

Darko Lukić

Kazalište i gospodarsko okruženje

Sve složene produkcije i dalje u prostoru i dublje u vremenu imale su državni sustav za producenta ili barem glavnog sponzora.

Financiranje kazališta

Pitanje osiguranja potrebnih resursa za izvedbu nesumnjivo se postavljalo još i paleolitskom pračovjeku kod produkcije njegovih rituala. Autori crteža na spiljskim zidovima bili su primarno lovci, ali kad je neki lovac posjedovao magijsku moć (umijeće slikanja) bio je pošteđen lova i zadužen isključivo za crteže. U tome Hagoort (1993.) vidi "prvu pojavu specijaliziranja i podjele rada" (Hagoort, 1993., str. 6) koja će se vrlo brzo, kroz ritual i šamanske porakse, odraziti na profesionaliziranje u kazalištu. Za svaki, pa i najjednostavniji primjer izvedbe nužno je osigurati neke resurse, a oni mogu varirati od neznatnih do spektakularnih. Te resurse uvijek netko mora osigurati i priskrbiti. Iako Byrnes (2003.) navodi da se "začeci sustava državno sponzoriranih, dramskih festivala mogu pratiti do starih Grka oko 534. g. pr. Kr." (Byrnes, 2003., str. 19), taj je datum ipak znatno, znatno stariji – sve složene produkcije i dalje u prostoru i dublje u vremenu imale su državni sustav za producenta ili barem glavnog sponzora. Rimljani su proizvodili sponzorirane art festivale kao dio stalnih javnih događanja kroz godinu, a Byrnes je izračunao kako je više od 100 dana u godini u Rimu bilo "festivalskih dana", vremena posvećenog kazališ-

nim festivalskim svečanostima (isto, str. 20). Harold C. Baldry (1979.) ističe golem broj sudionika u antičkim predstavama, gdje su osim profesionalnih kazališnih osoba kao što su glumci, glazbenici, pjesnici, različiti pedagozi i osobe koje su uvježbavale izvođače, također sudjelovali i zborovi za natjecanja u zbornom pjevanju, tragediji i komediji, i to gotovo 1200 osoba koji nisu mogli biti profesionalci. Dodamo li tome tehničke djelatnike i pomoćnike, upozorava on, broj se penje i do 1500 osoba, bez mnoštva onih koji su sudjelovali u procesijama i svečanostima. Gledatelja je pritom, u punom gledalištu, prosječno bilo oko 17.000. Baldry tako zbraja da u jednoj izvedbi antičke predstave ukupno sudjeluje 18.500 osoba (pa su u tolikom broju, unatoč zabranama, vrlo vjerojatno iznimno neke od njih bile i žene, robovi ili stranci). U ukupnoj populaciji od 40.000 stanovnika tadašnje Atene riječ je o gotovo polovini gradskoga stanovništva koja je izravno ili posredno uključena u svaku pojedinačnu izvedbu. Financijska je potpora takvim spektaklima dolazila od moćnih i utjecajnih ljudi. U Periklovo vrijeme grad plaćao i ulaznice za gledatelje. Drama se u Ateni u svakom pogledu doživljavala kao društvena stvar pa je kao takva i javno financirana (Baldry, 1979., str. 5). Cijenu Dionizova festivala Baldry kalkulira na 11 talenata, što je suma od koje je 15 četveročlanih obitelji u Ateni moglo živjeti punu godinu dana ili pak cijena 30 robova kupljenih za prosječan iznos (isto). U srednjovjekovnoj Europi, do 14. stoljeća producent kazališnih izvedaba je izravno Crkva, a od 14. stoljeća razvija se "širi sustav pokroviteljstva i sponzorstva trgovačkih udruga" (isto). Elie Konigson (1979.) ukazuje na veliku inovaciju u francuskom srednjem vijeku – naplaćivanje ulaznica za gledanje mirakula. "Čini se da je od kraja 15. stoljeća to bila manje-više standardna praksa" (Konigson, 1979., str. 29). Ta je promjena, po Konigson, posljedično proizvela dva bitna učinka. To su "fundamentalne promjene u vjerskim predstavama" koje "definišu njihovu društvenu narav u gradskom društvu", jer je "prvo, naplaćivanje ulaza (je) ograničilo društveni rang publike, i drugo, različite su cijene ulaznica dodatno podijelile publiku, koja je već bila selektirana prema klasama" (isto). Uporedo sa sustavom financiranja razvija se i profesionaliziranje odgovorne osobe za izvršnu produkciju. U Grčkoj je redatelj predstave i izvršni producent bio sam pisac tragedije (i tu su mogući začeci logocentrizma grčkoga kazališta), dok u Rimu nastaje figura

impresarija, koji plaća autora i glumce i za sebe naplaćuje ulaznice od gledatelja. Brocket (1977.) upozorava da su tijekom 15. i 16. stoljeća "složene produkcije zahtijevale brižnu organizaciju, zbog upravljanja podjelom koja je ponekad uključivala čak i 300 glumaca, kompliciranih posebnih efekata i velikog iznosa novca koji se nije mogao prepustiti slučaju. Zbog toga je redatelj (ili *stage manager* ili *pageant master*) bio od velike važnosti" (Brocket, 1977., str. 105.) Osoba nazvana "pageant master" je prema Brocketu pravi producent, jer je imao ugovor na više godina i godišnju plaću, a obavljao je poslove "osiguranja glumaca, organiziranja pokusa i preuzimao odgovornost za svaku fazu produkcije" (isto). U renesansi Byrnes (2003.) opaža profiliranje i "specijaliziranje niza kazališnih profesija i djelatnosti" (Byrnes, 2003., str. 21), a vrijeme od 17. do 19. stoljeća u kazalištu drži "vremenom uspostave obrisa suvremenoga menadžmenta", jer dolazi do "cvjetanja kazališne aktivnosti državne potpore i pokroviteljstva nad kazalištima" (isto, str. 22). U tom procesu Hagoort (1993.) uočava sve veću i sve više institucionaliziranu povezanost dijela umjetnika s moćnim urbanim elitama, analizira ekonomski rast trgovaca u renesansi, koji postaju međunarodni trgovci, i analizirajući profesionalne veze te odnose između umjetnika i financijskih elita ističe Shakespearea kao "primjer umjetnika poduzetnika" (Hagoort, 1993. str. 7). Tu je također naveo i primjere Rubensa i Rembrandta u likovnoj umjetnosti. U svakom slučaju, tjesna (i životno važna) veza između kazališta i gospodarstva postoji od nastanka kazališta (a kasnije ćemo pokazati, i od nastanka gospodarstva) jer, kao što su to vrlo jasno definirali teoretičari ekonomije kulture i umjetnosti James Heilbrun i Charles M. Gray: "Bez obzira na to kako ih mi vrednovali, umjetnost i kulturu proizvode pojedinci i ustanove koji djeluju unutar generalne ekonomije i, dakle, ne mogu pobjeći od ograničenja tog materijalnog svijeta" (Heilbrun & Gray, 2001., str. 3). Nesporazumi, prijepori pa i sukobi između kazališta i državne organizacije uglavnom su u konačnici sukobi između kazališta i gospodarstva, jer u povijesti kazališta neprestano postoji dvojnost pozicije ovisnosti kulture (pa tako i

U Grčkoj je redatelj predstave i izvršni producent bio sam pisac tragedije, a u Rimu nastaje figura impresarija, koji plaća autora i glumce i za sebe naplaćuje ulaznice od gledatelja.

kazališta) koje ovisi ili o tržištu ili o državi (od lokalne, preko regionalne do nacionalne razine vlasti). U toj dvojnosti uvijek postoji napetost i latentni antagonizam između "po svojoj naravi nesputane, kreativne, demokratske umjetnosti i državne intervencije" (Lewis, 2000., str. 84). Osim utjecaja koje država vrši na kazalište, događa se i proces u obrnutom smjeru. Političke odluke vraćaju se kroz kulturnu proizvodnju kao bumerang sa svim posljedicama, dobrim, ali i lošim. Zbog toga u kreiranju kulturnih politika društva moraju preuzeti odgovornost za posljedice svojih političkih i ekonomskih odluka. "Ne možemo zastupati slobodno tržište u kulturi (...) a onda se žaliti kad to proizvede nešto što nam se ne sviđa" (isto, str. 85.)

