

7. Művészek a munkapiacon

A gazdasági magatartás tekintetében nehezen lehetne ellentétesebb jellemeket találni a bohém művészember és a racionális *homo oeconomicus* sztereotípiáinál. Alkalmazhatóak-e vajon és milyen érvénnyel a művészek munkapiaci magatartásának elemzésénél a szokásos közgazdaságtani modellek? Milyen sajátosságokat mutat a művészi szolgáltatások piaci kínálatának és keresletének alakulása? Igaz-e, hogy a művészek átlagosan rosszabbul keresnek, mint más, hasonló képzettségű munkapiaci csoportok? És milyen tényezőkre vezethetők vissza a jövedelmeikben megmutatkozó jelentős különbségek? A következő írás e kérdések vizsgálatával foglalkozik majd.*

A művészi munkakínálat modelljei: a neoklasszikus magyarázat

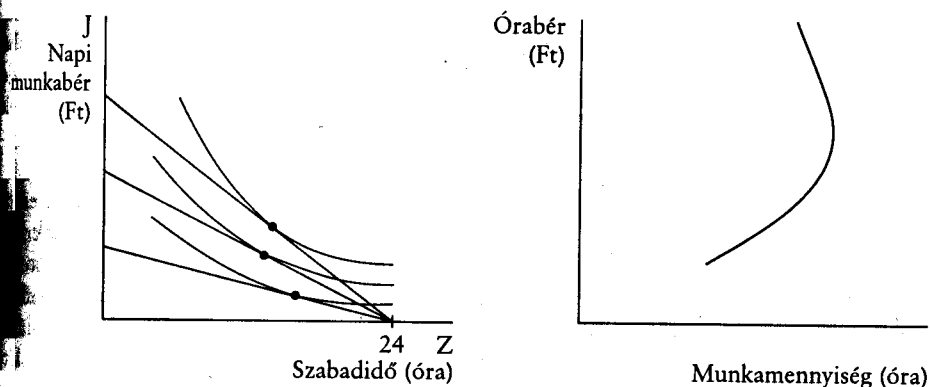
A kultúra-gazdaságtan képviselőinek véleménye eltér a tekintetben (is), hogy mennyire alkalmazhatóak a szokásos közgazdaságtani megközelítések a művészi szolgáltatások munkapiaci jellemzőinek vizsgálatánál. Az első nehézség már rögtön abból adódik, hogy nem egykönnyen definiálható: ki is a művész, akinek a gazdasági-munkapiaci magatartását, motivációit itt le szeretnénk írni. Jogász, könyvszakértő, villamosmérnök az, akinek diplomája, „papírja” van erről – de ez a kritérium a művészek esetében, mint azt számos példából pro és kontra ismerjük, nem alkalmazható egyértelműen. De akkor fogadjuk el, hogy minden skribler szépíró? Hova soroljuk az amatőr művészeket (akik a kulturális élet fontos szereplői – míg nem igazán szeretnénk amatőr cipésszel, netán fogorvossal dolgoztatni...)? S mit kezdünk azzal, hogy a művészetek egyes ágai-ban tevékenykedők többsége egyidejűleg más, olykor alkotó jellegűnek egyáltalán nem tekinthető munkát is végez? Vagy közelítsük meg a dolgot az intézményi keretek felhasználásával, és mondjuk azt, hogy egy-egy neves színházhoz, festői műhelyhez stb. való tartozás az érintettet már a művészek közé sorolja (erről az a rockzenész ismerősöm jut eszembe, aki az egyik neves hazai zenekar gitárosaként mindig igyekezett hátul állni a színpadon – nehogy másnap, építési vállalkozóként tárgyalva, az üzleti partnerei közül valaki felismerje...). Persze, még a pártállami időkben, művésznek volt te-

* Köszönettel tartozom Dész Lászlónak, Inkei Péternek, Koltai Róbertnek és Kovács Kolosnak a témában folytatott beszélgetésekért.

kinthető az, akinek például engedélye volt az ORI-tól (Országos Rendező Iroda) arra, hogy egyáltalán pénzért (is) a színpadra lépjen...

Ezek a kérdések az empirikus adatgyűjtés, a jellemző tényleges folyamatok feltárása szempontjából sem mellékesek, a statisztikai számbavétel eredményeit is befolyásolják. Tegyük fel, hogy adható valamilyen elfogadható válasz minden egyes területen arra nézve, hogy ki tekinthető művésznek – ennek eldöntése alapvetően az ott tevékenykedők, illetve a műélvezők dolga, s nehezen fogalmazhatóak meg e tekintetben tudományosnak tűnő kritériumok. Vajon milyen módon közelíthetők meg, írhatóak le tehát a művészek munkapiaci viselkedésének jellemzői?

A mikroökonómia a *munkavállalót* általában olyan racionális, haszonmaximalizáló gazdasági szereplőnek tekinti, aki alapvetően két dolgot értékel pozitívan: a szabadidőt és az annak élvezetére, ill. fogyasztásra költhető jövedelmet. Munkáját ennél fogva a pénzjövedelem megszerzése érdekében elkerülhetetlenül meghozandó áldozatként fogja fel. Ha feltesszük, hogy jövedelemre csak munkavégzéssel tehet szert (nincsenek például tőkejövedelmei), akkor pénzjövedelmét és szabadidejét csak egymás rovására növelheti (változatlan bérszint mellett). Napi 24 óráját tehát ezekkel a feltételekkel kell optimálisan megosztania a szabad- és munkaidő között. Ezt kívánja szemléltetni a 7.1. sz. ábra (Horváth–Kopányi, 1996, 378.).



