

Dr. Koncz Gábor

Színház - hátrányos helyzetben

**Statisztikai-gazdasági elemzés
1978-1982**

Egy idő óta harsányabban tapsolok - tudományos meggyőződéssel. Közgazdász kutatóként az előadóművészeteket is tanulmányozom - így nézői elismerésem nemcsak a színészek, rendezők, írók művészi teljesítményének szól. Tapsolok azért is, mert az előadóművészetek létrehozóinak vállalniuk kell, hogy a plakátok mellé nem akaszthatják ki a gazdasági, szervezeti, szabályozási gondokat - amelyek égető szorítással tapadnak rájuk, mint Hérakleitoszra a Nesszosz vérébe áztatott ing. Igaza van Rothnak - megállapítását most a prózai színházra is kiterjesztve -, aki a *Zene és üzlet* című könyvében azt írta, hogy „Az egyszerű opera- és hangverseny-látogató, aki pompás kiállítású színpadot lát és kitűnő előadásokat hall, talán sohasem tudja meg, hogy a csillogó homlokzat mögött micsoda szegénység honol; de a szomorú valóság azért bizony befolyásolja a zenekarok összetételét és repertoárját...” Bizony befolyásolja - különösen akkor, ha rekonstrukcióra várva a kiállítás sem pompás és a homlokzat sem csillogó...

Talán kevesen tudják, hogy az előadóművészetek esztétikai-művészeti gondjait érintő, világszerte fel-felébredő vita árnyékában egy színházi-gazdaságtani eszmecsere is kibontakozott. Olyannyira, hogy az elmúlt két évtizedben bő és jelentős szakirodalom alakult ki, elsősorban angol és orosz nyelven, de francia, német, lengyel, szlovák és spanyol nyelvű hozzászólásokkal is. Ez a vita és szakirodalom nem a siker esztétikai titkát kutatja, hanem a gazdasági feltételeit és társadalmi mozgásterét vizsgálja, elsősorban a gazdasági-statisztikai eszközökkel megragadható intézményi feltételeket elemelve.

Közgazdászok, szociológusok az alábbi kérdésekre keressük a választ: kik, milyen mértékben és milyen indokokkal finanszírozzák az előadóművészeteket; mi jellemzi a költségek alakulását; milyen általános törvényszerűségek és sajátosságok fedezhetők fel a színházi, zenei kultúra finanszírozásában; mennyiben függ a gazdálkodás az adott színházi közösség művészi teljesítményétől és mennyiben más tényezők (méret, műszaki állapot, a színházművészet társadalmi helyzete, politikai megítélés, gazdasági szabályozás stb.) függvénye? Röviden: a kereslet és a kínálat, az alkotás, terjesztés és befogadás közgazdasági, szociológiai összefüggéseit akarjuk megismerni. (Segítségül híva e három utóbbi kategória közgazdaságtani megfelelőire - termelés, elosztás, fogyasztás - kialakított vizsgálati metódusokat is.)

Hazánkban az elmúlt évek során a nehezebb gazdasági helyzetben a művelődés - és különösen a művészetek és művészeti intézmények - gazdasági megítélésében több ellentmondás és ellentmondó nézet került felszínre. Átfogó kutatások hiányában előfordult, hogy olyan félhivatalos elemzések is születtek, amelyek például az előadóművészetek sajátosságait nem véve figyelembe, merev pénzügyi - és nem közgazdaságtani - szempontok szerint ítélték meg. Találkozhattunk olyan megállapításokkal, amelyek a művelődéspolitikai általános céljaival ellentétesek, gazdaságpolitikai szempontból megkérdőjelezhetők és egyes esetekben közgazdasági

képtelenségek. Úgy vélem, hogy a nehezedő gazdasági körülmények között mindent meg kell tenni azért, hogy a „gazdaság” és a „kultúra” más nyelven beszéléséből származó feszültséget csökkentsük. Igen fontos, hogy a kulturális szféra - és ezen belül az előadóművészetek - reális, a társadalmi-gazdasági újratermelés egésze szempontjából történő megítélésére törekedjünk; a hosszabb távú nemzetgazdasági szempontokat juttassuk érvényre a pillanat mindenkori kényszerpályáival és bürokráciájával szemben. Ehhez persze fel kell tárnunk a „színházi válság” strukturális összetevőit is. Mert nem múltó divat nálunk sem színházi válságról vitázni...

„Idestova fél évszázada a színház és a színművészet permanens válságban van. Illetve virágzásban és válságban egyszerre...” - állapította meg Nagy Péter. Czímer József szerint az 1970-es évek elejének színházi vitájához kapcsolódó írások „... azt sugalmazták, hogy színházi életünkben ha nem is válság, de valami baj van... A válság szónak ma nem dől be senki, a színház évszázadok óta ebből él. És válságról nem is lehet beszélni, amíg a színház jelenlegi szentháromságából - író, előadás, közönség - az egyik, a közönség erről nem hajlandó tudomást venni és jól érzi magát a színházban...”. Az utolsó mondat egy lényeges sajátosságra mutatott rá: arra, hogy ez a válság nem írható le a hagyományos sémával. Az ipari, gazdasági világban ugyanis „válságágazatoknak” azokat az ágazatokat nevezik, amelyek termékeire nincs megfelelő kereslet, illetve az adott körülmények között a termékek nem állíthatók elő gazdaságosan. Nálunk a színházak iránt eleddig túlkeresletet tapasztaltunk, s a gazdaságosságát meg eleve más megközelítésben kell vizsgálni. Szükséges itt Várkonyi Zoltán 1975-ben feltett kérdésére emlékezni: „ Kérdem én, mire válaszoljunk? Ki írta le világosan, vitára méltóan, hogy egyáltalán miféle válság van. Műsorpolitikai, látogatottsági, eszmei, rendezői, stílusbeli vagy miféle válság...?” (Az előzőekben a *Vélemények, viták színházművészetünkről* című, a Kossuth Könyvkiadónál 1983-ban megjelent kötet tanulmányaiból idéztem, a 241., 187. és a 136. oldalról.)

Nos, az előadóművészetekkel kapcsolatos gondok világos leírásához szeretnék hozzájárulni a kereslet és kínálat statisztikai elemzésével, a finanszírozás és gazdálkodás jellemzőinek rendszeres áttekintésével.

A feszültségek gazdasági dimenziójának teljes megismeréséhez, az okok feltárásához és az előzőekben megfogalmazott kérdések megnyugtató megválaszolásához elvileg olyan elemzéseket kellene elvégezni, amelyek során a művészetpolitikai koncepciót, a műsorpolitikát, az irányítást, az objektív adottságokat (épület, műszaki állapot és felszereltség, társadalmi-gazdasági környezet, vonzáskörzet stb.), a foglalkoztatott munkaerőt, a pénzügyi ráfordításokat, a gazdálkodási mechanizmust, a szabályozást, a produkciókat jellemző mutatókat, valamint politikai, kritikai és közönségreakciókat vetjük egybe. Mindezt lehetőleg színházanként, hiszen egyrészt tudjuk, hogy hazánkban nincs két egyforma paraméterekkel jellemezhető színház; másrészt azt is tudjuk, hogy igen nagyok a színházi ellátottság területi különbségei. Ma már lenne lehetőség egy ilyen, bár költséges, de a mennyiségi és minőségi változókat egyaránt tartalmazó, sok tanulságot ígérő elemzés elvégzésére. (Külföldről is tanulható módszerekkel és számítógépes feldolgozással.)

A mostani elemzés során minderre természetesen nincs mód. Csupán arra vállalkozom, hogy a legegyszerűbb statisztikai eszközökkel, külön speciális adatgyűjtés nélkül végezzek analízist. Rövid kitekintés után a lehetőségek találkozását,

a kereslet és a kínálat statisztikai tendenciáit mutatom be. Majd a finanszírozás szerkezetének elemzése átvezet a színházi gazdasági mechanizmus egyes elemeinek vizsgálatához. Az összefoglalásban - *kiegészítésekre és vitákra számítva* - rögzítem a hazai színházi élet gazdasági dimenziójával kapcsolatos megfontolásaimat.

Kitekintés

Tudomásom szerint a konkrét intézményvizsgálatokon alapuló nemzetközi viták sorát az előadóművészetek gazdasági dilemmájával foglalkozó „Baumol-Bowen jelentés” nyitotta meg, az 1960-as évek közepén az USA-ban. Ebben a közösségi támogatás szükségességére mutattak rá. Azóta a színház-, zene- és táncművészet gazdasági elemzésével, a finanszírozás, működtetés, menedzselés problémáival tanulmányok, kötetek és konferenciák sora foglalkozott. A *művelődésgazdaságtan szakirodalma* című könyvemben - KSH, 1981, Könyvtár és Dokumentációs Szolgálat - 1979-ig áttekintettem és összefoglaltam - pontos forrásmegjelöléssel - ezt a szakirodalmat is. Az időközben olvasott külföldi irodalom csak megerősíti az akkori következtetéseket. A kutatási irányok szempontjainak tárgyalása nyilván nagyobb terjedelmet igényelne, így most csak az alapvető megfontolásokat és következtetéseket foglalom össze.

Az előadóművészetek gazdasági gondjainak összetettségét és lényegét tömören fejezi ki Roth: „Sok eszes fő és sok szorgos kéz kell ahhoz, hogy a muzsika eljusson a tömegekhez... A legkülönbébb dolgoknak - a műszaki haladásnak, a műveltség terjedésének, a tömegkommunikációs eszközöknek és a valódi lelkesedésnek - az összejátszására volt szükség annak a szörnyűségnek a létrehozásához, hogy a muzsika egy hatalmas iparág tömegprodukciónban előállított terméke lett. Óriási nemzetközi vállalkozássá fejlődött, amely több százezer embert foglalkoztat: művészeket, technikusokat, ügyvédeket, kereskedőket, iparosokat, megszállott hívőket és hideg fejű spekulánsokat - sokszínű világ ez, amelyben a fennkölt eszmények földhöz ragadtan gyakorlati célokkal érintkeznek, az »amour des lettres« az »esprit des affaires« -rel.” (E. Roth: *Zene és üzlet*. Zeneműkiadó, Bp. 1972. 44. és 29. p.) Az alapvető gyakorlati finanszírozási probléma persze ennél konkrétabb. A művészetek története egyértelműen bizonyítja, hogy komoly műfaj csak közösségi gazdasági támogatással tudott megélni. A külföldi és hazai gyakorlatban nem véletlenül alakult ki az, hogy a színházak jelentős része költségvetési gazdálkodási rend szerint működik. Ez azt jelenti, hogy a közösség elismeri: a komoly műfajú előadóművészetek kínálatát bizonyos mértékig függetleníteni kell a mindenkori fogyasztói fizetőképes kereslettől. A színházak egyik alapvető feladata kétségtelenül az, hogy kielégítsék a munkájuk iránti - fizetőképes keresletben is kifejeződő - rövid távú lakossági szükségleteket. A másik alapvető feladat: a mindenkori működtető, fenntartó közösség, társadalmi-szellemi újratermelés, *a nemzet hosszabb távú érdekeinek megfelelő szükségletteremtés.*

Az önfinanszírozó képtelenség az említett jelentés publikálása óta - ill. a Szovjetunióban időben ugyanakkor, de attól függetlenül - váltott ki fokozottabb közgazdasági-szakmai érdeklődést. Miért? Kiderült, hogy jelentősen nőnek a fajlagos költségek - tehát az egy előadásra, egy bemutatóra, egy látogatóra vetített ráfordítások -, miközben a jegybevétel nem nőhet ennek megfelelő mértékben. Tehát: mélyülő

szakadék keletkezik a reálköltések és a produkcióból származó bevételek között, a deficitet növekvő mértékben kell közösségi (alapítvány, központi állami támogatás, tanácsok támogatása, gazdag mecénások) forrásból finanszírozni. Két kérdés vetődött fel: 1. Mivel magyarázható a fajlagos költségek növekedése? 2. Miért nem növelhető az önköltség növekedésével párhuzamosan a fizetőképes kereslet és a jegybevétel?

Az önköltségnek és a fajlagos költségeknek a növekedését több tényező együttesen magyarázza. A színházak „termelékenységé” nem értelmezhető és nem növelhető az iparhoz, a mezőgazdasághoz vagy a szolgáltatások egy részéhez hasonlóan. Egyrészt az előadások futószalagon nem szaporíthatók, nem lehet naponta többször játszani stb. Másrészt a technikai fejlődés nem munkaerőt megtakarító, hanem több munkaerőt igénylő jellegű (éppúgy, mint az egészségügy vagy az oktatás terén). Ugyanakkor a színvonal emelése és a választék bővítése is csak több munkaerő (író, rendező, színész és technikai-gazdasági személyzet) bevonásával képzelhető el.

