

Dragan Klaić

Különválva és összegabalyodva

A művészi orientációjú és közpénzekből szubvenzionált közszínház, úgy, ahogy a mai Európában ismerjük, a nacionalizmus XIX. századi ideológiájában gyökerezik. A nemzet és a nemzetállam fogalma emblematisztikus intézményként és kiváltságos ideológiai platformként írta elő a nemzeti színházat. Sűrűn hangoztatott érv volt, hogy amennyiben a nemzetnek önmaga értelmezése és mibenlétének tudatosítása végett szüksége van nemzeti színházra, úgy a nemzetállamnak képesnek kell lennie a szóban forgó intézmény finanszírozására. Ennélfogva a nyilvánosság mind elkötelezettebben törekedett rá, hogy létrehozzon és fenntartsion egy nemzeti színházat mint reprezentatív intézményt és a nemzetállam egyik oszlopát; egyes esetekben a nemzeti közösség tagjai magukra is vállalták a költségeket, mintegy megelőlegezve a még megteremtésre váró nemzetállam gesztusát. Így történt ez a lengyeleknél, a cseheknél, a szerbeknél, a horvátoknál meg a magyaroknál, akik mind saját nemzetállamuk létrejöttének előkészítő fázisaként fogalmazták meg a nemzeti színház megteremtését célzó terveiket.

A közszínház ma fennálló modelljeit összekapcsolhatjuk az 1880-as–1890-es évek párizsi avantgárdjának kis színházaival is, amelyek ínséges körülmények között, de túlradó szenvedéllyel és meggyőződéssel, és lelkes kis követői klikkek támogatásával jöttek létre. André Antoine Théâtre Libre-je (1887) honosította meg a színpadon a naturalizmust; támogatói között volt Zola és néhány további kiemelkedő naturalista író, akiknek darabjai ott kerültek színre. Paul Fort rövid életű Théâtre d'Art-ja (1892) és az Aurélien Lugné-Poë vezette Théâtre de l'Oeuvre (1893–1898) vezette be a színpadra a szimbolizmust, és arra törekedett, hogy álomszerű, megfoghatatlan és anyagi kellékeiben minimalista költői valóságot teremtsen. A Párizs peremén működő kis avantgárd műhelyek a lehető legtávolabb álltak a hivatalos státussal felruházott Comédie-Française-től (amelyet 1680-ban udvari és állami színtársulatként hoztak létre) csakúgy, mint az üzleties bulvárszínháztól a maga félvilági és népi publikumával; és modellül szolgáltak a független színházak széles mozgalmának, amely Berlinben, Londonban és más európai nagyvárosokban hamarosan felvirágzott. Az üzleties szellemű menedzserek üzleti vállalkozásként működtették a maguk nagy épületeit, sztárookra alapoztak, és komédia és melodráma sajátos keverékét állították elő, ame-

lyet alkalmi botrányokkal és ügyesen szított és tálalt pletykákkal fűszereztek. Ezzel szemben a független, kisméretű és komoly szándékú színházakat sajátos esztétikai koncepció, intellektuális műsor és számos esetben kritikus szellemű vagy látomásos világszemlélet jellemezte, továbbá egy új színházi szakma képviselőjeként állították előtérbe a rendezőt, aki mint kulcsfontosságú művészi egyéniség az alkotófolyamat teljhatalmú irányítója. Amikor W. B. Yeats és Lady Gregory 1904-ben megalapította a dublini Abbey Theatre-t, a drámai szimbolizmusra építő avantgárd színház gondolatát kötötték össze a nemzeti színház eszméjével, hogy felkészítsék az ír népet a függetlenségre.

A független színházi mozgalom nagy horderejű törekvéseit a legteljesebben két orosz újító valósította meg a XIX. század végén: Vlagyimir Nyemirovics-Dancsenko dramaturg és kritikus, valamint Konsztantyin Sztanyiszlavszkij műkedvelő színész és rendező. A páros 1898-ban hozta létre a Moszkvai Akadémiai Művész Színházat (MHAT), és olyan normakészletet, kölcsönös megállapodásokat és közös törekvéseket fogalmazott meg, amelyeket a rákövetkező években sikeresen ültettek át a gyakorlatba. Egységes társulatot és gazdag repertoárt teremtettek, néhány háziszerező, így Csehov és Makszim Gorkij támogatásával, és felismerhető színpadi esztétikát valósítottak meg. Néhány év alatt diákokból és értelmiségiekből hűséges bázisközöniséget neveltek ki, de támogatta őket a terebélyesedő orosz középosztály is, amelynek a komoly és kritikus hangú önreprezentációra irányuló igényét a színház sikeresen elégítette ki. A MHAT úgy alakította ki az együttes kultúráját, ahogy az egy koherens és harmonikus művészi közösséghez illik. A kölcsönös tanulás és az egymás iránti tisztelet fontosabb volt minden egyéni sztárságnál vagy színpadi narcizmusnál. A műsor összetételét és következetes esztétikáját a rendezők határozták meg, akik állandó művészi munkatársakkal és elkötelezett adminisztratív és műszaki személyzettel működtek együtt a hosszú és gondos próbafolyamatok során.

A közösségi szubvenció növeli a kulturális megbecsülést

Bármily változatosak voltak is az európai színházi viszonyok, a XX. század művészi dinamikáját elsősorban azok a köztisztületben álló, kiemelkedő rendezők vezette színházak szabták meg, amelyek felismerhető stílusban változatos műsort kínáltak, és számíthattak a kul-

A szerző A színpad újradisztelezése (Közszínház a piac és a demokrácia között) című, kiadás alatt levő könyvének első fejezete.

turális becsvágyú középosztály, sőt, később a munkás-
ság egyes rétegeinek mint bérlettulajdonosoknak hűsége-
s támogatására. Miközben ezek az együttesek presz-
tízsrre és megbecsültségre tettek szert, előbb-utóbb ver-
senyre hívták ki őket határozott avantgárd műsort
játszó kisebb kísérleti csoportok; ezeket lázadó hajlamú