7.1. ábra Az egyéni munkakínálat levezetése

Az ábra bal oldali részén a Z szabadidőből és a J jövedelemszintből álló választható alternatívák, „kosarak” közömbösségi görbe-serege látható. A haszonmaximalizálás korlátját a különböző órabérek mellett berajzolt egyenesek jelzik (ezek egyes pontjait úgy kapjuk meg, hogy a ledolgozott óramennyiséget – ami 24 óra mínusz napi szabadidő – megszorozzuk az adott egyeneshez tartozó órabérrel. A függőleges tengely-metszet így azt jelzi, hogy mennyit keresne a munkavállaló, ha egész nap dolgozna). Az optimális, az egyes órabérekhez tartozóan a legmagasabb összhasznot adó választásokban ledolgozandó napi munkaidő és az ahhoz a ponthoz tartozó egyenes berajzolása-kor feltételezett órabér kapcsolatát egy külön ábrán feltüntetve kapjuk meg a munkavállaló egyéni munkakínálati függvényét (jobb oldali ábra). Ez egy pontig pozitív meredekségű, mivel az órabér növelésére a munkavállaló alacsonyabb jövedelemszint-

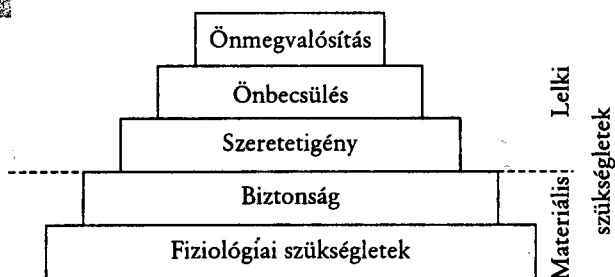
nél a munkaidő növelésével reagál. Ahogyan azonban összjövedelme nő, úgy kezdi el egyre inkább értékelni a csökkenő szabadidőt a jövedelem további növelésével szemben – míg egy ponton túl a szabadidő már oly értékes lesz számára, hogy az órabérek további növekedése munkavállalási hajlandóságának csökkenését eredményezi.

Mennyiben lehet jellemző ez az okfejtés a *művészi tevékenységekre*? Először is – mennyire „munka” a festés, a színpadi szereplés hagyományos értelemben – s mennyiben nem az? Tekinthetjük-e csak a szabadidő feláldozásának, a jövedelemszerzés eszközének? A kérdés költői, hiszen a válasz nyilván nemleges. A témával foglalkozó szerzők egy része (lásd pl. Filer, 1986) mégis arra a következtetésre jut, hogy a művészek munkakínálata sem tér el jelentősen a normál munkapiaci jelenségektől. Hisz a művészek éppúgy jövedelemorientáltak és kockázat-kerülők, mint más foglalkozási ágak képviselői. S ha a jövedelmek közé az ún. *nem pénzbeli*, belső vagy lelki juttatásokat vagy jutalmakat is beépítjük – amelyek minden sikeres alkotótevékenységgel együtt járnak –, akkor a kínálati magatartás elemezhető a fentebbi modell segítségével (Singer, 1981). Sőt, egyes vélemények szerint, ha az alkotói eredményt, sikert is bevesszük a művész által kívánatosnak tartott célok közé (a fogyasztás és a szabadidő mellé vagy inkább elé), akkor az alkotótevékenységek képviselői sokkal racionálisabban használják fel e célok elérése érdekében erőforrásaikat, mint az átlagos munkavállaló. Mások szerint (lásd Throsby, 1992) viszont ha a művészi teljesítmény fokozása a legfőbb motiváció, ez korlátozza a fentebbi modell alkalmazhatóságának érvényességét – mivel egy nehezen megragadható elemet visz bele az optimalizációs folyamatba (hiszen ez esetenként a művész élete végéig nem igazolódik megbízhatóan vissza...). És bonyolítja a helyzetet az a már említett tény is, hogy a művészek jelentősebb részének egyszerre több foglalkozása, megbízása is van, és ezekben nem teljesen azonos motivációk vezérlik.

Megemlíthetjük itt még, hogy hosszabb távon természetesen más, fentebb nem említett gazdasági és *szociális tényezők* is befolyásolják a művészi munka kínálatának alakulását: így a szóban forgó személy neme (nyugati empirikus felmérések szerint a férfiak nagyobb arányban vannak jelen e piacokon); a családi állapot (a sok gyerek ritkán kedvez a kezdetben alacsonyabb jövedelmű és kockázatosabb művészpálya vállalásának), az illető képzettsége és életkora (ezekről később még lesz szó); a kisebbségi léthez tartozás (az többnyire nem előnyös, kivéve néhány speciális területet); az érintett nem munkajellegű jövedelmeinek az aránya (egy vagyonos ember könnyebben élhet csak a hivatásának – bár az ellenkezőjére is sok példa akad); és a lakóhely (nyilván könnyebb zongoraművészként Budapestről befutni, mint egy eldugott kis faluból...).

Egy alternatív megközelítés

A művészi tevékenység azon munkafajták körébe tartozik, amelyben a *kreativitásnak* és az ahhoz való tehetségnek kiemelkedő szerepe van. E könyv egyik későbbi fejezete külön is foglalkozik majd azokkal a nemcsak a gazdaságtan, hanem a pszichológia, kultúr-antropológia stb. eszközeivel is elemezhető jellegzetességekkel, amelyek az alkotótevékenységekre általánosabban is érvényesek. A következőkben egy olyan mo-



7.2. ábra A humán motivációk maslow-i piramisa

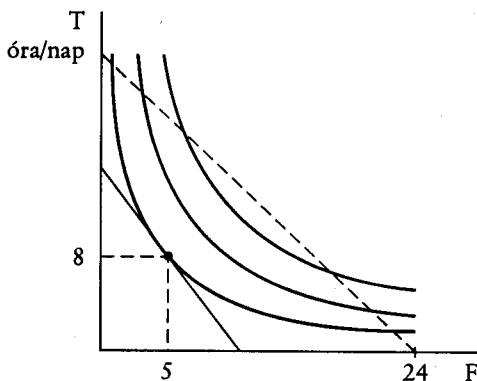
de itt mutatunk be, amely az előzőekben adott elemzést kibővíti a nem pénzbeli jutalmak és a többféle munkakör egyidejű feltételezésének a beépítésével, a művész-munkavállaló elsődleges céljának az alkotói teljesítmény maximalizálását tekintve (lásd bővebben Horváth, 1999c. Egy másik megközelítés: Rimler, 1991).

Induljunk ki a pszichológus Maslow (1970) *szükséglet-piramisából* (7.2. ábra). Ennek alsó szintjein az ún. *anyagi szükségletek* (fiziológiai szükségletek, egzisztenciális biztonság), felsőbb szintjein a J. St. Mill által magasabbrendűnek nevezett szükségletek (szeretetigény, vagy az önbecsülésre, önmegvalósítás) szerepelnek.