Az átlagbérek ill. átlagjövedelmek - mint ismeretes - egy-egy nemzetgazdaságban hosszabb távon az átlag termelékenység növekedésével vannak összefüggésben. A színházak produkcióinak száma (kibocsátása, „output”-ja) objektív korlátokba ütközik (székhelyen az előadások és a látogatók száma egy bizonyos szint fölé egyszerűen nem emelhető), ugyanakkor a béreknek és egyéb személyi jellegű kiadásoknak legalább az inflációnak vagy az átlagbéreknek, illetve átlagjövedelmeknek megfelelően kell növekedniük. A gyakorlatban magasabb a szint, ebben a művészek jövedelemhez kötődő presztízse mellett az is lényeges tényező, hogy más értelmiségi szakmákhoz viszonyítva nagyobb az életmód által megkövetelt rezsiköltség. Mindezek következtében az USA-ban, Nyugat-Európában és Ausztráliában készült elemzések szerint az output növekedési üteme kisebb, mint a bér jellegű kiadásoké, így ennek üteme eleve növekvő fajlagos ráfordításokat eredményez.

Az infláció a színházakat igen keményen érinti. Az energia, anyag és szolgáltatás, árak emelkedésének hatása minden esetben azonnal lecsapódik a színházaknál. Itt még inkább érvényesül az előbbi összefüggés: az output nem növelhető, a dologi kiadások viszont egyre nagyobbak; következésképpen nőnek a fajlagos költségek. A minőség emelésének és a kínálat bővítésének követelménye, továbbá a televízióval és más művelődési, szórakozási kínálattal való verseny is a dologi kiadások növekedését váltja ki. Nehezíti a színházak gazdálkodását, hogy a mecénás általában csak a „bejelentett” áremeléseket ismeri el és hajlandó pótlólagosan finanszírozni; a színházat viszont keményen érintik a burkolt áremelések éppúgy, mint a másodlagos elosztásban és a második gazdaságban érvényesülő árnövekedések.

Most nézzük meg, miért nem növelhető a fizetőképes kereslet és a jegybevétel? Az előadásszám és a befogadóképesség objektív korlátokba ütközik. A tájolás elvileg növeli a fizetőképes keresletet, de vizsgálatok tapasztalatai szerint pénzügyi haszna (a székhelyeken nagy és tartós közönséggel rendelkező színházak esetében) kétséges és a művészi színvonal rovására megy. Nem kell színházi szakembernek lenni ahhoz, hogy tudjuk: a tájolás a székhelyi előadások (és így a biztos fizetőképes kereslet) csökkenésével, a társulat lestrapálásával jár. (A ritka, felüdítő jellegű, szakmai tapasztalatok szerzését és új közönségrétegek megismerését jelentő kivételektől eltekintve.) Így színvonalcsökkenést és a törzsközönség csökkenését válthatja ki. A tájolás ugyanakkor növekvő költségtényezőt jelent, az esetek egy részében a pénzügyi

nyereséget felemésztik a költségek. Tehát a nézők számának ilyen hajszolása végül csökkenti a bevételt. (Meggyőzően írnak erről például a Szovjetunióban készült színházgazdaságtani elemzések.)

A színházjegyek árának az önköltség növekedését fedező emelését a polgári szakirodalom is képtelenségnek tartja. Ezt egyrészt a sajátos színházpolitikai, művészetpolitikai célokkal és a színház társadalmi szerepével, másrészt elosztáspolitikai szempontokkal szokták indokolni. Ez utóbbiak szerint a költségeket fedező jegyárak vagy általában a magas jegyárak csak a „gazdagok” által megfizethetők. Az alacsonyabb jövedelmű rétegek „eleve kizárását” a fejlett tőkés országok művelődéspolitikája sem tartja lehetségesnek. Figyelembe veszik ugyanis, hogy a nézőknek a színházi előadás nemcsak a jegy árába kerül! A színházzal törvényszerűen pótlólagos közlekedési (külterületen lakók; vonathoz, távolsági buszhoz sietők taxiköltsége) fogyasztási és szolgáltatási (gyermek felügyelete) költségek merülnek fel. Továbbá - éppen az alacsonyabb jövedelműek körében élő felfogás szerint - a „színházképes öltözet”, az átöltözés (hazarohanás) is pénzbe kerül. A színház egyéni költségeit ezek együttesen jelentik, így *a jegy árának emelése nem önmagában, hanem egy láncolat részeként, egy adott árkörnyezetben érzékeny elem!* Ha ez az árkörnyezet a fogyasztási (és szolgáltatási) alapszükségletek árának inflációja, akkor a színházjegyek kis mértékű emelkedése végső soron az összbevétel csökkenését válthatja ki. Ugyanis ha éppen akkor emelkedik a jegyek ára, amikor a lakosságot egyébként is radikálisan érinti az infláció - gyorsan negatív irányban változhatnak a színházba járási szokások. Különösen a színházi kultúrával éppen csak ismerkedő - rendszerint alacsony jövedelmű - rétegek és általában a hátrányos helyzetűek esetében. Külföldön több árrugalmassági vizsgálatot végeztek. Például egy 1975-ös hollandiai elemzés szerint a belépődíjak tízszázalékos emelése a látogatók ötszázalékos csökkenéséhez vezetett. Nyilvánvaló, hogy egy ilyen folyamat az összbevétel csökkenését okozhatja.

A jegybevételeten kívüli (nem támogatásokból származó) saját bevétel a színház közönség előtti, székhelyi produkciójának a függvénye. Például a tv-felvételek lehetősége és az ebből származó bevételek a székhelyi produkció színvonalának egyenletességétől függenek. S mivel a színházi produkció feltételezi a közönséget - sőt az adott színház adott társulata a törzsközönséget -, ezért egy élő színház tömegkommunikációs eladhatósága végső soron összefüggésben van a székhelyi látogatottsággal.

Mindezek mellett azt is figyelembe kell venni, hogy a színházzal kapcsolatos művészet- és művelődéspolitikai célkitűzések eleve magyarázzák a deficitet. A célok egy része ugyanis magának a művészetnek a fejlődésével, a még be nem vont rétegek bevonásával és az alacsony jövedelműek (például ifjúság, nyugdíjasok) művelődési szükségleteinek kielégítésével, illetve az igények felkeltésével kapcsolatos. Dadamjan írására támaszkodva (*Áttekintés a művelődésgazdaságtan szovjet szakirodalmáról* - Művelődéskutató Intézet, 1982) és azt kiegészítve e célkitűzések az alábbi tömondatokban foglalhatók össze:

- A színház társadalmi hatókörének bővítési igénye megköveteli, hogy a kínálat mennyiségben és minőségben tudatosan meghaladja a realizált keresletet. A közönség „optimális” szerkezetének kialakítására való törekvés tehát veszteséget növelő tényező.

- A társadalom különböző foglalkozás szerinti rétegeinek és korosztályainak bevonása megköveteli a különböző típusú színházak működését; ebből a költséges sztárok gyakoribb szerepeltetése éppúgy következik, mint az igényes keveseknek játszó színház iránti szükséglet.

- Az ideológiai és politikai feladatok ellátása a kínálat és a realizált kereslet közötti eltérést mindenkor feltételezi.

- A nemzeti kulturális hagyományok megőrzésére és fejlesztésére való törekvés, illetve a külföldi áramlatok megismertetése megköveteli, hogy a színházi kollektívák finanszírozása bizonyos mértékig független legyen a színház iránti pillanatnyi, rendszerint a divat által motivált kereslet nagyságától.

- A művészi színvonal tartása és továbbfejlesztése megköveteli a kísérleteket, a kockázatos bemutatók vállalását és azt, hogy a kínálat minősége, művészi szintje mindenkor haladja meg a tömeges keresletet.

- Mindig vannak fiatalok és kezdő színházba járók: ez a tény megköveteli a nagy tömegeket nem vonzó, kevésszer előadható klasszikus hazai és külföldi darabok időnkénti felelevenítését. Hasonlóan a rendezés és a színészi munka fejlődése is igényli a klasszikusokkal való erőpróbát.

- A repertoár állandó frissítése és bővítése alapvetően fontos a törzsközönség megtartása, új közönség bevonása és a művészek alkotókészségének „ébredésének” miatt. *A bemutatók egyben a szépirodalmi alkotás, tehát a kortárs próza ösztönzői is!*

- *A kortárs hazai és külföldi darabok bemutatását vállaló színház költségesebb és kockázatosabb, tehát eleve hitelt igényel.*

- A színház gazdasági szempontból sokkal inkább függ az egyes egyén teljesítményétől, mint bármely más intézmény. Egyrészt a sztárok vonzó szerepéről van szó. Másrészt arról, hogy például az elkészült, de a kulcsszereplő megbetegedése stb. miatt az adott évben be nem mutatott darab az adott év költségvetését terheli, miközben bevételt nem hoz és rontja a gazdaságosság mutatóit.

- A színészfoglalkoztatás a kulturális áramlatok, a művészetpolitikai koncepció, a darabválasztás stb. függvénye. Törvényszerű a vendégrendezők, vendégszínészek, külsősök foglalkoztatása; ez egyébként az adott társulat megújulásának, fejlődésének is fontos feltétele. Az előzőekben vázolt célok költségeket növelő és deficitet okozó hatása az esetek többségében *nem hárítható át az éppen játszott repertoár fizetőképes keresletére. Költségeiket annak kell vállalni, akinek kultúrája megőrzéséhez és továbbfejlesztéséhez kell a színház: a nagyobb közösségeknek, a nemzetnek.*

A nemzetközi szakirodalom szerint a színházak gazdasági válságát két, egymást nem helyettesítő, hanem kiegészítő stratégiával lehetséges megoldani. Az egyik az állam, a közösség növekvő részvétele a finanszírozásban. Itt tehát nem az a kérdés, hogy támogassa-e vagy sem - ezt csak kultúraellenes személyek és a színházi gazdálkodás analfabétái kérdezik. Az igazi kérdés az, hogy *milyen mértékben támogasson az állam, hol van a támogatás határa avagy optimuma.* Pontosabban fogalmazva: a mecénás és a színház közötti megegyezés alapján kialakult műsorpolitikai koncepcióhoz és műsorstruktúrához szükséges költség hány százalékát adja a mecénás, és mennyit kell a színháznak kigazdálkodni. Ha a támogatást a produkcióhoz nyújtandó hitelnek fogjuk fel, akkor a kérdés úgy is megfogalmazható, hogy mennyi hitelre van szüksége a színháznak az ideológiai-politikai és a szakmai-művészeti szempontok érvényesítéséhez, illetve mennyi az az optimális hitel, amellyel

maximális saját bevételre tud szert tenni. A másik kérdés az, hogy mit finanszírozzon a mecénás: az intézményt (jelenleg például hazánkban döntő mértékben ezt teszi), a tevékenységet (tehát egy-egy produkciót, irányzatot stb.), egy-egy közönségréteget (például olcsó ifjúsági jegyek, színházi nevelés, propaganda), az állandó költségeket, a művészeket stb.

A túlélés másik stratégiája az, hogy ésszerű szabályozással a színházat „kócerájából” gazdaságilag racionálisan és pazarlásmentesen működő szervezetté, „üzemmé” kell tenni: a gazdasági racionalitás és elemzés eszközeinek felhasználásával, a színház művészeti integritásának sérelme nélkül. Itt alapvetően színházszervezési, vezetési és tervezési módszerekről van szó - a belső racionalitás fokozása érdekében.

Az elvi szempontokat és a racionális üzemmenet, szervezés módszereit is megtanulhatjuk a külföldi tapasztalatokból - de csak saját valóságunk, a mi „empíriánk” alapos ismeretében. Nézzük meg, hogy az általános tendenciák milyen sajátosságokkal érzékelhetők nálunk!

A lehetőségek találkozása

A kereslet és kínálat összefüggéseinek és tendenciáinak elemzésével elvileg a következő kérdésre keressük a választ: *hol, hogyan, mit, milyen mennyiségben, milyen minőségben, milyen feltételekkel vásárolhat a potenciális néző, és kikből tevődik össze a nézők tényleges tömege?* Az alábbiakban csak a kérdés egyes részeire tudok válaszolni - így például az igen izgalmas „mit” és „milyen minőségben” problémáját nem érintem; a „hogyan” kapcsolatos műszaki-technikai szempontokat sem tárgyalom, illetve csak a tanulmány későbbi részében, a művészeti fejlődés és a műszaki feltételek összefüggése kapcsán.

A valóság megismeréséhez a statisztika igen hasznos eszköz - de a félreismeréshez is készségesen rendelkezésre áll. Óvatosan kell hát bánni vele, mindenekelőtt azt tisztázva, hogy pontosan mire is vonatkozik - mit tartalmaznak a számok és mit nem. Kénytelen vagyok ezért egy rövid módszertani áttekintést ideiktatni. Erre azért is szükség van, mert a tanulmányt közlő SZÍNHÁZ érthetően nem vállalkozhat az elemzések háttéréül szolgáló terjedelmes táblázatok bemutatására. Itt jegyzem meg, hogy írásom eredeti bővebb változata a Színházi Dolgozók Szakszervezetének megtisztelő felkérésére készült, s a korlátozott példányszámú stencilezett dolgozat a számos összesítő táblázatot is tartalmazza.

Az adatok forrása a Művelődési Minisztérium Tudományszervezési és Informatikai Intézetének (1980-ig: Kulturális Minisztérium Egyetemi Számítóközpont) az adott évre vonatkozó *Statisztikai Tájékoztató Színpadi Szórakoztatás* című kötete.

