

---

# TUDÓSÍTÁSOK

---

KRICSFALUSI BEATRIX

## A gondoskodás politikája

Az Örkény Színház

*Kiváló dolgozók – igaz történetek a gondoskodásról* című előadásáról

kricsfalusi.beatrix@arts.unideb.hu

ORCID: 0000-0002-5394-4692

HELIKON

### The Politics of Care: On Örkény Theatre's Production *Excellent Workers – True Stories about Care* Abstract

The Örkény Theatre's production of *Excellent Workers – True Stories of Caring* is a pioneering attempt in Hungary to implement the Dresden Bürgerbühne model of professional work with non-professional performers in a city theatre with a resident acting company. The performance is based on the similarities and differences of the quarantine experience of care workers and performing arts workers, by means of making "invisible labor" visible in the theatre dispositif. Both caring and performing arts are usually seen as examples of instinctive human behavior, which has significantly hindered the professionalization of the activities in these two fields, i.e. in their conception as work. In my paper, I examine whether the performance can fulfill the fundamentally democratic notion of the Bürgerbühne by assuming an equal status between conventional and applied theatre (and thus between professional and lay actors), and by establishing a non-hierarchical relationship between them.

Keywords: caring, civil theater, Bürgerbühne, invisible labor, art theater, applied theater

Kulcsszavak: gondoskodási munka, civil színház, Bürgerbühne, láthatatlan munka, művészsínház, alkalmazott színház

Az Örkény Színház *Kiváló dolgozók – igaz történetek a gondoskodásról*<sup>1</sup> című produkciójának koncepciója láttán joggal merülhet fel a kérdés, hogy mi lehet az egyik vezető budapesti művészszínházban dolgozó alkotók és a gondoskodási munkát végző civilek együttműködésének közös alapja. Vajon hogyan kapcsolódik egymáshoz a magaskultúra reflektorfényében élő, jelentős presztízsű színművészek, valamint az idősgondozók, betegápolók, bábák, védőnők, hajléktalan- vagy árvaellátásban dolgozó szociális munkások és mentálhigiénés szakemberek, a fogyatékkal élőket gondozó fejlesztőpedagógusok, vagy akár azok élete, akik mindezen szakemberek mellett/hiányában maguk kényeszerülnek otthon ápolni gondoskodásra szoruló családtagjaikat, s akik tevékenységét napjainkban minimális társadalmi és anyagi megbecsülés övezi? Az előadás ugyanis – először az Örkény és általában a magyarországi kőszínházak történetében – a társulatot alkotó professzionális színészek és az intézmény által közzé tett felhívásra jelentkező civilek együttes alkotásaként valósult meg.

A független kortárs színtéren több évtizedes hagyománya van a színházcsinálást hivatásszerűen és alkalomszerűen űzők kooperációjának, gondolkunk csak a „hétköznapi szakértőinek” színreléptetéséből brandet építő Rimini Protokollra vagy Milo Rau és az International Institute of Political Murder projektjeire, melyekbe egyesek színházszakmai tudást, mások pedig az életük megélt tapasztalatát apportálják. Az efféle nem professzionális előadókkal végzett professzionális színházi munkára már számos magyar példa is akad: a Mentőcsónak Egység és a STEREO AKT együttműködésében megvalósuló *CÍM NÉLKÜL – hajlék-kaland-játék* (2016) mellett a SzívHang társulat *Éljen soká Regina!* (2017) című autoetnografikus dokumentumszínházi előadása is ide sorolható (noha ez utóbbit az alkotók nem elsősorban a fővárosi függetlenszínházi intézményrendszeren belüli forgalmazásra szánták, hanem olyan kistélepülésekre kívántak eljutni vele, mint amilyenben a programban részt vevő roma asszonyok élnek).