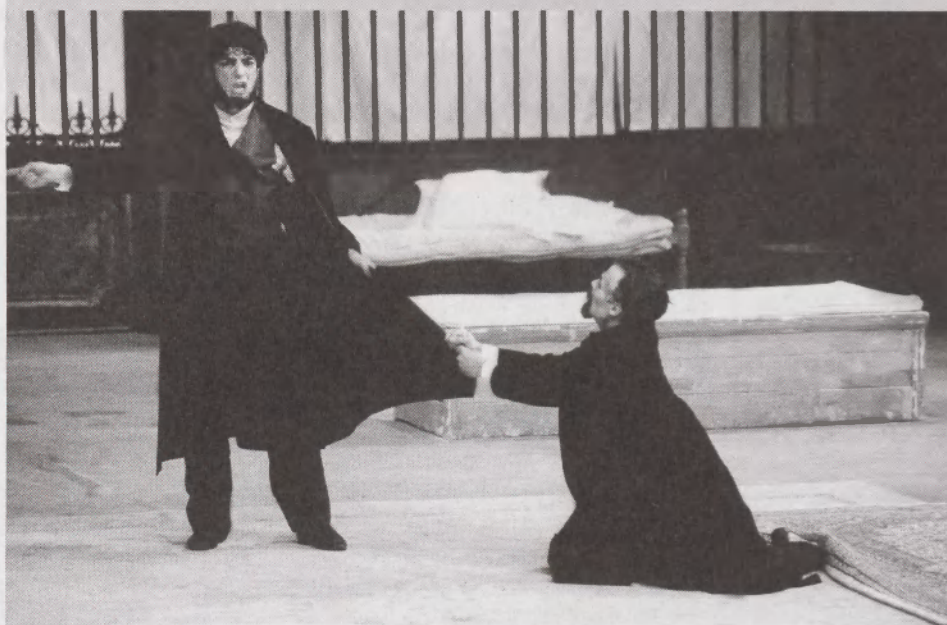
Tony D'Urso felvétele



BALRA: Eugenio Barba Talabot című előadása
FENT: Az Odüsszeusz a Footsbarn Utazó Színház előadásában
LENT: Ariane Mnouchkine Tartuffe-je

rendezők vezették, akik közül kellő
időben számosan pártoltak át az „es-
tablishment”-hez, és vették át a „fő-
áramlathoz” tartozó színházak irányí-
tását. Ekként mind a repertoár, mind
annak színpadi megvalósítása módo-
sulásokon és újításokon mehetett ke-
resztül, üzleti lehetőségként azonban
ingatag maradt: mielőtt az évad meg-
kezdődött, és az előadások rotációs
rendszere a kasszánál folyamatos és
megbízható készpénzes bevételt ered-
ményezett volna, a színház ki volt
szolgáltatva a bérletezési forgalom-
nak. Az így keletkező bevétel azonban
gyakran a kiadások alatt maradt, nőtt
az adósság, és csőd fenyegetett – ha-
csak nem jelentkezett felszabadító lo-
vagként egy-egy módos szponzor.

Gazdag orosz kereskedőknek, majd
az új szovjet államnak köszönhetően a
MHAT megmenekült a pénzügyi kockázatoktól, ám az
állami szubvencióért magas árat kellett fizetnie: miköz-
ben a szovjet ideológiai doktrínákhoz alkalmazkodott,
állandóan ráborult a sztálinista cenzúra árnyéka, amely-
hez a műsornak idomulnia kellett. 1945 után Kelet- és
Közép-Európában mindenütt, ahol a szovjet katonai ter-
jeszkedés és politikai befolyás szocialista rendet veze-
tett be, a MHAT modelljét honosították meg esztétikai
eszményként. A repertoárszínházi gyakorlatot az állami
tulajdon, szubvenció és ellenőrzés tartotta fenn és irá-



nyította, szigorú ideológiai alapokon. Ezzel párhuzá-
mosan Nyugat-Európában a jóléti állam, valamint a má-
sodik világháborút követő hit a kultúra immanens ere-
nyeiben és ígéretes emancipációs képességében meg-
honosította a társulatok egyre növekvő városi és állami
szubvencionálását, és a magántőke beruházásait is a
háborúban elpusztult színházak újjáépítése felé terelte.
A kultúra demokratizálásának gigászi feladatát szolgál-
va a társulatok és játszóhelyek száma egyre nőtt, és to-
vább terjeszkedett a szubvencionált színház infrastruk-

túrája, amely változatos műsoron, állandó társulati magon és a rendező dominanciáján alapult, még akkor is, ha eredetileg a nacionalizmus ideológiája hívta életre, és a rendszer csúcsteljesítményének továbbra is a nemzeti színház eszményét tartották. A szubvencionált társulatoknak széles, a hagyományos középosztálybeli nézőket meghaladó potenciális közönséget kellett megszólítaniuk, hol különleges bérletezési eljárásokkal, hol a szakszervezetek közvetítésével. A közösségi szubvenციót a művészi minőséggel, az esztétikai újításokkal, a repertoár szellemi erejével, valamint a színháznak a társadalmi összefogáshoz és a kulturális emancipációhoz való hozzájárulásával igazolták.

Jean Vilar, amikor 1951-ben átvette a Théâtre National Populaire vezetését, széles körű, elsősorban munkásokból álló párizsi közönséget akart megszólítani a Chaillot-palota 2900 nézőt befogadó hatalmas terében, klasszikus francia műsorból és közismert színészekből álló kínálatával. Ugyanez a becsvágy hajtotta Roger Planchont, aki 1957-ben hozta létre a maga társulatát Lyon egy munkások lakta elővárosában, Villeurbanne-ban; színháza 1972-ben kapta meg a Théâtre National Populaire címet. A második világháború után a kommunista Kelet-Berlinben felélesztették a hagyományosan szélesebb közönséghez szóló Volksbühnét, mire válaszképpen a nyugat-berlini hatóságok is megalapították ellenlábasként a Freie Volksbühnét. Izland 1944-ben vált függetlenné Norvégiától, és ezt 1950-ben új Nemzeti Színház felépítésével koronázta meg.

