

Dragan Klaić

AZ ÁTALAKULÁS DINAMIKÁJA

*D*ragan Klaić könyvében a közpénzen fenntartott színházak (public theatre)¹ sorsát, szerepét vizsgálja a kortárs világban, szerkezeti, menedzsment- és marketingszempontokat követve.² Külön fejezetet szentel a kelet-európai térség repertoárszínházainak, a diktatúra időszakából származó örökségnek, valamint ezen struktúrák továbbélési esélyeinek. Az itt következő gondolatmenet részlet a *Produkción modellek: Repertoárszínházak, csoportok és produkciós házak c. fejezetből, mely két külön produkciós modellnek tekinti a repertoárszínházat és a független csoportokat, az előbbihez sorolva a kommunista diktatúrát „túlélő” színházakat (szerk. megj.).*

Úgy tűnik, két ellentétes, meglehetősen különböző világhoz tartoznak a repertoár-színházi társulatok és a független csoportok. A gyakorlatban nem olyan élesek a különbségek, különösen, mivel mindkét modell hosszú ideje befolyásolja a másikat. A művészek átjárnak egyik világból a másikba, és mindkét világnak újra kell vizsgálnia és változtatnia kell eredeti arculatán és ideológiai elképzelésén a fenntarthatóságuk érdekében. A legegységesebb különbség az intézményesülés mértékében nyilvánul meg – az egy produkcióban részt vevő alkalmazottak és közreműködők számában, a munka szakosodási fokában és a funkcionális hierarchiában, ami együtt jár a nagy méretekkel. A repertoárszínház [rep]³ intenzív, sorozati produkciós modellje szemben áll a független csoport egyetlen produkciójának lassú létrejöttével, ahol egy következő előadásig egy teljes év is eltelhet, miután az előzőt annyiszor adták elő, ahányszor csak lehetett.

Mindkét modell esetében számításba jön a közösségi támogatástól való strukturális függőség (bár különböző mértékben), és egyre nehezebb számukra a sajátos esztétikájuknak megfelelő állandó közönséget találni. Mindkét modell szakemberei egyre inkább rájönnek arra, hogy az elégséges legitimitás és a társadalmi elvárásoknak való megfelelés nem adódik magától értetődően a művészeti céljaik iránti elkötelezettségből, és mindkét típust gyengíti és marginalizálja a kommersz kulturális javak részéről érkező támadás, legyen az digitális vagy ipari jellegű termék, amelynek fogyasztása lefoglalja az emberek szabadidejének jó részét, és amelyekkel kevés esé-

¹ A *public theatre* kifejezés sok jelentése közül magyarul talán a legmegfelelőbb a közpénzen fenntartott színház – de jelentését esetenként fedik a kőszínház, polgári színház, repertoárszínház, népi színház kifejezések, és minden esetben a magánszínház, illetve kommersziális színház ellentétéként. Mai formáját a 19. századi nemzeti színházeszmény közege határozta meg, valamint a századforduló elkötelezett avantgárd színházi képződményei (szerk. megj.).

² Dragan Klaić: *Resetting the Stage. Public Theatre between the Market and Democracy*. Intellect, Bristol-Chicago, 2012.

³ Az eredeti szövegben a *repertory theatre* jelölésére az angolban elterjedt *rep*-et is használja a szerző. A *rep* megnevezést jelen szövegben csak a grafikus-képletszerű alcímeknél tartottuk meg (ford. megj.).

lyük van felvenni a versenyt. A repertoárszínházaknak, a független csoportoknak, és a közöttük levő összes átmeneti formának egyaránt szembe kell nézniük az intézményes és művészi ki-merülés kockázatával, miközben mindenik a maga sajátos módján próbálja felhívni a közönség figyelmét a csak rájuk jellemző művészi sajátosságokra. Ez egyben elkerülhetetlenül frusztráló próbálkozás is, mert a művészi ambíciók mindig meghaladják a közösségi támogatás kereteit, és a közönség elvárásai és egyéni jellemzői mindig amorfak, ingatagok, előre nem láthatóak és változékonyak.