A színházművészet gazdasági elemzése során két különböző szempontot kell érvényesíteni. Az egyik a látogatói szempont, amikor azt vizsgáljuk, hogy a néző mit, hol és hogyan kaphat. A nézőt nem érdekli, hogy ki a színház fenntartója, hogy anya-, kamara- vagy stúdiószínházról van-e szó. Ezért fontos, hogy vizsgáljuk a színházi lehetőségeket, ezek területi elosztását, s ne csak azt nézzük, hogy például a budapesti és vidéki színházak hány előadást tartottak és hány néző előtt, hanem azt is, hogy

Budapesten, a városokban és a községekben hány színházi előadás volt (függetlenül a társulat hovatartozásától) és hány látogató tekintette meg ezeket.

A másik az intézményi szempont, amikor a fenntartók, működtetők szerint a színházat mint gazdasági-szervezeti egységet, mint intézményt vizsgáljuk. Noha a látogatók szempontjából egyáltalán nem mindegy, hogy a Nemzeti Színháznak vagy a Vígszínháznak van-e kamaraszínháza, a gazdasági elemzés során kénytelenek vagyunk az anya-, kamara- és stúdiószínházakra vonatkozó adatokat egy színházként kezelni. Ugyanis csupán a befogadóképességre, az előadások számára és a látogatók számára vonatkozó adatok különíthetők el, a gazdasági adatok már nem. Ez a kényszerű összevonás az országos tendenciákat nem változtatja meg, ugyanis végső soron intézményhez, szervezeti egységhez kapcsolódó fajlagos mutatókat, növekedési ütemeket, megoszlásokat vizsgálunk. Nyilván nem lenne megengedhető egy ilyen összevonás akkor, ha a műszaki feltételeket, a színházba járás szociológiai-lakóhelyi összetevőit elemeznénk, vagy például befogadásszociológiai analízist végeznénk. Ezekben az esetekben ugyanis az adott épület (ennek elhelyezkedése, felszereltsége), illetve az épülethez mint méretében is meghatározott közösségi térhez való viszony is fontos.

Az idősoros elemzésnél mindig kulcskérdés a periódus helyes kiválasztása. Az intézmények és adatok adminisztratív átcsoportosítása ugyanis lényegesen megváltoztatja az idősorok tartalmát, miközben a valóságban esetleg semmi nem változott. Például a hivatalos statisztikai kiadványokban a színházi előadások száma adatban 1969-ig benne vannak a külföldi társulatok Magyarországon tartott előadásainak illetve a színházban tartott más rendezvényeknek (például zenei műsorok) az adatai is. Nyilvánvaló, hogy az 1970 előtti és utáni időszak *közvetlenül* nem hasonlítható össze.

Jogosan vetődik fel a kérdés, hogy országos adatokra épülő, idősoros elemzés esetén mennyire megbízhatóak a következtetések. Igaza volt dr. Székely Györgynek, amikor az ország színházi ellátottságával foglalkozó, 1960-ban készült tanulmányában az akkori igen bonyolult, megyénként szervezetileg is eltérő színházi helyzetben azt írta, hogy „minden olyan következtetés, amely országos számokra épül, megbízhatatlan és nem ad lehetőséget a perspektivikus intézkedésre”. Nyilvánvaló, hogy Sárospatak vagy Székesfehérvár színházi életéről nem sokat mond a Budapest vidék típusú elemzés. A regionális szükségletek perspektíváit ugyan nem, de a színházi kultúra strukturális gondjait lehet és kell elemezni országos adatbázison.

Noha más munkáim során az 1950-től napjainkig rendelkezésre álló adatokat is áttekintettem, az itt vállalt periódus 1978-1982. 1978 azért lehet elemzési kezdő dátum, mert az a záró éve annak a megelőző öt évnek, amikor még ötmillió fölött volt a nézők száma, de még inkább azért, mert ekkortól már nem működik a Dériné Színház. Továbbá ez alatt az öt év alatt egy olyan összehasonlítható színházi struktúrával dolgozhatunk, amelyre a statisztikai kiadványokban közölt legteljesebb gazdasági információk rendelkezésre állnak. Az 1960-1978 közötti időszakban vannak olyan évek, amikor az itt tárgyalandó gazdasági adatok egy részét egyáltalán nem lehet fel, vagy csak igen nagy költséggel, az eredeti kérdőívek újrafeldolgozásával lehetne őket összeállítani.

A statisztikai kiadványok a Játékszín adatait 1981-től a színházak között szerepeltetik. Mivel a Játékszín 1981 előtt is működött a Magyar Cirkusz és Varieté

Vállalat keretében, s adatait a cirkuszok adatainál közölték, a színházakra vonatkozó idősoros összehasonlítás megengedhetetlen torzítása lenne, ha adataival 1981-ben és 1982-ben megnövelnénk a színházak adatait. Mivel visszafelé csak a produkciók adatait lehetne a cirkuszoktól elkülöníteni, a gazdaságiakat nem, így nem visszafelé korrigáltam a színházak idősorát, hanem 1981-ben és 1982-ben az idősoros összehasonlíthatóság kedvéért kihagytam a Játékszínt. Nyilván ennek adatai valamit változtatnának a fajlagos mutatókon, de elemzéseim szerint az alapvető tendenciákat nem módosítják.

Tehát: ha valaki összeveti az itt használt alapadatokat a hivatkozott kötetek adataival, akkor 1978-1980 között azonos, 1981-1982-ben némileg eltérő adatokat talál. Ennek oka a Játékszínnel kapcsolatos megfontolás, illetve a Körszínház problémája. Ez utóbbit a statisztika 1981-től a szabadtéri színpadok közt tartja nyilván. Az adatok időbeli összehasonlíthatósága érdekében 1981-ben és 1982-ben a színházak közt szerepeltettem. Az Ódry Színpad a statisztikai kiadványokban 1980-ig a központi színházak között szerepel. 1981-ben „vonal alatt”; itt végig a központi színházak adatai közt szerepeltetem, s a fajlagos mutatók összesen sorainak számításánál csak ott veszem figyelembe, ahol gazdasági adatai is vannak. (Amennyiben a forrásokkal kapcsolatban kérdések merülnek fel, meg tudom adni az egyes adatok eredeti leőhelyét oldalszám szerint.)

Ez a tanulmányom az előadóművészeteknek csak egy részét, a színházakat érinti. Itt nem elemzem a szabadtéri színpadokkal, fesztiválokkal, amatőrmozgalmakkal, cirkuszokkal ill. az Állami Operaházzal, a könnyű- és komolyzenével kapcsolatos tendenciákat. (A Fővárosi Operettszínház és a vidéki színházakban tartott opera- és operettelőadások - a statisztikai gyakorlat miatt - költségeikkel együtt benne vannak az adatokban. A hazai zeneélettel kapcsolatos elemzést a Kultúra és Közösség című folyóirat 1982/1-2. számában közöltem, A magyar zenekultúra statisztikai elemzése 1960-1980 címmel. Felhívom az érdeklődők figyelmét Breuer János korrigáló kritikai megjegyzéseire a folyóirat 1982/5. számában.)

E mindenképpen szükséges kitérő után most áttekintem a színházak befogadóképességével, az előadások, bemutatók és látogatások számával, a nézők szociológiai jellemzőivel kapcsolatos statisztikai tendenciákat.

A Színházművészetünk öt éve, 1970-1975. Jelentés az Országgyűlés Kulturális Bizottságának (Kulturális Minisztérium, 1977. máj.) című dokumentum szerint az akkor működő színházak kettő kivételével a századforduló előtt épültek, műszaki berendezésük teljesen elavult, sok helyen életveszélyes, rekonstrukciójuk elodázhatatlan. A színházak másik része eredetileg nem színháznak épült, így felújításuk szükséges a népgazdaság teherbíróképessége függvényében. Az azóta eltelt időszakban nem lebecsülendő, de a felhalmozódott rekonstrukciós szükségletekhez és területi ellátottsági hiányokhoz viszonyítva még mindig nem elegendő fejlődést regisztrálhatunk. Folyamatos a rekonstrukció. Újra „belépett” a Katona József Színház, a Madách Kamara. Győrben a Kisfaludy Színház új épülete, Nyíregyházán a Móricz Zsigmond Színház, Zalaegerszegen az Állandó Színház - ma Hevesi Sándor Színház - (és tegyük hozzá: több új művelődési otthonban a színházi előadásra alkalmas, színpadtechnikával felszerelt nagyterem) mind-mind növelték a játszási helyek számát, a befogadóképességet és így a lakosság választási lehetőségét.

A színházak befogadóképessége 1978-1982 között 1687 férőhellyel bővült. (18.434-ről 20.121-re. Itt emlékeztetek a módszertani megjegyzésekre: a Játékszín nélkül, amelynek befogadóképessége 1978-ban 364 volt és 1982-ben 534.) A vidéki színházak befogadóképessége 14,3 százalékkal, a budapesti színházaké 4,8 százalékkal, az ország egészében 9,1 százalékkal növekedett. 1978-ról 1979-re a bővülést a Kisfaludy Színház (Győr) új épülete magyarázza. 1979-ről 1980-ra a csökkenés döntően az Ódry Színpad befogadóképességének csökkentésével és a Madách Kamara átépítésével magyarázható. 1981-re az 1457 férőhely-gyarapodás mögött a Katona József belépése és az Ódry bővülése (összesen 517), a budapesti tanácsi színházak férőhelyének bővülése (284) és a vidéki színházak befogadóképességének bővülése (pl. Nyíregyháza: 491 stb.) áll. 1982-re a növekedést döntően a Madách Kamara belépése magyarázza.

Budapesten 48-ról 53-ra (10,4 százalékkal), az ország egészében 17-ről 19-re (11,8 százalékkal) nőtt a tízezer lakosra jutó férőhely. A látogatottság az eszmei kihasználtság százalékában mindenütt magas, a budapesti tanácsi színházaknál szinte egészségtelenül a plafonon van. (Budapest: 97 százalék, vidék: 81,7 százalék 1982-ben.)

A budapesti központi színházak által tartott előadások száma 18,3 százalékkal, a budapesti tanácsi színházak előadásainak száma 3,7 százalékkal, az összes budapesti színház esetében 8,4 százalékkal, a vidéki színházak esetében 9,6 százalékkal, az ország egészében 8,2 százalékkal nőtt (10.873-ról 11.770-re). A látogatók száma (itt most az összes, tehát a fizető és nem fizető látogatókról egyaránt szó van) a budapesti központi színházak előadásain 35 százalékkal nőtt, a budapesti tanácsi színházak előadásain 3,8 százalékkal csökkent, az összes budapesti színház esetében 3,1 százalékkal nőtt, a vidéki színházak előadásain 2,1 százalékkal, az ország összes színházi előadásán 2,8 százalékkal nőtt (5.001.877-ről 5.140.951-re).

A befogadóképesség és a látogatók számának növekedési ütemét összevetve azt látjuk, hogy a budapesti központi színházak esetében a látogatók száma jóval gyorsabban nőtt, mint a befogadóképesség, ennek következtében az eszmei kihasználtság mutatója 92,6 százalékról 96,3 százalékra változott. (E mutató számításánál a központi színházak adatában 1981-ben és 1982-ben a Játékszín adata is benne van, amelynek az eszmei kihasználtsági mutatója 1981-ben 86 százalék volt.) A budapesti tanácsi színházak esetében a befogadóképesség nőtt, a látogatók száma csökkent, ennek következtében az eszmei kihasználtság - noha az ország egészében itt a legmagasabb, 1982-ben 97,1 százalék - az időszak alatt romlott. *Az összes budapesti színházat együtt vizsgálva* megállapíthatjuk, hogy a látogatók száma lassabban nőtt (3,1 százalék), mint a befogadóképesség (4,8 százalék), ennek következtében az eszmei kihasználtság az 1978-as 99,1 százalékos ill. az 1981-es 100,6 százalékos szintről 97 százalékra esett vissza. A vidéki színházak esetében a 14,3 százalékos befogadóképesség-növekedéssel szemben 2,1 százalékos látogatószám-növekedés figyelhető meg, az eszmei kihasználtság 81,7 százalék; nagyobb mértékben 1980-ban csökkent.

Tehát: *az ország egészében a látogatók száma lassabban nőtt, mint a befogadóképesség, a magas eszmei kihasználtsági mutatók valamelyest romlottak.* Ebből az összefüggésből persze még nem lehet messzemenő következtetést levonni, de máris figyelmeztető.

Az előadások és látogatók számának eltérő ütemű növekedéséből (legnagyobb az eltérés a budapesti tanácsai színházak esetében) következően változott az egy előadásra jutó látogatók száma. Az ország egészében 460-ról 436 főre csökkent, tehát egy-egy előadást átlagosan 24 fővel kevesebben néztek meg. A budapesti központi színházak által tartott előadásokon - mivel a látogatók száma gyorsabban nőtt, mint az előadások száma - nőtt az egy előadásra jutó látogatók száma, viszont budapesti tanácsai színházak előadásain 92,6 százalékra csökkent. Vidéken ez a mutató 93,4 százalékra csökkent. *Az egy előadásra jutó látogatók számának csökkenő tendenciája egyik magyarázata a fajlagos költségek* - később még részletesen tárgyalandó - *növekedésének*. Ebben persze az is lényeges tényező, hogy nőtt a stúdióelőadások száma; ezt a művészeti élet belső mozgástendenciái és a rétegzett közönségigény egyaránt megkövetelte.