A kreatív tevékenységek nyilvánvalóan nemcsak az előbbi, hanem éppúgy – sőt talán inkább – az utóbbi típusú szükségletek kielégítését is szolgálják. A művészi munka semmiképpen sem fogható fel pusztán áldozatként, mint azt a fentebbi modellben láttuk. A művészt, mint az alkotó ember egyik megtestesítőjét, nemcsak a haszonelvűség, de az önkifejezés, alkotásszeretet erkölcsi maximája is vezérli (Horváth, 1998). S amikor egy művészi ágat választva magának, képességeit ott kifejleszti – azaz, közgazdasági szakkifejezéssel, beruház a humán tőkéjébe –, akkor nemcsak a befektetés várható anyagi megtérülését nézi, hanem sokkal inkább lelki jutalmakra vágyik: tapsra, címlapfotóra, az általa tisztelt pályatársak megbecsülésére és így tovább. E tekintetben a művészek gazdasági magatartásának elemzése a közgazdaságtan számára is kihívást jelent – hiszen itt a lelki motivációkat is be kell valamiképpen építeni az elemzésbe. (A munka kelleme ssége természetesen más területeken is vonzóvá teheti azt, még a szabadidővel szemben is – gondoljunk pl. a fodrászatra vagy a főhivatású kertészkedésre – különösen sanyarú életkörülmények esetén...)

Mivel az alkotói teljesítmény mérése, mint utaltunk rá, nem egyszerű feladat, a továbbiakban induljunk ki abból, hogy a munkával való megelégedettséget befolyásolja annak kreatív jellege is. Sőt, az alkotó ember annál többre értékeli munkáját, minél jobban kifejezheti magát általa, fejlesztheti-megvalósíthatja képességeit. Tegyük fel tehát, hogy a művész is ezt a munkával való *alkotói megelégedettséget* kívánja maximalizálni – miközben természetesen arra is ügyelnie kell, hogy a megélhetéséhez szükséges jövedelmeket is előteremtse. Az önmegvalósítási vágy és a pénzkeresési kényszer Scyllája és Charybdis között őrlődik, keresi a legjobb megoldást sok művész – erre utalt pesszimistán József Attila is: „...ügyeskedhet, nem fog a macska / egyszerre kint s bent egeret”.

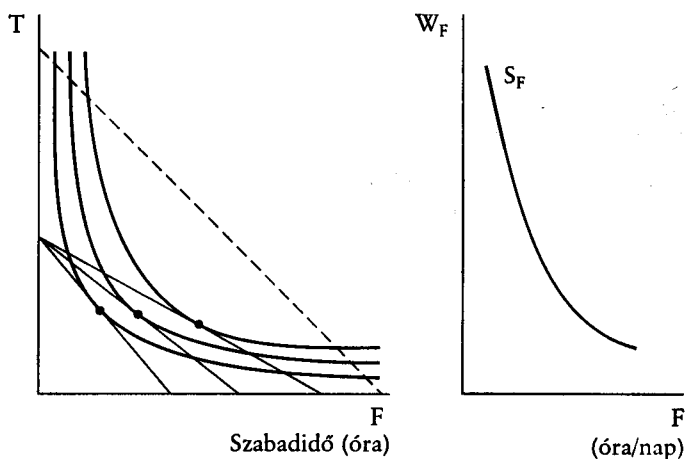
Induljunk ki abból, hogy egy adott képzettséggel rendelkező művésznek rövid távon egyszerre többféle munkaalkalma is nyílik. Egy festő saját öntörvényű képei megalkotása mellett dolgozhat megrendelésre, vállalhat reklámgrafikusságot vagy rosszabb esetben műszaki rajzolást, de megpróbálhat tanítani rajzot is egy gimnáziumban, s esetleg elmehet, ha az jól fizet, képerketezőnek vagy taxisofőrnek is. E tevékenységek az alkotói teljesítmény, önkifejezés szempontjából, bár tökéletlenül, de helyettesítik is egymás (hiszen ez, bár másfajta konkrét vonásokkal és mértékben, de mindegyikben megtalálható). A szeme előtt mindig a saját maga számára értelmezett művészi érték maximalizálása szerepel – de, különösen ha családja is van, gondolnia kell a megélhetésre is. Ezeket a késztetéseket kívánja szemléltetni a 7.3. ábra, ahol kétféle tevékenység, mondjuk a festés (F) és a tanítás (T) között osztja meg napi idejét a festő-tanár munkavállaló (hajdani gimnáziumi szakrajz-tanárom, Farkas Bandi bácsi is épp ezt tette...):



7.3. ábra Optimális választás különböző alkotótevékenységek között

A közömbösségi görbék most a kétféle tevékenység lehetséges napi kombinációit reprezentálják. Minél magasabban, az origótól távolabb helyezkedik el egy-egy közömbösségi görbe, annál nagyobb a hozzá tartozó alkotói teljesítmény vagy megelégedettség (a két kifejezést itt azonos értékűen kezeljük). Természetesen több-kevesebb érvényességgel megjelölhető lenne az ábrában egy olyan tartomány, amelyen belül helyezkedhetnek el a reális választások – hiszen valamennyi időt a pihenésre, regenerálódásra, szabadidős tevékenységekre is kell szánni. A költségvetési egyenes (a szükséges pénzjövedelem egyenese) pedig itt azt a jövedelemszintet fejezi ki, amelyet a művész-munkavállaló a megélhetéséhez meg kíván szerezni – a festésből és a tanításból együttesen. Az egyes tevékenységekben eltöltött napi munkaidő szorozva az egy órára eső jövedelemmel adja a megkívánt jövedelemszintet. Az optimális választás e feltevések szerint ott van, ahol a biztosítandó családi költségvetés egyenese alulról érinti a legmagasabban elhelyezkedő, még elérhető önmegvalósítási szintet reprezentáló közömbösségi görbét. Az ehhez az optimumhoz tartozó vízszintes ill. függőleges koordináták adják meg, hogy milyen arányban kell kombinálnia a racionális művésznek a kétféle tevékenységet napi munkaidejében. Ha a tevékenységek jövedelmezősége arányosan

nő, a költségvetési egyenes felfelé párhuzamosan eltolódik, és a művész-tanár egyre magasabban fekvő optimum-pontok között választhat. Éppígy módosulnak a legmegfelelőbb kombinációk, ha csak az egyik tevékenység díjazása változik meg – mondjuk a festés folyamatosan csökken, mert a művész egyre nehezebben tudja eladni képeit. Ez utóbbiból vezethető le most az adott tevékenységre vonatkozó *egyéni munkakínálati görbe* (7.4. ábra).



