

KISS GABRIELLA

A VALÓSÁG OTT VAN

Kiváló dolgozók – Örkény Színház

„Ha olyan munkád van/volt, ami szinte sosem kerül reflektorfénybe, vagy hosszú évek óta komoly problémákkal működik, netán nem is tekintik hivatalosan munkának, olyan, amiben úgy érzed, magadra hagytak, vagy olyan, amit az emberek többsége nem talál vonzónak, esetleg el kellett hagynod a lakhelyed a nagyobb megbecsülés érdekében, és ha szívesen megosztanál történeteket a nehézségekről és örömekről, amelyekkel a munkád során találkozol, a munkád jelenéről és feltételezett jövőjéről, munkahelyi körülményekről, és szívesen gondolkodnál együtt színházi alkotókkal a munka világáról, és azon belül is a »láthatatlan« szakmák helyzetéről, várjuk jelentkezésed az alábbi űrlap kitöltésével!” Ezzel a felhívással kezdődött az a próbafolyamat, amelynek eredményeként egy fővárosi művészszínház tette transzparenssé, hogyan lehet játszva gondolkodni nemcsak a gondoskodási válságon,¹ hanem a személyes és társadalmi felelősségvállalás, illetve önérvényesítés lehetőségein.

A CAFe Budapest Kortárs Művészeti Fesztivál keretében bemutatott előadás kőszínházi keretek közé beemelt ún. civil színház (Bürgerbühne). Az Örkény társulatának kilenc színésze mellett ugyanis tíz nem professzionális előadó, felvételtől pedig három szakmai tanácsadó kap arra jogot, hogy egy kőszínház infrastruktúráját használva, önmagát színpadon megmutatva dolgozzon. Ily módon munkájuk azért válhat kritikus művészi gyakorlattá, mert az intézmény nemcsak „hétköznapi szakértőnek”, hanem játszótársnak is tekinti az előadás profi színészi gyakorlattal nem rendelkező résztvevőit. A néző számára pedig – Magyarországon először – nem a független színház devised kezdeményezései között, hanem az ország egyik legismertebb művészszínházában válik esztétikai tapasztalattá az a felismerés, hogy ennek a színházcsinálásnak „nem a valós ábrázolása [a célja], hanem az, hogy maga az ábrázolás váljék valóssá”.²

A *Kiváló dolgozók* az alkalmazott és a dokumentarista színház eszközeivel vizsgálja a gazdaság egészének működését garantálni hivatott gondoskodás hazai helyzetét, szociálpolitikai, makroökonómiai és nőjogi vonatkozásait. Szereplői olyan láthatatlan szakmák képviselőiben jelennek meg a színpadon, amelyek gyermekek, idősek, betegek, fogyatékkal élők, függők vagy épp szülő nők mindennapjait kísérik figye-

lemmel. S mivel ezek az alkotómódszerek nem ismeretlenek a hazai nézőközönség előtt – a műfaj élő klasszikusának számító Rimini Potokoll *Hagyatéka* (*Nachlass*) című előadását például a bemutató előtti héten láthattuk a Trafóban –, azt kell megvizsgálunk, hogy Boross Martin kőszínházi rendezése milyen esztétikai megoldásoknak köszönhetően tudta párbeszédbe léptetni a civil önképviseletet, a kilenc profi színész saját szakmájának gondoskodó jellegét, a színpadon jelen lévő tizenkilenc ember személyes, de nem feltétlenül egyéni gondjait, attitűdjét és nem utolsósorban egy kulturális intézmény működőképességét.

