

Bogdán Zenkő

AMERIKAI SZÍNHÁZI GAZDA(G)SÁG

Rövid és személyes bevezetés az Amerikai Egyesült Államok színházainak gazdasági működésébe, avagy hogyan nézzünk bele egymás pénztárcájába, hogy kiderüljön, a szomszéd fűje mégsem zöldebb?

A hely, ahol nincs állami támogatás, tehát mindenki független, szabadon alkot, választ stílust, formát, helyszínt. Nem kell társulatot fenntartani vagy közhasznúnak lenni, semmi nem kötelez a repertoár-színházi formára, az emberek pedig szeretik a kortárs dolgokat, hiszen nincs kanonizált ó- és klasszikus irodalom. És ez mind így is van, és mégsem.

Az Amerikai Egyesült Államokban valóban nem létezik az a fajta állami támogatás, amelyet a kelet-közép-európai régióban mi annak nevezünk. Valami mégis van, a National Endowment of the Arts (NEA), amely szervezet azért felel, hogy évi maximum 175 000 000 dollárt (az utóbbi években ez volt a legnagyobb számukra megítélt összeg) szétosztson a pályázók közt. Az NEA összesen nagyjából ötszáz alkotót tud támogatni ebből a keretből. Az összeg 40%-a eleve az államok közt oszlik meg, erre majd az adott államban regisztrált egyesület, előadó vagy művész szintén pályázhat.¹A szervezet a fennmaradó 60%-ból támogat minden egyebet: táncot, zenét, színházat, képzőművészetet, filmet, kulturális eseményt, országon belüli turnét és évente nagyjából két nemzetközi művész meghívását. A fenti számokból kiderül, hogy körülbelül 75 000 dollár a maximum, amit egy pályázó megkaphat, de átlagosan 22 000-t ítélnek meg, és további 10 000 dollárt adnak addig, ameddig a fennálló keret ki nem ürül. Mindez egy háromszázmillió lakost számláló ország minden művészeti területét lefedni próbáló intézmény részéről csak gesztusként értelmezhető, erre sem produkciót, sem éves működést nem lehet alapozni, hát még előretervezni. Ezért sok esetben el is maradnak a pályázók, hiszen a pályázásba befektetett energiával sokkal hatékonyabb *fundraising callt* (célzott adománygyűjtést) lehet megejteni. Viszont mégis fontos figyelni az NEA-ra, amelynek hatása ugyan elenyésző, de amit tenni tud, az minden esetben pártatlan, attól függetlenül, hogy éppen demokrata vagy republikánus kormány van hatalmon. Az NEA olyan, mint egy külső fiók vagy zseb, ahová fentről beteszik a pénzt, de annak elosztásába csak azok szólhatnak bele, akiket az NEA vezetősége kurátori munkára felkér. A döntéshozatal többfordulós és több hónapos folyamat után történik, régebben még el is utaztak a kurátorok (az NEA keretéből), hogy egy-egy pályázó munkáját megnézzék, mielőtt többszöri és többórás szakmai (kvalitatív) vitába kezdtek volna a kurátortársaikkal. Miután a szakmai

¹ Ilyen például a New England Foundation for the Arts, amely szervezet azért kap támogatást, hogy az ebben a régióban regisztrált egyesületeknek írjon ki különböző pályázatokat.

kuratórium rangsorolja a pályázókat, az NEA munkatársai hozzáteszik a költségvetéseket (ezekkel a kurátoroknak előzőleg nem kell foglalkozniuk), és az így kialakult pontszám alapján indul az osztás. A pályázat beadása előtt és után el lehet érni telefonon az NEA-t, a pályázó írásos segítséget vagy tanácsot kérhet, illetve rövid visszajelzést igényelhet nem nyertes pályázat esetén. Fontosnak tartom, hogy ezt az eljárást összevegyjük kicsit az NKA-val és azzal a működéssel, ahol politikától nem független nem-szakemberek kerülhetnek közel a kuratóriumi döntésekhez, ahol papírdossziéba csomózva halmozzák a fölöslegesen terjedelmes pályázatokat, és ahol a kurátoroknak nehezített pályán kell döntéseket hozniuk – a legkevésbé fájdalmas opciót választva a sok közül.²