<sup>1</sup> *Kiváló dolgozók – igaz történetek a gondoskodásról*, rendező: Boross Martin, alkotó munkatárs: Neudold Júlia, dramaturg: Szabó-Székely Ármin, Örkény István Színház, Budapest, bemutató: 2020. október 24. Szereplők: Borsi-Balogh Máté, Csengei Andrea, Csordás Anett, Farkas Tamás, Görbicz Adria, Jeges Anna, Józsa Bettina, Kerekes Éva, Kovács Adél, Kókai Tünde, Magyar Ilona, Máthé Zsolt, Mezei Csongor Andrea, Novkov Máté, Nuszer Mirjam, Patkós Márton, Takács Nóra Diána, Valcz Edit, Znamenák István. (A közreműködők nevét – a színház honlapján található színlaptól eltérően – nem két csoportra osztva, hanem egyszerű ábécérendben közlöm.) Jelen gondolatmenet alapjául a koronavírus terjedését visszaszorítani hivatott korlátozások miatt üres nézőtér előtt lejátszott, és az e-színházon 2020. november 8-án élőben közvetített előadás szolgál.

Ami azonban a független színtéren közt már-már bevett eljárásnak számít, az korántsem magától értetődő egy állandó társulattal rendelkező repertoárszínház esetében. A professzionális művészszínházi apparátus üzemszerű működése (ideértve a színészek egyéni fejlődését és sok egyéb szempontot szem előtt tartó repertoárképzést, a bemutatókényszert, a szoros próbarendet, a közösségi programokra alkalmas terek hiányát, de akár a törzsközönség elvárásait is) ugyanis nem föltétlen könnyíti meg a civil szereplők egyenrangú félként történő bekapcsolását az intézményben folyó munkába. E helyzet megoldására született meg 2009-ben a Drezdai Állami Színházban (Staatschauspiel Dresden) Wilfried Schulz intendáns kezdeményezésére a Bürgerbühne modellje, amely koncepciója szerint önálló, a többivel egyenrangú tagozatként épül be az intézmény életébe, saját vezető rendezővel, dramaturggal, produkciós vezetővel és drámapedagógusokkal rendelkezik, akik a város vállalkozó kedvű polgárainak részvételével hoznak létre évadonként több, repertoárra kerülő előadást.<sup>2</sup>

Az Örkeny Színház a *Kiváló dolgozókkal* a Bürgerbühne koncepciója, azaz a „laikus előadókval városi kőszínházban végzett professzionális munka”<sup>3</sup> irányába tett egy igen bátor és úttörő lépést.<sup>4</sup> A 2020 májusában közzétett felhívásában az intézmény olyan civileket keresett, akiknek kedvük támadt színházi műhelymunka keretein belül együtt gondolkodni a hivatásukhoz fűződő viszonyukról és a munkavégzés megváltozott körülményeiről. Aligha meglepő, hogy a koronavírus-járvány első hullámában hozott korlátozó intézkedéseket követően a gondoskodási munkákat végzők kerültek fókuszba. És talán korántsem csak azért, mert ezek láthatósága, és remélhetőleg társadalmi elismertsége is radikálisan változott meg a lezárások következtében: sok egyéb, korábban lesajnált, választott hivatásnak a legritkább esetben tekintett foglalkozáshoz hasonlóan hasonlóan az e területen tevékenykedők is egyik napról a

<sup>2</sup> A Bürgerbühne-modellről bővebben lásd KRICSFALUSI Beatrix, „Civil a pályán: Részvétel, színház és nevelés strukturális beágyazottságáról”, in *Valóságsszimuláció gyerekekkel és fiatalokkal*, szerk. BALASSA Zsófia, 27–36 (Budapest: Káva Kulturális Műhely, 2019).

<sup>3</sup> Miriam TSCHOLL, „Die Bürgerbühne: Beschreibung eines Modells”, in *Die Bürgerbühne: Das Dresdner Modell*, Hg. Hajo KURZENBERGER und Miriam TSCHOLL, 11–21 (Berlin: Alexander Verlag, 2014), 12.

<sup>4</sup> Ez annak ellenére is kijelenthető, hogy az önálló tagozat létesítése az eleve is egytagozatos budapesti színházban föl sem merült. Ellenben az intézményben hosszú évek óta működik Neudold Júlia vezetésével az ÖrkenyKÖZ elnevezésű művészetközvetítő műhely, amely pedagógia és művészet határterületén valósít meg programokat egyre szélesebb célközönség számára.

másikra minősültek kiemelkedően fontos ágazatban dolgozóknak.<sup>5</sup> Hanem azért is, mert a gondoskodási munkát végzőket megoldhatatlan kihívások elé állították a társadalmi távolságtartás kihirdetett szabályai: a betegápolás, idősgondozás, hajléktalanellátás, szüléskísérés jellemzően nem végezhető home office-ban. Kivételt képeznek azok, akik eleve is otthon láttak el hasonló feladatokat, de az ő tevékenységüket amúgy is inkább tekintették a „gondoskodási ösztön” „természetes” megnyilvánulásának, semmint munkának.

