

ДРАГОЉУБ М. РАДУШКИ*

Факултет за пројектни и
иновациони менаџмент
Београд

УДК 331.193:930.85(7)“01/1850“

Пегледни рад
Примљен: 07.09.2016
Одобрен: 18.10.2016
Страна: 203-215

ИСТОРИЈСКИ ПРИКАЗ РАЗВОЈА МЕНАЏМЕНТА У ПОЗОРИШТУ ОД АНТИЧКОГ ПЕРИОДА ДО ПОЛОВИНЕ 19. ВЕКА

Сажетак: Рефлектујући сва историјска збивања и све социјалне и економске промене у друштву, позориште је одувек било инкорпорирано у сваки облик и сегмент друштвено-политичког живота, а истовремено, као непрофитабилно и алиментирано од државе, своју организационо-управљачку форму мењало је и усклађивало са условима и захтевима које су доносили еволутивни историјски периоди, било да је у питању древно грчко или римско позориште, средњевековни театар, позориште у доба ренесансе и романтизма или национални европски театри из осамнаестог века. С друге стране, пошто је менаџмент као научна дисциплина конституисан тек почетком двадесетог века, што је кратак временски период за историјске појмове и релације, о историји развоја менаџмента у позоришту можемо говорити искључиво у оквиру историје театра у целини – и то уже, кроз наглашен аспект развоја позоришне организације, или шире, кроз историјски приказ промена у укупном моделу организовања, управљања и финансирања позоришне делатности, са посебним освртом на однос државе и театра.

Кључне речи: позориште, менаџмент, античко доба, средњи век, ренесанса, романтизам

Увод

Од свог настанка до данас, позориште је алиментирано од стране државе и зато одувек под њеним непосредним утицајем, тако да је своју организационо-управљачку форму модификовало и прилагођавало условима и захтевима које су доносили еволутивни историјски периоди друштвеног развоја. У том смислу, често се каже да је историја позоришта у основи историја односа државе према позоришној уметности. Иако је у свим политичким и економским уређењима финансијска несамосталност била и остала највећи проблем и најслабија тачка позоришта, оно се временом, мање или више, успешно изборило

* dragoljubraduski@gmail.com

за позицију ангажоване уметности која критички указује на актуелне проблеме и доприноси унапређењу односа у савременом друштву.¹

С друге стране, на почетку овог рада треба рећи да се у доступној театролошкој литератури историја менаџмента у позоришту недовољно помиње као предмет научног изучавања, јер се она одувек и првенствено бави развојем драмске књижевности и сценског стваралаштва, било да је у питању антички или средњовековни театар, позориште ренесансе и романтизма, или национални европски театри од 18. века па надаље. И савремене расправе о позоришном животу и раду такође ретко скрећу пажњу на аспект управљања, организовања и финансирања, већ првенствено говоре о уметничким питањима. На тај начин се, највише на штету самог театра, додатно продубљује вештачки створена и неутемељена супростављеност позоришта и менаџмента.²

Уједно, и у литератури из области теоријског менаџмента свеобухватна истраживања процеса управљања активностима и пројектима у култури и уметности, посебно у позоришту, заступљена су тек у последњих пар деценија.³ А управо ефикасан менаџмент у театру има задатак да повеже све уметничке активности и све сегменте сценског дела у живу уметничку целину, што је претпоставка за квалитетну позоришну продукцију и друштвено верификовано стваралаштво високих вредности.

Дакле, историја менаџмента у позоришту, издвојена и посебно изучена, готово да и не постоји у доступној културолошкој, историјској и економској литератури, што се донекле може објаснити чињеницом да је менаџмент као научна дисциплина конституисан тек почетком 20. века. У том смислу, о историји менаџмента у театру могуће је говорити искључиво у оквиру историје позоришта у целини, кроз додатно наглашен аспект развоја позоришне организације, управљања театром и модела финансирања позоришне делатности, са посебним освртом на несумњиви утицај државе на позориште.

¹ У свим историјским епохама, „позориште одбија устоличене системе, затворене начине мишљења и овештала рационалност управо јер верује да је у суштини свега што нам је познато можда - слобода театра” (Волк, 1995: 21).

² Менаџмент (енг. *to manage*: управљати) је савремена научна дисциплина усмерена ка проучавању и креирању управљачких мера и акција којима се побољшава реализација активности и пројеката и чини ефикаснијим функционисање и развој привредних и друштвених система (Јовановић, 2005). Према бројним другим дефиницијама, „функција менаџмент је да се на ефикасан начин обезбеде, распореде и искористе људски и физички ресурси како би се постигао одређени циљ” (Wren, Voich, 1994); „менаџмент је процес рада с другим људима, којим се остварују организацијски циљеви, у промјенљивој средини, уз ефикасну употребу ограничених ресурса” (Drucker, 1974); „менаџмент је процес одлучивања и спровођења одлука”, а у најширем значењу, „менаџмент је управљање било којим ентитетом - самим собом, породицом, организацијом, државом” (Adižes, 2002).