A rendszeres szubvenció hozzáférhetővé és népszerűvé tette a színházat, s egyszersmind megbecsültséget, stabilitást és folyamatosságot biztosított a színházművészetnek, amely korábban ki volt szolgáltatva a *show business* kockázatainak. Ez a színház típus egyaránt függött az extravagáns sztárok vonzerejétől, a menedzserek és impresszáriók reklámfogásaitól, a felduzzasztott propagandától, a fizetett klakktól, valamint egy kétes erkölcsű vállalkozás csábító atmoszférájától és a megengedőnek feltételezett szakmai kultúrától. Az üzleties színház még a nem-üzleties kezdeményezések elterjedése után is része maradt a színházművészetnek; továbbra is csábító színészneveket kombinált jól ismert címekkel, népszerű műfajokkal és könnyen emészthető ajánlatokkal. Eközben tekintélyes kockázatokat vállalt, pénzt hozott és veszített a menedzserek és beruházók javára vagy kárára, és ugyanakkor híján volt annak a magas kulturális státusnak, amely a közpénzekből szubvencionált társulatokat és játékhelyeket jellemezte. Ugyanakkor a közösségi szubvenció fokozatosan maga is rutinhoz, elkényelmesedéshez és intézményi kopáshoz vezetett az áldásait élvező társulatok körében, ez pedig táplálta a kultúra peremvidékein szerveződő, újító szellemű kis társulatok ellenérzéseit; ez utóbbiak ugyanis féltékenyek voltak a „mainstream” társulatok kikezdehetetlen szubvencionálására, és azt állították, hogy ők jogosultabbak volnának a közpénzeknek legalább egy részére, mint az elismert és rendszeres kedvezményezettek.

Az üzleties és nem-üzleties színjátszás párhuzamos világokként éltek egymás mellett számos városban. A címek, produkciók és személyiségek időnként cserélődtek, ám közvetlen összeütközésekre nem került sor. Az 1960-as években inkább a kísérleti csoportok és az elismert szubvencionált társulatok között nőtt az ellenérzés. Ez Hollan-

diában a „paradicsom-akcióban” csúcsosodott ki 1969-ben, amikor is a radikális vetélytársak paradicsommal dobálták meg a Nederlandse Comedie színészeit, akik *A vihart* adták elő az amszterdami Városi Színházban. A nagyobb holland városokban működő hat szubvencionált társulat rendszere ezt követően összeomlott. Helyettük egyre több újító szellemű csoport részesült csekély összegű közösségi támogatásban, és ezek a műhelyek megváltoztatták a közszínház és az uralkodó esztétikák képét.

Az 1950-es évektől az állandó repertoárszínházak szaporodása párhuzamosan zajlott a kisszínházi mozgalom fejlődésével. Intim tereket töltöttek meg a szerény kiállítású produkciók, amelyek vagy üzleties vállalkozásként, vagy pedig – és ez volt a gyakoribb – helyi támogatással, egyesületek, egyetemek és más nonprofit kezdeményezések segítségével jöttek létre. Ezek a színházak intenzív élményt nyújtottak a közönségnek, és azt sugallták, hogy a nézők is egy adott kulturális csoporthoz tartoznak, vagy egy sajátos művészi látomás részesei. A nagy repertoárszínházak azzal ellensúlyozták a kis színházak növekvő népszerűségét, hogy gyakran próbatermek, díszletraktárak vagy díszletfestő helyiségek átalakításával ők is létrehozták a maguk kisebb játéktereit, abban a reményben, hogy így többet foglalkoztathatják társulatuk tagjait, és az intim környezetben változatosabb műsort kínálhatnak.

Az 1960-as évek elejétől egyre szaporodtak az autonóm színházi csoportok, melyeknek gyakran még saját játékhelyük sem volt. A mozgalmat egyaránt táplálták a diákszínházak, valamint a különféle alternatív és szubkulturális áramlatok, amelyeket általában a kísérletező kedv egyesített, folyamatos fejlődésüket pedig nemegyszer valamilyen karizmatikus vezető művészi látomása biztosította, miközben másfelől bénította őket a szegénység és a kezdeti elismerés hiánya, produkcióik pedig nemegyszer ingerelték a közvéleményt akár esztétikai, akár moralizáló alapon. Sok ilyen csoport gyorsan el is tűnt, de jó néhány számos válságot túlélve nemzetközi elismertséget vívott ki magának az egyre terebélyesedő fesztiválhálózatban, végül pedig még valamilyen közösségi támogatásban is részesültek. Közéjük tartozott Ariane Mnouchkine 1964-ben alapított párizsi Théâtre du Soleilje és Eugenio Barba Odin Teatretje, amely 1964-ben Norvégiában jött létre, 1968 óta pedig a dániai Holstebroban működik. Más együttesek, amelyeket becsvágyó színházi újítók több nemzedéke hívott életre, legalább egy átmeneti időre meggyökereszkedtek, de csak alkalmi, egy-egy projektnek szóló adományoknak köszönhetően, amelyeket az illetékesek holmi békítő gesztusként, avagy a művészi megújulásba való szükséges befektetésként utaltak ki, ám ezek az összegek legföljebb a töredékét alkották az elismert repertoárszínházak szubvenciójának.

A válság – állandó állapot, avagy diszkurzív szókép?