A repertoárszínházak általában többen törődnek a hagyományokkal, saját intézményes mitológiájukban sütékérezve, míg a csoportok elveikben inkább egy kísérleti szemléletet vallanak a magukénak, bár elkerülhetetlen kiszolgáltatottságuk könnyen opportunistá csapdákhöz vezet. A két modell közti kölcsönös hatások azonban további hibrid változatokhoz vezetnek. Egy nagyméretű repertoár-színházi társulat, ahol 15 előadással számolnak egy évadban, egy nagy- és egy kisszínpadon, és egy csoport között, ahol évente egy előadást visznek színre, természetesen számos szervezeti és produkciós változat és alfaj létezik a gyakorlatban. Ezek sokkal inkább összekötik a két modellt, mint amennyire a hozzájuk csatlakozó művészek el szeretnék ismerni, és egyesítik őket a kommersz színház betörési kísérletei által kiváltott közös aggodalmukban. A nemzeti színházi rendszerben mindkét modell megpróbálja rendreutasítani és lekezelné a másikat, és az egyik hatalma gyakran ellehetetleníti a másik létét.

Amikor 1969-ben, a Paradicsom Akció⁴ után néhány városi repertoár-színházi társulat rendszere összedőlt, a holland színházi tájkép egyre több kisszínház iniciatívája által rendeződött át, olyan társulatok és csoportok kezdeményezései által, amelyek kismértékű, esetleges kormányzati támogatást kaptak. 1989 után a legmegalapozottabbak és legelismertebbek közülük négyéves ciklusokban részesülhettek támogatásban, míg más csoportok esetleges, egy-két éves segélyektől függtek. Egy ilyen csoport 2–4 előadást visz színre évente, a színészek néhány hetes próbákon vesznek részt és általában két hónapig játsszák az előadásokat, körülbelül negyven-szer, különböző helyeken. Hollandiában nincs repertoár-színházi társulat vagy együttes-kultúra most, hanem számos rövid életű produkció, amelyeket kis, hatékony alkotói csoportok állítanak elő, melyeket egy színházigazgató vezet, aki egyben a művészeti vezető is, valamint egy gazdasági menedzser, aki szerződötteti a munkatársakat és megszervezi a bemutató utáni turnét, a városok által fenntartott helyszínek sűrű hálójában. Ez egy jövedelmező, nagy teljesítményű és mobilitású rendszer, amely egy olyan kis, sűrűn lakott országban működik, ahol jó az infrastruktúra és a kommunikációs rendszer. A produkciók úgy készülnek, hogy könnyen mozgathatók legyenek, naponta új helyen adják elő őket, de az erőteljes mobilitás miatt bizonyos csoportok nem tudnak szoros kapcsolatot kialakítani a közönséggel és nevüket ismertté tenni.⁵ Ezzel szemben Németországban körülbelül 300 repertoár-színházi társulat létezik, amelyek városi és regionális kormányzati támogatásból tartják fenn magukat, továbbá 84 operatársulat – kórusokkal, zenekarral és énekesekkel, akiket egy egész évadra alkalmaznak –, amelyek független szervezetek vagy a városi, illetve regionális színházi struktúra részei.⁶ E társulatok közül csak néhány alkalmaz kevesebb mint 100 személyt, és néhánynak több mint 800 állandó alkalmazottja van. A rendszer körülbelül 45 000 embernek ad munkát, 2 billió euróba kerül, ami a kultúrára szánt támogatások egynegyede⁷. Számos új produkció készül minden évadban. E lenyűgöző rendszer mellett szá-

⁴ *Action Tomato* néven ismert holland diákakció (Aktie Tomaat), amikor a kísérleti színházi irányvonal radikális képviselői paradicsommal dobálták meg az establishment támogatott színházában, a Nederlandse Comedie-ben éppen *A vihart* előadó színészeket. Ennek következtében összedőlt a támogatási rendszer (szerk. megj.).