³ „Задатак менаџера у култури је да помогне организацији и уметницима да остваре своју визију и испуне своју мисију” (Vignes, 2009). У 21. веку очигледна је велика потреба за основним знањем менаџмента у области културе широм света. Али, много тога је написано о томе како се успешно управља комерцијалним пословима, али је литература о управљању културним организацијама релативно ретка (Nagoort, 2004). Тек у последњих тридесет година дошло је до пораста броја публикација о менаџменту у уметности, а 1991. организован је и научни скуп „Међународна конференција о уметности и менаџменту”. Треба поменути и око 400 програма обуке у културном менаџменту у институцијама широм света. Све то говори о значајном развоју менаџмента у уметности (Edvard, Colbert, 2000).

Старогрчко и римско позориште

„Обредне игаре мимичког карактера постоје код већине праисторијских народа, а понекад представљају сложену масовну радњу, развијену у обредну драму” (Тронски, 1958: 105). На основу тога видимо да и античко позориште, па тако и позоришна уметност у целини, корене вуче из обредних религиозних ритуала из којих је проистекла славна старогрчка драма.⁴ Апсорбујући разне верске и жртвене обреде старогрчких племена у част предака или локалних хероја, у 7. веку п.н.е. настао је култ Бога Диониса. Од епско-лирске песме првобитна трагедија се развија у театар, тако што се из хора издваја протагонист као носилац радње и непосредно се обраћа боговима.

Бригу о образовању и духовном развоју грађана хеленска држава спроводила је финансирањем свих трошкова рада театра. Перикле се доласком на власт постарао да Атина плаћа закуп седишта у позоришту (теорикон) својим недовољно имућним грађанима, што говори о давном и часном пореклу субвенционисања уметности, а уједно и о томе колико је театар значао старогрчком друштву.⁵ Хонорарисани су и писци античких трагедија, чиме је посредно усмераван садржај извођених драма ка идеологији и интересима владајућег слоја. Историчари кажу да је Атина потрошила више новца на позориште, него на војну флоту.

Представе су приказиване за време религијских празника и свечаности у част бога Диониса, с пролећа, и то под управом архонта – главног организатора и поглавара позоришта, када би у окићену Атину долазили угледни Хелени из свих крајева земље и доносили богате прилоге за државну благајну. Ако публика није плаћала улаз у театар, била је обавезна да даје прилоге за време представа, у складу са својим друштвеним статусом и имовинским стањем.⁶ Дакле, старогрчке позоришне игре организоване су и финансиране од стране града – државе, донацијама богатих грађана и прилозима публике, што још у античком театру указује на почетне облике модела мешовитог финансирања позоришта.

У организационом смислу, антички комади су извођени на дневној светлости, у позориштима кружног облика (тхеатрон), која су настала касније од

⁴ „Постоје докази да су неки елементи позоришта цветали у време сумерске цивилизације, која датира бар 3000 година п.н.е, на простору између Тигра и Еуфрата... Њихову културу су наследили Вавилонци, славећи нову годину уз величанствену поворку... Постоје тврдње да су и древни Египћани имали позориште” (Harvud, 1998: 51).

⁵ „Периклов период осликава обресе вођења имплицитне културне политике. Осим што је био велики покровитељ уметности, књижевности и науке, које су Атину претвориле у центар културе и духовности тог времена, први је развио инструменте у домену финансирања ових елатности, а што је било у духу популаризма карактеристичног за период његове владавине” (Микић, 2011: 76).

⁶ „Песници који су желели да њихове драме буду игране, обраћали су се архонту са молбом да им допусти извођење, а овај би, након испитивања вредности примљених дела, одабрао три трагедије и три комедије” (Ђурић, 1982: 260). Архонт је вршио и додељивање главног глумца песнику, а жири састављен од десет људи из високог друштва одлучивао је о победнику (Avdić, 2007).

грчке драме. Иза средишта на коме се играло (орхестра), налазио се шатор за пресвлачење (сцена) који је имао привремени карактер, а касније и функцију декоративне позадине. Кроз врата сцене извођена је платформа на дрвеним точковима (екуклема) заједно са глумцима, а за дизање или спуштање глумаца у улогама богова са висине, користиле су се посебне машине сличне крану (мекхане). Важну функцију имале су и маске, које су служиле за истицање лика који се приказује, а сваки глумац је носио костим (хитон), односно ципеле с високим потпетицама (котурне) и одору светлих боја са дугим рукавима.