A korábban kizárólag más emberek testi közelségében végzett munkákkal kapcsolatban a korlátozások elrendelésekor kényszerítő erővel merült fel a kérdés, vajon lehet-e őket egyáltalán távmunkában végezni? Hogyan lehetséges a távgondoskodás? Megtörténik-e a betegápolás, a hajléktalanellátás, ha az ágazatban dolgozók otthon maradnak? De ugyanilyen joggal merült fel az a kérdés is, hogy amennyiben az alkotók és nézők nem hagyhatják el lakásukat, miként valósul meg a színház, amely Hans-Thies Lehmann idézve „nem más, mint egy darabka *életidő*, amelyet a színészek és a nézők közösen töltenek el és *közösen használnak el*, mégpedig annak a *térnek* a közösen belélegzett levegőjében, amelyben a színházi játék és a nézés végbemegy.”<sup>6</sup> Tehát a színházi alkotók munkavégzését – hogy visszakanyarodjak a kezdetben feltett kérdéshez – éppúgy megnehezítették, ha nem egyenesen ellehetetlenítették az emberélet védelme érdekében bevezetett korlátozó intézkedések, mint a gondoskodási szakmákban tevékenykedőkéét. Csak míg az utóbbiak mint kulcságazati dolgozók e lehetetlen körülmények között még inkább helytállni kényszerültek, addig az előadóművészeknek épp a fölöslegessé válás tudatával kellett megküzdeniük.

A *Kiváló dolgozók* a karantén e sok szempontból közös, mégis radikálisan másként megélt tapasztalatán alapul, amennyiben a „láthatatlan munkát” igyekszik láthatóvá tenni a színházi előadás diszpozitívumában. A gondoskodást és az előadóművészetet ugyanis egyaránt szokás az emberi természetből fakadó, ösztönös jelenségnek tekinteni, ami jelentősen hátráltatta az e két területen végzett tevékenységek professzionalizálódását, azaz munkaként történő felfogását. Utóbbi a művészet esetében annak máig széles körben ható ro-

<sup>5</sup> Ehhez minden bizonnyal hozzájárult a veszélyhelyzetben Magyarországon az illetékes hatóságok által elrendelt és végrehajtott, példátlan mértékű kórháziágy-felszabadítás is, melynek következtében számos, addig intézményben, szakszemélyzet által ápolt krónikus és végstádiumban lévő beteget küldtek haza családtagjaikhoz, akiknek egyik napról a másikra önerőből, szakmai tudás hiányában kellett gondoskodniuk rokonaikról.

<sup>6</sup> Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. BERECZ Zsuzsa, KRICSFALUSI Beatrix és SCHEIN Gábor (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 10.

mantikus koncepciója miatt ma sem számít magától értetődőnek,<sup>7</sup> a színház esetében pedig tovább bonyolítja a helyzetet az, hogy a színjátszás (magas művészetként való elismeréséhez olyan illúzióképző mechanizmusok elterjedésén keresztül vezetett az út, amelyek elsődleges célja a színész és a szerep távolságának felszámolása által az előadói munka elrejtése, végsősoron a pusztán iparos munkának tekintett színjátszótevékenység diszkreditálása volt.

