 'Ljubiša Ristić njim samim', *SCENA: časopis za pozorišnu umetnost*. (4), 7-15.
- Ristivojević, M. (2012) 'Grad kao izvoriste kulturnih identiteta', *Zbornik radova s a naučnog skupa Kulturni identiteti u XXI veku*, [e-izdanje], Beograd 57-72.: Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet Dostupno na:
<http://www.anthroserbia.org/Content/PDF/Publications/374e7ed37e53459cbb87f783ff06a636.pdf> [15. jan. 2014].
- Ruzman, R. (1986) 'Gde su gledaoci?', *Večernje novosti*, Beograd, 5. jul.
- Ruzman, R. (1986a) 'Šekspir fest pun pogodak', *Večernje novosti*, Beograd, 18. septembar.
- Savet Evrope, (2005) *Okvirna Konvencija o vrednosti kulturnog nasleđa za društvo*, [Internet], Savet Evrope, Dostupno na:
http://arhivistika.files.wordpress.com/2011/02/okvirna_konvencija_saveta_evrope_o_vrednosti_kulturnog_nasledja_za_drustvo_20potpisana.pdf [4. avg. 2013].
- Savet Evrope, (2008) 'Bela knjiga o interkulturnom dijalogu - Živimo zajedno jednaki u dostojanstvu!', [e-izdanje], Strazbur: Savet Evrope, Dostupno na
http://www.coe.int/t/dg4/intercultural/Source/Pub_White_Paper/WhitePaper_ID_SerbianVersion.pdf [13. jun 2013].
- Schuller T., Baron S., & Field J. (2000) 'Social capital: a review and critique', u Schuller T. (ur) *Social Capital: Critical Perspectives*, Oxford University Press: Oxford. 1-39.
- Schultz, T W. (1961) 'Investment in Human Capital', *American Economic Review*, (1), 1-15.

- Schultz, T W. (1972) 'Human Capital: Policy Issues and Research Opportunities', *Economic Research: Retrospect and Prospect*, vol. 6, Dostupno na: <http://www.nber.org/chapters/c4126.pdf> [22. maj 2014].
- Scott, L. (1997) 'Networks: New Tools for Innovation and Exploration', u Fitzgibbon, M. & Kelly, A. (ur.) *From Maestro to Manager*, Dublin: Oak Tree Press in association with University College Dublin.
- S.D. (1986) 'Podrška za Molijera', *Subotičke novine*, 19. septembar.
- Sekelj, L. (1993) *Yugoslavia: The Process of Disintegration*. Boulder, Colo: Social Science Monographs.
- Sekretarijat za kulturu, sport i društvene djelatnosti. (2013) *Program kulturnih manifestacija u opštini Kotor za (2013) godinu*, [e-izdanje], [http://www.opstinakotor.org/cg/images/stories/dokumenti/kultura/PROGRAM%20KULTURNIH%20MANIFESTACIJA%20U%20OPSTINI%20KOTOR%20\(2013\)GOD..pdf](http://www.opstinakotor.org/cg/images/stories/dokumenti/kultura/PROGRAM%20KULTURNIH%20MANIFESTACIJA%20U%20OPSTINI%20KOTOR%20(2013)GOD..pdf) [14. Okt. 2013]
- Selinkić, S. D. (2000) 'Gde su trgovi?', u Dragičević Šešić, M. & Šentevska, I. (ur.) *Urbani spektakl*, Beograd: Clio.
- Semprini, A. (1999) *Multikulturalizam*. Beograd: Clio.
- Senet, R. (2007) *Kultura novog kapitalizma*, Beograd: Arhipelag.
- Siisiainen, M. (2000) 'Two Concepts of Social Capital: Bourdieu vs. Putnam', *ISTR Fourth International Conference: The Third Sector: For What and For Whom?*, Dublin, Ireland: Trinity College,
- Smart, A. (1993) 'Gifts, bribes, and guanxi: A reconsideration of Bourdieu's social capital', *Cultural Anthropology*, (8), 388-408.
- Smirs, J. (2004) *Umetnost pod pritiskom (Promocija kulturne raznolikost u doba globalizacije)*, Novi Sad: Svetovi.
- Sorad, Đ. (1985) 'Subotica dvehiljadite', *Rukovet: časopis za književnost, umetnost i društvena pitanja*, (1), 18-29.