Достигнућа древних Грка врхунац су у историји цивилизације, а драмска уметност, као и други изрази њихове културе, поставила је стандарде за касније векове.⁷ То посебно важи за Римљане, који су од Грка учили и признали дуг према њима, били инспирисани и охрабрени њиховим примером. Најранији знаци грчког утицаја могу се препознати у грчким насеобинама у јужној Италији. По речима историчара Ливија, глумци, неки од њих робови, први пут су се у Риму појавили 364. п.н.е, у ритуалима чија је намена била да умилостиве богове у време куге. „Поново, дакле, наилазимо на елементе религије и магије како производе почетке драме. Посебно су град Рим и околина имали јаку комичку традицију, представе су биле рустичне, често скарадне и вулгарне, са темама везаним за преваре и лукавства, а најзначајнији писац тог времена био је Плаут” (Harvud, 1998: 99).

Као и у Грчкој, у римском позоришту представе су извођене на отвореном, а гледалиште је било полукружно и степенасто, са хијерарсијски одређеним местима за седење. Пре изградње сталних театара, у Риму се играло по трговима, а улазнице је наплаћивао позоришни предузетник (conductor), који је преузимао право приказивања и хонорарисао глумце и писце. Прво стално позориште у Риму, изграђено 55 година п.н.е, Помпејево позориште, избегло је рушење јер се налазило између два храма, а седишта театра била су степениште до светилишта. Пре тога, римска позоришта су грађена наменски, за свечаности, после чега су редовно рушена, чак и она зидана од камена и мермера. Театри су имали вишеструку намену - поред извођења драма, служила су за популарне гладијаторске борбе, такмичења у говорништву, војне церемоније, обраћања политичара народу и сл.⁸

Римска публика била је агресивна и бучна, а чинили су је махом слободни грађани, мушкарци, понекад у пратњи робова или проститутки. За њих су играни првенствено лаки комади са доста насиља и пантомиме, а прељуба је била најпопуларнија тема.⁹ Глумци нису носили маске и били су савремено

⁷ „Грчка драма као да се наједном појавила, потпуно развијена и дивна. Израз је нашла у тројци драмских писаца монументалних достигнућа: Есхилу, Софоклу и Еурипиду” (Harvud, 1998: 73).

⁸ Половином 3. века п.н.е у Риму постају популарне борбе гладијатора, што траје све до 5. века н.е. Флавијев амфитеатар (Колосеум) је коришћен углавном за ту намену, а примао је 50.000 људи.

⁹ Међутим, Цицерон потврђује да је публика изузетно волела не само комедију, него све више и трагедију. Он великој грчкој тројци трагика - Есхилу, Софоклу и Еурипиду, супротстаља латинску тројку – Енија, Пакувија и посебно Акција... Постојала су и мања позоришта - одеони, за образовану и имућнију публику, а најпознатији писац ових дела био је Сенека (D'Amiko, 1972: 80).

одевени, а глумице су пред публику излазиле чак и наге. Зато су глумце (хистриони) сматрали неморалним и друштвено инфериорним, посебно јер су у почетку регрутовани из редова робова.¹⁰ Временом, позоришта су постала храмови спектакла, све грандиознија и све мање демократска (свака класа је седела на посебној галерији), са сценографијом која се осликавала великим покретним платнима, уз раскошне костиме и помоћна техничка средства, усавршена увођењем ротирајуће сцене.

Средњовековно европско позориште

Са распадом Западног римског царства, у раним вековима хришћанства, под утицајем католичке цркве сви трагови организованог позоришног живота су уништени, а ниједан значајнији драмски писац није стварао. Међутим, временом је и сама црква почела да уважава потребу за театром, да би лакше пренела својим углавном неписменим верницима приче о васкрсењу и страдању Христа, да би развила њихову побожност и љубав према Богу и људима, али и да би упутила упозорење грешнима.

Експлозија драме која се затим догодила у средњем веку није била ограничена само на једну земљу. У периоду од 12. до 15. века „позориште је било несумњиво најпопуларније у својој историји, обраћало се људима свих класа, јер се верно уклапало у ритам и покретачку снагу тога доба”. Црквена хијерархија, градске владе и занатски еснафи, до тада сваки за себе организатори процесија, сада су сарађивали како би представили тај величанствени спектакл. У поворци, на колима са ниским подом, извођене су пантомиме (представљајући Адама и Еву, Нојеву барку и рођење Христово), уз кратке дијалоге на матерњем језику. Одатле се развила „теловска драма” врло популарна широм Европе.¹¹ Приказивање ових комада (мистерије) је укључивало актере из свих слојева друштва, „учешће и уживање било је бескласно, па је драма постала саставни део менталног света извођача и гледалаца подједнако, чиме је било засађено семе енглеске позоришне традиције” (Harvud, 1998: 121).

Док су у Италији, Немачкој и Шпанији доминирале религиозне драме о Христовом страдању, у Француској и Енглеској се развило секуларно позориште, које су финансирали занатски и трговачки еснафи. Издашно подупирући напредовање града, еснафи су међусобно делили све позоришне комаде и приказивали их у складу са сопственим интересима, а понекад би запошљавали чак и професионалног режисера.¹² Постојала су два облика постављања на

¹⁰ Император Хелиогабал је наређивао да се сцене пред њим изводе без устезања, а када је заплет изискивао егзекуцију, осуђеници су пред публиком разапињани на крст (D'Amiko, 1972: 80).