Az Egyesült Államokban tulajdonképpen szinte mindenki független – az államtól legalábbis. Az *independent* szó ugyanis csakis viszonyrendszerben értelmezhető. A posztkommunista térségben így nevezzük azokat, akik nem részesülnek rendszeres állami szubvencióban, vagyis nem a kőszínházi rendszeren belül működnek. Némileg abszurd viszont ez a szóhasználat a jelen (magyarországi) élethelyzetben, amikor az egyetlen réteg, amelyben sorra szűnnek meg a társulatok, a függetleneké, akik napi szinten *függnek* attól, hogy lesz-e pályázati kiírás (az állam részéről) vagy sem, és ha igen, mekkora összeget ítélnék meg nekik. Mivel Amerikában soha semmi nem volt az államé, attól az Államtól nem is kellett függetlenedni. Ezért ott nem is használják az *independent theater* kifejezést. Ennek ellenére egy bizonyos *dependent* viszonyrendszert mégis nyomon lehet követni, hiszen ahol nincs alapértelmezett állami támogatás, ott valami más lép annak helyébe. Az Egyesült Államokban ez a piac, mind az előadó-művészetek területén, mind minden másban. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy minden, ami színház, az Broadway: hiszen létezik több *regional theater*³, alkalmi kísérletező és amatőr társulat vagy többéves hagyománnyal működő produkciós ház is. Viszont mindenki forprofit, még akkor is, ha a jegybevétel nem éri el a költségvetés több mint 50%-át; az elsődleges cél az, hogy az előadás (produktum) eladható, hasznosítható legyen. A legkisebb, Silverspringben működő *production house*-tól, a baltimore-i Single Carrot Theateren át, a washingtoni Arena Stage-ig és a dartmouth-i Hopkins Center for the Artsig, mérettől és régiségtől függetlenül minden intézmény attól függ, hogy mennyire fogyasztható az, amit csinál. Ez viszont nem egyenértékű a (feltételezett) fogyasztói igények kielégítésével, legalábbis nem minden esetben. Hiszen minden fentebb említett csapat saját közönségreléggel bír, akiknek más-más igényei vannak, sőt van, ahol nem is annyira az intézmény vezetőitől, hanem inkább az úgynevezett *board* igényeitől függ az alkotói munka. Nyilván a gyakorlatban mindez nem biztos, hogy pont így működik.

A *board* fogalma nálunk ismeretlen. Ez egy, a színház felett álló szerv, aminek felelőssége a színház pénzügyi gondozása. Ez nagyon egyszerűen azt jelenti, hogy ők hozzák a pénzt a házhoz, vagyis *fundraising*nek, ők maguk is adományoznak, vagyis befektetnek ezekbe az intézményekbe. Az intézményt rendszerint egy ún. *Artistic Director* vezeti; ő és csapata készíti elő a költségvetést, amelyet a board majd jóváhagy, esetleg csinosít vagy akár elutasít, és ha mindez megvan, csak aztán indulhat az évad. Ezen szerv mérete és tagjainak száma már függ attól, hogy milyen régi az intézmény, kik alapították és milyen formában működik, mivé nőtte ki magát.

² Lásd még ehhez a *Revizoronline*-on megjelent kuratori indoklást: <http://www.revizoronline.com/article.php?id=6068> (Letöltés dátuma: 2016. június 7.)

³ A *regional theater* kifejezés és mozgalom a negyvenes években született, és alapvetően New Yorkon kívüli, saját programmal és működtető csapattal rendelkező produkciós házakat jelent. Ezek lehetnek nonprofit, forprofit szakszervezeti (*union*) vagy azon kívüli intézmények, akik szinte minden tekintetben megegyeznek az európai kőszínházak struktúrájával, ami a felépítést, évadtervezést, működést illeti. Az egyetlen különbség, hogy nem rendelkeznek saját társulattal, minden bemutatóra külön csapatot szerződtenek, és a bemutatott előadásokat nem tartják repertoáron, hanem szériákat játszanak. A kezdeményezés alapjaként az európai színházi modell állt, természetesen az amerikai társadalmi berendezkedésre átfordítva, célja pedig a színházi kultúra népszerűsítése volt, a New York-i kulturális élet decentralizálása. Ezek a színházak többnyire mind részesülnek az NEA támogatásában.