Mert a színház – ahogy a hangjával először saját igazgatói énjét, majd David Attenborough-t megtestesítő Mácsai Pál prologusából megtudjuk – sokféleképpen működhet. Illetve működhetne... Leggyakrabban azzal szórakoztat, hogy színészek mások történeteit mesélik el. S az előadás első pillanataiban ez most sincs másképp, sőt! Az Örkény színészei karikírozzák azt a színházi alapszituációt, amikor a színészt mások szerepében (ez esetben a !Kungok krétavonalakkal körülrajzolt, hófehér monitorban megelevenedő társadalmának tagjaiként) látjuk. Az afrikai bennszülötté maszkírozott profi színlelők által megelevenített diaképek olyan önkormányzó közösséget mutatnak fel, amelyben ismeretlen a gőg és a kapzsiság, ahol gyermek és idős egyaránt hasznosnak érezheti magát, megérdemli mind az ételt, mind a figyelmet, továbbá a megélt életidő hétnyolcad része olyan tevékenységekkel telik, mint az ének, a mese, a tánc, a gyógyítás és az ajándékozás. Nos, ennek a diavetítőnek a színpadnyílással való objektívjára és erre az illúzióra ereszkedik rá az a téglalap alakú sapka, amely az éneklő-mosolygó csoportképet elfedi, a !Nai, Badaik stb. szerepét megtestesítő játékosok igazolványképeit viszont látni engedi – hiszen az (is) valóság. Ahogy valóság annak a kilenc nőnek és egyetlen férfinak a története is, akik személyes felelősségük tudatában mesélnek egy öregedő, egyre kirekesztőbb, infrastrukturálisan egyre elmaradottabb, saját lehetőségeit egyre gyorsabban felélő társadalom alapvető problémájáról: az egyéni haszon maximalizálására törekvő, legtöbbször hímnemű *homo economicus* dominanciájáról.

Az Örkény illúziószínpadán olyan emberek kerülnek a nézői tekintetek keresztútjába, akiknek munkája jórészt láthatatlan és (mivel csak közvetve – a bérmunkára képesek újratermelése révén – termelnek hasznot) alulfizetett. Mert szögezzük le: ma Magyarországon csak a színház világában történhet meg, hogy százhusz percig „dolgozóknak”, és ne irgalmas nővérek, háztartásbelinek vagy épp „lúzernek” lássunk egy idősgondozót, egy otthonápolásban érintett édesanyát, egy gyermekfelügyelőt, egy bábát, egy hospice nővért, egy függőknek segítő pszichológust, egy intenzív szakápolót, egy telefonos lelkisegély-szolgálatost, egy hajléktalansegítőt és egy szociális asszisztenst – vagyis reprodukív, ily módon

1 A gondoskodási válság fogalma annak a gazdaságpolitikai modellnek a kudarcára mutat rá, amely az ún. reprodukív munkákat (idősellátás, beteggondozás stb.) a családokra terhel, miközben az állam egyre több gondoskodási szektorból vonul ki, növelve elsősorban a nők terheit. Vö. például Nancy FRASER, „Contradictions of Capital and Care”, *New Left Review* 100 (2016): 99–117.

2 Lásd a genti manifesztum első pontját: Milo RAU – Stefan BLÄSKE – Steven HEENE – Nathalie DE BOELPAEP és az NTGent alkotócsoportja, „A jövő városi színháza”, ford. KRICSFALUSI Beatrix, *Színház* 51, 11. sz. (2018): 40; <http://szinhaz.net/2018/12/28/a-jovo-varosi-szinhaza/>.

informális munkát végző szakembereket. Ahogy arra is csak a színlelés legitim terében kerülhet sor, hogy kilenc kőszínházi színész (akiknek piaci értékét az előadásban elhangzó nevük, a pályán eltöltött éveik és a játszott szerepek száma határozza meg) adhasson őszinte választ olyan kérdésekre, mint: Tagadtam-e már le a szakmámat? Sírtam-e már a munkahelyemen? Maradtam-e már egyedül a problémámmal? Következésképp a *Kiváló dolgozók* azért definiálja a társadalom valós problémáira reflektáló, kísérletező intézményként Budapest egyik művészsínházát, mert amikor a néző „felfüggeszti hitetlenségét”, nem Shakespeare vagy Molnár Ferenc, hanem Csengei Andrea, Csordás Anett, Farkas Tamás, Görbicz Adria, Jeges Anna, Kovács Adél, Magyar Ilona, Mezei Csongor Andrea, Nuszer Mirjam és Valcz Edit valóságát látja meg. Mi több: talán azt is elhiszi, hogy ha a neoliberais, finanszírozott gazdaságpolitika meg tudná haladni önmagát,³ akkor ezek az erősen korlátozott érdekvényesítéssel rendelkező szakmák a mindennapokban is olyan erővel tudnák képviselni önmagukat, mint amit a színpadon önmaguk szakmai énképét színre vivő civilektől és a hol önmaguk civilségét játszó, hol színészetüket a civilek szolgálatába állító színészekről látunk.