¹¹ Црквена драма у Енглеској носи разне називе: „mystery” кад обрађује библијски садржај, „miracle” кад приказује неки чудесан догађај, а „morality”, када има поучну и духовну намену (D'Amiko, 1972: 80).

¹² Захтевни су високи стандарди, еснафи су морали да у глумачку поделу укључе „добре глумце, лепо одевене и који јасно говоре”. Иако аматери, глумци су били плаћени према важности својих улога. Зауврат, морали су да се прилагоде строгим правилима понашања (Harvud, 1998: 122).

сцену ових комада. Први, претежно заступљен у Енглеској, користио је покретне позорнице на точковима, које су се заустављале дуж пута, где би се приказивао обредени комад. Други, популарнији у Француској, био је статичан, са низом позорница распоређених испред цркве или на градском тргу (дуге и по четрдесет метара, дубоке осам до десет метара, на један или више спратова), док се публика кретала од једне до друге.

Црквене драме су могле трајати и недељу дана. Средњовековни глумци нису били професионалци, као грчки или римски, већ увек „дилетанти”, увек мушкарци (и у женским улогама) и увек без било какве добити. „У великим, цикличким мистеријама судјеловало је много глумаца, и до стотинупедесет, а мијењајући одјећу и шминку тумачили су триста или четиристо улога. Што се тиче стила глуме, у свечаним су улогама декламовали, а до простоте су ишле улоге пучана, непријатеља вјере, врагова” (D'Amiko, 1972: 97).

Крајем 12. и почетком 13. века, француске мистерије и миракули изашли су из цркава и почели да се изводе на народном језику уместо на латинском. За њихово организовање и финансирање нису били задужени трговачки еснафи, као у Енглеској, већ посебно конституисана тела, а најчешће теме биле су из живота светаца, с тим да је њихов тон био лакрдијашки, кроз грубе, критичке приче о великим лордовима или свештеницима.

Дакле, можемо закључити да је средњи век оживео позориште у облику црквених драма, да тек по његовом свршетку и оне нестају, с тим да су у међувремену прерасле у световни театар. Када се 1533. године енглеска црква одвојила од Рима и постала духовно одељење државе којом је владао краљ Хенри VIII, католичке доктрине садржане у мистеријама и моралитетима строго преиспитиване, цензурисане и на крају забрањиване.

Позориште ренесансе од 14. до 17. века

Маргарет Бибер назвала је „чудесним” низ околности које су се стекле и подстакле појаву драме као уметности у древној Грчкој. Том речју може се описати њено поновно рођење и трансформација на другом крају Европе, две хиљаде година касније (Harvud, 1998: 160). Ренесанса представља период који је почео у Италији половином 14. века, који се у проширио по целој Европи и трајао све до 17. века. Рођена је у Фиренци, која је у то доба била најбогатији град Европе, а Фирентинци су је поредили са старом Атином и Римом. Ренесанса је „доба када човек проналази себе у овоземаљском животу, период препорода уметности, али и наглашене животне радости и сензуалности, период повратка античкој култури и хуманизму” (D'Amiko, 1972: 115).

У Италији тог раздобља обновљена је традиција слична позоришту из времена старог Рима, оснивањем низа професионалних театара познатих под називом комедија дел'арте. Глумци ренесансе и комедије дел'арте умели су да импровизују духовито и брзо, да комбинују вештину играча, акробате, обичног комичара и пантомимичара, да певају или свирају. Заплети су обично били

љубавне интриге са цртом просте фарсе, често засновани на непристојним, двосмисленим и тривијалним досеткама, које су измамљивале и смех и сузе. Од 16. до почетка 18. века комедија дел'арте „заразила” је већину европских нација и инспирисала многе познате писце (Молијер, Голдини и други) .

Фирентински владар и великодушни мецена Лоренцо де Медичи Величанствени унео је опсежне промене у верске позоришне игре које су биле уобичајене у средњовековној Италији. Он је у народне миракуле убацио интермеца, псеудокласичне међуигре речи и традиционалну музику. Истовремено, меценство као начин финансирања позоришта и других облика уметности, као чин материјалне помоћи и заштите уметника од стране богатих и моћних покровитеља, доживљава своју експанзију управо у доба ренесансе.¹³

На почетку 16. века ниједна европска земља осим Италије није имала „театар у племенитом смислу те речи” (ако се изузму свечане религијске представе), већ само „световно казалиште простачких дела”. У ренесансној Италији позориште је сасвим другачије, а италијанске драме и комедије потписују највећи писци тог времена (D'Amiko, 1972: 116). Уједно, први пут се после старе Грчке и Рима, поред привремених граде и стални театри - лондонски „The Theatar” 1576. и „Олимпико” 1580. године у Вићенци (Прџат, 2002).