Az Örkény Színház azáltal, hogy civil szereplőket hoz a színészekkel egyenrangú alkotói pozícióba, jelentősen kitágítja, hovatovább újradefiniálni igyekszik ezt az autonóm művészetfelfogás jegyében működő polgári illúziószínházi modellt, amelyre intézményi öndefiníciója épül. Ennek következtében a *Kiváló dolgozók*ban két, egymástól gyökeresen különböző színházforma feszül egymásnak: egyfelől a virtuóz szerepalakításra, fiktív történetmesélésre és a lehető legtökéletesebb színpadi illúzió megteremtésére hangsúlyt fektető művészszínház, másfelől az önszínrevitelt, a megélt, egyéni élettapasztalatot és a valós prezentálását előtérbe helyező alkalmazott színház. A kérdés csupán az, hogy sikerül-e a Bürgerbühne alapvetően demokratikus koncepcióját beteljesíteni azáltal, hogy az előadás e két színházformát (és ezáltal a professzionális és laikus szereplőket) egyenrangúnak tételezi, köztük dehierarchizált viszonyt létesít.

A probléma rögtön az előadás felütésében artikulálódik, amikor is egy hang, akit játszi könnyedséggel Mácsai Pálként, az Örkény igazgatójaként azonosíthatunk, a színházat ama helyként definiálja, ahol „olyan élményekben lehe[t] részünk, amelyekre a hétköznapi életben nincs lehetőség”, és ahová „rendszerint kikapcsolódnunk, feltöltődni járunk [...] munka után a szabadidőnkben”. Informál minket a színház járvány okozta intézményes válságáról, majd bejelenti, hogy ma „nem drámai hősökkel, hanem a valósággal foglalkozunk, még inkább, mint valaha”. Egy „különleges embercsoportot”, a kungok képviselőit invitálja a színpadra, akiket a társulat tagjai leginkább a rajzfilmek bennszülöttábrázolását megidéző külsővel – à la Frédi és Béné, a két „kőkor-szaki” – jelenítenek meg, mint egy mesebeli igazságos, demokratikus, szolidáris törzsi társadalom eszményképeként. A jelenetet Mácsai az etnográfus – megint csak könnyen felismerhető – szemszögéből narrálja, majd az alábbi megállapítással zárja: „Ez volt tehát a színház. [...] De most lépünk ki a komfortzónánkból, és jöjjenek a valódi igazi emberek.”

Színház és valóság ilyenén szembeállításának fontos lehet az Örkény törzsközöniségének orientálása szempontjából, egyszersmind azonban egy igen szűk-

<sup>7</sup> Lásd a kevés próbálkozás egyikét: Bojana KUNST, *Artist at Work: Proximity of Art and Capitalism* (Winchester, UK–Washington, USA: Zero Books, 2015).

re szabott színházfogalomból (jelesül a polgári illúziószínház diszpozitívumából) kiindulva tesz éles különbséget „a” színház és a valóság terenumai között. Ez már csak azért is problematikus, mert az előadás egésze e kijelentést performatívan épphogy tagadni igyekezik. A hivalkodóan fiktív és feltűnően teátrális nyitójelenetet követően lép színre egymás után a tíz civil szereplő, akik „valódiságuk” bizonyítékaként bemutatják önmagukat, valamint azt a munkájukra jellemző tárgyat is, amelyet magukkal hoztak. Ugyanebben a szekvenciában egy rövid bemutatkozás erejéig színpadra lép az illúziószínházi üzem egyébként láthatatlan dolgozója, a sűgő is. Az Örkény társulatának tagjai ugyan nem mutatkoznak be, de a civilekkel közösen játszott jelenetekben a „polgári” nevükön szólítják őket.

Az előadás dramaturgiai vázát a továbbiakban a civil szereplők munkájának szépségét, nehézségét, sokszor abszurditását bemutató történetek teszik ki, melyek láncolatát meg-megszakítják a gondoskodási válságot kontextusba helyező, szakértői megnyilvánulások,<sup>8</sup> valamint a színészek által előadott, többnyire zenés etűdök (ilyen például a Florence Nightingale-ről szóló dal vagy a kórházkiürítések idején hozzátartozóik mellé szakápolót kereső, kétségbeesett emberek közösségimédia-bejegyzéseiből összeálló kórus).<sup>9</sup> Minden civil a saját élettörténetét prezentálja, a színészek estében azonban már korántsem ilyen egyértelmű az önszínrevitel és a szerepjáték viszonya. Míg egy jelenet erejéig ők is beszámolhatnak a színészi munka megpróbáltatásairól (vagyis munkavállalóként és magánemberként nyilvánulhatnak meg a színpadon), addig a civil játékosársaik által előadott sztorikba többnyire szerepet játszva lépnek be. Kivételt képez a pszichológus Kovács Adél jelenete, aki dolgozó hétköznapjait egy csoportos terápiával idézi meg, ahol Borsi-Balogh Máté, Józsa Bettina, Kókai Tünde, Novkov Máté és Patkós Márton aszociációs kártyák segítségével arról beszélnek, milyen a viszonyuk a munkájukhoz, illetve mit csinálnának, ha nem színészek lennének. Itt tehát valóban kiegyenlítődnék (akár meg is fordulnak) a projekt demokratikus gesztusa elle-