7.4. ábra Az alkotó ember egyéni munkakínálati görbéjének levezetése

A bal oldali ábra most azt reprezentálja, hogy a művésznek egyre többet kell festőként dolgoznia, így „eladnia magát”, ha megélhetését változatlan szinten kívánja tartani. Az optimális választásokban növekedhet a tanítás aránya, ezzel helyettesítve a gyengébben jövedelmező festést, de – ahogy a 7.4. ábrán látható – a tanításra szánt idő csökkenhet is. A modellben nem térünk ki számos további összefüggésre: így arra, hogy miképpen módosítja a közömbösségi görbék lejtését, ha az egyik tevékenységet csak a pénzkeresésért, áldozatként végzik (ami a standard mikroökonómiai modell alapfeltevése mint fentebb láttuk); hogy miként ábrázolható az a minden művész számára kívánatos helyzet, amikor csak a fő hivatásából is meg tud élni az általa szükségesnek tartott szinten és így tovább. A tisztelt Olvasóra bízunk annak eldöntésével, hogy az alkotó tevékenységek munkapiaci kínálatalakulásának leírására inkább az előzőekben bemutatott hagyományos, vagy az itt szereplő alternatív, esetleg egy harmadik modellt talál meggyőzőbbnek.

A művészek munkapiaci összkínálatának és -keresletének egyes jellemzői

Filer (1986:56) a következő ismérvekkel jellemzi a művészi munka piacáról hagyományosan kialakult képet:

1. A jövedelmek alacsonyabbak, mint amit hasonló kvalifikáltsággal másutt keresnek a gazdaságban;
2. Mivel a sztárok jövedelme kiugróan magas, a keresetek megoszlása szélsőségesebb, mint a munkapiacokon általában;
3. A munkaerő átlagosan jóval fiatalabb, mint a többi piacon;
4. Magas a be- és kilépők aránya, különösen a fiatalabbak körében.

Vizsgáljuk meg e feltevéseket és a mögöttük meghúzódó összefüggéseket részletebben a fejlett piacgazdaságok példáján.

Kínálati oldalról a művészi szolgáltatások piacának szereplőit jellemzően kétféle szempont alapján csoportosíthatjuk:

- a jövedelemszerzés biztonsága és nagyságrendje szerint – pályakezdők, befutotak és sztárok;
- az alkotói önállóság és teljesítmény jellege szerint – anyagi vagy szellemi alkotást előállító és előadóművészek.

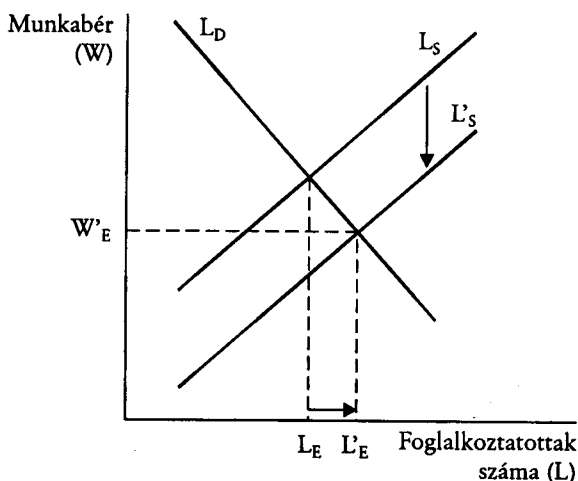
Az előbbieket általában egyéni vagy kisvállalkozók, míg az utóbbiakat intézmények (színházak, zenekarok stb.) foglalkoztatják, ideiglenesen vagy tartósan – ennél fogva szakszervezeteket is inkább ők alkotnak.

A mai, posztindusztriális társadalmakban megfigyelhető a „művészkínálat” lassú növekedése. Például az Egyesült Államokban az összes munkavégzőnek 1950-ben 0,73%-a, 1990-ben 1,31%-a volt művésznek tekinthető (vegyük figyelembe itt a korábban már említett definíciós nehézséget is a számbavételnél – Throsby, 1994, 17. old.). Ugyancsak amerikai adatokra támaszkodva azt a következtetést vonhatjuk le, hogy meglepően alacsony lehet a teljes munkaidőben foglalkoztatott művészek részaránya: Rosen (1981, 845.) adatai szerint például az USA-ban nincs kétszáznál több főállású színész, és néhány százra tehető az ugyancsak főállású hangszeres előadók száma. Más becslések szerint ugyanitt az összes művész mintegy 20–25%-a foglalkoztatott teljes munkaidőben (Throsby, uo.).

A művészipiacokra újonnan belépők természetesen a korábbi fejezetekben már jellemzett elsődleges piacokon jelennek meg outputjaikkal. Bizonyos területeken szinte teljesen szabad a belépés. A festészetben például aligha lehetne bármilyen kritérium alapján megszabni, hogy ki vehet ecsetet a kezébe – más kérdés, hogy végül kinek a képei kelnek el a nagy aukciókon. De nem szükséges túl sokat gyakorolni és nagyobb tőkebefektetést eszközölni ahhoz sem, hogy valaki utcai zenészként próbáljon meg kiegészítő jövedelmet keresni, esetleg magára vonva valamelyest a figyelmet is... Nem könnyű meghúzni a határvonalat közgazdasági szempontból sem az amatőrök (akik tulajdonképpen nagyrészt be sem lépnek a piacra – vagy csak alkalmilag, pl. egy időnként fellépéseket vállaló énekegyüttes tagjaként) és a pályakezdő – legalábbis szándék

kuk szerint – „professzionális” művészek között. Az utóbbiak esetében többnyire már komolyabb szakmai előtanulmányok kellenek (pl. operaénekesek), és lehet a belépésnek tőkekorlátja is (az idősebbek talán még emlékeznek rá, hogy a 60-as évek egyik népszerű rock-zenekara, az Atlantis annak idején azért esett ki hirtelen a piacról és nem is tudott már visszakerülni, mert egy vidéki turné során leégett a szerelése). A *belépési korlátok* a befutott művészek, és még inkább a sztárok rész-munkapiacain már nagyon jelentősek (megjelenhet ez reklámköltségekben, eszközigényben, ún. *kapcsolati tőkében* stb.). Eltér e belépési korlátok erőssége művészeti ágak szerint is.