У Енглеској, раскид Хенрија VIII са Римом инспирисао је прихватање позоришног покровитељства уз чврсту контролу над садржајима драма. По ступању на престо краљице Елизабете I долази до формирања бројних путујућих трупа, а онда (1572. године) Парламент доноси акт по коме се глумцима судило као „хуљама и скитницама”. Две године касније, гроф од Лестера, краљичин миљеник, обезбедио је дозволу за рад у Лондону дружини коју је сам финансирао, а вођа те петочлане трупе Џејмс Бербиц, столар и глумац, саградио је позориште у облику слова „О” и назвао га „The Theatar”.

Упркос свему, драма је пронашла свој језик (бланкверс - слободан, неримован стих), а позориште је било популарно и економски способно да се развија. По универзитетима и адвокатским еснафима учени млади људи писали су и изводили комаде засноване на грчким и римским моделима. Најсмелији и надаровитији је био је Марлоу (1564), после кога је „пут био припремљен, а стазе исправљене за Шекспира” (Harvud, 1988: 187).

Вилијам Шекспир,¹⁴ већ несумњиво доказан као глумац и писац, од 1595. године био је члан „Дружине лорда коморника”, најуспешније позоришне тру-

¹³ Меценат је добио назив по Гају Цилнију Мецени, римском аристократи који је око себе окупљао и помагао уметнике. Мецена је 33. године п.н.е. песнику Хорацију покљонио имање да би могао на миру да пише (Никодијевић, 2008: 148). Заштита се састојала у обезбеђивању услова за рад, издржавању, пропагирању и сабирању њихових уметничких дела. У време ренесансе, под окриљем мецената, у Италији настају стационарни културни системи као претеча грађанских позоришта са сталним глумачким ансамблом и репертораром (Микић, 2011: 76).

¹⁴ „Шекспир је рођен у Стратфорду на Ејвону, а 1592. године је отишао у Лондон и почео као глумац. Уз његово темељно познавање глуме, уз његов божански дар за језик, уз његову страст према драмској напетости између ликова, уз његов робустан хумор и жив дух, Шекспир заузима јединствено место у светској књижевности и позоришту”. Бен Џонсон је рекао да Шекспир „није припадао једном добу, већ свим временима” (Harvud, 1998: 187).

пе тога доба, која је, користећи грађу од старог, срушеног позоришта, у Саутварку подигла нови театар (1599) који је назвала „The Globe”. Овај, можда најчувенији лондонски театар икада, саграђен је уз подршку двора, у периоду када је већи део становништва Лондона посећивао позориште.¹⁵ У то време, глумачке дружине су радиле по принципу сарадње, а највеће су имале 15-20 сталних извођача (глумци су играли две или више улога, и то искључиво мушкарци или дечаци који су глумили жене). Позориште су чинили глумци, писци (један од њих је био менаџер) и помоћно особље. Турнеје су биле веома напорне, а опасности бројне (лоше време, пљачке, епидемије), при чему изван Лондона није било наменски изграђених позоришта (Vels, 2010).

Наклоност и финансијску помоћ краља и двора енглеско позориште последњи пут је имало за владавине Јакова I. Затим, после бројних верских и политичких обрачуна (1642), пуританци су се изборили за уредбу о забрани свих позоришта, која је важила готово две деценије. Позориште је поново оживело ступањем на престо Чарлса II, који се 1660. године вратио из Париза. Сада га карактерише жесток говор и театралност, величанствен мизансцен са покретним кулисама и присуство правих жена на сцени. С пропашћу Комонвелта и пуританске владавине, енглеско позориште било је слободно да уђе у своје друго велико доба, период који се назива рестаурација. Али, Чарлс Други је дозволе за рад издао само за два позоришта, која су тако непосредно одговарала Круни.

На почетку модерног доба и у Француској наилазимо на борбу између народног, простог позоришта и тежње књижевника да из њега извуку уметничко дело по узору на античке класике. При томе, у Паризу је почетком 17. века постојало само једно стално позориште за најшире слојеве становништва - „Hotel de Bourgogne”, а Француском путују бројне самофинансирајуће глумачке дружине, презрене од Цркве, али омиљене краљу и писцима, посебно Молијеру. Критичари нису ценили комедије, али је Луј XIV уживао у њима, па је довео Молијерову трупу на двор, а 1680. године је глумцима Бургоњске палате наредио да после Молијерове смрти приступе трупи „Le Theatre Francais”, данас познатој као „Commedie Francaise” (Harvud, 1998: 247).¹⁶

¹⁵ Глоб је био осмоугаоног облика и отворен ка небу, саграђен од дрвета и делимично покривен сламом, пречника 25, висине 13м. Постојала су два нивоа и један улаз за публику, насупрот позорници. Улазница је стајала један пени за партер, два пенија за највишу галерију, а три пенија за прву и другу галерију. Сцена (9x13м) је улазила у публику и била је без светлосних ефеката и сценографије., (Harvud, 1998: 187). Пред крај 16. века у Лондону, граду од 200.000 становника, постојало је шест повлашћених дружина, а почетком 17. века чак дванаест (D'Amiko, 1972: 162).