Eddig a színházak székhelye szerint végeztem elemzést - most nézzük meg, hogyan alakult a budapesti, városi és községi lakosok színházi ellátása. Tekintve, hogy a Déryné Színház 1978-tól szűnt meg, célszerű ezt az elemzést 1976-tól (tehát amikor még működött) elvégezni. 1976 és 1982 között a Budapesten tartott előadások száma 35,9 százalékkal, a városokban 1,5 százalékkal nőtt, míg a községekben csaknem 50 százalékkal csökkent. Az 1978 és 1982 közötti időszakban kisebb ütemekkel bár, de ez a községek lakóira rendkívül kedvezőtlen folyamat továbbra is tart. Az 1976-1982 közötti időszakban a községekben tartott előadások száma 1847-ről 950-re, tehát 897-tel csökkent. Ez 269.780 látogató (pontosabban: látogatás, néző) elvesztését, a községi nézők számának több mint 50 százalékos csökkenését okozta. A látogatók száma mindenütt lassabban nőtt ill. gyorsabban csökkent, mint az előadások száma: a vidéki városokban az előadások számának növekedése a látogatók számának csökkenésével járt együtt, s ez - mint már volt róla szó - az átlagosnál jobban csökkentette az egy előadásra jutó látogatók számát. Az összes előadásokon a Budapesten tartott előadások aránya 1976-1982 között 39,6 százalékról 50,2 százalékra nőtt, míg a községekben tartott előadások száma 16,1 százalékról 7,8 százalékra csökkent. A csökkenési folyamat az 1978-1982 közötti időszakra is jellemző; ez azt jelenti, hogy nem magyarázható csupán a Déryné megszűntetésével. Az itt bemutatott tendenciák arra utalnak, hogy relatíve drága a tájolás és különösen a községekben tartott előadás; a nézők számától függetlenül lekötött pénzért is egyre kevésbé éri meg rossz körülmények között községekben, színházzal nem rendelkező vidéki városokban előadást tartani. *A fajlagos költségek növekedése, a drágulás tehát elsősorban a vidéki lakosságot sújtja*. Az adatokból az is kiderül, hogy a lehetőségek csökkenésénél nagyobb mérvű a látogatók elvesztése. Míg 1976-ban a látogatók 9,8 százaléka községekben láthatott színházat (1978-ban 6,4 százalék), addig 1982-ben csupán 4,8 százalék. Ezek az adatok összességükben azt mutatják, hogy az összes színházlátogatók számának csekély mértékű emelkedése mögött a községben élő nézők csökkenése figyelhető meg. 1976-1982 között a színházak által látogatott városok száma 11 helységgel, 13,8 százalékkal nőtt. A látogatott községek száma 148-cal, 35,3 százalékkal csökkent. Az ezer lakosra jutó látogatók száma csak Budapesten nőtt, a városokban 20,6 százalékkal, a községekben csaknem 50 százalékkal csökkent! Az ország különböző területeinek színházi ellátottságában mindig is igen nagyok voltak a különbségek. A színházak által felkeresett községek számával jellemezhető eltérések azonban az időszak alatt jelentősen nőttek. Az érintett gondok összetevőit

részletesebben úgy is elemezhetnénk, ha a tájolás jellemzőit színházanként vizsgálnánk meg, különös tekintettel a székhelyen kívüli tájolásra. Ebben az esetben arra a kérdésre kapnánk választ, hogy melyik színház ill. a színházak mely csoportja hogyan viselkedik a tájolással kapcsolatban. Egy ilyen részletes elemzéshez is rendelkezésekre állnak adatok, itt azonban csupán az előzőeket alátámasztó fő tendenciaként jelzem, hogy 1976-ban az összes előadásból 38,5 százalék volt tájeloadás, 1978-ban 33,5 százalék és 1982-ben 30,7 százalék. Persze a színházankénti regionális elemzés ezeket a tendenciákat árnyaltabbá tenné. Tudom, hogy nem egy vidéki színház „színházi buszok” szervezésével vonja be a vonzáskörzetében élő községi lakosokat - s ezzel megfelelő körülmények között nyújt színházi élményt. Legyünk optimisták: a fenti összefüggések szolgáljanak az ilyen módszerekhez ösztönzőül!

A tájolási készség csökkenésének műszaki, gazdasági, szabályozási, érdekeltségi okai vannak. Ezekre még visszatérek a színházi mechanizmus elemzése során. Itt egy eleddig még nemigen tárgyalt szociológiai szempontra hívom fel a figyelmet.

A színésztársadalom helyzete Magyarországon 1980-ban című kutatás (a zárójelentést Almási Miklós előszavával Békés Ferenc írta, Művelődéskutató Intézet, 1981) a társulati listában regisztrált 964 prózai színész közül 851-et kérdezett meg. A színészek 50 százaléka Budapesten született, 25 százaléka vidéki városokban, 17 százaléka községekben és 7 százaléka jelenleg nem magyar területen. (Ez többnyire várost jelent.) Tehát: a színészek döntő többsége városokban született és járt iskolába, különösen a fiatalabb korosztályok esetében. Ezt az adatsort most vessük össze azzal a megállapítással, hogy a „megkérdezettek háromnegyede már 22 éves koráig elhatározta, hogy színész lesz. A két kiugró csúcsidezőszak 11-14 év (32 százalékkal) és a 19-22 év közötti időszak (31 százalékkal)”. Noha a visszaemlékezések szerint csak a színészek 22 százalékánál játszott szerepet a pályaválasztás során a színházi élmény, az adatok a tájolás szempontjából igen elgondolkodtatók. *A színészsutánpótlás meritési bázisa egyre inkább a város és a főváros; a községekben lakó fiatalok e tekintetben is választási, orientálódási hátrányban vannak.*

A vizsgált időszakban a műsoron lévő darabok száma 482-ről 544-re, tehát csaknem 13 százalékkal nőtt. Ezen belül a magyar szerzők (irodalmi műsorok nélkül) színpadon lévő műveinek száma 31,7 százalékkal növekedett, 170-ről 244-re. 1980 és 1982 között jelentősen, 48,6 százalékkal nőtt a magyar szerzők magyarországi bemutatóinak száma. (Itt most nem térek ki az élő magyar írók műveinek bemutatásával és műsoron tartásával kapcsolatos gondokra. Ezeket részletesen elemezte Hernádi Gyula: *Tétova gondolatok a kortársi magyar drámairodalom érdekvédelmében* című írásában, Élet és Irodalom, 1982. okt. 29.) Általában megfigyelhetjük, hogy az időszak alatt mind a műsoron lévő darabok száma, mind a magyarországi bemutatók száma emelkedett. A budapesti központi színházakban 1978-1982 között (ingadozásokkal) csupán kétfelével növekedett az éves bemutatószám; a tanácsi színházakban a „stabil” 58-ról 1980-ban és 1981-ben csökkent le a bemutatók száma. (Ez magyarázható azzal is, hogy 1981-ben lényegesen csökkent a budapesti színházak állami támogatása.) Vidéken a bemutatók számának növekedése mögött egyértelműen a Kisfaludy (Győr), a Móricz Zsigmond (Nyíregyháza) és a Hevesi

Sándor Színház (Zalaegerszeg), mint új színházak adatai áll, ill. a pécsi bemutatók emelkedése játszott szerepet a növekedésben.

Mindebből az állapítható meg, hogy a normális színházi üzemmenethez nagyjából stabil színházi bemutatószám tartozik, a nagyobb változás mindig összefügg a feltételi tényezők) például a kamara- vagy stúdiószínház bezárása vagy megnyitása, pénz) változásával. Látszik tehát, hogy színházaink nem terhelik túlzott bemutatózással az államkasszát (mint ahogyan ez a vád olykor elhangzik), a bemutatók számának növekedése a belépő új játszási helyekkel magyarázható.

A műsoron lévő darabok, előadások, bemutatók, látogatók számát módosítják a külföldi társulatok magyarországi vendégszereplései. (Ezeket az adatokat - mint a módszertani részben említettem - külön kezeli a statisztikai nyilvántartás.) Csökkent a külföldiek hazánkban tartott előadásainak száma, és ingadozik (1981-re csökkent) a hazai társulatok külföldi előadásainak száma is. A színházi külpolitikának ez a - véleményem szerint anyagi okokra visszavezethető - tendenciája mindenképpen kedvezőtlen.

Ha arra a kérdésre akarunk mennyiségi adatokkal válaszolni, hogy „mit és milyen minőségben vásárol a néző”, akkor egyrészt a lejátszott darabok előadásainak és nézőinek számát kellene elemezni műfaji bontásban, másrészt tartalomelemzést kellene végezni a színházi kritikákról, és azt össze kellene vetni a nézettséggel. Igen izgalmas lenne a játszott darabok világrételemzésének és nézettségének összevetése, vagy a szerzők szerinti áttekintés. E dolgozatban ilyen összefüggéseket nem tudok érinteni. Viszont korlátozottan bár, de válaszolni lehet arra a kérdésre, hogy kikből tevődik össze, szociológiai szempontból hogyan jellemezhető a nézők tömege.

Az persze nyilvánvaló, hogy a színházlátogatók, nézők statisztikai száma nem egyezik a színházba járó emberek számával. A Központi Statisztikai Hivatal 1964-es vizsgálata szerint (Pártos Judit: *A demográfiai tényezők hatása a művelődésre*. KSH, 1967) a tízéves és idősebb népesség 6 százaléka rendszeresen, 30 százaléka alkalmanként és 64 százaléka nem járt színházba. A színházba járási szokásokat elsősorban a foglalkozás és a lakóhely befolyásolta. (A községi lakosok 71 százaléka nem járt színházba.) Egy ezzel összehasonlítható 1974-ben végzett KSH-vizsgálat szerint rendszeresen (havonta vagy havonta többször) a megkérdezettek 10 százaléka, alkalmanként viszont csak 8 százaléka járt; így a színházba nem járók aránya 82 százalék volt! A színházlátogatás gyakoriságát elsősorban a lakóhely, az iskolai végzettség és az életkor befolyásolta. A rendszeresen színházba járók arányának emelkedése a tízezer lakosra jutó nézők számának csökkenésével párosult, így *a színházak törzsközönségének bővülése csak a színházba járási gyakoriság csökkenése mellett mehetett végbe*. A legtöbb színházba járó a 15-29 éves korosztályba tartozik, s a nézők összetétele jobban eltért a lakosság struktúrájától (a szellemi foglalkozásúak és a tanulók javára), mint egy évtizeddel korábban. A Tömegkommunikációs Kutatóközpontnak a két KSH-felvétel közötti vizsgálata a fentiekkel egyező tendenciákat mutatott ki.

Mindezek ismeretében a Magyar Színházi Intézet 1974/75-ben megvizsgálta az ifjúság színházba járási szokásait. (*Ifjúság és színház*. MSZI, 1976.) A megkérdezett harminc éven aluliak 13 százaléka rendszeresen, 46 százaléka ritkábban, 41 százaléka pedig egyáltalán nem járt színházba. A színházlátogatást döntően befolyásolja a szülők iskolai végzettsége és foglalkozása; a gyakoriságot a lakóhely és a lakás helye is

meghatározta. (Például a peremkerületi budapestiek között kevesebb a gyakori színházlátogató, mint egy olyan helyen, ahol többször vendégszerepel színház.)

A Magyar Színházi Intézet 1979-es vizsgálatát (Levendel Ádám: *Színházba járási szokások*) kommentálva a jelentés előszavában Almási Miklós úgy vélekedett, hogy „... a közepes jövedelmű középréteg alkotja a rendszeresen színházba járók magvát, szemben korábbi feltételezésünkkel, melyben a színházat fenntartó törzsközönst a magasabb fizetési kategóriákban, értelmiségi fogyasztói rétegekben kerestük. Kiderült, hogy itt a középrétegek ama csoportja az értékhordozó, mely mobilitás-irányultabb - legalábbis szellemileg -, de kulturális önformálásának prioritást ad az anyagi körülmények javításával szemben.” (I. m. 12. p.) „... hangsúlyozni szeretném, hogy ez a csoport, s egyáltalán a színházba járók magvát alkotók tábora nem értelmiségi jelenség. Az értelmiség ... természetesen fontos befogadási érték-hordozó. De ez a dinamikus csoport a szakmunkások legjavát, a szellemi tevékenységet folytatók alacsonyabb kategóriájának egy hányadát is magába foglalja. E csoport számára a színház nemcsak szórakozás, hanem kulturális és társadalmi mobilitási szükséglet.” (I. m. 13. p.) „A korábbi vizsgálatokban ... úgy tűnt, hogy a színházba járók voltaképp egy kb. 30-40 ezres nagyságrendű állandó csoport köré kristályosodnak. A jelen vizsgálat arra mutatott, hogy ez a mag ma is megtalálható, de jóval nagyobb »holdudvarral« rendelkezik. Nem változott a színház szerelmeseinek és esetlegesen színházba járók kettőssége, de ez utóbbi javára megnyílt az állandó mag zártsága. Ez a nyitás természetesen ma sem igen jelentős, a színház ennyiben ma is viszonylag zárt közönstécsopottal érintkezik, de 10-15 százalékos bővüléssel lehet számolnunk a magot illetően, és a holdudvar, tehát az általuk indukált kulturális érdeklődés pedig ennek kétszerese.” (I. m. 15. p.) Almási maga is írja, hogy mindez „kicsit a vizsgálatban szereplő elemző feldolgozással szemben, saját adatértelmezésekre támaszkodik” (13. p.), ám az 1970-es évekre valószínűsíthető s mindenképpen pozitívan értékelhető folyamat. Ha mindez, tegyük fel, így volt, akkor halványan bár, de kezdett kirajzolódni a szocialista színházpolitika szociológiai hatása: *megkezdődött a színházi kultúra kisugárzása a szélesebb tömegekre, az addig színházba nem járó rétegekre.* Az előzőekben feltárt statisztikai adatok a vizsgált időszakról mindezt közvetlenül nem erősítik meg, de nem is cáfolják, hiszen más dimenzióban helyezkednek el.