Paradox jelenségnek tűnhet, hogy az alacsonyabb kezdő bérek és a bizonytalanabb foglalkoztatási kondíciók ellenére a művészi szolgáltatások piaci jellemzően *túlkínálatosak*. Ezt általában a már korábban említett lelki jutalmak meglétével és a „befutás”, s ezzel a későbbi magas jövedelmek megszerzési lehetőségei valószínűségének az alábecslésével hozhatjuk összefüggésbe. A munkapiaci egyensúly e tényezőknek betudható eltolódását, a magasabb foglalkoztatási szint kialakulását szemlélteti a 7.5. ábra.



7.5. ábra Kereslet–kínálat a művészek munkapiacán

Az újonnan belépő, pályakezdő fiatalok jelentős része egy átmeneti próbálkozási időszak után, a kudarcok hatására aztán el is hagyja e piacokat – más, kockázatmentesebb és kissé jobban fizető foglalkozások után nézve. Akik viszont bent maradnak (amelyben gyakran a magasabb kudarcűrő képességnek is van szerepe – az önmagunkban való hit is része a tehetségességnek...), azok biztosabb foglalkoztatásra, rendszeresebb és növekvő jövedelmekre számíthatnak. S akik elhagyják a pályát, azok gyakran az eredetileg áhított hivatáshoz valamilyen módon kapcsolódó megélhetést választanak: operaénekesekből például énektanárok, impresszáriók, kulturális vállalkozók lesznek. A befutás és eltűnés időhorizontja is eltérő: a komolyabbnak minősített

műfajokban ez hosszabbnak tűnik, mint pl. a popzenében, ahol tucatjával találkozhatunk „egyszámos” előadókkal.

Mint az alkotó foglalkozású embereknek általában, a művészeknek is az átlagosnál hosszabb a napi összmunkaidejük (Towse, 1996). A kifejezett művészi tevékenységgel töltött munkaidő kisebb, mint amennyit más szakmákban dolgoznak – de ehhez járul a felkészülés, a próbák, az utazás stb. időigénye is. A művészpiac szereplői a megfigyelések szerint az átlagosnál kvalifikáltabbak, bár a képzettségnek, mint még utalunk majd rá, kisebb a szerepe a pályán való előrejutásban, mint másutt.

A művészek jövedelme, mint láttuk, két nagy részre, a *pénzbeli és nem pénzbeli jutásokra* osztható. Inkább kiegészítő foglalkozásaikban (tanítás, szakértés, reklámszerzés stb.) pénzjövedelem-orientáltak. Művészi tevékenységüket viszont, mint említettük, más alkotó életvitelű emberekéhez hasonlóan, elsősorban a nem pénzbeli szempontok motiválják: önkifejezés, tanulási-továbbfejlesztési lehetőség, belső megelégedettség, szakmai presztízs stb. Ezeket foglalja össze a pszichológiai szakirodalom belső vagy lelki jutalmak (*intrinsic-psychic rewards*) néven (lásd Lane, 1991). A művészek tehát, az előző alponthan szereplő modell szerint, a pénzbeli és nem pénzbeli hasznokat és (alternatív) költségeket együttesen mérlegelik, keverik jövedelemszerzési stratégiájuk kialakításánál, a különféle lehetséges állásokra vonatkoztatva. Művészi munkakínálatuk időmennyisége pozitív kapcsolatban van a művészi tevékenység díjazásának alakulásával, így csökken a kiegészítő-pénzkereső elfoglaltságra fordított idejük. Ha viszont a kiegészítő foglalkozás díjazása nő, a hatás nem egyértelmű. Lehet, hogy elvonja az érintetteket a hivatásuktól. De az is lehet, hogy – a fentebbi modell feltételezése szerint – nem növelik a megkereshető pénz mennyiségét, és a kiegészítő állás magasabb jövedelmezőségét kihasználva több idejük marad a művészi tevékenységre. Mindenesetre, a kiegészítő állásokra fordított idő érzékenyebb a keresetszint alakulására – hiszen itt az érintettek elsősorban pénzért dolgoznak.

Pályájukon előrehaladva, túl az egzisztenciális háttér megteremtésének gondjain, a művészek számára (is) egyre nő a nem pénzbeli jutalmak fontossága. Míg fiatalabb korukban egy rockbanda tagjai képesek voltak összeveszni a koncertek csekély tiszta hozamának a felosztásán – a befutottak már megengedhetik maguknak, hogy kevésbé számítson egy-egy új lemez várható bevétele, és inkább feltegyék az internetre. Vagy azoknak lenne igazuk, akik azt mondják: évi tízmillió forint felett már minden fillér számít...?

Magyarországon, részben az alacsonyabb életszínvonal, részben a kulturális piacok viszonylagos fejletlensége, s talán bizonyos intézményi korlátok miatt is a komplex megélhetési stratégiák fontosabbnak tűnnek, mint a fejlett piacgazdaságokban – s az alkalmazók is jobban tolerálják. Míg külföldön „az énekes hangja a bankban kamatozik”, itthon befutott operaénekesek szórakozóhelyeken vagy magán-partikon is énekelnek olykor. Mindez persze érinti a művészi identitás kérdését is, napi választások elé állítva az érintetteket. Bár, a posztmodern értékluralizmus jegyében is gondolkodva, egy színész számára a versmondás mint feladat nem függhet az érte felajánlott fellépti díjtól. Ezzel és a korábban említettekkel kapcsolatban felvetődhet az a kérdés, hogy vajon milyen viszonyban lehetnek egymással a pénzbeli és lelki jutalmak – kiegészítik, részben helyettesítik vagy esetenként éppen gyengítik-e egymást? Lehet-e csak a

szeretetért is játszani – a pénzügyi szempontoknak csekélyebb jelentőséget tulajdonítva (vagy azokat egy megbízható menedzserre bízva...)?