⁵ A cikk megírásakor nem lehetett előre látni azt a drasztikus költségvetési megszorítást, amely 2013-tól lépett érvénybe, és alapvetően felforgatta az akkori holland művészeti támogatási rendszert, országos és városi szinten egyaránt.

⁶ A tanulmányban szereplő adatok a 2011-es állapotokat tükrözik (szerk. megj.).

⁷ Birgit Walter: *Das Geld der Theater*. *Berliner Zeitung*. 2010. november 29.

mos független csoport létezik (Freie Gruppen), amelyek csak kivételes alkalmakkor számíthatnak szegényes városi támogatásra. A rendszerből adódóan stagnálásra és dilettantizmusra vannak ítélve, mert a repertoárrendszer bekebelezi szinte az egész támogatási alapot, médiafigyelmet, a legnagyobb tehetségeket és a közönség nagy részét.

Ott van például a wiesbadeni Hessisches Staatstheater (www.staatstheater-wiesbaden.de), a hesseni szövetségi tartomány 275 000 lakost számláló fővárosában, amely nem mérhető Berlin, Hamburg vagy München metropoliszaihoz, de közel áll Frankfurt, Mainz és Darmstadt előkelő színházi központjaihoz. A wiesbadeni színház 30 új előadást állított színpadra, 80 koncertet tartott, 41 előadást mutatott be a megelőző évadokban, 322 000 nézőt látott vendégül 950 előadáson, a város 11 helyszínén a 2008/2009-es évadban. A férőhelyek 76,8 %-a kelt el átlagban, beleértve a külföldön bemutatott 31 előadást is. Továbbá, 4 000 látogató vett részt ingyenes eseményeken, mint pl. beszélgetéseken és előadásokon, és 13 000-en vettek részt iskolai programokban és más pedagógiai aktivitásokban. A színház minden évben rendez egy májusi fesztivált, amely 2009-ben 14 ország 40 előadását foglalta magába, és 22 000 volt a látogatók száma. Mi több, a színház két évente megrendezi a közkezdelt Neue Stücke nemzetközi fesztivált (a következő 2012 júniusában lesz) (www.newplays.de). Egy ilyen intenzív évad után a több mint 600 alkalmazott hethetes szabadságra megy, de a hivatalos évadnyitó szeptember elején van, és már abban a hónapban több bemutatóra kerül sor.

Romániában, egy Németországnál sokkal szegényebb országban, a bukaresti Nemzeti Színház (www.tnb.ro) több mint 50 különböző előadást tart műsorán, négy teremben adják elő őket, a helyek száma 75 és 1 114 között van, és 115 állandó, valamint 32 meghívott színésszel rendelkezik a társulat. 12 bemutatót tart évadonként, 600 előadást kínál, több mint 207 000 jegyet ad el, és 20 előadást turnéztat az országban és külföldön. Ez kétségkívül egy nagyszabású vállalkozás, ami főleg állami támogatásokból állja a többletterhelést, mert a jegyek ára 10 és 50 RON között alakul (2.35 – 11.75 €) úgy, hogy a jegyekből származó bevétel csak kis hányadát fedezi a költségeknek.

Csodálattal és tisztelettel figyelhetjük ezeket a statisztikákat, talán még irigyelhetjük is, vagy úgy is tekinthetjük, mint a közösségi kulturális produkció eliparosodásának példáját, ahol a támogatásmegvonás veszélye arra kényszeríti a színházakat, hogy egyre többet teljesítsenek és „kulturagyárrá” váljanak. A repertoár-színházi társulat egy finoman kalibrált művelet, amely speciális teljesítményeket kell hogy felmutasson pontosan meghatározott időközökben. Ezért fennáll annak a kockázata, hogy a tervezési és logisztikai részletek hatalmas komplexitása elnyomja a művészi folyamatot, mert itt nincs helye az improvizációnak, spontaneitásnak, változtatásnak vagy krízishelyzeteknek, amelyek a projekt újragondolását vagy esetleg elvetését eredményezhetnék. Mindenesetre, a „szabad” csoportoknak kevés esélyük van ezekkel a nagy teljesítményű, közönségvonzó hatalmasokkal szemben. Míg Németország valószínűleg kitart a repertoár-színházi modell mellett – mert megfelel a hagyományoknak és a városok még mindig megengedhetik maguknak a fenntartásukat –, Európa többi részében más a helyzet. Itt a modell erőzítője előrehaladottabb, és a színpadi munka előállításának és bemutatásának egyre újabb és változatosabb hibrid formái jelennek meg.