Ez az erő Boross Martin rendezésében a dokumentarista technikák alkalmazásából és az egymásról gondoskodó játékosok egymásra irányuló figyelméből fakad. Míg az előbbi a történetek szakmaiságát és valóságtartalmát (vagyis a rendezés társadalmi gesztusát) demonstrálja, addig az utóbbi élményszerűvé, személyessé és szórakoztatóvá teszi a „sztorik” igazságértékét. Így olyan előadás jön létre, amely a polgári illúziószínház kőszínházi gyakorlatában értelmezi újra a nézővé váló játékos és játékosá váló néző szociológiai meghatározottságának politikai színrevitelét.

„Napról napra eszkalálódott bennem a düh, ahogy dolgoztunk” – mondta a bemutató előtt egy órával az az intenzív szakápoló, aki hajnali ötkor kel, hogy másodmagával próbáljon meg gondoskodni negyvenöt demens emberről. S ugyanezt érezheti az az édesanya is, akinek hatmillió forintjába kerülne, hogy autista fiának emberhez méltó és önálló életet teremtsen. Vagy az a gondozó, aki ironikusan állapítja meg, hogy a gyermekvédelem munkáját tulajdonképpen az a szociális munkás folytatja, aki „utódgondozóként” segíti a főtí gyermekotthon nagykorúságuk pillanatában magukra hagyott, és nagy eséllyel hajléktalanszállóra kerülő lakóit. Ily módon az előadás vizuális vezérmotívuma, a kérelhetetlenül újra és újra elinduló forgószínpad akár ezeknek a tevékenységeknek a kilátástalanságát és a látható eredménnyel (haszonnal) ritkán végződő napok vég nélküli ismétlődését is demonstrálhatná. Ám a nézői figyelem fókuszába kerülő hófehér székekben egyfelől nem magányos emberek, hanem sorstársak, másfelől irigylésre méltóan aktív, kifejezetten jó humorú és az önreflexió igen magas szintjén létező felnőttek ülnek. Olyan, szabad és felelős állampolgárok, akiknek a tör-

ténei révén megképződő narratív identitások a színpadon nem csupán testet öltenek, hanem különböző médiumokon keresztül párbeszédbe is kezdenek egymással.

Az előadás ritmusát ugyanis elsősorban az határozza meg, ahogy a kréaanimációval felírt és megrajzolt tények (nevek, számok, adatok), illetve a fókuszproblémákat civil szervezetek képviselőiben megvilágító szakmai tanácsadók felvételről bejátszott szavai között egymásra tudnak figyelni. A megjelenített történetek nem önmagukban állnak, hanem kérdésekké és válaszokká válnak. A halálos betegek utolsó napjait és elengedését megkönnyítő hospice nővér Máté Pétert idéző életigenlésére például az idő tiszteletére tanító bába arca és története felel, ami konkrét segítség lett volna annak az anyának, akit azzal küldtek haza a kórházból, hogy a fia olyan és olyan is marad, mint egy növény. A „Gyermekváros, maradj talpon!” üzenetét tolmácsoló duettre az otthoni idősgondozás mellett érvelő szavak reagálnak. De dialógusok születnek akkor is, amikor a színészek játékának profizmusa demonstrálja vagy illusztrálja a munkavégzés kiválóságának egy-egy mozzanatát. Ez legtöbbször olyan mikroszituációkat eredményez, amelyekben a civil szakember instrukcióit követő, keresztneven (!) szólított színész próbálja ki magát egy átlagos munkahelyi helyzetben. Amikor például Mezei Csongor Andrea tanítja telefonos segélynyújtásra Kókai Tündét, akkor a Patkós Márton által bulvárszínházi eszközökkel megformált üldözési mániás viccesnek, a színész spontán reagálása szarvashibának, az együtt gondolkodás, a nyugodt empátia és a higgadt távolságtartás viszont működőképesnek bizonyul. A munkája során szigorú koncentrációhoz szokott Józsa Bettina láthatóan összezavarodik, amikor Csengei Andrea avatárjává válva kell bemutatnia egy tizenkét demenssel foglalkozó gondozó munkanapját, amelyet a lehetetlen szabályok és az értelmetlen rendeletek sem tartanak egyben. Az állami intézményekben uralkodó állapotok megváltoztatásához szükséges erőt egy 1951-es film részletének bejátszásával egyidejűleg előadott jelenet demonstrálja. A fekete-fehér filmkockákon Florence Nightingale vitatkozik az Üsküdarban felállított hadikórház ezredesével, a színpadon pedig a nővéruhába öltözött Takács Nóra Diána veti latba testének és szavainak minden súlyát, hogy gumikesztyűk, törölközők, lélegeztetőgépek beszerzéséről és ápolók, illetve takarítók alkalmazásáról győzze meg a gazdasági igazgató szerepét játszó Borsi-Balogh Mátét. Ily módon a „lámpás hölgy” alakja és elvei egy, a Kungok ideális társadalmával és a béremelésekről a sajtóban olvasható hazugságokkal párhuzamba állítható globális narratívaként íródnak az előadásba. A betegellátást szakmaként, a gondoskodást társadalmi értéként, a nővéri munkát hivatásként definiáló, 19. századi szövegek olyan, kórusművekké stilizált dokumentumokként kapnak jelentőséget, amelyek azt igazolják: a 21. század Magyarországa és Európája csak az álszentség kifinomult technikáiban és az erőszak természetében különbözik a viktoriánus Anglia patriarchális világától. Hiszen ahogy a krími háború, úgy a koronavírus idején is az intézményrendszer akadályozza meg azt, hogy „az ember a dolgát a lehető legjobban végezze”, és a „jó ápolónő józan, becsületes és megvesztegethetetlen” legyen.