Attérve a munkapiac másik oldalára, kifejezett művészkeresletről inkább csak azok esetében beszélhetünk, akiket intézmények foglalkoztatnak. Az egyéni vállalkozó festőnek nincs külső kereslete – a festményeinek van. A keresleti oldal magatartását – akár intézményről, akár egyéni fogyasztóról van szó – alapvetően az jellemzi, hogy a lehető legjobb minőséget szeretné, az ezért eszközrendő ráfordítások és a várható művészi teljesítményben rejlő kockázat minimalizálása mellett. Az előadóművészek esetében a nemzetközi tendencia az, hogy a színházak a fix költségeik arányának csökkentése érdekében igyekeznek minél kevesebb főállású művészt alkalmazni, és inkább szerepre, darabra, esetleg szezonra stb. szerződtenek (*staggiione*-rendszer). Az e gyakorlatból fakadó kockázatok elkerülése céljából viszont egy eléggé költségigényes kiválasztási mechanizmust működtetnek. Towse (1992) számol be arról, hogy az angol operaházak évente átlagban 3–400 énekest alkalmaznak, a többségüket eseti megbízással. Több megfigyelő csoportjuk is van, akik járják a világ operaházait és művészeket ajánlanak a tervezett előadásokhoz. A kiszemelteket aztán meghívják egy bemutatkozó meghallgatásra, amely újabb költségekkel jár (a nagy sztároknak, akárcsak a futballban, természetesen nincs szükségük ilyen előszűrítésre). De még e tetemes információszerezési költségek mellett is olcsóbb ez az eljárás, mintha a megfelelő összetételű és méretű társulat nagy része főállású foglalkoztatott lenne.

Ezeket a keresési költségeket (*search costs*) mérséklék az ügynökségek – hiszen ezek mintegy átvállalják a kiválasztási teendők egy részét, amikor kiszemelik az általuk menedzselendő művészeket. Mivel a keresési költségek az egy-egy újabb, még kevésbé ismert vagy abban a darabban, az adott társulatban még nem kipróbált művész alkalmazásával járó minőségi kockázat mértékét hivatottak csökkenteni, az ügynökségeknek e tekintetben kell megbízható szolgáltatást nyújtaniuk (a művészeket nálunk is gyakran családi kisvállalkozásban menedzselik). Ezért is van az, hogy a már befutottak nehezebben szorulnak ki a piacról, illetve rövidebb ideig maradnak szerződés nélkül – mert náluk lehet tudni, hogy a következő előadáson is mindig „hozzák” magukat, teljesítményük színvonala kevésbé ingadozik. De a fogyasztóknak is vannak információszerezési költségeik (vö. Horváth 1999b). Különösen a jól keresők, a kevés és drága szabadidővel rendelkezők számára fontos, hogy ha egyszer-egyszer eljutnak színházba, ne bővöljenek. Ezért is választják a befutott társulatokat, még ha drágább is a jegyár – e többlet megfizetésével osztoznak a színházzal, ügynökségekkel stb. a keresési költségeken.

A művészek általános jövedelemszintjének összehasonlítása más foglalkozási ágakkal

A kultúra-gazdaságtan művelőinek empirikus vizsgálatai (ezek összefoglalását lásd McNertney-Waits, 1988) többnyire azt mutatják, hogy a fejlett piacgazdaságokban a művészek átlagosan kevesebbet keresnek, mint a hasonló szintű képzettséggel más szakmákban, állásokban foglalkoztatottak. A felmérések 6–10% körüli (Panasuk, 1974, Filer, 1986) elmaradást valószínűsítene. Egyesek ezért úgy is fogalmaznak,

hogy a művészek pénzben meg nem fizetett munkájukkal implicate mintegy támogatják a művészeteket, és az ide érkező támogatások részben csak ezt kompenzálják (Withers, 1985). Mások viszont úgy vélik, hogy a jövedelmek azért kisebbek, mert effektíven a művészek az átlagnál kevesebbet dolgoznak (Alper–Wassall, 1992).

A nemzetközi szakirodalomban is kevés megbízható adat van arra, hogy a jövedelmek milyen hányadát keresik a főhivatásukban illetve kiegészítő foglalkozásaikban. Egy amerikai reprezentatív felmérés az előbbieket arányát 46%-ra teszi a művészek összjövedelmében, megjegyezve, hogy például az írók és zeneszerzők esetében általában kisebb az átlagosnál a művészi teljesítményből, jogdíjakból eredő keresetek aránya (Alper–Wassall, 1992). Ha korábbi hipotézisünk igaz, akkor hazánkban a kiegészítő jellegű jövedelmek aránya a nyugat-európai vagy amerikai átlagnál magasabb lehet. Az viszont bizonyosnak látszik, hogy a már beérkezettek, a 40 fölöttiek átlagosan jobban keresnek, mint másutt a hasonló képzettségűek. Ez is egy lehetséges érv az alulfizettség ellen – hiszen lehet-e művészként számon tartani azt a pályakezdő színinövendéket, aki pár év próbálkozása, statisztika- és epizód szerepei után van ott szinte éhbérért a művészpiacon, s csak a statisztikát rontja...?

A relatíve alacsonyabb bérszinthez hozzájárul az is, hogy a művészek között több a költség-elszámoló egyéni vállalkozó (ez nálunk is feltehetően így van). Gyakori a naturális, esetleg adót kikerülő támogatási forma is – előbbinél gondoljunk egy reklámszerződés keretében használt autóra, utóbbinál mondjuk egy csinos színésznő által a rajongójától kapott ajándéktárgyakra. (Az általános életszínvonal ezt a nem pénzbelinek tekinthető jutalmazást is befolyásolja: nemrégiben egy szentpétervári színielőadás végén láttam, hogy a női főszereplőnek nem egy nagy csokor virágot, hanem egy doboz bonbont adtak fel a színpadra...).