Így például a kis társulatoknál⁴, mint a Forum Theater vagy a Single Carrot Theater, előfordulhat, hogy a működtető és művészeti csapat végzi el a board feladatát. Azzal, hogy saját magukat kell képviselniük és eladniuk a piacon, nem csak időt veszítenek, de alkotói energiát is, ugyanakkor érdekütközés is felmerülhet, hiszen egyszerre lesz céljuk a meghívott művész alkotói szabadságának szem előtt tartása és a társulat pénzügyi jövőjének biztosítása. Az Arena Stage a még nyomokban fennmaradt *regional theater* hagyományát példázza: költségvetésének néha 80%-át teszi ki a jegybevétel, tehát az előadások eladhatósága fontos szempont, illetve hírnevénél és történeténél fogva olyan adományozókkal (befektetőkkel) rendelkezik, akiknek az elvesztését nem engedheti meg magának, és akiket olykor ki kell szolgálnia (pl. különböző rendezvények befogadásával). A harmadik példa, a dartmouth-i egyetemi színpad, ami nem kerül ennyire közvetlenül a pénz közelébe: mivel egy campuson belül létezik és azért jött létre, hogy elsősorban kiszolgálja azt, mindenekelőtt a campus számára kell *hasznosnak* lennie. A hasznosság itt nagyon sokrétűen érthető, hiszen több különböző szakot működtető egyetemről van szó, ahol a curriculum sokszínűsége (és az amerikai, tandíjon alapuló egyetemi rendszer) rengeteg mindent tesz lehetővé, mivel minden előadás esetében egyszerű megtalálni azt a professzort, aki az adott alkotás témájában szakember, és lehet számítani a hallgatói közösségre, amelynek tagjai eleve szellemi munkát végeznek ott, kutatnak, reflektálnak, tehát sokkal nyitottabbak egy mű befogadására és az arról folytatott párbeszédre. Egyfajta tökéletes rendszer ez, ahol a program kielégíti a nézői igényeket, a nézők behatóan foglalkoznak az előadások témáival, ezeket feldolgozzák előtte, utána, szabadon, órán, továbbgondolják workshopok formájában, találkoznak a művészekkel stb. Mindez viszont csak egy ilyen, mesterségesen létrehozott ökoszisztémában működhet.

Természetesen egyszerűsítek, hiszen soha senki nem mondja meg a folyosón, két iroda között félúton, hogy „ezt szabad, de csak akkor ha...”, vagy, hogy „ezt lehet, de így...”, „azt viszont inkább ne”. Ugyanez a mi térségünkben is ismerős lehet: senki nem mondja meg nekünk, hogy mit kell a pályázatokba írni a magasabb pontszámért, hogy kit kell meghívni rendezni, hogy nagyobb sajtónk legyen és ezáltal növeljük a dokumentációnkat, vagy hogy melyik fesztiválrendezőt kellene befogadni, hogy a bevételből majd a kisebb csapatokat támogathassunk. De a szakmai viszonyrendszert és ennek informális értékeit/kreditjeit valahogy mindannyian ismerjük.

Az viszont kiderülhet a fenti leírásból, hogy egy produkció létrejöttékor, a fentebb felsorolt körülmények, ellenőrző szervek függőséget eredményezhetnek. Hiszen a jegybevételre alapozó színház nem veszíthet számottevő nézőt, a nagy adományozókkal rendelkező intézmény pedig nem biztos, hogy olyan mértékben lehet politikus, mint amennyire szeretne, hiszen azzal akár elveszítheti a befektetőit,⁵ az egyetemi színház pedig, még ha a legideálisabb helyzetben

⁴ A *társulat* kifejezés az Egyesült Államokban a vezetőséget jelenti, amelybe beletartozhatnak rendezők és színészek is, de szinte soha nem jelent klasszikus értelemben művészi társulást. A színházakat működtető csapat állandó, de a színészek, rendezők, zeneszerzők, díszlet- és jelmeztervezők mindig egy-egy projekt erejéig csatlakoznak. Nagyon ritka, hogy egy művészeti vezető társulatalapításra törekedne, de van ilyen kezdeményezés is, például a philadelphiai Wilma Theater vagy a baltimore-i Single Carrot, ahol az alapító és működtető csapat egy színészekből és rendezőkből álló csapat, akik maguk írják, rendezik és játsszák az előadásaikat.

⁵ Az adományozás kultúrájának nagy hagyománya van az Egyesült Államokban. Ez egy olyan jelenség, ami Kelet-Európában nem igazán létezik, hiszen teljesen másképp képzeljük el (ill. lett belénk kódolva) a társadalom működését, annak felépítését és az állam szerepét. Az Egyesült Államokban az adomány részvételt jelent: gesztus, miszerint tudom, hogy ahhoz, hogy a te munkádat élvezhessem, neked valamiből meg kell élned. Egyfajta mecénási magatartás, azzal a különbséggel, hogy mindenki azzá válhat, nem csak az, akinek nagyobb vagyona vagy keresete van. Így, bár közvetetten, de részesévé válhat az alkotásnak és a csapatnak, ami bizonyos státuszt is jelent, presztízs kérdéssé válik. Ez kis léptékben jelentheti azt például, hogy mivel naponta használom a Wikipédiát, jólesik, ha hozzá tudok járulni évente 30 lejjel azoknak az embereknek a munkájához, akik lehetővé teszik, hogy megkereshessem a *regional theater* meghatározását. Nagyban pedig azt jelenti, hogy egy multivállalkozás vezetése kulturális, társadalmi és politikai szereppel is járhat. Ezért lehet kényes kérdés, hogy a támogatása által milyen értékekkel válik azonosíthatóvá egy-egy vállalat neve.