Kazalište kao gospodarska djelatnost

Osim što je uvijek zahtijevalo sredstva za produkciju i izvedbu, kazalište se jednako tako pokazalo sposobnim ostvarivati zaradu, dobit i profit. Profesionaliziranje putujućih društva i poslova glumca u Francuskoj početkom 16. stoljeća stvorilo je profesiju koja je bila financijski samoodrživ sustav. U Londonu u dvorištima gostionica počinju se otprilike 1550. godine izvoditi profesionalne predstave s naplatom ulaznica (a ta će dvorišta poslužiti kao model za kasnije građenje kazališta elizabetanskog doba), koje osiguravaju trupama zaradu i život od kazališne profesije. Kao i u svakom poslu, ovisno o poslovanju, smjenjuju se

U Londonu u dvorištima gostionica počinju se otprilike 1550. godine izvoditi profesionalne predstave s naplatom ulaznica, koje osiguravaju trupama zaradu i život od kazališne profesije.

Kako vam dražo i Na Tri kralja, a uspjeh tih produkcija bio je dovoljno velik da mu omogućući da kupi posjed od 127 akri (više od 50 hektara) u Old Stratfordu, nakon čega je postao respektabilan zemljoposjednik. Kad je riječ o kazališnim umjetnicima koji su bili i uspješni poslovni ljudi, produktivnost Lopea de Vege nije nadmašena u poznatom svijetu. Pouzdano je utvrđeno da je tijekom profesionalnoga života napisao 1500 komedija i 300 sakralnih prikazanja, dakle ukupno 1800 dramskih djela (uz brojne

pjesme, priče, romane i teorijske rasprave), iako njegov učenik i biograf Montalban spominje čak 2400 dramskih tekstova. Produktivnost dostojna najuspješnijih suvremenih televizijskih scenarista omogućila mu je vrlo uspješan život prepun pustolovina i dobru skrb o Golemoj obitelji. S velike turneje po Amerikama i Australiji, Sarah Bernardt vratila se u Pariz sa zaradom od 3,5 milijuna franaka. Sredinom 1920-ih Schubertovu je grupaciju sačinjavalo 86 prvorazrednih kazališta u New Yorku, Chicagu, Philadelphiji i Bostonu, i još 27 u ostalim većim gradovima. Mogli su prodati 130.000 ulaznica na dan, s tjednim prihodom od milijun dolara. Osim posjedovanja nekretnina, imali su i unajmljeno 750 kazališta ili oko 60% svih kazališta u SAD-u i Kanadi. Izvan europskog i sjevernoameričkog iskustva također imamo primjere vrlo uspješnog poslovanja u kazalištu. Brian Powell (1979.) u opsežnoj analizi japanskih iskustava ističe da je Kabuki, koji je od svojih početaka bio glumačko kazalište, već od 17. stoljeća funkcionirao kao tipično komercijalno kazalište (Powell, 1979., str. 147). U toj analizi pokazuje kako ni zabrana sudjelovanja žena u izvedbama iz 1629. godine, ni kasnija zabrana sudjelovanja malodobnih dječaka iz godine 1652., nisu ugrozile financijsku uspješnost Kabukija koji se prilagodio kao ograničenjima i tražio načine da unatoč njima zadovolji potrebe svoga tržišta. Upravo zbog toga što je "sama tradicija imala dvije osnovne dimenzije, jednu umjetničku i drugu institucionalnu, nikakvo razmatranje Kabukija ne može se smatrati cjelovitim bez referencije na obje" (isto, str. 148). S vremenom su i kazališta jasnije zauzela pozicije gospodarskih subjekata u društvu. U SAD-u je razvitak kazališta izravno pratio gospodarski procvat u zemlji. Porast regionalnih kazališta u SAD-u bio je strelovit pa je od jedva 50 teataru iz 1917. godine porastao na više od 500 u 1925. i dalje na više od 1000 u 1929. godini. Prije nekoliko desetljeća prepoznat je utjecaj kulture na gradove, na kataliziranje urbane regeneracije, a nedavno je interes pomaknut na urbane kulturne tvornice, društvene vrijednosti i redizajniranje urbanog okruženja osjetljivijeg prema okolišu i kulturi. Uočena je i izravna (ekonomska) veza kazališta s edukacijom. Činjenica je da je ukus za umjetnička dobra i aktivnosti kumulativan. Odluka nekoga da potroši novac na kazalište ovisi o tome koliko zna o kazalištu i koliko iskustva ima s njim pa bolja edukacija i iskustvo konzumiranja povećava investiranje. Suvremena razmatranja najčešće smještaju kazališta u kategoriju *kulturnih industrija* ili

kreativnih industrija. Izvorno je pojam "kulturna industrija" (u jednini) iz 1947. godine i pojavljuje se kao izrazito negativna odrednica u Adorno-Horkheimerovoj kritici kapitalističkih pristupa kulturi. Izraz u množini, kao "kulturne industrije" rabi Bernard Mieve 1979., a od njega su ga preuzeli francuski teoretičari i tvorci javnih politika. Do danas u ovom području traju prijevori oko terminologije. Tako se Hesmondhalgh (2007.) protivu nazivu "kreativne industrije" i favorizira koncept "kulturnih industrija" (Flew, 2008., str. 185), a Scott (2004.) kreativne industrije naziva "industrijama kulturnih proizvoda" (Flew, 2008., str. 215). U svakom slučaju kreativne su industrije širi pojam od kulturnih industrija. Pojam "kreativne industrije" upotrijebio je britanski ministar kulture, medija i sporta Chris Smith 1998. godine kako bi objasnio doprinos umjetničkog sektora britanskoj ekonomskoj slici, a isti termin preuzeo je Richard Caves 2000. kao naslov za svoju knjigu. Izvedbene su umjetnosti u Velikoj Britaniji klasificirane kao kreativne industrije (Flew, 2008., str. 170). Danas, u Velikoj Britaniji, na primjer, kulturne industrije, prema podacima iz 2004. godine, proizvode oko 5% BDP zarade, što iznosi više od 10 milijarda funti, i pritom upošljavaju 1,3 milijuna ljudi. U SAD-u su 2000. godine ljudi potrošili više od 9,8 milijarda dolara kupujući ulaznice za izvedbene umjetnosti pa još 8,1 milijardu na kino i 9,3 milijarde na različite sportske predstave, a godine 2001. u umjetničkim i izvedbenim poslovima bilo je uposlano 2,1 milijun Amerikanaca (Byrnes, 2003., str. 3). Byrnes posebno ističe važnost okruženja, prije svega za kulturnog menadžera, koji mora "prepoznati okruženja što će imati najizvravniji utjecaj na organizaciju posla" (isto, str. 67). Osim unutarnjih odnosa između kulture (i kazališta) i ekonomije, kulturna je proizvodnja postala i vrlo značajna izvozna grana. Prema podacima iz 2005. godine, EU je najveći izvoznik kulturnih dobara i sudjeluje u toj razmjeni s 51,8% svjetskog izvoza, druge su azijske zemlje sa svojih 20,6%, Sjeverna Amerika sa 16,9% te Latinska Amerika s 3% izvoza (Švob-Đokić, 2008., 47-48). Najveći pojedinačni izvoznici kulturnih dobara u svijetu su SAD, Velika Britanija i Kina. Uspon kreativnih industrija izravno je povezan s rastom kulturne proizvodnje i potrošnje, porastom značenja znanja i kreativnosti u svim aspektima ekonomske proizvodnje, distribucije i konzumacije te rastuće važnosti uslužnog sektora. Povezan je s dinamikom ekonomija temeljenih na znanju (Castellis, 2000.) te globalnih i mrežnih ekonomija, upozorava Terry Flew (Flew,