„Nem kell tönkremenni bele!” Ezt a tapasztalatot fogalmazta meg egy üres A/4-es papírlap segítségével az előadás egyik civil résztvevője, amikor a bemutató előtti relaxációs tréningen Neudold Júlia arra kérdezett rá, mit visznek magukkal haza ebből a négy hónapos „színházi kalandból”. Már csak ezért is fontos kiemelni, hogy a „kiváló dolgozók” igaz

3 Erre kínál megoldást a „lila gazdaság elképzelése, ami eredetileg Ípek Ilkharacan török közgazdászról származik, és négy pilléren nyugszik. 1.) A gondoskodás különböző területei: gyermekek, idősek, betegek, fogyatékkal élők és az ön-gondoskodás; 2.) a munkaerőpiac szabályozásának gender-szemponyú újragondolása [...]; 3.) a vidéki közösségek különleges igényeinek figyelembevétele és 4.) a makroökonómiai környezet szabályozásának javítása.” Vö. *A gondoskodás gazdaságtana*, TURAI Eszter beszámolója a Friedrich-Ebert-Stiftung Budapest 2018. május 30-án rendezett kerekasztal-beszélgetéséről, https://www.fes-budapest.org/fileadmin/user_upload/dokumente/pdf-dateien/FES_a_gondoskodas_gazdasagtana_HU.pdf; hozzáférés: 2020. október 26.



Fotó: Horváth Judit

történetei és színpadi jelenléte nem csupán a feketegazdaságot erősítő intézményrendszert, egy önmagát felelőtlenül pusztító társadalmat és a reprodukció kultúráját a születés szabályozására korlátozó szemléletet kritizálják. Legalább ekkora szerepet kap az előadásban a magukat hol kényszerpályán, hol centrumuknál érző emberek személyes felelősségének kérdése, ami ez esetben a mindennapok önazonos túlélését jelenti. Ezért is válik központivá az a jelenet, amelyben a rosszabb pillanataiban mentőápolói pályával kacérkodó pszichológus saját asszociációs kártyáinak segítségével gondolkodtatja el az erre vállalkozó öt színészt a saját szakmájukhoz fűződő viszonyán. S ezért is fontos rendezői döntés, hogy az előadásnak azokon a pontjain, amelyek ismerkedő, csoportképző, érték-választó drámás játékok színrevitelének foghatók fel, a projekt valamennyi résztvevője megszólításra kerül. Nem csupán a civilek, hanem a profi színészek is kimondják túlélésük segítő mottóikat. Ugyan a szerepszerű kategóriák védelmét jelző, zöld fényvel megvilágított pajzsok mögül, a zenekari árokból, de ők is felteszik a kezüket, ha igazak rájuk az olyan állítások, mint például: „szeretem, ha sokan figyelnek rám”, „kevesebbet keresek, mint a nézőtérben ülők többsége”. A színpad száznyolcvan fokos megfordulásának ideje alatt nekik is promotálniuk kell saját szakmájukat, vagyis érvelniük kell a mellett és az ellen, hogy miért legyen vagy ne legyen valaki színész. S ha nem is olyan tárgyakkal, mint a hospice nővér egész napi felszerelését rejtő banyatank vagy a természetes szülés folyamatát demonstráló oktatási segédeszköz, de ők is elkészítik saját névjegykártyájukat.