Noha a közösségi szubvenciók stabilizáló hatása az egész XX. századi európai színjátszásban érvényesült, ugyanakkor a színházat gyakran nyilvánították *válságban lévő* művészi területnek, elsősorban az értelmiségi megfigyelők, kritikusok és kulturális elemzők köreiben. Ez a diagnózis egyaránt hivatkozott a szervezeti mo-

dellre, az esztétikai zsákutcára, az új médiumok és szabadidős alternatívák konkurenciájára, a közönségnek a várakozásoktól elmaradó makacs ellenállására, és különösen a támogatást igénylő és egyre szaporodó társulatok elégtelen szubvencionálására, miközben a művészi ambíciók egyre erősödnek, és a költségek, különösen a nagyméretű színházak fenntartási kiadásai egyre növekednek. A színházi emberek idővel alkalmazkodtak ehhez a válság-diskurzushoz, sőt internalizálták is. A kényelmesebbje általában azt hangoztatta, hogy minden a legnagyobb rendben lenne, ha a közösségi szubvenciók kissé bőkezűbbek lennének, a produkciók és turné-rendszer pedig megmaradna olyannak, amilyen. Azok a szakmabeliek, akikkel a szubvenció fennálló elosztási rendszere mostohán bánt, továbbra is átfogó reformokat és rendszerszerű változásokat sürgették. A politikusok és köztisztviselők általában igyekeztek kimaradni az ilyen vitákból, a költségvetési korlátozásokban kerestek mentséget, vagy úgy halogatták-odázták el a gyökeres változásokat, hogy még több bizottsági jelentést és tanulmányt rendeltek, esetleg újabb nyilvános vitákat és szakmai konferenciákat szerveztek. A politikusok többnyire ódzkodnak a további anyagi ráfordítást igénylő rendszerszerű reformoktól, különösen a költségvetési megszorítások idején.

A válság-diskurzus, valamint a strukturális sebezhetőség széles szakmai körökben elterjedt tudata ellenére Európában virul a színházművészet. Szédítő sokaságban tárulnak elénk a rendszer kiigazításai, a produkciós és közönségszervezési modellek, a szubvencióval kapcsolatos elképzelések és források, a különféle színházak, fesztiválok, stúdiók, szakmai szervezetek és ágazati intézmények. Ugyanakkor a színházi szakemberek körében dül a munkanélküliség; jelentős többségük szerény keresetre számíthat, és tarka, mindegyre megszakított pályára kényszerül. A munkanélküliség sivár kilátása ellenére a színház- és táncművészeti felsőoktatási intézményeken belül nincs hiány tehetséges jelentkezőkben. Az ilyen, részben állami, részben magán jellegű iskolák állandó szaporodása sem csökkenti a jelöltek számát, s ez még akkor is igaz, ha a sikerről és a sztár-státusról szőtt elképzeléseiket manapság valószínűleg nemcsak a színház, hanem a televízió meg a film alakítja. A színházi és táncos tanulmányok mára elismert felsőoktatási diszciplínákká váltak. Megvannak a maguk tanszékei, tudományos fokozatai, intézményei, levéltárai, szakkönyvtárai és specializált múzeumi, valamint a tanácskozással szervezésével és kiadványok megjelentetésével foglalkozó nemzetközi szervezetei. Ezzel párhuzamosan azonban sokan vallják azt a borús nézetet, miszerint a nem-üzleties színház kisebbségi üggyé vált az egyre terjeszkedő szórakoztatóiparhoz képest.

Az üzleties színház kivirágása

A választóvonal, amely Európa színházi térképén az üzleties és nem-üzleties színház között húzódik, nem mindig ismerhető fel tisztán. Amikor a közszínház, azaz a nem-üzleties színház rendeltetéséről és életképességéről szólunk, foglalkoznunk kell az üzleties színház előnyeivel is, mivel a kulturális kontextust és a fogyasztók prioritásait ez a típus formálja.

Az üzleties színház azért létezik, hogy pénzt keresen, ami olykor sikerül is neki. Ez a kockázatos vállalkozás sokszor veszteséges, de erős produktumok, finoman hangolt piacutatás, valamint ugyanazon előadás hosszú szériában való játszátása – amelyet az esetek egy részében hosszú turnék és más színhelyeken történő bemutatók is követnek – profitot is termelhet, s a profitot növelheti a reklám, illetve a különböző leágazások is: televíziós és filmváltozat, DVD, CD az előadás népszerű énekszámokkal. A sikeres produktumot egyidejűleg több helyen is ki lehet aknázni; ilyenkor az ősbemutató szerzői és producerei szerződésben kötelezik a helyi producereket és szereplőket, hogy a legapróbb részletekig reprodukálják ugyanazt a rendezést, világitást és koreográfiát, sőt még a kommunikációs eszközöket is (a plakátokon és műsorfüzetekben ugyanazt a logót és betűtípust kell alkalmazni). Az *Oroszlánkirályt* és a *Chicago*t mindenütt ugyanúgy állítják színre, az eredeti Broadway-produkciók kópiáiként. Meghallgatásokat rendeznek, hogy a szereplők a lehető legnagyobb mértékben megfeleljenek az eredeti szereposztásnak. A jogok megvásárlása, az előadásnak nagy és jól ismert helyszínen való megrendezése csakúgy, mint a reklámkampány elindítása jelentős előzetes befektetést igényel, de ugyanakkor a profitszerzés valószínűségét is tetemesen megnöveli – feltéve, hogy a folyamatos pénztári forgalmat elég gyorsan garantálják az ismerős nevek és az a tény, hogy mind *Az Oroszlánkirály*, mind a *Chicago* globális márkánévként működik. Ha a jegyeladás hosszú szériát tesz lehetővé, megtérül az eredeti befektetés, és a helyi előadás profitot fog termelni. Az a termék, amelyik az egyik helyen igazolta profitképességét, minden valószínűség szerint másutt is profitot hoz majd, feltéve, ha a kópia is profi színvonalú, és kiküszöböl olyan érzékeny kulturális problémákat, amelyek megnehezíthetik, hogy az eredeti produkció egy kulturális tekintetben más jellegű piacon is helytálljon.