2008., str. 168). Flew se često referira na Richarda Floridu koji je izazvao golem odjek navješćujući nastavak posve nove društvene klase, "kreativne klase", kod koje je, kao i kod drugih klasa, temelj definiranja ekonomske naravi. Florida (2002.) vidi kreativnost kao pokretačku snagu novoga ekonomskog razvika pa prema tome i kreativnu klasu kao dominantnu društvenu snagu u budućnosti SAD-a ali i drugih dijelova svijeta. Uočeno je kako "kulturne industrije, posebno izvedbene umjetnosti, mogu tvoriti vitalnu komponentu ekonomije grada, ne samo u većim centrima kakvi su London ili New York nego također i u manjim regionalnim mjestima i gradovima" (Thorsby, 2001., str. 124). Flew ističe kako je upravo uspon kreativnih industrija svratio novu pozornost na međudnose između kreativnosti, inovacije i poduzetništva u novoj ekonomiji. Rađa se tako novi model proizvodnje koji nije nehijerarhijski vođen zakonima ponude i potražnje slobodnoga tržišta niti je hijerarhijski upravljan kao u tvrtkama, nego je "istodobno i nehijerarhijski i kolektivan" (Flew, 2008., str. 212).

Znanstvena istraživanja odnosa kazališta i gospodarstva

Iako je taj odnos oduvijek bio posve očit i neupitan, na prvo znanstveno istraživanje odnosa između kazališta i gospodarstva valjalo je čekati sve do početka druge polovine dvadesetoga stoljeća. Naravno da je razmatranja koja su se bavila odnosom financija i kazališta i te kako bilo, ali je ekonomska znanost kao glavni predmet svog proučavanja postavila tek šezdesetih godina dvadesetoga stoljeća. Bruno S. Frey (2003.) jasno ističe kako "rođenje *art ekonomije* kao posebne discipline ima točan datum" (Frey, 2003., str. 3), a to je objavljivanje u New Yorku 1966. godine sad već glasovite i kapitalne knjige u tom području, djela *Performing Arts: The Economic Dilemma*, koje su napisali ugledni ekonomisti William J. Baumol i William G. Bowen. Začeci tog djela sežu u rane šezdesete kad je administracija američkoga predsjednika J. F. Kennedyja potaknula stručnu ekonomsku analizu između ostaloga i izvedbenih umjetnosti. Među stručnjacima koji su bili pozvani da izrade studije, analize i prijedloge bili su mnogi u to vrijeme najugledniji ekonomski znanstvenici, a Baumol i Bowen su iz te inicijalne studije za vladu razvili ne samo spomenutu kulturnu knjigu u području nego i temeljili posve novu disciplinu i otvorili put posve novom pri-

stupu izvedbenim umjetnostima. Prethodnici koji su na sličan način pokušavali ekonomskim metodologijama i protokolima razmatrati kulturu, navodi Frey, jesu postojali, jer su temu državnog financiranja kulture u ekonomiji doticali Kindermann 1903., Selig 1914., Haalack 1921., Reusch 1922., Broecker 1928. (Frey 2003. str. 2), ali nitko prije Baumolla i Bowena nije zahvatio temu tako široko, aplicirajući posve ekonomske kategorije na izvedbene umjetnosti i uvodeći posve ekonomski pristup u razmatranja o kazalištu. Nakon njih istim su putem krenuli Moore (1968.), Peacock i Weir (1975.), Netzer (1978.), Blaug (1976.), Thorsby i Whitters (1979.), a od osamdesetih godina dvadesetoga stoljeća, kako ćemo vidjeti, i mnogi drugi. Pionirske zasluge ipak ostaju zauvijek temeljiteljima "umjetničke ekonomije" ili "ekonomije umjetnosti" Baumolu i Bowenu. Započinjući konstatacijom

Vrlo detaljnom analizom dolaze do zaključka kako je jedino Broadway pokazao profit, točnije "u posljednjih nekoliko godina blizu je da iskaže profit", dok su sve ostale aktivnosti u izvedbenim umjetnostima pokazale financijski deficit.

kao je "u kazalištu kriza očito način življenja" (Baumol i Bowen, 1966., str. 3), vrlo detaljno analiziraju razloge takvog stanja i ekonomske pokazatelje funkcioniranja dramskog, glazbenog i plesnog kazališta, a potom istraživanje proširuju i na koncertne aktivnosti. Središnja je nakana njihove studije bila "objasniti financijske probleme izvođačkih grupa i istražiti implikacije tih problema na budućnost umjetnosti u Sjedinjenim Državama" (isto, str. 4), a autori napominju da su njih dvojica "ekonomisti koji unatoč svojemu osobnom zanimanju za umjetnost snažno osjećaju da takvo istraživanje valja provoditi što je moguće manje pristrano i na način kao kad bi netko studirao bilo koju industriju usredotočen na novčane probleme" (isto, str. 4). Brojne tablice, grafikoni, dokumenti, statistika, matematika, cijela znanstvena aparatura i protokoli ekonomskih znanosti u ovoj knjizi predstavljali su nikad viđen i posve neusporediv pristup izvedbenim umjetnostima. Knjiga, osim povijesnog značenja za ekonomiju umjetnosti, obiluje i vrlo zanimljivim opažanjima. Tako, na primjer, autori razmatraju fenomen koji nazivaju "kulturnom eksplozijom" (*the cultural boom*) – (pedesete godine dvadesetoga stoljeća u SAD-u; isto, str. 36 i dalje) pa posebno

analiziraju statističke podatke sa stanovitim kuriozitetima iz izvješća Alvina Tofflera o konzumentima kulture u SAD-u 1960. godine, kad je bilo "više pijanista nego ribara, slika koliko i lovaca, dva puta više posjetitelja koncerata nego gledatelja prve lige svih igara loptom, više posjetitelja kazališta negoli jedriličara, skijaša, golfera i ronilaca zajedno" (isto, str. 37). U kontekstu društvenog i ekonomskog okruženja, Baumol i Bowen uočavaju i opadanje kazališnog života na Broadwayu u poracima (nakon 1. i nakon 2. svjetskog rata) na komparativnim primjerima broja produkcija i broja izvedaba. Potom, uspoređuju trendove rasta plaća glumaca, glazbenika, nastavnika i tvorničkih radnika od 1929. do 1964. usporedo s rastom troškova života (isto, str. 216) kao i troškove kazališnih ulaznica 1963. – 1964., ali i troškove povezane s odlaskom u kazalište kao što su restoran, prijevoz do kazališta, plaćanje *babysitterice* i slično (isto, str. 259-289), i to komparativno u New Yorku i Londonu. Izvedbene umjetnosti kao vrstu proizvodnje karakteriziraju kao "mješovitu uslugu" (*mixed service*) i navode "najmanje četiri tipa načelne društvene koristi koja može proisteci iz umjetnosti" (isto, str. 382-385), a to su: prestiž koji postiže zajednica zbog kulturnih aktivnosti, neizravne koristi kao što su dovođenje posjetitelja kazališta u dućane, hotele, restorane, barove, uključivanje budućih generacija u kulturne i gospodarske aktivnosti i neizravni doprinos procesu edukacije. Vrlo detaljnom analizom dolaze do zaključka kako je jedino Broadway pokazao profit, točnije "u posljednjih nekoliko godina blizu je da iskaže profit" (isto, str. 387), dok su sve ostale aktivnosti u izvedbenim umjetnostima pokazale financijski deficit, uobičajeno trošeći više nego što su zaradile. Pokazuju "minuse" od 20% u Metropolitan Operi, čak 40% za deset ostalih opera u SAD-u, preko 30% za pet najvećih nacionalnih orkestara, pa 46% za 25 većih orkestara i prosječnih 15% za sva regionalna kazališta. Procjenjuju da je za kazališnu sezonu 1963. – 1964. ukupni deficit (isključujući čisto komercijalna kazališta) u profesionalnim izvedbenim umjetnostima bio između 20 i 23 milijuna američkih dolara. Ono što je bilo posebno važno za odnos države i javnosti prema subvencioniranju izvedbenih umjetnosti je činjenica da su oni prvi znanstveno dolazili kako bi bez subvencija cijena ulaznica po ekonomskim zakonitostima konstantno rasla. Baumol i Bowen su također prvi empirijski proučavali matematički odnos između troškova izvedbe u odnosu na porast broja