Következésképp a *Kiváló dolgozók* azokban a pillanatokban kerül közel a közösségi színház műfajához, amikor definiálni tudja a szolidaritás fogalmát. Amikor az együttműködés lényegét abban a készségben-képességben látja, hogy valaki nem csupán a saját szakmája érdekeit képviselve, hanem a másik szakmájának problémáira érzékenyen képes gondolkodni és cselekedni. Amikor úgy konfrontálódunk önmagunkkal, hogy közben ki merünk lépni a komfortzónánkból, saját megszokottságaink világából. Ez a civil résztvevők számára azt jelenti, hogy nem létező szabadidejükben az ÖrkenyKöz alkotóműhelyében játszva gondolkodnak és gondolkodva játszanak azért, hogy biztonságban tudják érezni magukat egy fővárosi színház színpadán. A profi színektől alázatot követel, hiszen szakmai tudásukat és a figye-

Mi? Kiváló dolgozók – Igaz történetek a gondoskodásról

Hol? Örkeny Színház

Kik? Csengei Andrea, Csordás Anett, Farkas Tamás, Görbicz Adria, Jeges Anna, Kovács Adél, Magyar Ilona, Mezei Csongor Andrea, Nuszer Mirjam, Valcz Edit, valamint Borsi-Balogh Máté, Józsa Bettina, Kerekes Éva, Kókai Tünde, Máthé Zsolt, Novkov Máté, Patkós Márton, Takács Nóra Diána, Znamenák István / Díszlet: Fekete Anna, / Jelmez: Nagy Fruzsina / Zene: Tarr Bernadett, Kákonyi Árpád / Hangdesign: Bartha Márk / Médiadesign: Bredán Máté / Grafika, animáció: Ásmány Zoltán / Alkotó munkatárs: Neudold Júlia / Dramaturg: Szabó-Székely Ármin / Rendező: Boross Martin

lem művészetét nem dramatikus alakok, hanem hétköznapi emberek igazságának és szakmai énképüknek a tolmácsolására használják. A profi rendező és dramaturg számára pedig azért kihívás, mert a STEREO Akt vezetőjének egy kőszínházi üzemre kell alkalmaznia a független színházban megtanultakat, Szabó-Székely Ármin dramaturgnak pedig a saját szavakat maximálisan tiszteletben tartva kell egy olyan szöveg létrejöttét facilitálnia, amely a belvárosi közönség elvárásainak is megfelel. Ennek az előadásnak tényleg nincs vége azzal a brechti fináléval, amely *Keuner úr történeteit* segítségével hívva kérdezi meg: „Ha a cápák emberek lennének, kedvesebbek lennének-e a kis halakhoz?” Mert az előadás legégetőbb problémája az, hogy a *homo economicus* képes-e *zoon politiconn*á válni. S a történetmesélő illúziószínház kereteit megmutató, határait feszegető vállalkozás sikere azokon a kísérőprogramokon is múlik, amelyek csak és kizárólag a civil résztvevőkkel együtt valósíthatók meg.

Az írás tanulmány változatát lásd „A szuverenitás provokációja, avagy mit keresnek civilek a színpadon”, in Tudomány, küldetés, társadalmi szerepvállalás, Studia Caroliensia, Budapest: L'Harmattan-KRE, 2021 (megjelenés alatt).