Kinek, mennyibe kerül a színház?

A kérdést egy kicsit bővebben, ám pontosabban kell megfogalmazni. *Milyen a színházművészet relatív gazdasági helyzete a kulturális szférán, a lakosság kulturális kiadásain, a művészeteken és az előadóművészeteken belül? Mi jellemzi a bevételek és kiadások összegének, szerkezetének és a fajlagos mutatóknak az alakulását?* Ebben az írásban terjedelmi korlátok miatt nem vállalkozom a színházművészetnek a kulturális szférán, a lakossági kiadásokon és a művészeteken belüli relatív helyzetének elemzésére. Azért, mert a körültekintő analízis meglehetősen hosszadalmas módszertani fejtegetéseket, adatértelmezéseket igényelne. A kulturális szféra gazdasági helyzetének megítélésében éppen elég nagy a zűrzavar; a tisztánlátást

szerintem csak a valósággal való konkrét számvetés segíti elő - ez pedig mindenkor megköveteli a metodológia és technika világos meghatározását. Mint majd látni fogjuk, ezzel a „szűkítéssel” is éppen elég információt kapunk a színházi gazdálkodásról való eszmecseréhez! Most tehát először azt vizsgálom meg, hogyan alakult a korábbiakban meghatározott színházak körének gazdasági helyzete az előadóművészetek intézményrendszerén belül - az állami támogatás és az összes kiadás esetében. (Itt és a továbbiakban az adott évi folyó áras, a beruházásokon és felújításokon kívüli folyó ráfordításokat és ezek szerkezetét elemzem.)

Az I. táblázat 5. oszlopából láthatjuk, hogy 1978-1982 között legnagyobb mértékben, mintegy 50,5 százalékkal a cirkuszosok állami támogatása növekedett, ezt követte a szabadtéri játékoké, a Budapest Táncegyüttesé, majd a színházaké. Mindezek következtében azonban az egyes előadóművészeti intézménytípusok egymáshoz viszonyított relatív helyzete nemigen változott; az Állami Operaház, az Országos Filharmónia és az Állami Népi Együttes pozíciója valamelyest romlott, a színházaké, szabadtéri játékoké, cirkuszoké valamelyest javult. Ezek az adatok tulajdonképpen a *finanszírozási szerkezet stabilitását mutatják*. (Lásd: I. táblázat 2. és 4. oszlop.) A 2. táblázat adatait követve az egy látogatóra jutó állami támogatás 1978-ban a következő sorrend szerint alakult: Állami Népi Együttes, Budapest Táncegyüttes, Állami Operaház, szabadtéri játékok, színházak, Országos Filharmónia, cirkuszok, 1982-ben: Állami Operaház, Állami Népi Együttes, szabadtéri játékok, Budapest Táncegyüttes, színházak, Országos Filharmónia és cirkuszok. Látható, hogy az állam számára tartósan a legdrágább egy-egy opera, illetve táncelőadás látogatója. Legnagyobb mértékben viszont sorrendben a szabadtéri játékok, az Állami Operaház és a cirkuszok egy látogatójára jutó állami támogatás növekedett. Az egy előadásra jutó állami támogatás (2. táblázat 4. és 5. oszlop) és összes kiadás (1. táblázat 6. és 7. oszlop) viszonylag magas az Állami Operaház, Állami Népi Együttes és a szabadtéri játékok esetében. A növekedés mértéke viszont ettől eltérő: leggyorsabban az opera és a színházi előadások költségei nőttek.

Ha a színházak bevételeit és forrásaik alakulását (3. táblázat 1-5. oszlop) az 1978-1982 közötti időszakban tapasztalható növekedések alapján vizsgáljuk, akkor - mint a 4. táblázat is mutatja - láthatjuk, hogy az ország összes színháza esetében az összes bevétel gyorsabban nőtt, mint az állami támogatás, legnagyobb mértékben a jegybevételek növekedtek, mintegy 63,2 százalékkal.

A saját bevételek (= az összes bevétel mínusz az állami támogatás) összes bevételt meghaladó növekedését is a jegybevétel növekedése magyarázza. Mindez azt jelenti, hogy *a bevételi források szerkezete úgy alakult át, hogy mind jelentősebb lett a saját bevételek súlya, a színházaknak egyre inkább ki kellett termelni működésük fedezetét*. Az 5. táblázat adatai szerint 1978-ban az összes bevételből 70,3 százalék volt az állami támogatás aránya, 1981-ben csak 60,2 százalék és 1982-ben 68,6 százalék.

A fentiek összetevőit a színházak fenntartói szerint vizsgálva megállapíthatjuk, hogy az állami támogatás az összes bevételnél csak a vidéki színházak esetében nőtt gyorsabban. Legnagyobb mértékben itt is a jegybevétel emelkedett; az összes bevételnek az állami támogatásnál alacsonyabb növekedését az okozta, hogy az úgynevezett különféle bevételek (saját bevétel mínusz jegybevétel; tehát a különböző kölcsönzési, térítési díjak mellett a jóváhagyott maradvány) csak kis mértékben

növekedtek, jóval alacsonyabb ütemben, mint a budapesti színházak esetében. Budapesten a központi színházak jegybevétele nőtt a leggyorsabban, s ezeknek a színházaknak a maradványt tartalmazó különféle bevételei is jelentősen emelkedtek. Az 5. táblázatból az is kitűnik, hogy a saját bevétel fokozása iránti erőfeszítésekre valamennyi színháznak szüksége volt, hiszen a bevételekből az állami támogatás aránya az időszak egészében csökkent, legnagyobb mértékben 1981-ben. Legjobb helyzetben a budapesti központi színházak voltak, 1981-ig ezeknél legmagasabb a bevételek támogatásfedezeti aránya. Míg a központi színházaknál ez a mutató 75,7 százalék volt, a tanácsi színházaknál több, mint 20 százalékponttal alacsonyabb, csupán 54,1 százalék. 1982-re növekedett a támogatás, de a budapesti színházak jelentős hátránya továbbra is fennmaradt.

Az adatok évenkénti és színházankénti vizsgálatával további részletes, az egyes színházak relatív pozícióját jelző elemzésekre nyílik lehetőség. Kiderül, hogy *nem csupán fenntartók szerint, hanem ezen belül színházanként is nagy különbségek vannak a bevételek támogatásfedezeti aránya esetében.* Míg például 1982-ben a budapesti központi színházak bevételeiből 72,7 százalékot fedezett az állami támogatás, s az időszak egészében az érdekeltségi elemet tartalmazó különféle bevételek jelentősen nőttek, addig a budapesti tanácsi színházak bevételeiből csupán 58 százalékot fedezett az állami támogatás, s ezen belül például a Vígszínháznál 44 százalék, a Madách Színháznál 55 százalék volt ez a mutató, s a különféle bevételek 1982-re jelentősen csökkentek.

Az állami támogatás terület és működtető szerinti eloszlása úgy változott, hogy a budapesti tanácsi színházak arányának nagyobb, a központiak arányának kisebb csökkenése miatt az összes állami támogatásból Budapestre 1982-ben 51,7 százalék jutott, szemben az 1978-as 56,4 százalékkal. Ezzel párhuzamosan a vidéki színházak relatív helyzete mintegy 4,7 százalékponttal javult. (Lásd a 6. táblázatot.)

A kiadások (3. táblázat 6. oszlop) a színházak összességében gyorsabban nőttek, mint a bevételek; ez azt is jelenti, hogy lassabban nőttek az érdekeltségi elemet tartalmazó különféle bevételek, tehát *csökkent a maradványképzés lehetősége.* A kiadások támogatásfedezeti aránya mutató az összes színház esetében az 1978-as 75 százalékos szintről 1982-re 71 százalékra csökkent, ezen belül legrosszabb helyzetben a budapesti tanácsi színházak vannak, amelyek esetében e mutató a legalacsonyabb 68 százalékos szintről a legnagyobb mértékben, 62 százalékra csökkent.

Az évenkénti és színházankénti elemzés tehát azt mutatja, hogy jelentősen különbözik az egyes színházak állami támogatása. (Ez - mint láttuk - a bevételek és kiadások támogatásfedezeti arányával is mérhető.) Jogosan vetődik fel a kérdés: vajon van-e összefüggés a „produkciónak” mutatói és az állami támogatás összege között? A most vizsgált időszakra nem, viszont korábbi időpontokra végeztem előjel-korrelációs elemzést, s ez azt mutatta, hogy az előadások száma, a foglalkoztatottak száma és az állami támogatás között pozitív irányú bár, de gyenge összefüggés van. Ezt az előzőekkel összevetve két dologra lehet következtetni: a) A támogatás nagyságát és növekedését, a színház objektív adottságai és ezzel összefüggően a dologi kiadások növekedése határozza meg. b) A támogatás függ a színház vezetőinek az újraelosztási érdekszerben korábban megszerzett pozíciójától.

A kiadások szerkezetének vizsgálatához - publikált statisztikai összeállításokban - részletes adatok nem állnak rendelkezésre, viszont az összes kiadás

és a beralap (01/1, 2, 3 rovat) összevetéséből az tűnik ki, hogy a beralapon kívüli kiadások (a színházak működtetői és terület szerint differenciáltan) gyorsabban nőttek, mint a beralap. Legnagyobb változás a vidéki színházaknál volt. A rendelkezésre álló statisztika nem tette lehetővé az ország egészére a dologi kiadások tiszta kiszámítását (a beralapon kívüli kiadásokban ugyanis benne vannak az egyéb személyi jellegű kifizetések), egyes színházakra vonatkozó források elemzésével azonban megállapítottam, hogy *legnagyobb mértékben a dologi kiadások emelkedtek.*

A fajlagos mutatókat vizsgálva (a 7. táblázatból) láthatjuk, hogy *leginkább az egy látogatóra jutó jegybevétel emelkedett*, ezt követi az egy előadásra jutó jegybevétel, majd az egy látogatóra és az egy előadásra jutó összkiadás. Mivel az egy előadásra és egy látogatóra jutó jegybevétel is gyorsabban növekedett, mint az állami támogatás, világos, hogy *a növekvő költségeket a színházak egyre inkább a nézőkre hárították.*

Ha a támogató, az állam szempontjából nézzük ezeket a tendenciákat, akkor az a kérdés, hogy adott állami pénzzel (vissza nem térítendő hitellel) melyik színház mennyi előadást és mennyi nézőnek tud tartani. Az egy előadásra jutó állami támogatás és az egy látogatóra jutó állami támogatás mutatói a jó vagy rossz gazdálkodás megítélésére önmagukban alkalmatlanok, hiszen többek között tartalmazzák a méretből származó hatást, továbbá a műszaki-technikai ellátottság, a kihasználtság stb. hatását. Viszont *tájékoztató jelleggel alkalmasak arra, hogy a támogató mérlegelje, melyik színházat és meddig érdemes támogatni.* A színházankénti adatokat vizsgálva azt tapasztaltam, hogy a színház méretétől és profiljától függ az, hogy mennyibe kerül az államnak egy-egy előadás. Feltűnik, hogy egyik-másik budapesti tanácsai színház egy-egy előadása (pl. Vígszínház) átlagosan olcsóbb volt, mint a központi vagy vidéki színházak produkciója. Mivel minden színháznál gyorsabban nőttek a kiadások, mint az állami támogatás, ennek következtében a kiadások támogatásfedezeti aránya csökkent, s színházanként jelentősek az eltérések. A csökkenés mértéke (a kiadások és az állami támogatás változásának együttes hatását mutatva) azokat a színházakat érintette érzékenyebben, ahol korábban relatíve magas volt a fedezeti arány - illetve azokat, amelyeket viszonylagos jó gazdasági munkájuk és közönségpolitikájuk alapján lehetett terhelni.