¹⁶ Темели Комеди Франсез (Commedie Francaise) постављени су за време златног периода француске драме. Конституисање је првобитно обавио краљ, али је због његове важности Наполеон лично направио амандмане. За пријем неког глумца у театар биле су пресудне раније заслуге, за своје прве наступе он је могао да бира улоге у комедији или трагедији, а уколико је имао успеха, постао би „pensionnaire” и добио фиксну плату. Касније је могао да постане стални члан или „societaire” и да замени некога ко се пензионисао или умро, па да прима деонице трупе. Комедиографи Корнеј и Расин доживели су да позориште постане институционализовано, а са Молијером, они су створили драмску књижевност вредну француске нације (Harvud, 1998: 247).

У Француској, у дворским салама и краљевским дворанама, публика је била прилично малобројна и одабрана.¹⁷ Међутим, позориште барока није више било резервисано само за елиту, већ постаје доступно целокупном грађанству. Први стални театар у који су могли да уђу сви који купе карту почео је са радом 1637. године у Венецији (Прњат, 2002). У Италији, после отварања овог првог јавног позоришта, музика почиње наметати своје облике и развијати их независно од текста, уз огроман напредак вокалне технике, сценографије и сценских ефеката. У доба барока, дакле, идеал опере достиже свој врхунац.

Позориште романтизма у 18. и 19. веку

Средњи век је створио позориште за народ и спас његове душе, ренесанса је дала театар за крем друштва и изнела тему љубави међу половима, у барокно доба та љубав је предмет пастирских комедија, јуначких трагедија и мелодрама, а на крају осамнаестог века позориште је раскошно и у готово свим европским земљама поново припада образованим сталежима и културној елити. Деветнаести век ће поново „дворске и аристократске приредбе заменити пучким, вратити казалиште широким слојевима да би им се упутила ријеч узвишене моралне, друштвене и политичке вриједности” (D'Amiko, 1972:209).

Енглеској 18. века својствена је просветитељска мисао која превласт даје разуму и критици, а у друштвеним односима части и миру. Енглеско позориште, не допуштајући револуцију, определило се за увоз мелодраме из Италије која је посебно цветала у Лондону, пружајући раскошну забаву са обавезно срећним завршетком. У 19. веку Енглеска је патила од жеље да добије националну драму, коју после Шекспира није имала. Позоришта задржавају карактер комфорних, чистих и удобних салона, уз пристојан и непретенциозан репертоар. Ипак, Лондон је крајем 19. века имао преко двадесет театара.

У Немачкој, крајем 17. и у 18. веку, на сцени су националне драме, а „зора новог њемачког казалишта свиће прије свега заслугом писца и филозофа Лесинга”, који „ослобађа театар страних утицаја и уноси у њега модеран дух”. У то доба Вајмар, једна од најмањих немачких држава позната по активном културом животу (Бах је био дворски оргуљаш осам година), имала је сопствено позориште, које се определило за националну и класичну драму инспирисану древним изворима. Гете, горостас вајмарског позоришта, био је песник, романописац, научник, државник.¹⁸ Програм младих немачких писаца са њим

¹⁷ „Ускост париске позоришне публике мора да нас изненади, нарочито ако се говори о универзалности француске класицистичке драме: то је један посебан естетички став, став елите (двора и људи који су узимали места у партеру) која је своје судове проглашавала за универзалне естетичке ставове” (Divinjo, 1978: 438).

¹⁸ Карл Август је по ступању на престо позвао Гетеа у Вајмар, а већ 1782. поставио га је за министра финансија (мада је његова улога више подсећала на министра културе) и за управника професионалног Дворског позоришта и дао му титулу племића. Уједно, Гете је писао поезију и драме, од којих је најпознатија драма у стиху „Фауст” (D'Amiko, 1972: 256). Као један од најсвепознатијих и најнадаренијих људи у читавој историји европске културе, Гете је био водећа свети-

на челу био је одбацити пасивну послушност и прихватити закон властитог надахнућа. У том покрету је порекло романтизма (Harvud, 1998: 303).

Осамнаести век је у Француској изазвао праву поаму за театром. Даме и племићи се нису задовољавали само улогом гледаоца и донатора, него су волели, почевши од краљице, и да глуме у својим малим позориштима. Али писци нису успели да надмаше француске трагедије из претходног века, које су биле најузвишенији и најплеменитији плод друштва, као ни комедије, оштре и грађански обојене сатире. Француска револуција је срушила стари свет, његову уметност и позориште. По укидању цензуре, театар функцију забављања двора замењује задатком образовања народа. Наполеон по доласку на власт позоришту даје велики значај (посебно *Comedie Francaise*), али уз увођење веома оштре цензуре која је превентивно одобравала сва дела пре приказивања.