Európában az üzleties színház hosszú múltra tekintet vissza: akár a XVI. században fellépő vándortársulatoktól keltezhető, amelyeknek szegényesen bár, de el kellett tartaniuk magukat. Mindazonáltal a mai *show business* mint nagyszabású, sikeres kulturális ipar epicentrumát New York broadwayi körzete alkotja, miközben az európai üzleties színház viszont jócskán túlnőtt a sikeres Broadway-musicalok másolatainak előállításán, noha Európa nagyvárosaiban továbbra is gyakran és sikeresen gyártják újra a Broadwayn bevált formulákat. Az európai üzleties színház azonban emellett eredeti termékek széles skáláját hozza létre: új musicaleket, komédiákat, bohózatokat, melodramákat, krimiket, jégtáncos-korcsolyás különlegességeket, költői cirkusz-előadásokat, lovas bemutatókat. A rendezésben és a marketingben magas szakmai színvonalon differenciálódnak a műfajok; a nagy összegű költségvetések szemkápráztató színpadi látványosságokat tesznek lehetővé, a film- és tévésztárok előtérbe állítása pedig széles közönséget csábít érzelmi azonosulásra. Mindezek a műfajok szilárd konvenciókon nyugszanak, és tartalmukat nem tállják túl bonyolultan, hogy mindenki számára hozzáférhetőek maradjanak. A cél az, hogy az előadás tetszést arasson, szórakoztasson, megnevettesse a publikumot: érezze jól magát mindenki, ha olykor ont is egy-egy könnyecseppet; higgyék, hogy szabad estéjüköt

kellemsen töltötték, és ajánlják a produkciót másoknak is. Egy vadonatúj show eredeti, másutt még ki nem próbált bemutatása tekintélyes beruházást igényel, és a bukás kockázatával jár. Ezért az üzleties színházak producerei a nem-üzleties színházak tájékán is sikeres és potenciálisan nyereséget termelő előadások után szimatolnak, és a nagyvárosok nagy színházaiban bizonyos módosításokkal és új szereplőkkel be is mutatják őket, abban a reményben, hogy a hosszú széria kedvező pénztári forgalmat biztosít majd, és végül még profitot is termel.

Az üzleties színházak jelenlegi műsorából megemlíthető néhány előadás: a *Crazy Shopping* (Őrült vásárlás) című musical; az *Elfújta a szél* című musical; a *Slava's Snow Show* (Szlava hó-show-ja) című bohóc-musical, mesterséges hóeséssel; a *Cavalia*, *Cavallomania*, *Magnifico* és *Theatre Zingaro* című lovas-produkciók; az *Afrika*, *Afrika* című afrikai cirkusz-show; a *Rudolf* című „új Habsburg-musical”; a *Trója* című új látványos show, „amely az ókori város mítoszát viszi színre zenével, táncsal és különleges effektusokkal”; valamint a *Ben Hur*, amely látványosan rója le tiszteletét a film és a nevezetes kocsiverseny előtt.

A Broadway legközelebbi európai megfelelője a londoni West End, ahol jó néhány produkció a Broadway bombasikereinek másolata, másokat azonban eredetileg szubvencionált színházakban mutattak be, ahol sikert arattak, és onnan ültették át őket megnövelt méretekben az üzleti célú hasznosítás logikájába. A londoni Nemzeti Színház elég gyakran költözteti át legsikeresebb előadásait a South Banken lévő honi komplexumból a West Endre, ahol hónapokig futhatnak, hatszor egy héten és magasabb jegyárakkal kerülhetnek színre egy nagyobb méretű teremben, a profit egy része pedig visszafolyik a Nemzeti, egy nem-üzleties, szubvencionált alakulat költségvetésébe. A Donmar Warehouse a maga sikeres bemutatóit saját 250 férőhelyes otthonából gyakran viszi át valamelyik 750 férőhelyes West End-i színházba. Néhány ilyen sikeres produkció újabb áttelepítést is megérhet, mégpedig a West Endről a Broadwayre, további beruházással, új szereposztásban, káprázatosabb külsőségek közt, és az indításhoz új, az amerikai ízléshez igazított piacépítő kampánnyal. Ha Európában továbbra is London az üzleties színház központja, és London áll a legszorosabb kapcsolatban a Broadway szórakoztatóiparával, ez nagymértékben összefügg a turizmussal is. Valamennyi londoni színház élvezi az angol nyelv széles körű elterjedtségének előnyeit, és nagyon sok jegyet ad el a külföldi látogatóknak. Olyan jelentős kiváltság ez, amelyet a legtöbb európai nagyvárosban nem lehet reprodukálni. London a turizmus egyik legfőbb célpontja, és számos csomagtura tartalmaz jegyet a West End valamelyik előadására is.

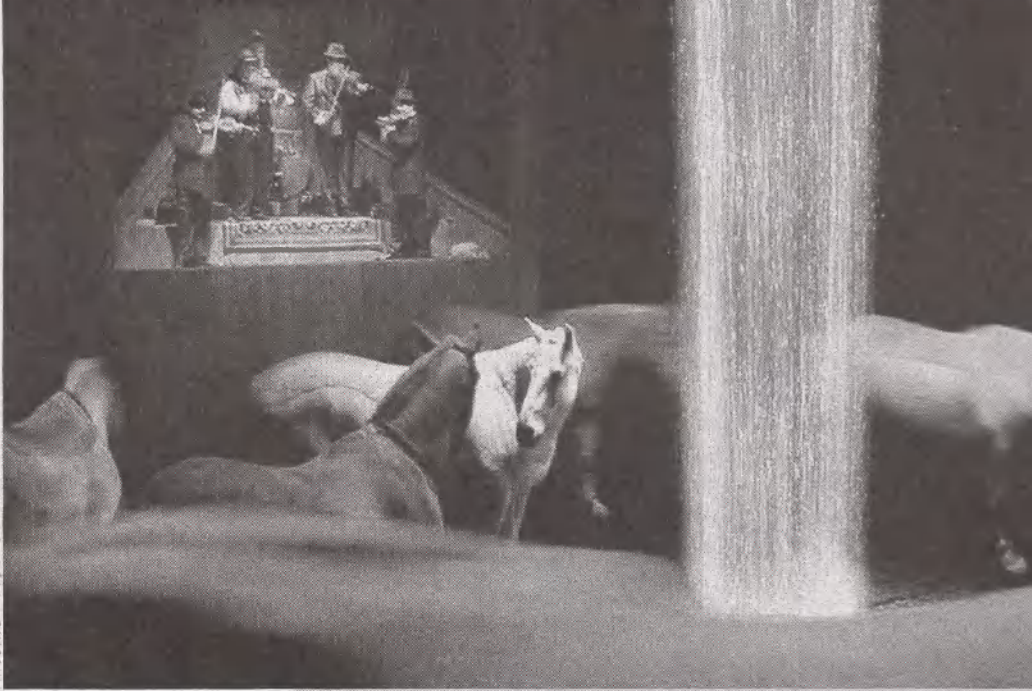
Az utóbbi tíz-tizenöt évben jó néhány más európai nagyvárosban is fellendült az üzleties színház. A *Chicagót* nagy sikerrel játsszák Moszkvában, amely a maga tízenötmillió lakosságával hatalmas potenciális piac. Párizsban életerős hagyományt képvisel a bulvárszínház; üzletiesen vezetett, nagy befogadóképességű színházak kínálnak népszerű vígjátékokat, bohózatokat és revüket. Németország újraegyesítése után a 3,4 milliós Berlin az üzleties színház életerős piaca lett, noha a nagyszámú, saját játékhellyel rendelkező közszínház erős konkurenciát jelent. Madridnak, Barcelonának, Hamburgnak és számos más, legalább milliós lélekszámú városnak, sőt olykor az ennél kisebbeknek is, például Amszterdammak vagy Koppenhágának van legalább egy, üzleties alapon működő nagy színháza. A majdnem négy milliós lakosú Athénban több tucat kis színház működik üzleti elvek szerint, bár profitot nem mindig sikerül termelniük; a kockázatot azonban magánvállalkozó producerek és az őket támogató üzletemberek állják. A kommunizmus bukása után állandó szereplője lett az üzleties színház a közép- és kelet-európai nagyobb városok kulturális életének is, holott ezekben a városokban azelőtt csak szubvencionált repertoárszínházak működtek. Mindezekből a nagyvárosokból azonban, az egy London kivételével, még mindig hiányzik az üzleties színházaknak egyetlen körzetben való, térbelileg egyértelműen körülhatárolt koncentrálódása, amellyel együtt jár, hogy ez a színház típus szervesen illeszkedik a szállodák, éttermek, parkolók, taxiállomások és jegyárúsító ügynökségek hálózatába. A felsorolt tényezők avatják a Broadwayt a *show business* egyetemes fővárosává, lehetővé téve, hogy számos közeli és rokon jellegű üzleti vállalkozás is felviruljon, és hasznat huzzon egy-egy színházi produkció kasszasikeréből.