Magyarországon semmilyen szempontból sincs két egyforma színház. Nemcsak a méretek térnek el, hanem a művészetpolitikai feladatok és művészeti programok is. Egyszerű statisztikai módszerekkel szinte reménytelen vállalkozás azt kutatni, hogy az össze nem mérhető feladatokat melyik színház milyen erőfeszítéssel látja el. Az, hogy nem teljesen reménytelen, paradox módon éppen az egyébként áldatlan hazai tervezési mechanizmusnak köszönhető. Ebben a szisztémában ugyanis az állami támogatás és a beralap a tervezés egyik kiindulása. Így feltehető a kérdés, hogy egy-egy színház mit tud kezdeni a rendelkezésre bocsátott, vissza nem térítendő hitellel?

Ha azt nézzük, hogy egy forint állami támogatásra mennyi nem támogatási jellegű bevétel jut az egyes színházaknál, akkor az állam szempontjából az a jó, ha e mutató minél magasabb. Ha a hatékonyságot szűkebben, pusztán pénzügyi szempontból értelmezzük, akkor ez „támogatáshatékonysági mutatóként” fogható fel. Ha e mutatót a támogatásfedezeti aránnyal együtt és időbeli változásukban vizsgáljuk, akkor feltűnik, hogy *a színházak között jelentősek az eltérések. Tehát egyik-másik színház ugyanazzal a „hitellel” anyagi szempontból is többet tud kezdeni.* A lényeges

kutatási feladat e tekintetben az lenne, hogy kiderítsük: van-e valamiféle pénzügyi szempontból optimális támogatásfedezeti arány? Ennek megállapítására a mostani elemzés háttéradatai nyilvánvalóan nem elegendőek. (Ha azt nézzük, hogy mibe kerül egy látogató, akkor e tekintetben is jelentős színházankénti eltéréseket tapasztalhatunk.)

Gyakran felvetődő javaslat, hogy a költségek növekedését a színházak a bemutatók számának csökkentésével és a műsoron lévő darabok „kijátszásával” ellensúlyozzák. Ennek érdekében vizsgálni szokták az egyes darabok megtérülését. Szerintem ezt számítani csak a könnyű műfajú előadóművészetek esetében érdemes.

Nézzük a kérdést először az egyes darabok megtérülését számító logikája oldaláról. A darabokkal kapcsolatos összes kiadást két részre bontják: a) állandó költség, azaz a darab „kiállítási költsége”, az egyszeri fix költség; b) változó költség, tehát a fogyó kellékek, a napi tiszteletdíjak stb. Az állandó költségeknél - úgy is fogalmazzuk, hogy a bemutatóig felmerült fix költségeknél - nyilván arra kell ügyelni, hogy beleférjenek az éves pénzügyi keretbe. A megtérülés így igazán a változó kiadásoknál érdekes; itt az lehet a szempont, hogy a napi kiadások a napi bevétel alatt maradjanak. Végül is teljes megtérülés - mint arra már többen rámutattak - figyelmen kívül marad. Hiszen az érdekeltség a naptári év többletbevételéhez kötődik. Az elvileg kalkulálható tényleges megtérülés viszont az évadhoz, de még inkább másfél vagy több évadhoz kötődik. Továbbá: ha nem bukik meg azonnal a darab, akkor nyilvánvaló, hogy a színházi túlkereslet mellett egy egyébként rossz darab is hamarabb hozza be az árát a nagy befogadóképességű színházban, mint egy jó darab egy kisebb színházban. Ha már egy-egy darabra megtérülést számolnak, vajon számolják-e az oszthatatlan költségek (világítás, fűtés, posta stb.) egy darabra eső eszmei hányadát és milyen kulccsal? Számolják-e a bemutatóig felmerült alapbérköltségek vetített hányadát. Nyilvánvalóan nem. Így a megtérülési szint százaléka ugyan tájékoztató jellegű - de közgazdasági szempontból nem mond semmit. *Véleményem szerint nem egy-egy bemutatót számít* (bár nem árt, ha minél kevesebb a bukás, ám a bukás hozzátartozik a „játékhoz”), hanem a színház hosszabb időszak alatti műsor- és közönségpolitikája.

Nem azt kell tehát számolni, hogy egyes darabok hogyan térülnek meg, és színészt-nézőt egyaránt idegesítve „kijátsszák-e” vagy sem, hanem azt, hogy a lehetséges belső szervezettség és az ésszerű takarékoság együttes „alkalmazásával” megvalósul-e a művészetpolitikai koncepció (ha az jó és nem kell korrigálni), és találkozik-e a közönség, a kritikusok, a politika és a művészek szempontjaival.

Szükséges itt egy rövid összefoglalást adni! Eddig ugyanis a színházak gazdálkodásáról csak a következőket tudtuk meg: - A nézők száma valamelyest emelkedett, nagy területi és társadalmi különbségekkel. Az egy előadásra jutó nézők száma csökkent, ezzel is kiváltva a fajlagos költségek növekedését.

- Különböző okokra visszavezethetően jelentősek a színházak közötti különbségek az állami támogatás nagyságában, a növekedés mértékében, a bevételek és kiadások támogatásfedezeti arányában.

- A kiadások támogatásfedezeti aránya csökkent, az egy látogatóra jutó jegybevétel nőtt, tehát a (dologi kiadások növekedésével is magyarázható) ráfordításnövekedést a jegyek árának emelése fedezte.

A fentiekben bemutatott növekedési ütemek és arányok eltéréseiből az következik, hogy a színházak a *fizetőképes kereslet* megszerzésére törekedtek. Ennek területi (tájékoztató) következményeit láttuk, szociológiai következményeit valószínűsítettük - s nyilván műsorszerkezeti összefüggései is nyomon követhetők.

A tendenciák azt is mutatják, *hogy volt fizetőképes kereslet* (és egy kicsit még növekedett is), tehát mennyiségi látogatói válságról nem beszélhettünk. Ha a színházi szakma - a viták és beszélgetések tanúsága szerint - mégis panaszkodik, és válságot emleget, akkor *a gazdasági problémák nem csupán a finanszírozás mértékével és szerkezetével vannak összefüggésben, hanem jelentős részben a színházi mechanizmus ellentmondásait tükrözik. A „válság” tehát egyrészt a színházban, másrészt a színház szabályozási környezetében, tehát „függönyök mögött” lehet!* Az elemzés nehéz szakaszához jutottunk - száraz, ám viszonylag biztonságos eszközökkel *nem mérhető* összefüggéseket kell feltárni...

Függönyök mögött

A „színházi mechanizmus” vizsgálata során azt szeretnénk megtudni, hogy milyen döntések alapján, honnan származik, milyen csatornákon áramlik és milyen játékszabályok szerint költődik el a színházi pénz? Ehhez az irányítás egyes elemeinek, eszközeinek (ágazati és intézményi tervezés; gazdasági-jogi szabályozás; intézményrendszer) és politikai körülményeinek együttes elemzésére lenne szükség. Egy ilyen rendszerszemléletű megközelítésnek itt most csupán a „vázlatát” tudom bemutatni.

A színházak irányításának minden országban három, szorosan összefonódó és egymást feltételező dimenziója van: az ideológiai-politikai; a művészeti-szakmai, valamint a gazdasági, jogi irányítás és szabályozás. *A kifejezetten profitra dolgozó szórakoztató színházak kivételével alapvető elvi követelmény, hogy a gazdasági és jogi szabályozást az ideológiai, politikai, valamint a szakmai és művészeti szempontok szolgálatában, azoknak megfelelően kell kialakítani.* A gyakorlatban a színház természetéből, társadalmi-gazdasági helyzetéből fakadóan az irányítás e három dimenziója ellentéteket hordoz, szempontjaik egymást keresztezők lehetnek, s permanens alku tárgyát képezik. Nyikos István *Pénzügyi szabályozási, szervezési problémák az előadóművészetek területén* című kéziratában (Népművelési Intézet, 1978) így fogalmazott: „A gazdasági szakember számára a kasszasiker, a művész számára a művészi siker, a mecénás számára a nyerhető tudati haszon a mérce, s nem szükséges bizonygatni, hogy ez a három a legritkább esetben esik egybe.” Az irányítási dimenziók hierarchiájából és érdekellentétéből következik, hogy a műsor struktúráját egyrészt a mindenkori erősebb szempont, másrészt a finanszírozó határozza meg. Ezért van az, hogy gazdasági recessziók idején a fizetőképes kereslet átlagigénye jobban érvényesül, s mivel a recesszió a dologi kiadások növekedésén keresztül egyébként is az olcsóbb kiállítású darabok felé szorítja a színházat, reális a színvonalcsökkenés, a „kommercializálódás” veszélye. Szocialista országokban a színházak gazdasági szabályozásának kialakítása és működésük megítélése csak az említett alapvető elvi követelményből kiindulva történhet. Ennek megsértése végső soron a színház sajátosságainak figyelmen kívül hagyásához, a művészi szempontok

érvényre jutásának csökkenéséhez, a színház gazdasági ellehetetlenüléséhez és politikai feszültségekhez vezethet.

A társadalmi-gazdasági újratermelés magyarországi gyakorlatában a kulturális szféra „kettős hátrányt” szenved. Egyrészt az „infrastruktúra” része - s erről a napi tapasztalatokból és az utóbbi évek színvonalas elemzéseiből tudjuk, hogy viszonylag elmaradott, az egész újratermelésben „szűk keresztmetszetet” okozva. Másrészt jelentős részben a költségvetési gazdálkodáshoz tartozik, - erről mindenütt a világon tudják, hogy gazdasági fellendülések idején is a „szegényebb rokon”. (E kettős hátrány természetrajzáról meggyőző elemzést közölt Marschall Miklós a *Kultúra és Közösség* című folyóirat 1983/4. számában.) *Mindezekből az is következik, hogy az irányítás egyik elemének, a gazdasági-jogi szabályozásnak a korszerűsítése is vontatottabban követi a környezet által megkövetelt változásokat, mint az anyagi termelés és az ezekhez közvetlenebbül kapcsolódó szolgáltatások estében.* Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint a szabályozók - végül is szükségszerűen bekövetkező - változtatásának indoklása! Az *Útmutató a költségvetési szervek gazdálkodásához* című, 1981-es kiadvány előszavában (amely az 1979-es pénzügyi törvény alapján kidolgozott, a 23/1979. /VI. 28./ MT számú rendelet és az állami költségvetési szervek gazdálkodásáról szóló 19/1980. /IX. 27./ PM számú rendelet egységes szerkezetű szövegéhez készült) olvashatjuk: „A költségvetési szervek gazdálkodási rendjének lényeges, átfogó módosítására mind ez ideig viszonylag hosszabb időszakonként került sor. Az 1948. évi költségvetési reformot követően e körben végrehajtott változtatások két évtizeden keresztül nem jutottak túl a centralizált irányítás követelményeinek megfelelő kereteken. Az 1968. évben megjelent 107/1968. évi (PK 4) PM sz. utasítás lényeges előrelépést jelentett az intézményi önállóság kibontakoztatása irányában, de szellemében, hatásában nem volt mérhető az akkori gazdasági reforméhoz. E szabályozás több mint egy évtizedig nagyobb változtatások nélkül funkcionált...” Tudom, hogy a színházak gazdasági szabályozásának korszerűsítését két friss utasítás is szolgálja: a 1333/1983. (M. K. 23) MM-PM sz. és a 28/1983. ÁBMH XII. 17. (M. K. 57.). Ám azt is tudom, hogy a gazdasági-jogi szabályozók kritikai elemzését nem lehet elég korán elkezdni, hiszen a kulturális szférát - s ezen belül a színházakat - érő társadalmi kihívások igen gyorsan változnak. Persze ez a kritikai elemzés a felelős együtt gondolkodás talaján nem a szabályozókat kitalálók, hanem a szabályozók kritikája - a hosszabb távú kulturális értékek és közösségi érdekek mentén. Hogy e rendeletek mennyit könnyítenek a színházak „függöny mögötti” munkáján, azt ma még nem tudom megítélni. A vizsgált időszak tendenciáinak megértéséhez azonban mindenképpen hozzátartozik a gazdálkodás korábban kialakult alapvető ellentmondásainak áttekintése.