После Наполеоновог пада, под владавином Луја XVIII и Карла X, све више се афирмише либерална грађанска класа и романтизам у свим областима уметности. Доласком енглеских глумаца у Париз стиже и Шекспиров репертоар. Следи нови тренд спајања трагедије и комедије у један жанр, назван драма, пун осећања и страсти, чији је најзначајнији експонент Виктор Иго.¹⁹ Од половине 19. века број позоришта расте, па поред два субвенционирана театра у Паризу – *Comedie Francaise* и Одеон, ничу нова булеварска позоришта са разноврсним репертоаром, а француски писци натурализма – Александар Дима („Дама с камелијама”), па Емил Зола и његови следбеници, окрећу се истини, реализму, али и суровости, горчини и цинизму, пишући за тзв. „слободно позориште”.²⁰

Натуралистичка реформа позоришта у Француској претечу је имала у немачком дворском театру, а онда се из Француске снажно вратила у Немачку, приказујући свет онакав какав јесте. Прве значајне представе биле су Ибсенове „Сабласти” (1889) и „Пре зоре” младог Хауптмана (*D'Amiko*, 1972: 346).

Италију у првој половини 19. века обележавају углавном путујуће драмске дружине, осим два стална, субвенционирана позоришта – Миланска Скала и Сардинијска Краљевска дружина. Истовремено, грађанско позориште у Италији карактерише све очигледније опредељење публике за оперу, посебно ону коју пише Ђузепе Верди. У ствари, италијанска држава је у 19. веку била сасвим равнодушна према националној уметности, чак можда и њен непријатељ.

љка новог културног покрета који је касније добио назив „*Sturm und drang*”, а био је немачки прелудијум у покрет романтизма (Harvud, 1998: 303).

¹⁹ У ствари, пад француског класицизма и тријумф романтизма одиграо се на сцени Комеди Франсез 1830. године, са Иговим комадом „Ернани”, када је побеђена римована форма у којој је целокуна француска драма писана још од седамнаестог века (Harvud, 1998: 307).

²⁰ Зола је, мешајући науку и уметност, прогласио да је циљ писца да сакупи документа и промени материјални живот. У својим најпознатијим делима („Нана”, „Жерминал” и др.) бавио се моралним пропадањем француске породице и појединца. „Слободно позориште” извршило је реформу глуме и мизансцена у позоришту, преферирајући натурализам. На сцени је све било „право” – зидови, врата и прозори, супа на столу, а глумци су говорили обично, као у животу (*D'Amiko*, 1972: 345).

Драмска сцена се претежно ослоњала на путујуће трупе и појединачне иницијативе, а једину вредност представљало је оперско стваралаштво.

Формирање националних театара у Европи, као сталних, репертоарских, професионалних, институционалних позоришних система, углавном се везује за период просветитељства, тј. за другу половину 17. и 18. век (1680. године - Париз, 1776. године - Хамбург, исте године - Беч и Сент Петербург, 1791. године – Вајмар, и тако даље). Најрепрезентативније позориште у овом знатно сложенијем облику организације, било је Царско национално позориште у Бечу - „Бург театар”, под непосредним надзором и финансијским патронатом Јосипа II, сина и сувладара царице Марије Терезије. Његова намера била је да ово позориште буде колевка културе, образовања и немачко-аустријске националне свести, али и темељ даљег развоја позоришне уметности (Ујес, 1980).

И заиста, „Бург театар” је поставио фундаменталне стубове историји и теорији модерне организације у европском позоришту. У овом театру по први пут је уведена функција драматурга, са задатком да предлаже репертоар, пише и припрема текстове за постављање, а свака драма била је строго цензурисана и адаптирана за извођење у другим позориштима. Финансирање Бург театра било је врло прецизно испланирано и у потпуној надлежности цара, а спроводило га је административно одељење и управник, постављен од стране Владе коју су чинили цар и државни министри.²¹

Прва национална позоришта на простору који су насељавали Срби формирају се у другој половини 19. века, а у потпуности су организована и финансирана по угледу на Бург театар, који ће све до 1918. године бити основни извор и узор за репертоар представа, стил глуме и режије, управљање, организацију рада и начин финансирања других националних позоришта (Радушки, 2012: 37).

Уместо закључка

Проучавање историје менаџмента у позоришту, сагледавањем позитивних и негативних страна различитих модела управљања, организације и финансирања ове делатности кроз еволутивне фазе развоја друштва, веома је значајно за успешно изучавање и дефинисање улоге менаџмента у функционисању и развоју савременог позоришта. При томе, важно је истаћи да запостављање научног менаџмента у позоришној пракси за последицу има превисоке трошкове продукције и одржавања позоришног система, нерентабилно пословање, нерационалну употребу расположивих ресурса и релативно скромне уметничке резултате позоришног стваралаштва у односу на оне који би са постојећим кадровским, материјалним и финансијским потенцијалом могли бити

²¹ Глумци су били подељени у више категорија: указни глумци које је постављао лично цар, са сталним ангажманом, високом платом и обезбеђеном пензијом; глумци под уговором који је обнављан сваке године, такође са сталним ангажманом; гостујући глумци, под уговором на највише годину-две; и на крају статисти (Ујес, 1980).