A különböző modellek közti kölcsönhatások és a hibrid modellek megjelenése a belgiumi flamand színházban érhető tetten a leginkább. Itt a hagyományos repertoár-színházi társulatokat – melyeket a II. világháború után alapítottak, azért, hogy a flamand kulturális és politikai emancipáció eszközként váljanak, és amelyek megerősödtek az ország szövetségi államrendszerre való átalakítása következtében – olyan művészek vették a kezükbe és alakították át, akik a 70-es, 80-as években kiálló csoportmozgalmakból jöttek. Az 1990-es években, az antwerpeni Koninklijke Nederlandse Schouwburg egyesült a Blauwe Maandag csoporttal, amit Luk Perceval vezetett, akárcsak az újonnan alakult szervezetet. Guy Cassiers, miután Németországba költözött, létrehozott egy olyan konzorciumot, amelyben néhány társművész vett részt, mindenik a saját

projektjével, anélkül, hogy állandó társulatot alkottak volna, és a Het Toneelhuis (www.toneelhuis.be) név alatt működtek. Az elnyújtott helyszíni felújítások Brüsszelben destabilizálták és meggyengítették a Koninklijke Vlaamse Schouwburgot (KVS) (www.kvs.be), de amint 1999-ben Jan Goossens, Peter Sellars egykori alkotótársa átvette a flamand kultúrának ezt a bástyáját, ahol hollandul beszéltek a többségében frankofón Brüsszelben, az interkulturális kutatások központja lett. A részt vevő művészek holland, francia, angol, török és arab nyelvű munkákat mutatnak be, mindeniket több nyelven feliratozzák, ami némi elégedetlenséget szült a flamand nacionalisták és kulturális konzervatívok köreiben⁸. Johan Simons rendező és munkatársai átvették 2005-ben a Nederlands Toneel Gentet (www.ntgent.be) a ZT Hollandia nevű holland csoporttól, és átalakították egy repertoárszínház és produkciós iroda egyvelegévé, ami nagy, külföldi fesztiválokkal és társulatokkal dolgozik együtt rendszeresen, és vendégül látja a Wunderbaumot (www.wunderbaum.nl), a fiatal művészek egy csoportját. Miután Simons elment Münchenbe, hogy átvegye a Kammerspiele (www.muenchner-kammerspiele.de) repertoárszínház vezetését, a Nederlands Toneel Gent új művészeti vezetőt kapott Wim Opbrouck személyében, 2010-ben.

A felsorolt fejlemények alapján kísérletileg el lehet különíteni néhány jelenlegi trendet:

- Rep = rep: a legjobb és legsikeresebb repertoártársulatok valószínűleg megmaradnak, az évad programjában és a sajátos produkciók rotációjában és csoportosításában megnyilvánuló valamelyes rugalmassággal. Nehezen elképzelhető, hogy jelentősen megváltoznának olyan hosszú történelemmel és hagyománnyal rendelkező repertoártársulatok, mint a Comédie-Française vagy a bécsi Burgtheater vagy társaik más fővárosokból, amelyek országaik fő nemzeti színházát képezik. Kisebb társulatok jönnek létre egy-egy évadra, amelyek vendégszínészeket alkalmaznak sajátos produkciókhoz, ahogy az a Londoni Nemzeti Színházban és a Royal Shakespeare Társulatnál történik. A német repertoárszínházak sokasága mellett, amelyek még jó ideig fenntarthatók lesznek és különösen erősek a nagyvárosokban, az észak-, közép- és kelet-európai országok fővárosaiban is marad legalább egy-egy repertoártársulat, amely elfogadható életbiztosítással rendelkezik, a közészerűség és kiválóság között ingadozik, de folyamatos közösségi támogatásnak örvend.