- Sorad, Đ. (2007) 'Želim da nestane granica', *Subotičke novine*.
- Soubeyran, A. and Weber S. (2002) 'District formation and local social capital: a (tacit) co-opetition approach', *Journal of Urban Economics* (52), 65-92.
- Stanojević, S. (1987) 'Ristića ne vole baš svi', *Borba*, Beograd. 1. decembar.
- Stern, Mark J., & Seifert, C. S. (2000) *Cultural Participation and Communities: The Role of Individual and Neighborhood Effects*, Philadelphia: University of Pennsylvania School of Social Work.
- Stojanović, Đ. (2010) 'Socijalni kapital i civilno društvo: koncept građanina–lidera', *Sociološka luča*, god IV (2), 116-132.
- Stojiljković, Z. (2010) 'Prilog istraživanju socijalnog kapitala', *Godišnjak*, god. IV, (4.) 77-98.
- Stojković, B. (1993) *Evropski kulturni identitet*, Niš: Prosveta Niš i Zavod za proučavanje kulturnog razvitka Beograd.
- Stojković, B. (2002) *Identitet i komunikacija*, Beograd: Fakultet političkih nauka Beograd.
- Storberg, J. (2002). 'The evolution of capital theory: A review of a theory of social capital and implications for HRD', *Human Resource Development Review*, vol. 1, (4), 468-499.
- Stefanović, S. (1940) *Čovekova tragedija*, Beograd: Izdavačka knjižara S.B. Stojanovića.
- Šalaj, B. (2012) 'Multietičnost kao socijalni kapital', *Multietičnost i razvoj*. (1), 8-9.
- Šantić, S. (1987) 'Stranka krize u bijedi kulture', *Oko*, Zagreb, 18. novembar.
- Šentevska, I. (2013) 'KPGT ili Pozorište kao 'oslobođena teritorija'', *Jugo Link - pregled postjugoslovenskih istraživanja*. [Internet], god. 3. (1), Dostupno na: http://jugolink.files.wordpress.com/2013/03/jl_3_1_sentevska.pdf [20. sep. 2013].
- Škorić, M. (2006). 'Mikrosociologija socijalnog kapitala i mogućnosti mikro-makro translacije', u Tripković, M. (ur.) *Socijalni kapital i društvena integracija*. Novi Sad: Filozofski fakultet, Odsek za sociologiju. 35-72

- Šonje, V. i Štulhofer, A. (1998) 'Ne tako opasne veze sociologije i ekonomike skica socioekonomskog modela institucionalne promjene', u Meštrović, M. & Štulhofer, A. (ur.) *Sociokulturni kapital i tranzicija u Hrvatskoj*, Zagreb: Hrvatsko sociološko društvo.
- Štraus, L. (2002) *Grad i čovek*, Beograd: Gutembergova galaksija.
- Šućur, Z. (2008) 'Ljudski i sociokulturni kapital siromašnih u Hrvatskoj', u Kregar, J., Flego, G. & Ravlić, S. (ur.) *Hrvatska - kako sada dalje*. Zagreb: Pravni fakultet, Centar za demokraciju i pravo Miko Tripalo.
- Tausi, R. (2012) *Ekonomika kulture*, Beograd: Clio.
- Throsby, D. (1999) 'Cultural Capital?', *Journal of Cultural Economics* vol. 23, (1), 3–12.
- Throsby, D. (2010) *The Economics of Cultural Policy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tomanović, S. (2006) 'Primenljivost Burdijeovog koncepta socijalnog kapitala na proučavanje porodica u Srbiji', u Nemanjić, M. & Spasić, I. (ur.) *Nasleđe Pjera Burdijea - pouke i nadahnuća*. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju i Zavod za proučavanje kulturnog razvitka.
- Toporišić, T. (2009) 'Taktike političkog i politizovanog pozorišta druge polovine XX stoleća', *SCENA: časopis za pozorišnu umetnost* (1-2), str. 251-266
- Trozbi, D. (2012) *Ekonomika kulturne politike*, Beograd: Clio.
- UNESCO, (2005) *Konvencija o zaštiti i promociji raznolikosti kulturnih izraza*, [Internet] Paris: UNESCO, Dostupno na: <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/cultural-diversity/cultural-expressions/the-convention/convention-text/> [15. jun 2013].
- Uphoff, N. (1999) 'Understanding social capital: Learning from the analysis and experience of participation', u Serageldin I. (ur.) *Social Capital: A multifaceted perspective*. Washington DC: World Bank.
- Urban, A. (2010) 'Smeli, tačni, odvažnu. u Trebješanin', *Politika*, [Internet], Dostupno na: <http://www.politika.rs/rubrike/Kultura/Smeli-tachni-odvazni.lt.html> [3. jan. 2014]