is van, elsősorban csak nagy kaliberű, tömegeket vonzó dolgokkal tud foglalkozni, hiszen egy egész campus (több ezer diák) figyelméért és szabadidejéért verseng. Ehhez adjuk még hozzá a horribilis terembékeket, a sok szabadúszó és az egyes projektekre külön castingolt színészek személyes órarendjét, és mindezt képzeljük el egyetlen, hatalmas, de jól működő rendszerben.⁶ Fontos ugyanakkor megjegyezni, hogy ezen szempontok egyike sem föltétlenül zárja ki a minőséget és művészeti érvényességet. A legtöbb színház, az említettek közül is, high production value-t képvisel, és fontos előadásokat mutat be. Jelen írás kizárólag a működési szempontokat és különböző struktúrákat, illetve az éves programozás módszertanát és kritériumait mutatja be. Ez a rendszer pedig tényleg működik, amivel szemben mindenki pontos és tisztelettudó, van munkaszüneti nap és van ebédszünet, van időben leadott évadterv és költségvetés, van nyomdakész műsorfüzet hónapokkal a bemutató előtt, illetve vannak szakszervezetek is, akik biztosítják, hogy a színész ötvenpercenként tíz, vagy százpercenként tizenöt perc szünetet kapjon a próbán. Mindez egyetlen táblázatban elfér: egy jól összehangolt naptár a Google Drive-on és a közös jegyzetek óraműpontos működése, ahol a *fundraiser*nek is megvan a napi to do listje.⁷ Tehát a produkciók létrejöttét, azok stílusát, formáját és helyszínét elsősorban kvantitatív mutatók határozzák meg, olyannyira, hogy a rendező már azelőtt tudja, kinek hány kelléke lesz a színpadon, hogy megismerte volna a színészeit. Az univerzálisan alkalmazott rendszerekben működtetett dolgok könnyebben vezethetőek és ellenőrizhetőek, egyetlen személy mindig nagyobb káoszt okoz, mint egy összehangoltan működő intézmény vagy jogi háttérrel rendelkező csapat.

Természetesen a fentebb vázolt működési rendszer alól van kivétel is, a szabadidőben létrehozott előadás, ahol az alkotók maguktól lopnak időt és pénzt, hogy a színház formáján keresztül kifejezésre juttassák a gondolataikat. Ez esetben nincs határidő és nincs board, hanem eltelik mondjuk hat év, ami alatt Lin-Manuel Miranda megírja a következő musicaljét. 2009-ben aztán meghívják a Fehér Házba, az *Evening of Poetry, Music and the Spoken Word* nevű eseményre, ahol az eredetileg felkért dal helyett a *Hamilton Mixtape* munkacímű konceptuális hip-hop albumából adja elő az első számot.⁸ 2015 januárjában aztán bemutatnak egy bizonyos *Hamilton* című musicalt a The Public Theaterben.⁹ Amit 2015 augusztusára megvesz a Broadway.

⁶ Lásd még ehhez: Visky Andrej: Három év a Yale rendező szakán. *Színház*. 2016/1. 44–48. (Internetes elérhetőség: http://old.szinhasz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=37579:2016-03-03-13-56-03&catid=114:2016-január&Itemid=2 (Letöltés dátuma: 2016. június 7.)

⁷ Lásd még ehhez John Oliver műsorát a *Congressional Fundraising*ről: <https://www.youtube.com/watch?v=Ylomy1Aw9Hk> (Letöltés dátuma: 2016. június 8.)

⁸ A 2009-es fellépés videója: <https://www.youtube.com/watch?v=WNF7nMIGnE> (Letöltés dátuma: 2016. június 8.)

⁹ Az előadásnak óriási sikere van, előre láthatóan legalább tíz évig fut majd a Broadwayen és több mint fél évre előre nem lehet rá jegyet kapni. Az életrajzi musicalnek nemcsak a dalai, hanem a rendezése is politikai, többek között azért is, mert a szereposztásban többnyire latin-amerikai és fekete színészek játszanak. Az előadás recepciójához lásd: Erik Piepenburg: Why 'Hamilton' Has Heat? *The New York Times*. 2015.08.06., internetes elérhetőség: http://www.nytimes.com/interactive/2015/08/06/theater/20150806-hamilton-broadway.html?_r=0 (Letöltés dátuma: 2016. június 8.) Illetve itt látható egy összehasonlítás a 2009-es fellépés és a jelenlegi musical között: <https://www.youtube.com/watch?v=RUuXQne3TFU> (Letöltés dátuma: 2016. június 8.) Fontosnak tartom megjegyezni még, hogy a szerző, Lin-Manuel Miranda sikerét és hírnevét továbbra is politikai felelősségének tudatában használja, ahogyan azt a Puerto Ricóért írt dala is bizonyítja: <https://www.youtube.com/watch?v=115-D-sms6M> (Letöltés dátuma: 2016. június 8.)