- Rep → Kultúrház [Booking House]: pénzügyi és minőségi szempontból elszegényedett repertoár-színházi társulatok a már meglévő modellhez fognak ragaszkodni, más alternatíváktól való félelmükben, és végül elvesztik a társulatot és a repertoárt egyaránt. A tehetségesebb tagok elhagyják őket, akárcsak a közönségük, mert teljesítményük jelentéktelenné válik. Főleg kisebb helyiségekben a repertoártársulatok könnyen sebezhetőek és gyakorlatilag nem fenntarthatók. Amikor csődbe mennek, vagyis megszűnik a támogatásuk és feloszlanak, a játszóhely marad meg, ami legrosszabb esetben üresen áll, vagy egy foglалható helyszín lesz – egy terem minimális technikai felszereléssel és adminisztrációval, amelyet bárki kibérelhet egy estére vagy hosszabb időre, bármi célra, és kulturális célja és funkciója bizonytalanná válik.

- Melléktermék/befogadó: lesznek repertoár-színházi társulatok, amelyekről leválnak, melléktermékként, független csoportok, amelyek változatosabb produkciók és előadói feltételek után néznek máshol, esetleg biztonságos menedékhelyként kezelve az eredeti társulatot, ahova mindig vissza lehet térni. Más repertoár-színházi társulatok külső csoportokat fognak befogadni, mint a NTGent a Wunderbaumot, vagy néha más csoportokat hoznak be rövidebb együttműködésekre és sajátos, szűkebb célcsoportoknak szóló előadásokra, hogy színesebbé tegyék programjaikat, mint a bécsi Burgtheater, ami a 140 állandó alkalmazottjával (www.burgtheater.at) behozta Jan Lauwerst és az ő Needcompanyját [Szükség-társulat] (www.needcompany.org) Brüsszelből, mint rezidens művészeket a 2010-2011-es évadban. A Burgtheater intendánsa (ál-

⁸ Jan Goossens et Danny Op de Beeck, Bruno De Lille, and all employees at KVS: KVS is zo Vlaams als Brussel maar kan zijn. *De Morgen*. 2005. március 12.

talános menedzsere), Matthias Hartmann szerint a Needcompany segíteni fogja társulatát egy új művészeti irány feltérképezésében, és a Needcompany produkcióit beillesztette az állandó programba. Jan Lauwers és társulata a *Needlab 16*-tal debütált, ami egy kóstolót kínál a készülő, *A halott őz nem táncol* című játékfilmből⁹ (Needcompany 2009).

- Programbefogadó helyszín: a közönség szereti, ha változatos programot ajánl egy helyszín, ami tetszik nekik és bíznak benne, ezért azok a repertoár-színházi társulatok, amelyek kontrollálják, féltékenyen őrzik saját helyszínüket és csak saját előadásaikat mutatják be, szembetűnően láthatják magukat olyan helyszínekkel, amelyek változatosabb programot kínálnak. Közösségi térben a jó ízléssel és elképzelésekkel, hálózattal és költségvetéssel rendelkező szervező keverhet változatos társulatokat, műfajokat, stílusokat és formákat, hazai és külföldi produkciókat, egyestés vagy hosszabb eseményeket. Számos ilyen helyszín létezik Európában, amelyek részt vehetnek a kulturális központok széles hálózatában olyan helyszíneként, ahol másfajta kulturális programokat és szolgáltatásokat is ajánlanak (mint pl. kiállításokat, vitákat, előadásokat, vetítéseket, könyvtárakat stb.). Ez a forma még jobban elterjedhet, mert könnyebben ki tudja elégíteni a sokszínű közönséget, mint egy repertoár-színházi társulat, és sikeresebben válhat különböző programkészítési minták között.