Az emelkedő költségek ellenére jó néhány üzleties produkció bonyolít le kiterjedt európai turnét, s akár kisebb városokba is ellátogat, olyan épületeket keresve, amelyek egyetlen vagy korlátozott számú alkalomra is lefoglalhatók. A kockázatot, miszerint az előadás nem vonz elég nézőt, általában a helyi épület működtetője vállalja, míg a turné szervezőinek fix összeg jár, de az ilyen egyezségeknél többféle változata lehet. Az üzleties színház a maga műfajaival, repertoárjával, bombasikereivel, piaci munkájával és árujának reklámjával immár egész Európában jelen van, és sikeresen verseng a közpénzből szubvencionált színházzal. Ha bombasikerekben ideiglenesen hiány mutatkozik, avagy a meglévők jogdíja túlságosan magas, az üzleti alapon álló producerek még mindig elővehetik a múlt nagy sikereit, amelyeket nosztalgikus és „retro” csomagolásban hoznak vissza, azon az alapon, hogy ami régen bevált, az most is működni fog. Az üzleties színház kiválóan ért saját mitológiájának táplálásához és új, nosztalgiait keltő áruként való csomagolásához; többször is újra hasznosítja a maga sikereit, például oly módon, hogy a színházi produkcióból filmet gyártat, majd a filmet ismét színpadra viszi. Így történt ez a *Producerekkel* is, amely mintegy önmaga referenciájává vált.

Az üzleties színház a maga markáns formulaszerű megközelítésével a globalizációnak, az alkotófolyamat szabványosított és uniformizált menetének, termékeinek és azok kiaknázásának a kulturális aspektusait tükrözi. A termék rendkívül mozgékony, és amennyiben megfelelő számú vásárlóképes néző van, bárhol a világon reprodukálható. Mivel az üzleties színház szabványosítja a gyártási folyamatot és a terméket, és termékei rögzített határidő nélkül forgalmazhatók mindaddig, amíg elegendő jegy fogy rájuk, természetesen csökkennek a vállalkozás kockázatai, és megnőnek a profit-szerzés lehetőségei. Ebben az összefüggésben alapvetően fontos a producer szerepe: ő szedi össze a vállalkozáshoz, pontosabban az alapötlethez a tőkét, ő hozza a legfontosabb üzleti és művészi döntéseket annak érdekében, hogy védje a beruházást, és biztosítsa a profit-szerzést. Az üzleties színházban működő művészek –



Antoine Poupel Battuta felvétele



írók, színészek, zeneszerzők, rendezők, tervezők, zenészek – kötelesek respektálni a producer szavát és tekintélyét, lévén hogy őket is a producer választotta ki, és a producer köt velük szerződést. Az egyéni szerződések – a főszereplőkéitől eltekintve – kollektív tarifákon és szabályokon nyugszanak, amelyeket a színháztulajdonosok és producerek a különböző színházi szakszervezetekkel folytatott tárgyalások során rögzítettek. A producerek egy pontosan kidolgozott vállalkozói struktúrában működnek, amely gyakran fiókvállalatokat és üzletársi kapcsolatokat is foglal magában, és a szerzői jogokra specializált ügyvédek szaktudását is igénybe veszi. Napjainkban e jogok médiaközi kiaknázása összeköttetést teremt egyfelől az üzleties színházi vállalkozások és mellékágaik, másfelől a zenei, televíziós, film- és reklámpiar, a különféle digitális melléktermékek, valamint egész sereg alvállalkozó között; ez utóbbiak a márkázott és copyrightolt színházi produkciókhoz kapcsolódó különféle árucikkek forgalmazásában érdekeltek.