izvedaba. Istina, njihov zaključak da s porastom broja izvedaba rastu i troškovi pojedinačne izvedbe pa tako i deficit, kasniji su ekonomisti osporili i označili kao posve pogrešan. Nakon njih su Steven Globerman i Sam H. Book, upotrebom posve druge mjerne skale 1974. godine, a potom i Mark Lange 1985. godine, pokazali koliko točno prosječni trošak izvedbe zapravo opada u razmjeru s porastom broja izvedaba (Heilbrun i Gray, 2001., str. 128 – 129). Međutim, u takvom pionirskom istraživanju koje jesu Baumol i Bowen doslovno počinjali od nule, slične su greške u proračunima i zaključcima posve logične i očekivane. Na tragu njihove studije, a uvažavajući sve ispravke njihovih pogrešnih procjena, C. D. Thorsby i A. Withers (1979.) načinili su značajnu studiju "The Economics of the Performing Arts".

"Impact studies"

Iz temeljnoga djela Baumola i Bowena "Performing Arts: The Economic Dilemma" 1966. krenuo je poticaj za sva kasnija ekonomska istraživanja kazališta, i za različite "škole" i "pravce" ekonomskih istraživanja umjetnosti i kulture, od kojih su posebno velik utjecaj proizvele kontroverzne "studije utjecaja" (*impact studies*). U najkraćem, riječ je o ekonomskim istraživanjima koja su pokazivala utjecaj kulturnih djelatnosti, pa tako i izvedbenih umjetnosti, na gospodarstvo u okruženju i dokazivala kako izravno i neizravno postojanje takvih aktivnosti pozitivno utječe na ukupno gospodarsko stanje u okruženju. Studije utjecaja bile su vrlo popularne kasnih sedamdesetih i ranih osamdesetih godina dvadesetog stoljeća i izazvale su burne polemike u svijetu ekonomskih stručnjaka, ali i teoretičara kulture. One su pritom bile i ekonomske (unutar ekonomije kao znanosti, oslonjene na vrlo mjerljive i egzaktno pokazatelje), ali i kulturnopolitičke (unutar kulturnih studija, kulturnih politika i društvenih istraživanja, često oslonjene na apstraktnije i teže mjerljive pokazatelje). Upravo je prevelika oduševljenost ovih drugih izazivala preveliko odbijanje prvih, i što utjecaj golem, to su se ekonomski stručnjaci upinjali pokazati kako je beznačajan ili pak uopće ne postoji. Derrick Chong (2000.) ovako ih opisuje: "Ekonomske 'impact studije' su izrazito utilitarne: one pomažu isticanju ekonomske vrijednosti umjetnosti za gospodarstvo. Takve studije traže kvantificiranje ukupnih financijskih

posljedica u trošenjima na umjetnost u društvu. Veće kvantitativne koristi mogu biti zbrojene kao izravne, neizravne i inducirane. Izravne koristi ili prvi krug poticanja trošenja posljedica su rashoda umjetničkih organizacija koje su domaćini događaja (na primjer plaće, troškovi, nabavke). Neizravne koristi rezultiraju iz umnažajućeg učinka troškova umjetničkih organizacija (tj. izravnih koristi) kako se ovi prelijevaju i plove kroz ekonomiju. Inducirane koristi potječu od prigodnih slučajnih trošenja na umjetničke aktivnosti (na primjer izložbe, koncerte, festivale) različite od plaćanja ulaznice. Mnogi utjecaji koje proizvodi umjetnost povezani su s ovim dodatnim umjetničkim (*extra artistic*) aktivnostima (na primjer kupnja u *gift shopu*, hrana i piće, transport, boravak u hotelima itd.). Sve te aktivnosti, za koje se tvrdi da su bile izazvane odlukom o konzumiranju umjetničkog događaja, stvaraju prihode" (Chong, 2000., str. 20). U istoj analizi Chong citira i Bennettova koja zaključuje kako su "ekonomske 'impact studije' osamdesetih koje su pokušavale izmjeriti ekonomsku važnost umjetnosti, sad (su) uvelike diskreditirane. Podaci o zaposlenosti bili su vrlo varljivi.

Veza između turizma i umjetnosti nikad nije dokazana. A doprinos umjetnosti unutarnjoj obnovi gradova bila je preveličana... Zapravo bi se moglo reći kako su studije ekonomskog utjecaja zapravo učinile vrlo lošu uslugu onima koji su tražili veća javna izdvajanja za umjetnost. Prvo, te su studije imale učinak trivijaliziranja i komercijaliziranja značajnih estetskih i vrijednosnih problema. Drugo, ekonomska je prosudba umjetnosti protivna ekonomskim kriterijima... a zagovornici ekonomskih 'impact studija', propustivši uvidjeti unutarnje slabosti vlastite pozicije, zabilu su si spektakularan autogol!" (Bennett, 1995., str. 24-25, navedeno prema Chong, 2002., str. 21). Chong također navodi i kritiku "impact studija" koju je razvio Mulcahy (1986). David Thorsby (2001.) pokazao je kako kultura može utjecati na ekonomiju u tri pravca: može utjecati na učinkovitost ekonomije promocijom

Veza između turizma i umjetnosti nikad nije dokazana. Zapravo bi se moglo reći kako su studije ekonomskog utjecaja zapravo učinile vrlo lošu uslugu onima koji su tražili veća javna izdvajanja za umjetnost. Te su studije imale učinak trivijaliziranja i komercijaliziranja značajnih estetskih i vrijednosnih problema.

zajedničkih vrijednosti unutar skupine koja radi, potom može utjecati na ravnopravnost, na primjer dijeljenjem moralnih načela tvrtke s drugima i time uspostaviti mehanizme kroz koje se koncern može izraziti, a može utjecati na (ili čak određivati) ekonomske i društvene ciljeve i razloge kad neka skupina odlučuje kupovati (Thorsby, 2001., 63 – 64). Ovo uključuje utjecaj izravnih prihoda na kulturnu ekonomiju kroz trošenje na kulturna dobra, što pridonosi regionalnom rastu. Upozorava i na neizravni ili drugi krug troškova koji se odnose na povezane industrije, potom na restorane, transport pa i na učinak zaposlenja, izravan i neizravan, zatim širi utjecaj kulture na urbanu revitalizaciju i konačno, dugoročne (na duge staze) izvanjske pojave s realnim ekonomskim potencijalima kao što su podizanje osjećaja gradskog ponosa, ambicije i osjećanja pripadnosti (Thorsby, 2001., 124 – 125). Konačno, i kulturni turizam, domaći i međunarodni, uvijek ima i kulturnu dimenziju, a osobito tipični kulturni turizam koji podrazumijeva namjenski posjet vezan uz kulturne sadržaje. Ističe posebnosti "gradova umjetnosti" poput Venecije, gdje opipljivi i neopipljivi kulturni kapital i kultura pokreću svekolike aktivnosti života i ekonomije. Vrlo detaljno znanstvenici Heilbrun i Gray (2001.) razmatraju razvitak i dostignuća "impact studija" od 1970-ih pa do konca 20. stoljeća (Heilbrun i Gray, 2001., str. 344 – 345). Prihode u kulturi povezanoj s turizmom tretiraju pritom kao neku vrstu "izvozne industrije" (isto, str. 350). Ova dvojica teoretičara ukazuju na koristi u sferi lokalne kvalitete života i koristi od privlačenja gospodarskih tvrtki u metropolitanska područja. Kad se sagledaju sačinjena izvješća o financijskim prihodima i ukalkulira umnažajući učinak troškova povezanih s odlaskom u kazalište, onda Frey (2003.) upozorava da su dobiti od ovakvih učinaka prije svega netržišne vrijednosti i da se bitno "ne održavaju na tržište" (Frey, 2003., str. 182). On ukazuje na pouzdane i dobro etablirane načine da se evaluiraju netržišna dobra: hedonistički tržišni pristup (na primjer, viša cijena nekretнина oko spomenika ili u kazališnim centrima koju su ljudi spremni platiti samo zbog užitka blizine takvih objekata ili događaja), potom pristup temeljen na putnim troškovima (mjeri troškove koje ljudi plaćaju kako bi otputovali do nekog spomenika ili događaja), a ta metoda počiva na pretpostavci da je kulturni razlog jedini razlog putovanja. Frey napominje da, kad se nekoliko netržišnih vrijednosti uzme u obzir, slika o utjecaju kulturnog događaja ili objekta na ekonomiju zajednice postaje jasni-