A költségvetés tervezésének egyik lehetősége, hogy a tervezés kiindulásának a következőt tekintjük: a „mecénás” és a színház közötti (alku alapján létrejött) művészetpolitikai megállapodás alapján meghatározzuk, hogy az adott (illetve feltételezhető) körülmények között a megállapodásban foglaltak realizálása várhatóan mibe kerül. Ennek függvényében, tapasztalati optimális arányban (és vizsgálatok alapján) a mecénás rendelkezésre bocsátja a támogatást (amely vissza nem fizetendő hitelként funkcionál). A másik lehetőséget hazai gyakorlatunk példázza. A művelődéspolitikai irányelvek és a feladatmutatók (előadások száma, fizető nézők száma, általában a tervszint) mellett a tervezés kiindulását általában a költségvetési

keretszámok jelentik: a beralap, a támogatás nagysága és egyéb megkötések, amelyek az általános (éppen aktuális) pénzügyi szabályozás lineáris végigvezetéséből adódnak (mint például annak idején a 02/8 stb. megkötése). Ez utóbbi tervezési kiindulásból tulajdonképpen csak kényszergazdálkodás valósítható meg; *a tervezésben a feladattervhez és ennek várható költségeihez, a viszonylagos eredményességhez igazodó gondolkodás helyett bázisszemplélet és növekményszellem érvényesül.* Sokszor leírták már: a hazai színházi tervezés egyik ellentmondása, hogy a műsorterv évadra készül, a költségvetési terv naptári évre. Ez önmagában még nem megoldhatatlan gond: a művészeti és gazdasági terv összhangja a vezetők együttműködésével magvalósítható. Ám ezzel együtt vagy ennek hiányában objektív következményekkel jár. Például *a naptári második félév műsorlehetőségeit alapvetően a pénzügyi keret határozza meg, és korántsem a műsorterv kiadási szükségletei.* Nyikos tanulmánya szerint: „Általában a költségvetés készítésének időszakában a költségvetési év második félévi, vagyis a következő színházi évad első félévi művészeti programja a legtöbb színházban még nem ismert, így a tervek már csak ezek miatt sem kapcsolódhatnak «hézagmentesen» a feladatokhoz... A tervezésben marad tehát az előző évi tanulság, vagyis a bázisszempléletű tervezés. Ezt a gyakorlatot erősíti a költségvetési támogatás csökkenésétől való félelem is, hiszen botor volna az a gazdasági vezető, aki érdekei ellen cselekedne és, esetleg kevesebbrel is beérné, mint a megelőző évben.” Folytatni fogom a lényegretörő idézetet, csupán egy megjegyzést kell beszúrnom: a színházi kiadások tervezésében elvileg sem várható el a máshol esetleg elvileg elvárható pontosság. Ez a művészeti tervből fakadó természetes bizonytalansági tényezők miatt van így. „A bázisszempléletű tervezés ... a színházaknál nem azt jelenti, amit az általános tervezési gyakorlatban, tudniillik, hogy a tervezésnél a kiindulási alap az előző év tényszáma - hanem az esetek nagyobb részében az előző év előirányzata. *A tervszám alapja tehát az előző évi tervszám, függetlenül attól, hogy a tényleges teljesítések hogyan alakultak.* Ezek után természetesen nem meglepő, hogy a színházi költségvetések évek óta olyan nyilvánvaló aránytalanságokkal készülnek, amelyek gyakran az egész tervkészítés realitását kérdőjelezik meg.” Az elérhető bevételek *reális tervezése* nem volt érdeke a színházaknak, hiszen ennek túlteljesítéséhez kötődött anyagi érdeke. Következett ebből a kiadási szükségletek alátervezése is, hiszen így lehetőség nyílik a kiadások növelésére a bevételek függvényében. A kényszertervezés a beralap esetében volt szembevetendő: nem azt tervezték, hogy a feladat elvégzésére milyen bérmenyiségre lenne szükség, hanem a felügyeleti szerv által meghatározott beralap elosztásának és felhasználásának tervezéséről volt szó. A már idézett tanulmány sommás megállapításai szerint: „A színház ... csak akkor érdekelt a kiadási előirányzatának felemelésében - legyen az bármennyire is indokolt - ha ezt számára költségvetési támogatással ellensúlyozzák. Ellenkező esetben csak a bevételi előirányzat növelésével ellensúlyozhatná a kiadási többletelőirányzatot - a költségvetési támogatás összege ugyanis a tervkészítésnél adott - ez pedig maradványérdekeltsége ellen szólna. Ebből aztán az következik, hogy a költségvetési tételeket a színházak alultervezik, mert így - a költségvetés egyensúlya mellett - kisebb bevételi előirányzat tervezhető, ami azután egyrészt fedezetet nyújt a kiadási többletre, másrészt jutalmazási alapot teremt, harmadrészt a jövőben nem von maga után feladatnövekedést (a bevételi oldalon). A terv viszont így évről évre távolabb esik a valóságtól.”

Az említett új szabályozás mindenképpen javítja a tervezés realitását - ám az elmúlt évek feszültségeinek megértéséhez nem érdemtelen az alapfolyamatokra utalni. Az „ellenőrzések” gyakorlata szerint - a fenti struktúrának megfelelően - a viszonyítás és értékelés alapja a feladatmutató és a módosított, illetve eredeti tervszám volt. A revizorok csodáltnivaló szorgalommal számolták ki az eltérés százalékait és elemezték okait - miközben mindenki tudta a fent vázolt önáltatást. Azt is, hogy ilyen játékszabályok mellett azok a jó vezetők, akik, - az emelések ellenére is - túlteljesítik a tervet.

A terv feszítése számos negatív következménnyel járt. Csak kettőt említek, az egyik valószínűleg ritkább, a másik gyakoribb volt. Ahhoz, hogy a terv túlteljesíthetővé váljon, hogy a fizetőképes közönség megtartható legyen, és a művelődéspolitikai változó követelményeknek is eleget lehessen tenni, a művészeti szempontokat esetleg maghaladó mértékben kellett bemutatókra vállalkozni. A gazdasági kényszerből felvállalt, tehát művészeti és szervezésileg nem kellően érett bemutatók viszont növekvő költségekkel jártak, kockázatosak, és így fokozták az anyagi és erkölcsi inflálódást, növelték a feszültséget. Egy másik feltételezett hatásmechanizmus: a művészeti dolgozók járatlanok e kötöttségekkel (és személyi kapcsolatokon keresztül is érvényesülő, biztonsági szelepekkel ellátott) „gazdálkodás” rejtelmében. Azt érezték, hogy többet kell vállalni, nagyobb a bizonytalanság, viszont a vezetés kevesebb anyagi biztatást ígérhet személynek és működési feltételnek egyaránt. Kialakulhatott egy bizalmi válság, amely a hangulat romlásán, a kapkodáson keresztül növelte a kockázatot, a tévedések lehetőségét.

A kritikai, művészeti vitákat is át-meg átszövő gazdasági, szervezési gondok kihámozására, a függöny mögé való bepillantásra jó lehetőséget nyújt a tanulmány első részében már idézett *Vélemények, viták színházművészetünkről* című kötet. A vitákban felmerülő problémák ugyanis olyan összefüggésekre utalnak, amelyeket a statisztikai elemzés a legnagyobb erőfeszítéssel sem tudna bemutatni. Alább egy-egy kiválasztott idézettel szemléltetve, a felmerült gondok típusára kívánok utalni - függetlenül attól, hogy az idézett szerző egész írásával egyetért-e vagy sem.

A színház a társadalmi, politikai nyilvánosság fóruma: az irodalmi alkotók, az előadóművészetek és a társadalom különböző rétegei, életkori csoportjai közötti nyilvános és személyes jellegű, közösségi kommunikáció eszköze. A színház a politikai nyilvánosság fóruma - azért is, mert mindig lehet klasszikus darabokat vagy ezek egy-egy részletét aktuális politikai áthallással rendezni vagy előadni, lehet az előadással politizálni, s a közönség - mint pillanatnyi közösség - reagálása egyben politikai reakció is. *Így lehet a színháznak politikai feszültséget oldó szelep szerepe is. Ezért a színház és a színházművészet gondja mindig a társadalmi nyilvánosság gondja is.* Szerintem erre utalt 1973-ban cikkében Szigethy Gábor, amikor azt írta: „... a félig üres nézőtér a színház ellen agitál. És egyet mindenképpen bizonyít: a színház művészeinek társadalmi érzékenységével mindenképpen baj van. Nem arról vagy nem úgy beszélnek, amiről kellene. Amire a társadalom kíváncsi.” (I. m. 24. p.) Mivel „... a nézőket nem lehet leváltani. A problémáikat sem.” Szigethy szerint „A mai magyar színházművészet továbblépésének kulcsa tehát az: vezető művészeink vállalják-e a társadalomról beszélés kockázatokat, buktatókat és bukásokat is jelentő művészi útját és művészi feladatát”. (I. m. 25-26. p.) A lényeges kérdés ennek kapcsán az, hogy a

színház mint kommunikációs csatorna s mint irányított intézmény mennyire lehet és legyen „átpolitizált”.

A kötetben szereplő tanulmányok egy részéből az is kielemezhető, hogy a színházművészet szakmabeliek által érzett „válságának” lényeges összetevője az irányítási feszültségek csoportja; vagyis az irányítás nem tudja megoldani, hogy a művészeti érdekharcolt értékharcokká transzformálódjanak. Én úgy érzem, erre utalt Ablonczy László is, amikor *Főképpen a tanulságokról* című tanulmányában (Tiszatáj, 1983/3. 100-112. p.) azt írta, hogy „Egy, a Magyarország felfedezése igényességébe elmélyülő színházi szociográfiának kell majd alaposan elemezni, ami a hatvanas évek végére az erjesztő és emésztő változásokat elindította. Hogy művészi és hatalmi harcok, belső elgyöngülések okán miért kezdett fáradni a Madách Színház, miféle apály következett ... a Tháliában ...” (101. p.) „A színház azonos ambíciók szövetsége, szellemi és munkagyülekezete, közösségigényt tételez. Optimális pillanatban. Most nem éljük az óhajtott állapotot. A Nemzeti öt esztendőn belül második transzfúzióját éli. Utóbb az adminisztratív döntés a tisztuló és erősödő Várszínház művészegyüttesét rántotta vissza az újrakezdéshez... Az egykori Déryné Színház tovább folytatja országjáró feladatát; csak a szolgálatra emlékeztető nagy színésznő neve veszett el a hivatal körhíntájában. ... A Játékszín rövid időn belül a harmadik, Szeged egy évtizeden belül ötödik vezetését kapta 1982 őszén; Kecskeméten Ruszt József, Beke Sándor, Szőke István után újabb változás következett; Győrött az új színház négy éven belül a negyedik művészeti és adminisztratív direktoriát éli; másutt áll az áldatlan harc igazgató és művészeti vezető között, és megint másutt ... Eközben mit gondoljon a színházról a közönség? Ennyire mégse szabadna lebecsülni.” (I. m. 111. p.) Az itt tárgyaltakkal kapcsolatban fontosnak érzem Mihályi Gábor 1975-ös megállapítását idézni; mint a színházi gondokkal kapcsolatos szociológiai, politológiai elemzések egy lehetséges kiindulását: „Érdeemes és szükséges lenne végre beszélni az irányító apparátus dilemmájáról is... Nem hiszem, hogy bárki, bármely poszton kétségbe vonná, hogy a szocialista ember tudatformálását segítő, művészileg jelentős, gondolatgazdag, izgalmas műveket kell színpadra vinni. Ezeknek a műveknek a nagy többsége azonban gyakran éppen azért, mert újat akar ... problematikus. S ilyenkor a konkrét döntések esetében működni kezd a hivatal gátlási mechanizmusa. Íróasztal mellett általában nem kifizetődő kockázatot vállalni.” (I. m. 122. p.)

A viták tanulmányozása alapján - mint kívülálló - úgy vélem, hogy nem a művészi, hanem a társadalmi gazdasági érvényesülési törekvések egy megjelenési formája a színészek és rendezők közötti küzdelem, a jogosítványokkal kapcsolatos (napjainkban is tapasztalható) vita. Ez a megjelenési forma (az én olvasatomban) a „terv vagy piac” koncepciójának küzdelméhez, a „terv és piac” termékeny kombinációjának hiányához hasonlít. A *terv és piac* követelménynek a művészeti munkában való igénylését jelezte Koltai Tamás az 1973-as tanulmányában: „A Royal Shakespeare Company színészei úgy improvizálnak az adott este hangulatához, a közönség reagálásához igazodva, hogy mindig a tökéletesen kidolgozott figurán és szituáción belül maradnak... Aki olyan szerencsés volt, hogy több estén láthatta az előadást, megcsodálhatta fegyelmezettséget és a lazaság együttes állapotát föltételező improvizációs művészetet. Mellesleg pedig meggyőződhetett minden olyan vita értelmetlenségéről, amely a rendezői diktatúráról és a színészi alárendeltségről ... folyik. A rendező ... az előadás gondolati építményének konstruktőre... A színész

önálló mondanivalóját ezen *belül* fejt ki a saját eszközeivel - és összhangban a rendezővel...” (I. m. 35. p.)

A feszültségek egy következő csoportja a színészfoglalkoztatással kapcsolatos. Ismét Koltai Tamást idézem: „Az a színész, aki televíziós felvételről rohanvánst érkezik este a színházba, és arra kéri társait, hogy hajtsák meg az előadást, mert tízre érte jön a filmgyári kocsis, az nem biztos, hogy héttől tízig jelen is van a színpadon, bár közben eljátszani látszik a főszerepet.” (I. m. 28. p.) Mihályi Gábor a második gazdaság színészi változatának alapvető ellentmondására mutatott rá: „Nem az a baj, hogy a színészek keveset keresnek, hanem az, hogy összezsápolott harknizással több pénzt lehet keresni, mint elmélyült művészi munkával. A művészi munka ma sem kifizetődő.” (I. m. 122. p.) Általánosabban világít rá a problémára Ungvári Tamás, Koltai 1973-as cikkére utalva: „S ha már Koltai a színészek gyakori szívinfarktusának, öngyilkosságának okait keresi, az okok között ne csak azokat sorolja fel, melyekért a művész felelős. Latinovits lábtrombózisának, Kálmán György infarktusának, Gábor Miklós gyomorvérzésének, Pécsi Sándor váratlan halálának, Domján Edit öngyilkosságának esztendeiben illőbb a színészfoglalkoztatottság rendszerének mélyére nézni. A felsoroltak egyike sem volt pénzhajhászással vádolható... A művészeti intézmények szerkezetének korántsem illeszkedő fogaskerekei morzsolják fel őket...” (I. m. 54. p.)