<sup>8</sup> Kovács Eszter szociológus, Milánkovics Kinga idősgondozó, valamint Sidó Zoltán, a Szolidáris Gazdaság Központ munkatársa szólalnak meg rövid, előzetesen rögzített bejátszások formájában.

<sup>9</sup> Ezeket azonban teljes tévedés brechti Songokként azonosítani, amint azt Rezek Bori kritikájában teszi, vö. REZEK Bori, „A Kiváló dolgozók szembesít minket a gondoskodás valódi arcával”, *Könyves Magazin*, hozzáférés: 2022.04.06, [https://konyvesmagazin.hu/szorakozas\\_01/orkeny\\_szinhaz\\_boross\\_martin\\_szinhaz.html](https://konyvesmagazin.hu/szorakozas_01/orkeny_szinhaz_boross_martin_szinhaz.html). Az epikus színházban a Song ugyanis a színpadi fikcióba való belefeledkezést volt hivatott megakadályozni a történet megszakítása által, míg a *Kiváló dolgozókban* ezek a dalok a színpadon – megszakítandó fikció nem lévén – tisztán esztétikai funkciót töltenek be.

nére sem minden hierarchiától mentes viszonyok civilek és színművészek között, amennyiben utóbbiak kilépni kényszerülnek a szerepek által nyújtott biztonságos keretek közül, és magánemberként kell megnyilatkozniuk egy bensőséges, terapeutikus szituációban. Ráadásul ott, ahol ez a foglalkozásukból adódóan számukra a legkevésbé természetes, azaz a munkahelyüket jelentő deszkákon.

Mindez azért különösen szembeszökő, mert a civilek munkanapjairól szóló többi jelenetben a színészek a megidézett történetek szeplőit testesítik meg. Némely esetben pusztán illusztrációs céllal, mint például, amikor Görbicz Adria bába egy különösen hosszúra nyúlt vajúdtársról számol be, amelynek hangjait a háttérben a színésznők imitálják, ezzel akaratlanul is azt a hatást keltve, mintha a valóságban megtörtént eset önmagában, profi színészek közreműködése nélkül nem állna meg a lábán (másként fogalmazva: nem volna eléggé színpadképes). A realizmus illúzióját keltő színjátszásnak azonban vannak ennél jóval problematikusabb előfordulási módjai is ebben az egyébként sok szempontból jól működő, számos megrázó momentummal szolgáló előadásban. Az olyan szekvenciákra gondolok, mint amikor Csengei Andrea idősgondozó beavat minket a szociális otthonban végzett napi teendőibe (ideértve a tevékenységére vonatkozó abszurd szabályokat is, melyek betartása nyilvánvalóan lehetetlen), miközben Józsa Bettina és kollégái színre viszik az általa mondottakat. Míg azonban Józsa – a szó brechti értelmében – demonstrálja Csengeit, addig a többiek a színpadi realizmus hagyományos kódjait használva alakítják a klienseit, azaz a szociális otthon demens vagy egyéb pszichés kihívásokkal küzdő lakóit. Mindez jelen esetben nemcsak rendkívül sztereotip, hanem potenciálisan sértő ábrázolási módot is eredményez.<sup>10</sup>