ja. Izraziti protivnik "impact studija" Bruce A. Seaman naziva ih "pomodnim ekscesom" (navedeno prema Heilbrun i Gray, 2001., str. 356). On kritički analizira "impact studije", s puno razumijevanja za entuzijazam zastupnika kulture, primjenjujući dosta tvrda ekonomska načela i protokole. Uvodno vrlo pristojno izražava "bojazan da se 'impact studije' fokusiraju na pogrešnu temu, koristeći neprikladne alate, i moguće postiču netočne rezultate" (Seaman, 2000., str. 266), da bi na kraju zaključio kako su zagovornici ovakvog pristupa doveli svoje izračune do posve pogrešnih zaključaka i postavljali netočne korelacije među zadanim vrijednostima, što se odrazilo na netočne rezultate. On razmatra tri bazična opravdanja koja su isticali zagovornici studija utjecaja – da one mogu pojasniti industrijsku i sektorsku interakciju u lokalnim ekonomijama i poboljšati predviđanja o promjenama u prihodima i rashodima, također mogu poslužiti kao pojedinačna studija slučaja kako bi se pomoglo razriješiti različite slabosti u regionalnom razvitku i, konačno, mogu popraviti javnu politiku ispitivanjem postignuća i koristi od "neekonomskih" ciljeva kao što su ljudska prava i prosvjeta. Prema Seamanu "impact studije" su korisne za postizanje prvoga cilja, prilično nebitne za drugi i varljive i zavodljive ako se primijene na treći. Zaključuje da su "impact studies (su) dale malo dokaza kako je umjetnost bazična industrija, definirana kao izvozna, ili industrija ključna za potporu izvoznoj industriji. Te aktivnosti mogu potaknuti aktivnosti ugostiteljstva, ali je malo dokaza da su aktivnosti ugostiteljstva i sličnih usluga ključne za ekonomski razvitak regije i najveći učinci su upravo u podizanju kvalitete humanog kapitala, što su u konačnici učinci vrlo slični učincima edukacije, a zbog svega toga su 'impact studije' od maloga interesa za kreatore politike zainteresirane za pitanja razvitka" (Seaman, 2000., str. 277). Vezano uz 'impact studije' i teorije dodane vrijednosti, Vjeran Katunarić (2007.) točno ukazuje kako svaka ljudska aktivnost proizvodi dodane vrijednosti i da je "potrebno više argumenata, uključujući i više istraživanja, da bismo mogli razlikovati dodanu vrijednost umjetnosti i kulture od vrijednosti ostalih oblika ljudskog djelovanja koje se odnose na proizvode" (Katunarić, 2007., str. 270).

Teorije kulturnih vrijednosti, problem državnih subvencija

Upravo je tema netržišnih vrijednosti humanoga kapitala još prije "impact studija" postala središnjim predmetom suvremenih kulturalnih razmatranja. U seriji predavanja na Ecole Normale Supérieure od 1960-ih Pierre Bourdieu je posebno obratio pozornost na područje kulturne proizvodnje nastvljavajući s temom kasnije i na Ecole Pratique des Hautes Etudes. Raymond Williams (1977.) kulturalno je razmatrao relacije između socioekonomije i književnosti, Frederic Jameson (1981.) istraživao je kako ekonomija i kultura utječu jedna na drugu, a Francis Fukuyama (1995.), razvijajući filozofski argumentaciju ekonomske učinkovitosti, kulture i socijalnog kapitala, upozorava da upravo kulturni elementi imaju ključnu ulogu u stvaranju blagostanja i da su društva koja su bogata "socijalnim kapitalom" visoko pozicionirana i po ekonomskom kapitalu "najkorisnija vrsta društvenog kapitala najčešće nije sposobnost da se radi pod autoritetom tradicionalne zajednice ili skupine, nego sposobnost da se stvaraju nove veze i da se surađuje unutar uspostavljenih uvjeta" (Fukuyama, 1995., str. 27), a takve sposobnosti razvija isključivo umjetnost i kultura. U tom smislu su "impact studije" pomogle stvaranju novoga fokusa u društvenim pogledima na kazalište. Unatoč nekim zabudama, "impact studije" su ipak upozorile na važnost kazališta u društvenom okruženju kroz sustave različitih nematerijalnih vrijednosti koje ugrađuju u ukupnu (i ekonomsku) strukturu zajednice. Hagoort (1993.) u tom kontekstu posebno ističe vrijednost "društveno prihvaćene koristi" (str. 33) od umjetnosti i upozorava da kulturne institucije "osiguravaju značajan vlastiti prihod kako bi poticale svoje društveno funkcioniranje" (str. 35) i ustraje na poduzetničkim aktivnostima koje ostaju izvan komercijaliziranja kulture, navodeći kako su najvažniji pojmovi "kulturne vrijednosti, pozitivni i negativni mehanizmi selekcije, instrumenti kulturne politike" (str. 19). Hagoort u svim tim područjima upozorava na opasnosti političkog i ekonomskog interesa u dominiranju kulturom. Frey (2003.) također ukazuje na tendencije da elite donose odluke o umjetnosti i to kao izabrani političari, kao umjetnički administratori u vladi ili kao umjetnički establišment u društvu (Frey, 2003., str. 14 – 16). Kad je riječ o ukazivanju na opasnosti komercijaliziranja i političkog kontroli-

ranja kulture preko ekonomskih mehanizama, još je Theodor W. Adorno (1984.) u suvremenoj umjetnosti vidio odraz kapitalističkog podčinjavanja i klasne dominacije, a Chong (2002.) navodi primjer nekih suvremenih polemika oko koštanja opere i velike skupeće tog tipa izvedbene umjetnosti pa navodi i mišljenje jednoga ekonomskog stručnjaka kako je tržište "najzdraviji i najbolji filter za određivanje kvaliteta Umjetnosti" (Chong, 2002., str. 6). U tom smislu je vrlo značajna analiza koju je napravio Bourdieu u repertoarima pariških kazališta gdje je razmatrao velike subvencionirane teatre i male eksperimentalne s lijeve obale Seine. Uočio je kako ovi drugi, na rubu bankrota, uvijek iskušavaju nove i (ekonomski) rizične eksperimente, dok na drugoj strani "građanska" velika kazališta ne preuzimaju nikakav rizik, nego u utrci za profitom postavljaju vrlo prokušana i sugurna djela za stariju, građansku i bogatiju publiku, koja plaćaju visoke cijene ulaznica za "čistu zabavu, čije konvencije i postavke odgovaraju estetici koja se nije mijenjala