- Produkciós iroda: bizonyos programbefogadó helyszínek sikeres és hathatósan támogatott szervezői továbblépnek új munkák alkotása vagy társalkotása irányába, ahelyett, hogy kész produkciókból válogatnának egy-két este erejéig. Olyan művészekkel keresik a szorosabb együttműködést, akiket szeretnek és megbíznak bennük, lehetőséget nyújtva nekik új produkciók előállításához vagy hasonló ízlésű művészekkel való együttműködéshez. Ezek lehetnek egyének, akiket felkérnek arra, hogy saját csoportot alakítsanak ki egy projekt mentén, vagy csoportok, akiket rezidens művészekként fogadnak be, hogy régebbi produkciókat mutassanak be vagy újakat alkossanak. Egy repertoár-színházi társulat is átalakulhat produkciós irodává, amint azt a KVS Brüsszel tette, ahol nincs többé társulat, de a művészeti igazgató kiválaszt néhány művészt, akikkel együtt alkotnak néhány előadást egy 2–4 évig terjedő időintervallumban, alkalmanként más közreműködőket is bevonva. Egy produkciós iroda művészeti vezetője arról is gondoskodik, hogy a náluk készült előadások turnézzanak. A Londonon kívüli angol színházak – mint például a sheffieldi, liverpooli, bristoli és plymouthi színház – már nem működnek társulatként, hanem egy vegyes modellt választottak, amelyben megalkotják saját produkcióikat, meghívják csoportokat rezidensként, más csoportokkal és fesztiválokkal működnek együtt és vendégelőadásokat fogadnak. A berlini Hebbel am Ufer (www.hebbel-am-ufer.de), a három színpadával (HAU 1, HAU 2, HAU 3) főleg nemzetközi munkák befogadjaként működik, de néha fiatal tehetségeket is felkarol, vagy társproducerként, koncertek, viták, előadások szervezésével foglalkozik, vagy a Komische Oper (www.komische-oper-berlin.de) partnereként tevékenykedik. Franciaországban a nemzeti drámaközpontokként létrejött szervezeteknek nincs lehetőségük állandó társulattal rendelkező repertoártársulatként működni, hanem hasonló szervezetekkel közösen alkotnak előadás-sorozatokat, legyenek azok akár más városokban vagy régiókban. Így a költségvetést is össze tudják vonni, akárcsak a tehetségeket, és a turné is intenzívebb. A fesztiválok is egyre inkább úgy működnek, mint produkciós irodák, amelyek saját színpadi munkájuk előállításába vagy társalkotásába bevonnak más művészeket, csoportokat, fesztiválokat, produkciós irodákat és programbefogadó helyszíneket is.

- Csoportok: ezek hasznot húznak a programbefogadó helyszínek és a produkciós irodák növekedéséből, de nagyobb kompetícióval kell szembenézniük. Néhány csoport fenn tudja tartani magát egy kis helyszínen, amelyet ők ellenőriznek, de egyre több turnén kell részt venniük ahhoz, hogy az előadások száma meglegyen és támogatást kapjanak új produkciókhoz, társulva különböző produkciós irodákkal és fesztiválokkal. Kevésbé szoros csoportok már úgy működ-

⁹ *Needcompany Newsletter*. 2009. szeptember 2.

nek, mint érdekszövetségek, konzorciumok vagy laza társaságok, amelyeknek a tagjai különböző egyéni projektekben vesznek részt más művészekkel, máshol, ahogy a La Fura dels Baus és a Rimini Protokoll teszi.¹⁰