- Urbanistički zavod Beograda, (2010) *Studija javnih prostora*, [Internet], Beograd: JUP.
<http://www.urbel.com/documents/info28-tema.pdf> [14. sep. 2013].
- Vahtel Baruh, E. (2000) *Stvaranje nacije, razaranje nacije*, Beograd: Stubovi kulture.
- Vasiljević, A. (2009) 'Kreiranje identiteta - brendiranje grada', *Kultura*, (122/123), 104-119.
- Vasiljević, T. (1986) 'Šekspir pred slikom raspadnutog sveta', *Glas omladine*, 17. avgust.
- Vogel, L. (1985) 'Svedočenje i razmišljanje', u. Klaić, D., Pavićević., Sziveri János., & Stojanović, L. (ur.) *Madač, komentari*, Subotica: Narodno pozorište Nepsinhaz - KPGT.
- Vogel, L. (1986) 'Multikulturni šok', *Književne novine*, 15. septembar
- Vogel, L. (1988) u Fejzagić. 'Metafora nežne utopije', *Oslobođenje*, 17. avgust.
- Vogel, L. (2006) 'Ljubiša Ristić, u pozorištu', *SCENA: časopis za pozorišnu umetnost*. (4).
- Veselinović, D. (2012). Art in public spaces as a means for placemaking. *Balkan contemporary spaces*, (6), 11-15.
- Vitinov, R. (1986) *Subotica u počast Šekspiru*, [Film], Beograd: Radio-televizija Beograd
- Volksblatt. (1988) 'Wilmsdorf wird zur Bühne für ein spektakuläres Volkstheatre aus Jugoslawien', 5. maj.
- Vujović, S. (1988) *Sociologija grada*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Vujović, S. (1997) 'Grad, spektakl i identitet:Traganje za modernim kulturnim identitetom grada', *Sociologija. Časopis za sociologiju, socijalnu psihologiju i socijalnu antropologiju*. vol. 39. (2), 269-284.
- Vuković, V. (1987) 'Kad zanos pokrene sumnje', *Borba*, Beograd, 7. decembar.
- Vuksanović, D. (2000) 'Barokno i prirodno - problemski povratak Kantovoj Trećoj kritici', *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*. (4), 302-310.
- Vuksanović, D. (2001) *Barokni duh u savremenoj filozofiji*, Novi Sad: Svetovi.

- Vuleković, T. (2009) *Kultura i turizam*, Cetinje: Štamparija Obod.
- Willis, P. (1990) *Common Culture: Symbolic Work at Play in the Everyday Cultures of the Young*, Buckingham: Open University Press.
- Woolcock, M. (1998) 'Social capital and economic development: Towards a theoretical synthesis and policy framework', *Theory and Society* (27), 151-208.
- Woolcock, M. & Narayan D. (2000) *Social capital: Implications for development theory, research, and policy*, *The World Bank Research Observer* (15), 225-249.
- Zolak, V. (1988) u: Jočić, V., 'Smrt turizmu pljeskavica', *Pobjeda*, Titograd, 9. jul.
- Zolak, V. (2002) 'Slavlje bez pokrića', *Vreme*, 25. jul.
- Žan-Kalve, L. (1995) *Rat među jezicima*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- http://en.wikipedia.org/wiki/Melting_pot [31. avg. 2012].
- <http://www.businessdictionary.com/definition/economic-capital.html> [24. avg. 2013].
- <http://www.gulliverconnect.org/en/about-gulliver-detail/901/history-of-gulliver-connect/> [3. avg. 2013].
- <http://kotor.me/me/kotorske-manifestacije> [17. okt. 2013]
- <http://www.felix.meritis.nl/en/agenda/20-years-gulliver-konrad-in-amsterdam> [4. maj 2013].

Intervjui⁹⁹

- Duletić Vlado (predsednik Opštine Budva iz 1987. god.)
- Dragojević Sanjin (redovni profesor na Fakultetu političkih nauka Sveučilišta „Sociologiju kulture i masovnih komunikacija“. Saradnik na projektima „Sociokulturni kapital i razvoj Hrvatske: između globalizacije i lokalizacije“)
- Đerić Zoran (književnik i pozorišni kritičar)

⁹⁹ Autor se zahvaljuje svim sagovornicima na ukazanom poverenju i neprocenjivoj pomoći.

- Đulić Sead (glumac, reditelj, osnivač Mostarskog teatra mladih)
- Jevremović Zorica (dramaturg)
- Kokotović Nada (reditelj i koreograf)
- Kovačević Boško (bivši predsednik mesnog komiteta Komunističke partije, redovni profesor sociologije i poslovne etike na Univerzitetu Singidunum).
- Kostovska Ana (glumica)
- Liješević Branislava (bivša direktorica Budva Grad teatra, aktuelna umetnička direktorka festivala Tvrđava teatar u Smederevu)
- Mališić Žarko (bivši direktor Kulturno centra u Kotoru)
- Marović Svetozar (bivši predsednik Izvršnog odbora SO Budva, potpredsednik je Demokratske partije socijalista Crne Gore.)
- Palian Danka (PR KPGT-a)
- Pavićević Borka (dramaturg)
- Pejović Petar (tehničar u Centru za kulturu Kotora)
- Plankaš Judit (profesorica književnosti, bivša direktorka Gradske biblioteke u Subotici)
- Ristić Ljubiša (reditelj)
- Sorad Đerđ (bivši predsednik opštine Subotice, bivši Predsednik Saveta za razvoj i uređenje Opštine Subotica, bivši profesor Univerziteta u Novom Sadu)
- Torbica Dušan (sociolog, v.d. dir. NSZS filijala Subotica)
- Šerbedžija Rade (glumac)
- Vogel Laslo (dramski pisac)
- Vičević Vesna (bivša predsednica skupštine SIZ-a za kulturu opštine Kotor)