Često se primjećuje da ustanove postaju konzervativnije što su veće i što više rastu.

cijelo stoljeće" (Bourdieu, 1993., str. 85 – 86). On je vrlo detaljno proučavao na koje sve načine distribucije ekonomskog kapitala (uočenog kao dominirajuće načelo hijerarhije) i kulturnog kapitala (znanje, kulture, obradovne vrijednosti) kao dvije natjecateljske strane tvore polje moći. Od suvremenih znanstvenika koji su transdisciplinarno razmatrali ekonomiju i kulturu posebno su značajni već navedeni Heilbrun i Gray (2001.). Oni istražuju kako umjetnost i kultura funkcioniraju u generalnoj ekonomiji. Neke od njihovih analiza vrlo su značajne za razumijevanje ekonomskih utjecaja na kazališta. Oni analiziraju primjer usporevanja umjetničke proizvodnje kasnih 80-ih godina dvadesetoga stoljeća koje se događa bez jasne korelacije s generalnom ekonomskom recesijom (Heilbrun i Gray, 2001., str. 20 – 21). Posebno je korisna njihova korelacija cijene ulaznica za simfonijske koncerte i cijena istih tih koncerata na nosačima zvuka (isto, str. 76 – 77), kao i opažanja da se neki kulturni proizvodi pojavljuju u potrošačkom ponašanju kao kategorija luksuza i kupuju se samo kad prihod prijeđe visoku srednju ili višu razinu, ispod toga ne, na primjer predstave u Metropolitan operi (isto, str. 95), a značajna su i njihova kulturalna opažanja povezana s ekonomskim čimbenicima. "Često se primjećuje da ustanove postaju konzerva-

tivnije što su veće i što više rastu”), navode oni, jer “sama riječ ‘establišment’ konotira konformizam, nefleksibilnost i nevoljnost za preuzimanje rizika” (isto, str. 133). Oni se pozivaju i na značajno istraživanje koje su proveli Paul DiMaggio i Kristen Stenberg u neprofitnim kazalištima SAD-a. To je istraživanje pokazalo da je veličina kazališta pozitivno povezana s konformizmom ili, drugačije postavljeno, negativno asocirana s inovacijom i preuzimanjem rizika (isto, str. 133 – 134). Što je kazalište veće i što raspolaze s više sjedala (ulaznica za prodaju), to je u repertoaru i estetski manje inovativno, a što je marketinški i ekonomski uspješnije, to postaje manje kreativno. Zbog takvih nalaza upozoravaju kako subvencije koje pridonose “uspjehu” mogu neizravno pridonijeti smanjenju kreativnosti kazališta (isto, str. 134). Kako je među političarima, ali i među ekonomistima (posebno u SAD-u, ali i u Europi) stalno otvoreno pitanje treba li država uopće, i ako treba, u kojoj mjeri subvencionirati kazališta, sukobljeni su posve oprečni pristupi državnoj potpori umjetnosti. Heilbrun i Gray pokazuju da je korisnost subvencije potvrđena i u povijesnom iskustvu (navode za primjer Medicije, austrijske i ruske careve, engleski parlament, francusku republiku). Ukazuju kako većina ekonomista misli da “kompetitivno tržište u većini slučajeva može biti pouzdan oslonac da optimalno zadovolji konzumentove potrebe” (isto, str. 219), a iz takva stajališta izlaze dva različita pristupa pitanju opravdavanja subvencija. Jedan zastupa stajalište da tržište nije kompetitivno ili ispoljava druge

Praksa državnog subvencioniranja kazališta praksa je razvijenih demokracija suvremene svijeta.

nesavršenosti, dok se drugi bavi problemom da postojeća distribucija prihoda nije zadovoljavajuća. Sauter (2000.) podsjeća kako je praksa državnog subvencioniranja kazališta praksa razvijenih demokracija suvremenog svijeta. “Iako su kraljevska kazališta bila ustanovljena prije više od 200 godina, financijska je potpora kralja ili parlamenta bila minimalna i o njoj se često raspravljalo tijekom 19. stoljeća. Oko 1900-tih sva su kazališta bila iznajmljena privatnim poduzetnicima, prije nego što je država preuzela odgovornost i povećala subvencije kako bi pokrila više od 80 – 90 postotaka proračuna. U ekonomskoj ekspanziji 1970-ih suvremeni su političari nagnali kazališta da povećaju vlastite prihode s blagajne” (Sauter, 2000., str. 109). Oštri protivnici

državnih subvencija u umjetnosti i kulturi, kao što su filozof Ernest van den Haag i politički znanstvenik Edward Banfield, dokazivali su višestruke štetnosti subvencija. Ekonomist Tibor Scitovsky zagovarao je državno investiranje samo u “konzumentske sposobnosti” kroz edukaciju. Ovakvi pristupi ukazuju na to da treba učiniti umjetnost više tržišnom. Protivnici ovakvog čisto tržišnog tretiranja kulture ističu da je u gospodarstvu nemoguće postići cijeli profit kroz tržište, nego ga se postiže i kroz komponente javnog dobra. Zbog toga je uglavnom prihvaćeno da država treba subvencionirati umjetnost, jer ona proizvodi pozitivne vanjske učinke u društvu u širokom smislu. Također, rezultati istraživanja javnosti pokazuju da većina ispitanika podržava državnu potporu kulturi, (Frey, 2003., str. 114). Pozitivni učinci, kako je dokazano, ne odnose se samo na konzumente kulturnih vrijednosti, nego na širu populaciju, donoseći koristi i onima koji uopće ne konzumiraju kulturne sadržaje. Mnogi statistički podaci podupiru značaj takozvanih “nekorisničkih vrijednosti” (*nonuser values*). Taj pozitivni utjecaj uočen je kroz tri stupnja: “životne vrijednosti” (dokazano je kako ljudi imaju koristi od toga što kultura postoji čak i ako je osobno uopće ne konzumiraju), “vrijednosti mogućnosti” (ljudi imaju korist od mogućnosti da pohađaju događaje i onda kad ih ne pohađaju), i “vrijednosti nasljedstva” (ljudi imaju koristi od kulture jer su u stanju ostaviti tu kulturu budućim generacijama iako i sami ne sudjeluju u kulturnim događanjima). Frey (2003.) ovim vrijednostima dodaje još i “vrijednost prestiža” i “vrijednost inovativnosti” (Frey, 2003., str. 113). Zbog toga su Heilbrun i Gray, primjenjujući čistu ekonomsku metodologiju, matematički istražili utjecaje koristi od umjetnosti i obrazovanja (Heilbrun i Gray, 2001., str. 223 – 224), razmatrajući nekoliko koristi: baštinu budućim generacijama, nacionalni identitet i prestiž, koristi lokalne ekonomije (iako utjecaj nije srazmjern niti opravdava državno ulaganje u subvenciju (isto, str. 228), potom doprinos općem obrazovanju, društveni napredak i sudjelovanje te na kraju poticanje i ohrabrenje umjetničke inovativnosti, pri čemu se vanjska dobit tretira kao javno dobro (isto, str. 226 – 230). Navode i studiju koju su načinili Louis Bergonzi i Julia Smith, koji su istražili vezu između umjetničke edukacije i različitih tipova društvenog sudjelovanja. Položaj kazališta u odnosu na subvencije iz državnih i javnih fondova ovisi uvelike i o kulturnoj tradiciji i povijesti

kazališta u pojedinim sredinama. Dok u Njemačkoj postoji više od 100 gradskih kazališta osposobljenih za prikazivanje drame, opere i baleta, a svaka savezna država ima svoju državnu operu i državno dramsko kazalište, u Velikoj Britaniji je posve suprotna tradicija dugo onemogućavala i sam nastanak jednoga Nacionalnog kazališta, a izgradnja novoga kazališta Globe uz pomoć privatnih zaklada pokazuje koliko je u Britaniji teško dobiti državnu subvenciju. Do 1989. u Istočnoj Europi sva su kazališta bila financijski (i ideološki) državna, ali tip subvencioniranja u totalitarnim društvima (gdje u europskom iskustvu, osim Istočne Europe do 1989. treba pribrojiti i Krajevnu Španjolsku u doba Francove diktature) spada pod razmatranje ideološko-političkog okruženja i nije uvjetovan ekonomskim čimbenicima niti s gospodarstvom ima izravne veze. U čisto gospodarskom smislu (ako bi se uopće razmatrale u tom kontekstu), takve se totalitarne subvencije mogu eventualno tretirati kao ulaganja u marketinške aktivnosti, shvatimo li krajnje uvjetno ideološku propagandu kao oblik političke promidžbe kroz kulturu i kazališta.