Az összehasonlítást torzíttja az a már említett s közismert tény is, hogy a művészi sikerességben kisebb a szerepe a formális képzettségnek és nagyobb a szakmai tapasztalatoknak, mint általában (ezért is kezdenek a már befutottak jól keresni). Ennek felel meg az a megfigyelés, hogy a művészjövedelmek és a képzettség között negatív, míg a jövedelmek és a szakmai tapasztalatok között pozitív a korreláció (Alper–Wassall, 1992:195). Az előbbi, talán paradoxnak tűnő összefüggés oka: a képzettebbek többet töltenek nem közvetlenül művészi tevékenységgel, ahol diplomájukat jobban megbecsülik. Ezért a kvalifikáltabbak keresetében nagyobb a hányada a nem művészi tevékenységből eredő jövedelemnek.

Végül utalhatunk arra az információs vagy tudástársadalom kibontakozásával egyre fontosabb kérdésre is, hogy az alacsonyabb jövedelemszint egyik oka lehet a szerzői jogok korlátozott védhetősége is. Az új információs technológiák révén egyre nagyobb arányban férhetnek hozzá és élvezhetik-felhasználhatják a művészi alkotásokat olyanok is, akik egyáltalán nem fizetnek értük (lásd erről bővebben Towse, 1996).

A művészek számára odaítélt díjak, ösztöndíjak, egyéb támogatások csökkentik a valószínűsíthető keresetkülönbséget – és ennek a pályakezdők esetében van feltehetően nagyobb jelentősége. Ezzel kapcsolatban mindig felmerül annak a kérdése, hogy vajon az elkészítendő végtermékhez kell-e a támogatást kapcsolni, vagy a direkt teljesítménykényszer helyett inkább az alkotói feltételek javítását kell segíteni, bízva az alkotóművész belső motiváltságában, jó értelemben vett megszállottságában. Felton (1980)

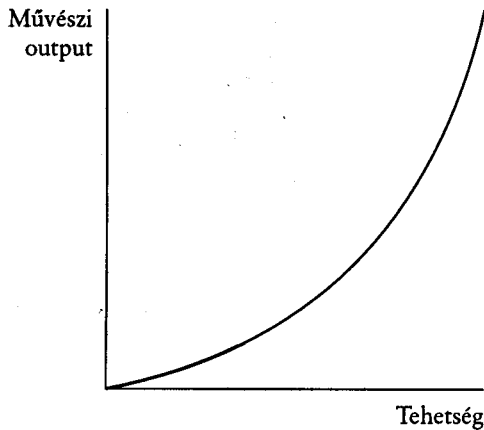
vizsgálatai szerint az inputtámogatás a költséghatékonyabb. És a pénzbeli jövedelemkülönbségek elemzésénél természetesen nem szabad megfeledkeznünk a már többször említett „lelki jutalmakról” sem – amelyekkel viszont a művészek az átlagosnál jobban el vannak látva. Ha ezt is figyelembe vesszük, akkor a művészpiacokon is érvényesnek tekinthetjük a humán tőke-modell alapgondolatát, mely szerint hosszabb távon a munkavállalók azon területek felé áramlanak, ahol a szaktudásuk gyarapítása érdekében eszközölt közvetlen és közvetett ráfordításaik, befektetéseik jobban megtérülnek (Schultz, 1983).

Megemlítenéd, hogy a művészeknél az átlagosnál *magasabb a kockázata* a humán tőke-befektetés megtérülésének. Részben azért, mert a művésszé válás inkább a gyakorlatban valósul meg, s a képzés szerepe nem annyira meghatározó. Másrészt összefügg ez a szakmai pályafutás majdani sikerességének nagyon bizonytalan előrejelezhetőségével, a menedzselés, az image-építés stb. buktatóival. E nagyfokú kockázat létezése, és főként annak alábecsülése mégis ösztönzi a fiatalokat az alacsony bérek ellenére a művészpiacra – bár az igazi befutásra többnyire alig van több esélyük, mint egy nagy kaszálásra a tőzsdén. Santos (1976) a lottózáshoz hasonlítja ezt a helyzetet – ott is hajlandók vagyunk rövidebb-hosszabb ideig kisebb áldozatra azért, hogy esetleg egyszer bejöjjön a nagy dobás. A pályakezdők esetében a több lábon állásnak, a kiegészítő foglalkozások vállalásának kockázat-csökkentő szerepe is van. Erre a befutottaknak többnyire már nincs szükségük – kiegészítő állásként is inkább a lelki jutalmakat, presztízst eredményező megkereséseket fogadják el.

A művészek közötti jövedelmi differenciák jellemzése

A művészek között – akár az egyes művészeti ágak átlagát, akár azon belül az egyéni jövedelmeket összevetve – általában az másutt megfigyelhetónél *nagyobb keresetkülönbségek* mutatkoznak. Utaltunk már erre a jelenségre az előző fejezetben, a különböző élményjóság-piaci szintek elhatárolásánál. A pályakezdők díjazása, a már említett okok miatt, sokszor szinte csak jelképes. A már befutott, megfelelő image-dzsel bíró művész viszont egyre nehezebben helyettesíthető másokkal egy-egy felkérésnél, így jövedelmében megnő az ún. gazdasági járadék részaránya (s sztárok még a beérkezett átlaghoz képest is kiugróan magas jövedelmeinek közgazdasági tényezőiről lásd Horváth, 1999b). Ha a kiegészítő állásokban kereshető jövedelmeket is figyelembe vesszük, ez mérsékli némileg a különbségeket – tekintettel arra, hogy ezekre inkább a pályájuk elején lévők tesznek szert.

Egy külön, és a közgazdászok által aligha megválaszolható kérdés, hogy vajon mekkora a szerepe a *tehetségnek* ezekben a jövedelmi differenciákban. Különösen érdekes ez a szempont a kiugróan magas jövedelmekkel rendelkező sztárok esetében. A kultúra-gazdaságtan több művelője (így például MacDonald, 1988) abból indulnak ki, hogy a művészi teljesítmény, kibocsátás a tehetség konvex függvénye (7.6. ábra), és így egy szint fölött a kis mértékű tehetségkülönbségek is egyre nagyobb eltéréseket okoznak a művészi pályafutás eredményességében és sikerességében. Ennek következtében pedig ha valaki csak egy kicsit is tehetségesebb, e szint fölött jövedelmei jelentősen meghaladhatják pályatársaiét.