Ezen a ponton feloldhatatlan ellentmondásba kerül egymással az a két színházforma, melyet az előadás koncepciója összebékíteni igyekszik. Egyfelől a civilek megélt élettapasztalatát színházi valóságként prezentáló alkalmazott színház, másfelől a virtuóz szerepalakítás által a valóság színházi reprezentációját létrehozni hivatott művészsínház, amelyben a valóság szükségképp valóságillúzióvá válik. Ebből korántsem következik, hogy az előadásban méltatlan helyzetbe kerülnének a Boross Martin, Neudold Júlia és Szabó-Székely Ármin által kiváló érzéssel kiválogatott civil résztvevők, épp ellenkezőleg: éppoly csodálatra méltóan szakszerű és elhivatott helytállásuk a színpadon, mint választott szakmájukban. A közös munka koncepcionális keretei, a pro-

<sup>10</sup> Hasonló játszódik le abban a jelenetben is, amikor Mezei Csongor Andrea telefonos lelkeség-nyújtó szolgálatosnak tanítja be Kókai Tündét, akinek Patkós Márton alakítja a súlyos tévképzetekkel küzdő, agresszív kliensét.

fesziónális alkotótársak „gondoskodó” odafigyelése lehetővé teszi, hogy önmaguk és szakmájuk autentikus képviselőként járuljanak hozzá a *Kiváló dolgozók* online közvetítésen keresztül is átütő hatásához (melyet a témán túlmenően az is felerősít, ha a produkciót a kijárási és gyülekezési korlátozások közepette ki-ki otthonába szorulva, egyedül kényszerül nézni).

Az évről évre kilátástalanabbnak tűnő gondoskodási válságot politikai problémaként bátran tematizáló előadás alkotói azonban a reprezentáció politikájának és a művészszínházi diszpozitívum belső hierarchiájának felülvizsgálatában már kevésbé bizonyultak tudatosnak. Laikus és professzionális résztvevők látszólag harmonikus összjátékáról alaposabb vizsgálat után nyilvánvalóvá válik, hogy sokkal inkább két csapatként, mintsem egy társulatként vannak jelen a színpadon – és ez legtöbbször a konkrét fizikai elhelyezkedésükben is megnyilvánul. Nagyon kevés a közös jelenet, ami már csak azért is érthetetlen, mert a meglévők kiválóan működnek (mint amikor például a második rész elején mindenki mond egy mondatot a munkájához fűződő viszonyáról, melyekhez „én is” felkiáltással kapcsolódhatnak azok, akik azt magukra nézvést is érvényesnek tartják). A „valóság megmutatását” explicit célul kitűző előadásban még a kereten túlmenően is sok fikciós jelenet van, amelyben a színészek mesterségbeli tudásukat csillogtathatják ahelyett, hogy saját életük kompetens szakértőiként lennének jelen, következésképp jóval kisebb rizikót vállalnak, mint a komfortzónájukból kilépett civilek (nem is beszélve a hazai pálya előnyéről). Ez az oka annak, hogy az előadás, miközben érvényes kísérletet tesz a kőszínház társadalmi funkciójának kitégítésére, az alkotók legjobb szándéka ellenére sem képes beteljesíteni a Bürgerbühne demokratikus politikai programját.<sup>11</sup> A *Kiváló dolgozók* – Jacques Rancière felől nézve – nem elég merészen kérdőjelezi meg a kiindulásának alapjául szolgáló „pozíciók, illetve a hozzájuk csatolt képességek és képtelenségek *a priori* disztribúcióját”,<sup>12</sup> így valójában megerősíti azokat a hierarchikus oppozíciókat (valóság/színház, laikus/professzionális, prezentáció/reprezentáció, önszínrevitel/szerepjáték), amelyeket szándéka szerint lebontani igyekeznek.

<sup>11</sup> Igaz, a Drezdában létrehozott modell kritikus olvasata szerint ez eleve nem lehetséges, vö. Eva HOLLING és Katrin HYLLA, „Re-/Produktionsmaschine Bürgerbühne?“, in *Re/produktionsmaschine Kunst: Kategorisierungen des Körpers in den darstellenden Künsten*, Hg. Ellen KOBAN, Friedemann KREUDER und Hanna VOSS, 161–174 (Bielefeld: transcript Verlag, 2017), doi: 10.1515/9783839436844-011, <https://doi.org/10.1515/9783839436844-011>.

<sup>12</sup> Jacques RANCIÈRE, *A felszabadult néző*, ford. ERHARDT MIKLÓS (Budapest: Műcsarnok Kiadó, 2011), 13.