Mjerenja kulturnih vrijednosti, kulturni kapital, novi ekonomski pristupi

Duga tradicija mišljenja sve do modernizma držala je da se vrijednosti umjetničkog djela nalaze u unutarnjim vrijednostima, kvalitetama estetske, umjetničke i kulturne vrijednosti koje djelo posjeduje. Postmoderna je novim metodologijama i pristupima (sociologija, lingvistika, psihoanaliza itd.) izazvala takvo odbačeno mišljenje. Napušteno je tradicionalno i idealističko poimanje da su sklad i ispravnost temeljne kulturne vrijednosti, a upravo su te ideje reprocicirane u nizu heterogenih interpretacija. Uspostavljen je sustav vrijednosti u kojemu je relativizam zamijenio apsolutizam. Spoznaja kako se kultura mijenja sukladno promjenama gospodarskih tijekova, kao i izlazak kulture na tržišta i razvitak “kulturne ekonomije”, radikalno su promijenili i proširili i samo poimanje kulture, ali i njezino istraživanje i razumijevanje. Paul Jeffcutt razlikuje četiri moguća pogleda, različita pristupa kreativnim djelatnostima: romantični pristup kulturi (kulturno stvaralaštvo nasuprot kulturnom opadanju, razlike između visoke i masovne, popularne kulture), potom kritička teorija, (industrijalizacija slobodnog vremena), kulturna ekonomija (kultura kao vodeća proizvodnja kasnoga kapitalizma) i

socio-politički pristup (kultura kao instrument obnove zajednice, gradova i regija; Švob-Đokić, 2008., str. 61 – 62). Suvremena “industrijalizirana, potrošačka i fragmentirana kultura” i kao takva “kultura zaborava”, kako je naziva Nada Švob-Đokić (2008., str. 16), predmetom je posve novih pa tako i ekonomskih razmatranja. Zapadnjačka se ekonomska misao u posljednjih dva stoljeća razvijala na načelima individualizma, pri čemu se činjenica kulture promatrala kao manifestacija skupnog ili zajedničkog ponašanja. Od te distinkcije, ekonomije kao individualnog i kulture kao kolektivnog, polazi David Thorsby (2001.). “Ekonomski je impuls individualan, kulturni je impuls kolektivan” (Thorsby, 2001., str. 13), pa prvi izražava pojedinačne želje članova društva, dok drugi okuplja želje skupine. Tako Thorsby (2001.) predlaže stupnjevane kulturnih vrijednosti razlikujući: a) estetske vrijednosti, b) duhovne vrijednosti, c) društvene vrijednosti, d) povijesne vrijednosti, e) simboličke vrijednosti i f) vrijednosti autentičnosti. Kako bi se precizno evaluirala kulturna vrijednost, predlaže metodologiju koja obuhvaća: a) mapiranje (kontekstualna analiza predmeta istraživanja, uključuje fizičko, zemljopisno, društveno, antropološko i druge tipove mapiranja), b) detaljan opis (interpretativni opis kulturnog objekta, okruženja, procesa i konteksta), c) analizu stajališta (analiza društva koja uključuje psihometrijske metode), d) analizu sadržaja (identificiranje i kodificiranje značenja), e) stručne procjene (ekspertiza estetskih, povijesnih i kulturnih vrijednosti; Thorsby, 2001., str. 28 – 30). Polazeći od pretpostavke kako “kulturni kapital razvija i kulturne i ekonomske vrijednosti, dok ‘obični’ kapital osigurava jedino ekonomsku vrijednost” (isto, str. 45), napominje da je u ekonomske izračune nužno uvesti kategoriju kulturnoga kapitala, jer klasična suvremena ekonomija razlikuje tri vrste kapitala: 1. *fizički kapital* – materijalne vrijednosti, 2. *ljudski kapital* – sposobnosti i znanja ljudi i 3. *prirodni kapital* – obnovljivi i neobnovljivi prirodni resursi, dok je kulturni kapital vidno različit od prethodnih triju i po sebi može biti opipljiv (zgrade, spomenici, infrastruktura) i neopipljiv (ideje, znanja, prakse...). Ideju *kulturnoga kapitala* uveo je i razvijao Pierre Bourdieu (1930. – 2002.), francuski sociolog koji je bio vrlo utjecajan od 80-ih godina dvadesetoga stoljeća na promišljanje o kulturi. On je definirao kulturni kapital kao različit od ekonomskog i društvenog. Pokazao je u svojim analizama kako su klase razdvojene i kroz ekonomske i

kulturne procese i kroz posjedovanje ekonomskoga i kulturnoga kapitala. Važni pojmovi u ovim teorijama su i *kulturna proizvodnja* (proizvodi čija vrijednost leži prije svega u njihovu kulturnom značenju, a puno manje u njihovom konkretnom materijalnom obliku), a potom i *kulturna potrošnja* (*konzumacija*), koja ukazuje na činjenicu da se kreativna dobra konzumiraju kao i svaka druga, ovisno o ukusima, ali kod kreativnih

U Njemačkoj postoji više od 100 gradskih kazališta, a svaka savezna država ima svoju državnu operu i državno dramsko kazalište. U Velikoj Britaniji je posve suprotna tradicija dugo onemogućavala i nastanak jednoga Nacionalnog kazališta.

dobara ljudi investiraju u razvitak i rafiniranje vlastitih ukusa i konzumiraju ih u društvenom kontekstu. Kako se kreativna dobra konzumiraju u društvenom kontekstu, možemo govoriti i o kreativnoj potrošnji. Prema novijim teorijama, pojam vrijednosti u ekonomiji i kulturi ne sagledava se u statičnom i pasivnom smislu, nego u dinamičnom i aktivnom, kao put različitih pregovaranja i niza transakcija između sudionika u procesu razmjene. Bruno Frey (2003.) ističe kako se ekonomija i umjetnost mogu kombinirati na dva moguća načina: kao analiza ekonomskih i materijalnih aspekata umjetničkih aktivnosti ili kao komercijalni pristup u umjetnosti, uz apliciranje ekonomskih načela na umjetnost (Frey, 2003., str. 20). Uspostavljena je razlika između kulturnog proizvoda i kulturne usluge, kao i razlika između temeljnih i dodatnih kulturnih proizvoda, a razvitak medijske kulture potaknuo je i odgovarajuće ekonomske pristupe. John Fiske razlikuje financijsku ekonomiju i kulturnu ekonomiju kada govori o dvjema ekonomijama masovnih medija. Kulturalizacija ekonomije i interpretacija kulture kao ekonomski relevantne proizvodnje i potrošnje otvorila je nova područja i ekonomiji i kulturalnim studijima i postavila nove izazove pred teatrologiju. Kao primjer povratnog utjecaja kulture na ekonomiju, Flew (2008.) ukazuje na ideje o "kulturaliziranju ekonomskih aktivnosti" (Du Gay i Pryke 2002. i Amin i Thrift 2004.; Flew, 2008., str. 174). U Južnoj Americi značajni autori su Nestor García Canlini i Jose Joaquin Brunner, teoretičari kulture koji razmatraju i pitanja ekonomskih vrijednosti u kulturi. Amerikanac Richard Florida (2002.) upozorava na brzinu i zgusnutost promjena u društvu u posljednjih 50 godina u odnosu na sva