Ez a folyamatban levő átalakulási dinamika az alkotási és előadási lehetőségek bonyolultabb képét szolgáltatja, és befolyásolja a színészek és más művészek helyzetét, akik egyre kevésbé számíthatnak folyamatos szerződötetésre repertoár-színházi társulatoknál vagy csoportoknál. Számos előadóművész már váltogat különböző szakmai körülmények között, a színpadtól, a filmen keresztül a televízióig, együtt dolgozik kereskedelmi producerekkel, részt vesz reklámokban, pedagógiai projektekben, egyéni előadásokat állít össze, vagy összeáll más kollégákkal vagy csoportokkal. A színházigazgatók, drámaírók, díszlet-, jelmez- és fény-tervezők, zeneszerzők és dramaturgok egyre inkább szabadúszóként dolgoznak, bizonyos szervezeteket előnyben részesítve, vagy társulva néhányal. A színészek, tervezők, zeneszerzők és dramaturgok meglehetősen ki vannak szolgáltatva a színházigazgatóknak, aki többször is meghívhatja őket, hogy működjenek együtt valamilyen új projektben valahol máshol. Ezt a függőséget mérsékelni próbálják azzal, hogy saját projekteket állítanak össze, és ilyenkor igazgatói előjogokat gyakorolnak.

A huszadik század második fele óta, amikor a színész többé-kevésbé egy repertoárszínház állandó társulatának harmonikus tagja volt még Európa nagy részében, egy másik karrierminta került előtérbe, amint azt a Vlaams Theater Instituut¹¹ (VTI 2007) (www.vti.be) egyik tanulmánya megjegyzi: a színészből színházcsináló lett, különböző munka-társulásokban jelenik meg, közvetlen társaival kis csoportokba tömörül, váltogat a különböző médiumok között, és néha átlépi a határt a támogatott és a fogyasztói művészet, a kulturális produkció és a nevelés, valamint művészet és üzlet között. Nagy súly nehezedik azon stabil, kis, független csoportokra is, amelyek egy alapító-vezető körül alakultak ki, és amelyek az alapító esztétikai nézetei szerint működnek.

Egyre erőteljesebb individualizáció jellemzi a művészi identitást, amit az előadó-művészetekben is meg lehet figyelni. Munkakapcsolataik sokrétűvé és ideiglenessé válnak, amit az egyre több produkciós irodával, helyszínnel, fesztivállal való együttműködés is elősegít. Ezek a változások az előadóművészek és munkájuk árúvá válását jelzik, a globalizált piac keretei között, amely a kommersz és a nonprofit szervezeteket is magába foglalja. Annak ellenére, hogy nőtt a mobilitás és a külföldi munka lehetősége, a kompetíció is egyre nő, mert a munkalehetőségek korlátozottak. Színészek és más művészek állandó szerződötetése egyre ritkább Európa-szerte, és az ideiglenes szerződések és alkalmazások fércelménye nem tudja elrejteni a karrierfejlesztésben beálló egyre gyakoribb megszakításokat, munkanélküli periódusokat, bevételesést és -vesztést, és az általános bizonytalanságot, amely a művészeket sújtja. Nem minden nemzeti társadalombiztosítási rendszer áll készen arra, hogy szembenézzon ezekkel a hiányosságokkal, és azon művészek számára, akik több nemzeti rendszerben dolgoznak, a rendszerek közötti inkonzisztenciák és különbségek további társadalmi-gazdasági nehézségeket szülnek és akadályozzák a művészek mobilitását.¹²

Fordította: Nagy Imola

¹⁰ A szerző a könyv előző fejezetében tárgyalta, hogy az olyan alkotócsoportok, mint a La Fura dels Baus és a Rimini Protokoll gyakran háttérbe húzódva, jól ismert brandként működnek, mintegy eszközül szolgálva tagjaik különféle tevékenységei számára (szerk. megj.).

¹¹ *Metamorfose in podiumland. Een veldanalyse*. Brussels, VTI, 2007.

¹² Richard Polacek, *A study on impediments to mobility in the EU Live Performance sector and possible solutions*, 2007 (www.cultureactioneurope.org/images/stories/polacekstudyimpedimentstomobility-2007-en.pdf); Judith Staines: *Tax and Social Security, a Basic Guide for Artists and Cultural Operators*. IETM, Brussels, 2004, 2007.