7.6. sz. ábra A tehetség és a művészi kibocsátás kapcsolata

Ezen összefüggés következtében is lehet a művészipiacokon a jövedelmek megoszlása erősen egyenlőtlen, eltolódva a befutottabb művészcsoportok felé. Ennek az egyenlőtlenségnek más gazdasági tényezőire (a médiaiparok kialakulása, a sztárok korlátozott helyettesíthetősége, a fogyasztói kulturális tőkefelhalmozás sajátosságai) itt nem térünk bővebben ki. Végül még egy, nem lényegtelen észrevétel: a nemzetközi adatok azt mutatják, hogy a különféle művészeti ágakban a nők általában rosszabbul fizetettek – kivételt képeznek az előadó-művészetek. Talán az is igaz, hogy általában gyorsabban futnak be férfi pályatársaikhoz viszonyítva – de kisebb kereseti csúcsokkal. A nemek közötti különbségeket e tekintetben olykor egészen sajátos körülmények is befolyásolják – úgy tűnhet például, hogy az operairodalomban valahogy több a veretes férfiszerep, mint a női.

Konklúziók

A jelen írás talán meggyőzte arról a tisztelt Olvasót, hogy a művészek munkapiacának jellegzetességei viszonylag jól leírhatóak a mikroökonómia szokásos eszközeivel is. Ugyanakkor helyenként (mint a művészi teljesítmény, a lelki jutalmak beépítése a munkavállaló célfüggvényébe, a tehetség szerepének kezelése stb.) szükségesnek látszik az elemzési módszerek kiterjesztése, más tudományterületek szempontjait is figyelembe véve (így például a kreatív magatartás fontos jellemzői elsősorban a gazdaságpszichológia eszköztárának a segítségével ragadhatóak meg).

Végezetül megemlíjtük, hogy ebben az írásban számos olyan összefüggés szerepel, amely éppúgy megfigyelhető az egyetemi tanárok vagy a futballedzők munkapiaci szegmensén is, illetve, általánosságban minden kreatív munkatevékenység esetén érvényes lehet. Ez azért is fontos, mert a késő-modern, poszt-indusztériális társadalmakban egyre nő az ilyen típusú munkát végző emberek részaránya. Lane (1991) kifejezésével élve ők alkotják a kibontakozó tudástársadalom (*knowledge society*) rejtett privilegi-

zált osztályát. Azaz, ezekben a társadalmakban már nemcsak a vagyon vagy a politikai hatalom helyez valakit előkelő és befolyásos helyre a társadalmi ranglétrán, de az is, hogy mennyire engedheti meg magának az alkotó munkavégzés, önkifejezés kiváltságát.

Irodalom

- Alper, N. O.–Wassall, G. H. (1992): Toward a Unified theory of the Determinants of the Earnings of Artists. In: Towse, R.–Khakee, A. (ed.) 201–208. old.
- Felton, M. V. (1980): Policy Implications of a Composer Labor Supply Function. In: Handon, W. S.–Shanahan, J. S.–MacDonald, A. J. (eds) Economic policy for the arts. Abt Books. Cambridge, MA.
- Filer, R. K. (1986): The 'Starving Artist' – Myth or Reality ? Earnings of Artists in the United States. *Journal of Political Economy*, Vol. 94. No. 1. 56–75. old.
- Horváth, S.–Kopányi, M. (1996): Munkakínálat és munkapiac. In: Kopányi (szerk.) *Mikroökönómia*. 3. kiadás. Műszaki Könyvkiadó, Budapest.
- Horváth, S. (1998): Haszonelvűség és alkotásszeretet. *Világosság*, 8–9., 112–123. old.
- Horváth, S. (1999a): A kultúra értékei – közgazdaságtani nézőpontból. *Műhely*, 1. 61–66. old.
- Horváth, S. (1999b): A sztárjelenség közgazdasági értelmezése. *Kritika*, 6. 16–18. old.
- Horváth, S. (1999c): Economic Modelling of Creative Behaviour. *Society and Economy*, No. 4.
- Lane, R. (1991): *The Market Experience*. Cambridge. University Press.
- Maslow, A.H. (1970): *Motivation and Personality*. New York. Harper and Row.
- MacDonald, G. (1988): The Economics of Rising Stars. *American Economic Review*, 78. (1.), March, 158–166. old.
- McNertney, E. M.–Waits, C. R. (1988): The Incomes of Cultural Providers: a Review of Current Research. In: Shaw, D.–Hendon, W.–Owen, V. (ed.) *Cultural Economics 88: An American Perspective*. Akron. Association for Cultural Economics. 41–49. old.
- Panasuk, C. (1974): *An Analysis of Selected Performing Arts Occupations*. Ottawa. Canada Council for the Select Comm. on Manpower and Immigration.
- Rimler, J. (1991): Kreatív munka – reprodukív munka és a piac. *Közgazdasági Szemle*, 6.
- Rosen, S. (1981): The Economics of Superstars. *American Economic Review*, 71. (5.), December, 845–858. old.
- Santos, F. P. (1976): Risk, Uncertainty and the Performing Arts. In: Blaug, M. (ed.) *Economics of the Arts*. Boulder, Colo. Westview.
- Schultz, T.W. (1983): *Beruházás az emberi tőkébe*. Budapest, KJK.
- Singer, L. P. (1981): Supply decisions of professional artists. *American Economic Review*, Vol. 71. No. 2. (May), 334–346. old.
- Singer, L.P. (1990): The Utility of Art versus Fair Bets in the Investment Market. *Journal of Cultural Economics*, 14. (2.), December, 1–13. old.
- Throsby, D. (1992): Artists as Workers. In: Towse, R.–Khakee, A. (ed.) *Cultural Economics*. Berlin-Heidelberg. Springer Verlag.
- Throsby, D. (1994): The Production and Consumption of the Arts: A View of Cultural Economics. *Journal of Economic Literature*, March, 1–29. old.

- Towse, R. (1992): The Earnings of Singers: An Economic Analysis. In: Towse, R. (ed. 1997), II. 218–226. old.
- Towse, R. (1996): Market Value and Artists' Earnings. In: Klammer, A. (ed.) The Value of Culture. Amsterdam. University Press. 96–107. old.
- Withers, G. (1985): Artists' Subsidy of the Arts. *Australian Economic Papers*, 24, December, 290–295. old.