ranija razdoblja i pozivajući se na ekonomista Paula Romera iz 90-ih godina ukazuje kako je ideja ekonomska vrijednost po sebi. Prisijeća se kako je još Peter Drucker 60-ih razmatrao nastanak "ekonomije znanja" pa dospjeva do posve novoga termina "kreativna ekonomija" koji se 2000. godine pojavio prvi put. Florida govori o *kreativnoj klasi* kao novoj klasi u 21. stoljeću tretirajući kreativnost kao glavni resurs novoga doba i ekonomskog poretka. Javljuju se posve nove discipline. *Ekonomska antropologija* proučava kako ljudi koriste materijalni svijet da bi održavali i izražavali sebe u društvenim skupinama, dok *kulturna ekonomija* nudi perspektivu materijalnog života i proučava načine na koje ljudi komuniciraju kroz materijalna dobra koja proizvode, koriste i razmjenjuju. Nakon što do Baumola i Bowena 1966. nije postojala, ekonomija umjetnosti uspostavila se do danas kao glavna disciplina unutar ekonomskoga pristupa društvenim znanostima, koji se temelji na sustavnim studijima interakcije između ponašanja pojedinaca i ustanova postojećega svijeta. "U ekonomskom je pristupu društvenim znanostima pobjedila potpuno nova vrsta *inter-disciplinarnosti*" (Frey, 2003., str. 1), a ta je inovacija (novo područje poznato i kao *kulturne ekonomije*), bila popraćena čak i Nobelovim nagradama za ekonomiju – Kenth Arrow (1972.), Herbert Simon (1978.), Theodore Schultz (1979.), James Buchanan (1986.), Ronald Coase (1991.), Gary Becker (1992.), Douglass North i Robert Fogel (1993.), Amartya Sen (1998.) i Daniel Kahnemann (2002.); (isto, str. 2).

Zaključak

Da bismo danas pravilno razumjeli kakvi su međuodnosi između kazališta i gospodarstva i kako funkcionira kazališni život u složenim odnosima društva, ekonomije i umjetnosti, nužno je poznavati ekonomska istraživanja provedena u području kulturne ekonomije, sociološka istraživanja kao i različita istraživanja kulturalnih studija i uključiti ih u nova teatrološka razmatranja. Bez transdisciplinarnoga pristupa i interdisciplinarnih istraživanja nemoguće je danas razumjeti čak i neusporedivo jednostavnije pojave nego što su izvedbene umjetnosti. Ovaj tekst mali je dio, sažetak i uvod znatno opsežnijega rada, a nakana mu je temeljno upozoriti na opisani aspekt problema i pružiti osnovni uvid u područje opisanih istraživanja.

LITERATURA

- Allen, J. (1979.) *The Effects of Subsidy on Western European Theatre in the 1970s*, u J. Redmond, (ur.) *Drama and Society*, (str. 209-226) London, Cambridge University Press
- Appadurai, A. (1993.) *Disjuncture and Difference in the Global Culture Economy*, u S. During, (ur.) *The Cultural Studies Reader*, (str. 220-230) London, Routledge.
- Baldry, H.C. (1979.) *Theatre and Society in Greek and Roman antiquity*, u J. Redmond, (ur.) *Drama and Society*, (str. 1-22) London, Cambridge University Press
- Barker, C. (2004.) *Cultural Studies – Theory and Practice*, London, Sage
- Baumol, W. J. & Bowen, W. G. (1966.) *Performing Arts: The Economic Dilemma*, New York, The Twentieth Century Fund
- Bourdieu, P. (1984.) *Distinction, A Social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge, MA, Harvard University Press (1993.) *The Field of Cultural Production*, New York, Columbia University Press,
- Byrnes, W. J. (2003.) *Management and the Arts*, Oxford, Focal Press
- Caves, R. E. (2000.) *Creative Industries: Contract Between Art and Commerce*, Cambridge, MA, Harvard University Press
- Chong, D. (2002.) *Arts Management*, London and New York, Routledge.
- Dragojević, S. i Šešić, D. M. (2008.) *Menadžment umjetnosti u turbulentnim vremenima*, Zagreb, Jesenski i Turk
- Duvignaud, J. (1978.) *Sociologija pozorišta*, Beograd, BIGZ
- Fischer-Lichte, E. (2002.) *History of European Drama and Theatre*, London i New York, Routledge
- Fortier, M. (2007.) *Theory/Theatre, an Introduction*, London and New York, Routledge
- Fraser, N. (2004.) *Social justice in the age of identity politics: redistribution, recognition, and participation*, u Frieland, R. i Mohr, J. (ur) (2004.) *Matters of Culture – Cultural Sociology in Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, str. 227-254
- Frey, B. S. (2003.) *Arts & Economics, Analysis & Cultural Policy*, Berlin, Springer
- Frieland, R. i Mohr, J. (ur) (2004.) *Matters of Culture – Cultural Sociology in Practice*, Cambridge, Cambridge University Press
- Florida, R. (2002.) *The Rise of Creative Class*, New York, Basic Books

- Fukuyama, F. (1995.) *Trust: The Social Virtues and the Creation of Prosperity*, London, Hamish Hamilton,
- Garnham, N. (1993.) *Political Economy and Cultural Studies*, u S. During, (ur.) *The Cultural Studies Reader* (str. 492-506), London, Routledge,
- Gerould, D. (ur.) (2000.) *Theatre Theory Theatre*, New York, Applause
- Hagoort, G. (1993.) *Cultural Entrepreneurship*, Culemborg, Phaendon
- Hauser, A. (1962.) *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*, tom I i II, Beograd, Kultura (1999.) *The Social History of Art*, London, Routledge
- Harwood, R. (1998.) *Istorija pozorišta – Ceo svet je pozornica*, Beograd, CLIO
- Heilbrun, J. i Gray, C. M. *The Economics of Art and Culture*, (2001.) New York, Cambridge University Press
- Jameson, F. (1991.) *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, London, Verso
- Katunarić, V. (2007.) *Lica Kulture*, Zagreb, Antibarbarus
- Koludrović-Tomić, I. i Petrić, M. (2005.) *Creative Industries in Transition: Towards a Creative Economy*, *Culturelink*, 8, 7-24
- Konigson, E. (1979.) *Religious Drama and Urban Society in France at the End of the Middle Ages*, u J. Redmond, (ur.) *Drama and Society* (str. 23-36), London, Cambridge University Press
- Lewis, J. (2000.) *Designing a Cultural Policy*, u G. Bradford, M. Gary i G. Wallach (ur.) *The Politics of Culture* (str. 79-93), New York, The New Press
- Pavičić, J., Alfirević, N. i Aleksić, Lj. (2006.) *Marketing i menadžment u kulturi i umjetnosti*, Zagreb, Masmedia
- Primorac, J. (2004.) *Mapping the Position of Cultural Industries in Southeastern Europe*, *Culturelink*, 6, 59-78
- Read, A. (1995.) *Theatre & Everyday Life, An Ethics of Performance*, London and New York, Routledge
- Seaman, B. A. (2000.) *Arts Impact Studies: A Fashionable Excess*, u G. Bradford, M. Gary i G. Wallach (ur.) *The Politics of Culture* (str. 266-285) New York, The New Press
- Swartz, D. (1997.) *Culture & Power, the sociology of Pierre Bourdieu*, Chicago, Chicago University Press,
- Švob-Đokić, N., Primorac, J. i Jurlin, K. (2008.) *Kultura zaborava; Industrijalizacija kulturnih djelatnosti*, Zagreb, Naklada Jesenski i Turk
- Throsby, D. (2001.) *Economics and Culture*, Cambridge, Cambridge University Press
- Zlatar, A. (2008.) *Prostor grada, prostor kulture*, Zagreb, Naklada Ljevak