Joop van den Ende nem tartozik a híres európaiak közé, és a színházi szakma számos képviselője még csak nem is halott róla – holott az európai üzleties színház egyik főszereplőjéről van szó. Stage Entertainment nevű vállalkozása, amely 35 cég konglomerátuma, 25 nagy színházépülettel rendelkezik Moszkvában, Berlinben, Hamburgban, Milánóban, Párizsban, Barcelonában, Madridban, Londonban és más európai nagyvárosokban, és öt színházból álló komplexumot tart fenn a Broadway is. A holding eredeti produkciói és egyes Broadway-előadások kópiái hosszú szériákat érnek meg több európai nagyvárosban és a számos turnén; és a kiegészítő vállalkozások egyaránt működtetnek szereposztó irodákat, eseményszervezést, jegyárúsító rendszereket, a színházépületek körüli ingatlanfejlesztést és a sikeres előadások digitális újrahajásosítását. Van den Ende szerény körülmények között kezdte pályáját. Először egy amszterdami üzletben árult papírkalapokat, tréfás álarcokat és egyéb bulikellékeket, majd az 1960-as években olcsó produkciókat és egyszerű turnékat szervezett, később pedig szórakoztató tévé-show-kkal keresett jelentős összegeket. Az 1990-es években hatalmas profittal adott túl tévés érdekeltségén, és ettől kezdve az üzleties színházra nyergelt át. Mivel a hollandiai piacot túl szűknek találta – noha úttörő módon busszal szállított német nézőcsoportokat a maga utrechti és scheveningeni színházaiba –, tucatnyinál is több

BALRA FENT: A Chicago egy indianapolisi előadásban

FENT: A Zingaro lovas színház

LENT: Crazy Shopping (Koninklijk Theater Carré, Amsterdam)



Roy Beusker felvétele



JOBBRA FENT:
Producerek
(Masquerade
Theatre)



A Trója
látványszínházi
előadása

németországi színházépületet vásárolt meg, nemegyszer összesen egy euróért, a csőd szélére jutott városi hatóságoktól. Ezután milliókat fektetett modernizálásukba, és saját produkcióinak hosszú előadás-sorozatait indította el bennük. Létrehozta saját Van den Ende Alapítványát is, amely ösztöndíjakkal segíti fiatal tehetségek továbbtanulását, és támogatja a nem-üzleties színházi szervezetek piaci munkájának tökéletesítését. Az Alapítvány a fő befektetője az Amszterdam szívében megnyílt DeLaMar nevű új színházépületnek. A Stage Entertainment módszeresen hozza létre saját produktumait, hogy aztán különböző piacokon kipróbálja őket, és siker esetén kópiákat állítson elő. Főbb sikerei közé sorolandó az ABBA popegyüttes zenéjére épített *Mamma mia*, amely több városban ért meg hosszú szériákat, és jelenleg is legalább négy együttes turnézik vele. 14 millió nézőjével és 550 millió eurós forgalmával a Stage Entertainment egyike Európa legnagyobb szórakoztató színházi vállalkozásainak.

A közszínház specifikus érdemei

Önmagában nincs semmi baj a törvényes vállalkozásként működő üzleties színház lenyűgöző sikerével: sokak számára teremt munkalehetőséget, és nézők mil-

lióit elégíti ki. Amikor a nézők belépnek egy színház előcsarnokába, sokan közülük nem is tudják, hogy üzleties vagy közpénzen fenntartott színházba, illetve előadásra váltottak-e jegyet, habár a jegy jóval magasabb ára eligazíthat egyeseket. A közszínházak műsora és reklámozási stílusa gyakran utánozza az üzleties színházakét, mert így remélik növelni a pénztári bevételt; ennek eredményeként a színművészet e két kategóriája első pillantásra talán nem is különbözik olyannyira egymástól. Számos szubvencionált színházban felváltva adnak elő üzleties és szubvencionált produkciókat. Esztétikai és intellektuális alapon az üzleties színház

bízzást bírálható a maga kliséiért és formuláiért, érzékösségéért és eszkéipista fantáziajátékaiért, a sztárkultuszért s az azonnali siker és dicsőség hajszolásáért; mint ahogy az is szemére vethető, hogy kerüli a komplexitást, és mellőzi a kritikai állásfoglalást. Termékeit az a kulturális ipar állítja elő, amely a mai kapitalizmus egyik leglegendésebb ágává vált, és olyan eszméket, képeket és hősoket forgalmaz, amelyek-akik jelentős anyagi haszonnal árulnak globálisan fogyasztható élményeket egész sereg egymáshoz kapcsolódó médiumban.

Mindazonáltal politikai és különösen kultúrpolitikai szempontból nézve az üzleties színház sikere aláássa a közszínházat, és csökkenti a közösségi szubvenció igényének evidenciáját.

Miért függ valamely társulat vagy játékhely léte a közösségi szubvenciótól, ha egy producerként fellépő magánszemély szubvenció nélkül is képes színházat csinálni, sőt még profitot is szerez vele?

É kérdésre a válasz nem csupán összetett és bonyolult, de megpendíti a művészi impulzus prioritását is a pénzkereset hajtóereje fölött. A standard termékek örökkévalóságához képest a közszínház az újítást és a művészi megújítást emeli ki. Hitet tesz a művészi kockázatvállalás értéke, a művészi kifejezés változatos-

sága mellett, szemben a rögzített mintákat és formátumokat előíró üzleties kulturális ipar uniformizáló nyomásával. Mozgósítja a felfedezői igényt, és táplálja azokat a kiváltságos fiatal tehetségeket, akik tapasztalt kollégák mellett játszhatnak, és tanulhatnak tőlük, ahelyett, hogy csak a sztárokat állítaná rivaldafénybe, és minden más szereplőt a díszlet elemeivé degradál.

Vannak továbbá intellektuális és állampolgári jellegű érvek is. A közszínház, amely nem kizárólag a pénztári forgalomtól függ, obskúrusabb és nem valami vonzó témákkal is foglalkozhat, ellentétben az üzleties színházzal, amelynek tipikus helyzetekre és narratívákra kell fókuszálnia, és sztereotipizált cselekményeket kell felkérődnie. A közszínház, ahelyett, hogy eszképiista fantáziajátékokat kínálna, kritikus álláspontokat fogalmaz meg a valósággal szemben. Kiállhat népszerűtlen nézetek mellett, tabukat szeghet meg, revideálhatja a történelmet, és leleplezheti a mitológiákat, vitákat kavarhat és kezdeményezhet. Az üzleties színház ugyanakkor messzire elkerüli a vitatható témákat, és az emberi lét bonyodalmaival és kihívásaival néhány előre kiszámítható sémára vagy közös nevezőre, a jóknak a rosszak fölött aratott giccses, öncélú diadalára, a féltékenységen és a gyűlölködésen felülemelkedő szerelemre vagy a gonoszt és a gaztetteket legyőző igazságra redukálja.