Nos ezek a szimptomák számomra a „racionális üzemenet” zavarait, netán hiányát mutatják, amiből az következhet, hogy „... mert a gazdasági mutatókkal nem lehet alkudozni, megalkudnak a művészi munkában. Az kevésbé feltűnő. És mindenképpen veszélytelenebb.” (Szigethy, I. m. 20-21. p.) Nem véletlen, hogy a közművelődés más területeihez hasonlóan a színházak esetében is felvetődött - már 1973-ban - a *gazdasági kísérletek* szükségessége: „... vajon nem volna-e lehetséges talán csak két színházunkban olyan anyagi körülményeket teremteni, amelyek felmentenék a színészeket, rendezőket a túlzott pénzhajhásztól, ahol maradna kellő idő egy művészi produkció kiérlelésére.” (Mihályi Gábor, I. m. 61. p.)

Mindezekből én azt a következtetést vonom le, hogy a múlt tapasztalatainak figyelembe vételével, *az új szabályozók pozitív hatásának bemutatásával és ugyanakkor kritikai elemzésével fontos átgondolni a színházzal kapcsolatos támogatási, ár- és érdekeltségi politika összetevőit és tendenciáit.* Hiszen, úgy tűnik, hogy több feszültség apró szabályozási változtatásokkal is feloldható. A tervezés, a bérezés, az adminisztráció, a mereven „megpántlikázott forintok” példájának kínáló sokaságából csak a tájolás szabályozási gondjaira utalok. (Emlékeztetek arra, hogy az összes előadásból 1976-ban 38,5 százalék, 1978-ban 33,5 százalék és 1982-ben 30,7 százalék volt tájelőadás. Kétségtelen, hogy az új művelődési központok épülésével megnőtt a fogadóképes tájelőadási lehetőségek száma. Az is kétségtelen viszont, hogy a művelődési házak többsége alkalmatlan színházi előadások korszerű fogadására. Ilyen helyekre (az előírt előadásszám teljesítése érdekében tájelőadó színházak) komoly műszaki apparátust is szállítani kell, a járulékos költségek is súlyos anyagi megterhelést rónak a fogadóhelyre. Az eltérő munkarend miatt külön kell szállítani a műszaki és a művészeti személyzetet; az autóbuzsbérlés gazdaságtalan, személyautó igénybevételére vagy nincs kilométerkerete a színházaknak, vagy minimális. Megoldatlan a tájelőadás személyi ösztönzése is. (Az előadásonkénti 30 Ft

tájpótlék csak tűnődésre ösztönöz...) Így az esetek jelentős részében nemcsak a társulatnak, a társulat tagjainak sem éri meg „tájra” menni.

Nem is beszélve arról, hogy fárasztó és nagyobb az egyéni rezsiköltsége, mint a székhelyi munkának. Egy színház művészei érdekében is gondolkodó gazdasági vezetése nem a tájolóást szorgalmazza, hanem - ha teheti - a realitásokat ismerve hagyja, hogy színészei szabad kapacitásukkal külön keresetért menjenek - akár vidékre is tájolni. Tehát: a tájolóási készség csökkenésének műszaki, gazdasági, érdekeltségi okai vannak - ám ezek egy része apró szabályozási korrekciókkal felszámolható lenne.

Ismerek olyan közzgazdászokat, akik a mai színházművészetben a „tartalmat” kéri számon, azt mondván, hogy az állam által évente folyó ráfordításokra „adott” félmilliárd forintból (vagy az előadóművészetek összességének szánt 750 millióból) színvonalasabb produkciókra is futhatná. Nos, én az ilyen véleményekkel azért nem értek egyet, mert sem a színházi gazdálkodás tényleges gazdasági gondjait, sem *a művészi munka műszaki meghatározottságát* nem veszik figyelembe. *Ez a meghatározottság rövid távú társadalmi kihatásaiban kevésbé látványos, ám a művészet fejlődése szempontjából igen súlyos probléma.* A nem megfelelő próbatér és színpadgépezet, az olcsó díszletek, a kiszolgáló apparátus gyenge minősége önmagában is korlátozza a lehetőségek elérését, a képességek tehetségé, mint „életünkkel együtt növekvő céllá” (Németh László) formálását. Egy fiatal kartáncos írásából idézek: „A közelmúlt számos szociálpszichológiai, kommunikációelméleti vagy konkrétan proxémikai tanulmánya elemzi, hogy milyen hatással van a pszichikumra a térigény erőszakos elfojtása és a túlszűfoaltság... Az ilyen feltételeknek a nyomása egy idő után a művészi munkában is letagadhatatlanná válik. Annál is inkább, mert ott nincs elég tér, ahol fizikailag is nélkülözhetetlen lenne... A baletttermek nem nyújtanak elegendő helyet bizonyos tánctechnikai elemek gyakorlására... csoportonként kell próbálni olyan jeleneteket, amelyek a színpadon egyszerre zajlanak.” Korunk színházművészetében a színpadtechnika egyre nagyobb szerephez jut - mint a zenében az akusztika. A hiányosságok konkrét művészeti következményekben is tetten érhetők. Gondoljunk az előadás közbeni nyílt színen zajló gyors díszletváltásokra, az elhomályosult színpadon osonó, zörgő műszakiak ki-be rámolására - az apró hiányokból összerakódó dezilluzionálásra.

Az elavult technika kulisszák mögötti káros következményei: az anyagi és műszaki okokból „megfaragott” díszlet, az elmaradó vagy módosuló bemutató, a nívós külföldi darabok kivitelezhetetlensége... Persze mindezt az érdekeltek tudnák leginkább összefoglalni. Mint ahogyan - a tánc példájánál maradva - Markó Iván meg is tette. („*Magányosan és mániákusan*”, Új Tükör, 1983. dec. 15.) A kiadások támogatásfedezeti arányának csökkenő tendenciája és a vázolt gazdasági ellehetetlenülés nem olyan felszólító erejű, mint egy „belülről” feltörő sóhajtás: „... nekem egyebek között az a dolgom, hogy folyamatosan építsem a társulatot, hogy megoldjam az utánpótlást. Ez idő szerint viszont nem rendelkezem megfelelő eszközökkel, nincsenek olyan lehetőségeim, hogy a következő néhány évnél messzebbre láthassunk... A szorító gond az, hogy akkor se tudok újakat szerződtetni, ha találok jelentkezőt. Ugyanis nincs szabad státusunk. Ha nem tudok fiatalítani, méghozzá szisztematikusan, akkor a Győri Balett gyakorlatilag egyszer csak megszűnik. És bár ezért nem én leszek a felelős, mégis úgy érzem, nem szabad hagynom, hogy ez bekövetkezessen. Mert én se szupertáncost, se koreográfuszenit

nem szülhetek. ... De kiválogatnám azokat a fiatalokat, akik beleillenek a mi profilunkba, és felvehetném őket a Győri Balettnak. Csak éppen nincs rá lehetőségem...”

Hogyan váljon a színházi kultúra a tömegek életmódjának szerves részévé, ha a kínálat biztosításának néhány státuszproblémáját se tudjuk megoldani?

A színház - szegény. Pontosabban a szociálpolitikában ma közkeletűbb kifejezéssel: több oldalúan hátrányos helyzetben van. Azért is, mert a nagyobb közösségnek szánt hosszabb távú üzenetét a rövid távon fizetőképes kereslet pénzéhez mérten kell kiárúsítania. Félreértés ne essék, és nem valamiféle közönségellenességnek adok hangot - hanem a több oldalú elemzés szükségességére mutatok rá!

... mindent kétszer mond ...

Az immár hosszabb múltra visszatekintő külföldi színházgazdaságtani vizsgálatok - és a szerényebb hazai elemzések - bebizonyították, hogy a színházművészet „válságának” igen jelentős tényezője a finanszírozási válság. Az alkotás és terjesztés gondjainak egy része a relatív pénzhiánnyal függ össze. Az is kiderült azonban, hogy a gazdasági problémák nem csupán a finanszírozás mértékével, a források szerkezetével magyarázhatók, hanem a színházi mechanizmus ellentmondásaiból fakadnak. A színházak gazdasági gondjainak okai, „a szegénység a csillogó homlokzat mögött” összetevői csak a színházi mechanizmus átfogó elemzése alapján tárhatók fel.

Kétségtelen, hogy a gazdasági élet nehézségei időről időre inspirációt adnak a színházak önfinanszírozó gazdálkodásával, a közösségi támogatás csökkentésével kapcsolatos nézetek megerősödéshez. *Az elemzések során azonban világszerte az derül ki, hogy nem a támogatások csökkentésében és az önfinanszírozás forszírozásában van a megoldás, hanem a támogatási rendszer szisztémájának kidolgozásában illetve a működtetés és működés mechanizmusának átfogó reformjában.*

Az előadóművészetek fajlagos költségei világszerte emelkednek. A jegyek árait művelődéspolitikai és elosztáspolitikai szempontok miatt egy bizonyos szint fölé nem szabad emelni - viszont a bérköltségek, a dologi kiadások a színházon kívüli gazdasági folyamatok hatására növekszenek. Az infláció a színházakat keményen érinti.

A jegyek árának emelésénél figyelembe kell venni az árkörnyezetet. Ha éppen akkor emelkednek az árak, amikor a színházba járás járulékos költségei is emelkednek, és minden más téren is a lakosságot sújtja az infláció, kis mértékű áremelés is igen gyorsan negatívan befolyásolhatja a színházba járási szokásokat, különösen a színházi kultúrával éppen csak ismerkedő rétegek és a fiatalok esetében.

A komoly műfajú színház társadalmi és művészeti célrendszere eleve involválja, hogy a költségeket nem lehet a mindenkori fizetőképes keresletre hárítani.

A statisztikai adatok elemzése azt mutatja, hogy a színházlátogatók számának csekély mértékű növekedése mögött a vidéki városokban de még inkább a községekben élő nézők számának és arányának csökkenése figyelhető meg, mégpedig úgy, hogy a lehetőségek csökkenésével (előadások) nagyobb mérvű a látogatók számának elvesztése. Félő, hogy a színházi gondok nyomán éppen azokat az új közösségrétegeket veszítjük el, amelyekről az 1970-es évek közepén óvatosan bár, de lelkesen számoltak be a vizsgálatok.

A színházak összes kiadása gyorsabban emelkedett, mint az állami támogatás; a fajlagos költségek gyors növekedését a jegybevételnek a kiadásokat és az állami támogatásokat meghaladó mértékű növekedése fedezte. A vizsgált időszakban a hazai színházak még nem jutottak el az egyensúlytalanságnak abba az állapotába, amikor a jegybevétel már nem növelhető. Miközben a bevételek és kiadások támogatásfedezeti aránya lényegesen csökkent, még volt lehetőség a jegybevételek növelésére. A részletesen bemutatott látogatási tendenciák azonban arra utalnak, hogy *hazánkban a közeljövőben várható, hogy megszűnik a jegybevétel növelési lehetősége.* Részből azért, mert a kereslet természetes ingadozása miatt a kihasználtság nem fokozható, részből azért, mert a színházjegyek árának emelése olyan árkörnyezetben hat, amely a nézők egy részének elriasztásával és végső soron a bevételek csökkenésével is járhat.

A bevételek és kiadások támogatásfedezeti arányának színházankénti eltérései miatt a nézőkért és így a saját bevételért folyó versenyben az egyes színházak igen lényeges különbségekkel indulnak. A támogatás jelenlegi logikája szerint a támogató az intézményt finanszírozza, mégpedig bázisszemplélet és nem a várható művelődéspolitikai és gazdasági „hozam” függvényében. Így a gyengén működőt jobban támogatja, az adottságai és korábbi munkája alapján éppen jól dolgozón igyekszik spórolni. Így a jól dolgozók versenyképessége is csökken a nézőért, vásárlóért folytatott iramban.

A művész, mint munkaerő feszített időben, egyre keményebb pénzügyi feltételekkel, többnyire gyenge műszaki feltételek között mégis a katarzist szolgálja. Illyés Gyula írta egy helyütt: „A színpadon pontosan azoknak az élettörvényeknek kell hatniuk, mint az életben. Azzal a különbséggel mégis, hogy ezen a néhány négyzetméternyi deszkán valamiféle olyan törvényszerűségnek, igazságnak is meg kell jelennie, amely ugyan eladdig is megvolt, de csak eloszolva a város és az ország levegőjében, de itt azáltal, hogy sűrítve jelenik meg, szinte gyújt és éget, nem kis részből azért, mert kicsiny helyen s először lobban elénk.” Becsüljük magunkat azzal, hogy e helyettünk is sűrítést támogatjuk. Úgy is, hogy közösen gondolkodunk a válságjelenségek feltárási és megoldási módjain. Azokkal is, akik esetleg úgy érzik, hogy „egy perccel a baj előtt még nincsen semmi baj”.

Első megjelenés: „SZÍNHÁZ” 1984. május 41-47. pp. és június 39-46. pp.