остварени. Насупрот томе, сходно позитивним светским искуствима, имплементација теоријских и практичних функција и принципа, метода и техника менаџмента у театру омогућује ефикаснији рад и економску стабилност позоришних установа, бржу организационо-техничку модернизацију, кадровски и уметнички развој, као и беће стваралачке домете позоришне продукције (Радушки, 2013).

С друге стране, треба рећи да и на почетку новог миленијума позоришна делатност није стекла финансијску самосталност и да је у великој мери и даље ослоњена на буџетске дотације, што у крајњој линији није спорно, јер је то уставом прокламована одговорност сваке државе у домену укупног друштвеног развоја и спровођења националне културне политике. Одувек је дискутабилна била и остала само мера и начин на који држава утиче на позоришно стваралаштво, у складу са својом финансијском улогом и моћи, па и данас најзначајније питање које се поставља јесте – како на најбољи начин поставити модел организовања и финансирања, односно управљања позориштем у циљу аутономног остваривања што већих уметничких домета позоришног стваралаштва.

Литература:

1. Adžes I. (2002). *Menadžment za kulturu*, Asee books, Novi Sad.
2. Avdić, S. (2007). „Nastanak antičkog grčkog teatra iz dionizijskog kulta”, *Most* br.207, <http://www.most.ba/118/038t.aspx?Izbor=ref>.
3. Byrnes W. (2009). *Management and the Arts*, Focal Press, Burlington.
4. Vels, S. (2010). *Šekspir i družina*, Clio, Beograd, www.megatrend-info.com/forum/Index.php?action=dlattach
5. Волк, П. (1995). *Писци националног театра*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд.
6. D'Amiko, S. (1972). *Povjest dramskog teatra*, Matica Hrvatska, Zagreb.
7. Divinjo, Ž. (1978). *Sociologija pozorišta*, BIGZ, Beograd
8. Drucker, P. (1974). *Management*, Harper and Row Publishers, New York.
9. Đurić, M. (1982). *Istorija helenske književnosti*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd.
10. Edvard, Y. and Colbert, F. (2002). „Arts Management: A New Discipline Entering the Millennium?”, *International Journal of Arts Management*, no.2.
11. Jovanović P. (2005). *Menadžment - Teorija i praksa*, Fakultet organizacionih nauka, Beograd.
12. Mikić, H. (2011). „Kulturna politika i savremeni izazovi finansiranja kulture: međunarodna iskustva i Srbija”, *Kultura* br.130, 75-104.
13. Nikodijević, D. (2008). *Menadžment u pozorišnoj delatnosti*, Megatrend univerzitet, Beograd.
14. Prnjat, D. (2002). „Pozorište i publika”, *Ovdje* br.33, http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopis/ovdje/XXXIII_400-402/Index_html?stdlang=ser_lat.
15. Raduški D. (2013). „Kulturni menadžment kao faktor razvoja pozorišne delatnosti”, *Zbornik Matice srpske*, br.48, 167-178.

16. Raduški, D. (2012). *Ekonomski položaj, organizaciono-finansijska transformacija i pravci razvoja pozorišnog sistema Beograda u periodu tranzicije* (doktorska disertacija), Megarend univerzitet, Beograd.
17. Tronski, M. (1958). *Istorija antičke književnosti*, Narodna knjiga, Beograd.
18. Ujes, A. (1980). *Organizacija scensko-umetničkih delatnosti*, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd.
19. Hagoort, G. (2004). *Art Management: Entrepreneurial style*, Eburon Publishers, Utrecht.
20. Harvud, R. (1998). *Istorija pozorišta*, Clio, Beograd.
21. Wren D.A. i Voich D. (1994). *Menadžment - proces struktura, ponašanje*, Privredni pregled, Beograd.

HISTORICAL OVERVIEW OF MANAGEMENT DEVELOPMENT IN THEATRE FROM THE ANCIENT ERA TO THE HALF OF XIX CENTURY

Summary: Reflecting all the historical events and all social and economic change in society, the theater has always been incorporated into all forms and segments of the sociopolitical life, at the same time as unprofitable and alimentirano from the state, its organizational-management form has changed and adapted to conditions and requirements that have brought periods of evolutionary history, whether it comes to the ancient Greek and Roman theater, the medieval theater, theater in the Renaissance and romanticism or national European theaters of the eighteenth century. On the other hand, since the management as a scientific discipline is constituted only at the beginning of the twentieth century, which is a short period of historical concepts and relations, about the history of management in theater we can speak only in the context of the history of the theater as a whole, further accentuated through the historical review of changes in the overall model of organization, management and financing of theater activities, with special emphasis on the relationship between government and theater.

Key words: Theater, Management, Ancient Era, Middle Ages, Renaissance, Romanticism