Míg az üzleties színház nagy nézőtereket tölt meg olyanokkal, akik hajlandók és képesek szép pénzt fizetni szórakoztatásuk fejében, a közszínház változatos mikrotársadalmat gyűjt egybe olyan egyénekből és csoportokból, akik/amelyek valószínűleg tisztában vannak a maguk alapvető nézetkülönbségeivel és viszállyaival, de épp azért látogatják a közszínházat, hogy a különböző álláspontok élesen megfogalmazott és vitára bocsátott változatával találkozzanak. A közszínház képes valamely ügy híveit összegyűjteni, sőt akár mozgósítani is, de ugyanakkor számításba kell vennie a közvélemény komplex arénájában található ellenfeleket és másként gondolkodókat. A közszínház a demokráciákra jellemző szabad kérdésfeltevésekről, míg az üzleties színház a hatalmas szabadidő-piacon elérhető profitról szól. A szubvencionált színház közönsége egy, a demokratikus vitában érdekelt állampolgári mikroközösségnek felel meg, míg az üzleties színház közönsége szórakoztatásukért fizetni kész fogyasztókból áll. Az üzleties színház a kassza fellendítése érdekében nagyítja fel a sikereket; a közszínház a helyi közösség különféle érdekeit és ízléseit szólítja meg, és lehetővé teszi, hogy specifikus művészeti műhelyek szerveződjenek és boldoguljanak.

Mindezek az elvi megkülönböztetések, csakúgy, mint azok az érvek, amelyek a közszínház és a szubvencióra való jogosultsága mellett szólnak, közismertek és gyakran elhangzanak; ilyenkor élesen és egyértelműen kap hangot az üzleties színházról való elhatárolódása is. A színházi szakemberek és általában az ilyen elvek megfogalmazói esetében a felsorolt érvek mély meggyőződést és magától értetődőnek tekintett igazságokat tükröznek, és egyúttal kifejezik a közszínházban dolgozó vagy annak sorsában érdekelt valamennyi személy érdekeit is. A legfontosabb kérdés csak az: meggyőződik-e ezek az érvek a politikusokat a színház közösségi szubvencionálásának további fenntartásáról – és ha igen, meddig.

Az üzleties színházban dolgozókat ez a vita nem érdeklí kőnősebben. Rámutathatnának, hogy az ő színház típusuk esetében sem ismeretlenek a váratlan fordulatok és változások; időnként ők is elővesznek kevésbé népszerű témákat és álláspontokat, ők is kiállnak új értékek és normák mellett, ők is különböző közönségrétegeket szólítanak meg. Emberségüket azzal is bizonyíthatják, hogy különböző kontinenseken, a legváltozatosabb kultúrákban és politikai rendszerekben váltottak ki tömeges lelkesedést az olyan produkciókkal, amilyen például *Az Oroszlánkirály*. Végső soron azonban az üzleties színház profi művelői is tudják, hogy nekik is szükségük van a közszínházra mint saját kísérleti és fejlesztési részlegükre, a feltörekvő tehetségek felnevelő közegére és az újítások forrására, hiszen mindezeknek ők is hasznát veszik. Való igaz, hogy a közszínház a maga szubvencionált helyeireival versenytárs is, és elhódít olyan potenciális nézőket, akiket máskülönben talán ők nyerhetnének meg; no de potenciális nézőből még így is akad elég. Mindent egybevetve az üzleties színház működtetői tudják, hogy szövetségesei egy nagy hatalmú kulturális iparágban, a szórakoztatóiparnak, amely úgy áll mögöttük, mint a közszínház mögött a kormány. Ha a kormány nem emeli az adókat, és nem kezdeményez új vagy további szabályozást a szórakoztatóiparban és annak szakszervezeti kapcsolataiban, különösen pedig az épületeknek mind a nézőkre, mind a dolgozókra vonatkozó biztonsági előírásaiban, akkor minden szép és jó. Inkább függjenek az állhatatlan és kockázatokkal teli piactól, semmint az igazságszító kormánytól.

A közpénzekből nyújtott szubvenció lehetősége egészen a reneszánszig, az arisztokrata mecénatúráig nyúlik vissza, majd megtestestült a Comédie-Française-ban (1680) és a bécsi Burgtheaterban (1741) mint udvari és állami színházakban; folytatódott a XVIII. század óta az emancipálódott középosztály és egyes városi hatóságok beruházásain át, hogy aztán a XIX. század folyamán újrafogalmazódjék a nacionalizmus ideológiájában és a nemzeti színházi mozgalmakban. A második világháború után kialakított feltételek a színházban a jóléti állam jogos haszonélvezőjét és a nyugat-európai kultúra demokratizálásának eszközt látták. A vasfüggöny mögött, Közép- és Kelet-Európa kommunista országaiban a színház a tömegek ideológiai indoktrinációjának nagy erejű médiumaként virult. A hidegháború befejezése óta, amikor is győzött a szabad piacba vetett hit és vele együtt a neoliberális ideológia, a közszínház Európaszerte veszélyeztetve és fenyegetve érezte magát, és az évtizedek óta élvezett közösségi támogatás már nem minősült olyan magától értetődő kiváltságnak, mint korábban. Az üzleties színház sikere mindinkább destabilizáló és delegitimáló tényezőnek minősül; ez magyarázza a közszínház érdemeit bizonygató folyamatos védőbeszégeket. A közösségi szubvenció azonban nem lehet sem jogcím, sem megújítható kiváltság; inkább azt fejezze ki, milyen egyértelműen profitál a közönség a nem-üzleties, alapvető felelősségeivel tisztában lévő és a maga sajátos módján igenis lukratív színház jóvoltából.

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT