

HERCZOG NOÉMI

AgrárKULTÚRA

A *Dinnyeköztársaság* közösségi színházi projektről

„A propaganda harmadik lépcsője tehát az, amikor egy új konszenzus irányába buzdítjuk a célcsoportot – a tömeget, ahogy korábban nevezték –, a változás irányába.“

MILÓ RAU¹

Nagykamaráson és Medgyesegyházán a helyi termelők újra megalapítják a szövetkezetet, ezúttal az önkormányzattal együttműködve. Összefognak, hogy mennyiséget tudjanak produkálni, könnyebben jussanak a piacra, és több hasznuk maradjon. Ez az összefogás összetartja a helyi közösségeket. Újra beköszönt Medgyesre és Kamarásra a földosztás utáni virágkor, amikor az emberek közti vagyoni különbség megszűnt, és még a belterületi faluban lakó nagygazdák és az új telepen lakó újjgazdák is, akik közt voltak korábban súrlódások, ekkor sok kérdésben összefogtak. Ezt az utópiát nem én vázolólok fel, hanem az előadás egyik résztvevője, Sallai János, a történeti aspektust tekintve pedig a helytörténetet is kutató Fehér István. De nemcsak ők, én is úgy gondolom, hogy így lenne rendjén: ha nem egyedül kéne „dinnyézni” és túlélni, ha volna szövetkezet és közösség. A *Dinnyeköztársaság*ban egy ilyen jövőkép jelenik meg, a művészeti és az agrárkulturális mező, valamint a nagyvárosi és a vidéki térség (sajnos csak átmeneti) összefogásán – egy közös előadás és közös esztétika megvalósításán – keresztül.

Aki ismerős a román határhoz közel eső, Békés megyei Medgyesegyházán (nem tévesztendő össze a romániai Medgyessel!), az minden nyáron láthat teherautókról legurult, pocsékba ment, tökéletes dinnyéket heverni a földön a



...felforgatónak nevezhető, amit a közösségi művészetek egy márkáns irányzatával összhangban a Dinnyeköztársaság-projekt is képvisel: a „kultúra” fogalmának tágabb, a kistelepülések agrárdolgozóinak és kiskereskedőinek munkáját is felölelő használata...

városhatárban. Ezeknek a dinnyéknek, amelyeket fáradságos munkával termeltek, annyira nincs értékük, hogy még csak el se lopják őket. Hogy lehetne megbecsülni azt a munkát, ami ezeket kitermelte? Ma, a covid-járvány után, amikor városi ismerőseim kiköltöznek a zöldre, Budapest vonzáskörzetébe, lehet-e a vidék, a zöld, a mezőgazdaság egy másik életmódot megjelenítő opció a – bár nem értek hozzá, de azért leírom ezt a szót, *fenntartható* – kultúrára és életre? Tovább megyek, lehetne-e a tág értelemben vett kultúra részeként, alkotómunkaként felfogni azt, ahogy a közösségi előadás egyik résztvevője, Nagy Sándorné Mihály Zsuzsa, saját fejlesztésű eladás-technikájával árulja a dinnyét a Mars téri piacon, Szegeden? Mert ahogy a bemutató beszél róla – „én nem majmolom ezt, én ezt adom, ez vagyok én” – arról könnyen eszünkbe juthat, hogy a művészet és a „dinnyezés”, legalábbis az eladás pillanatában egyformán igényli a személyiséget, hogy a dinnye árusítása is lehet „alakítás”. Ezt a szemléletváltást képviseli a *Dinnyeköztársaság*, amely új fénytörésben mutatja be – nemcsak a Békés megyei régiót –, de általában a magyar kistelepülések világát, terhelt szóval mondva, a „magyar vidéket”. A kultúra, legalábbis szűk (elitista) értelemben mindenütt a nagyvárosokban virágzik, Magyarország pedig kivételes mértékben és hagyományosan „vízfejű”, ahol Romániából nézve elképzelhetetlen mértékben összpontosul ez a fajta kulturális élet, így például a nemzetközi szinten is piacképes színház majdnem kizárólag Budapestre.² Ebben a kontextusban felforgatónak nevezhető, amit a közösségi művészetek egy markáns irányzatával összhangban a *Dinnyeköztársaság*-projekt is képvisel: a „kultúra” fogalmának tágabb, a kistelepülések agrárdolgozóinak és kiskereskedőinek munkáját is felölelő használata – és érdemes a *Dinnyeköztársaság*-előadás bemutatását is innen indítani.

Ez egy közösségi színházi – azaz az előadók és résztvevők saját élményein alapuló, egyúttal közösségformálást is megcélzó – előadás. Résztvevői megyesegyházi és nagykamarási lakosok, dinnyetermelők (zömében kisgazdák), felvásárlók, egy helyi üzletasszony, politikus és fodrász, a nyugdíjas iskolaigazgató, egy tanuló és amatőr autocross-versenyző, valamint mezőgazdasági idénymunkások. Kezdeményezői pedig egy női alkotócsapat (érdekesnek tartom megjegyezni, hogy a horizontális alkotófolyamatokban – közösségi színházi munkákban Magyarországon (?) felülreprezentáltak a nők). Két nagy múltú dinnyetermelő településről van szó, a köztéri bemutató keretében pedig dokumentarista hűséggel kerülnek bemutatásra a részt vevő lakosok által felvetett problémák és témák. Az előadás a közös munka egyik olyan művészeti – csúnya szóval – végterméke, ami nyilvános a projektből, mert túlmutat a közösség belső életén. Ahogy az egyik alkotó, Erdődi Katalin fogalmaz: „a *Dinnyeköztársaság*ot együttműködésen alapuló konceptuális munkának tekintem, amiben az a konceptuális, ahogy az együttműködésről gondolkodunk, ahogyan megalkotjuk a munka kereteit és feltételeit”. Ez a gondolat számomra azért fontos, mert a *Dinnyeköztársaság* a konceptuális keret segítségével egy – nevezük most így – „kortárs népszínházi” műfajon keresztül tesz kísérletet arra, hogy földrajzi térségeken és társadalmi osztályokon átívelő, mindkét irányban, fölfelé és lefelé is közös kulturális kereteket, munkafeltételeket teremtsen az együttműködés átmeneti idejére, akár közös esztétikát. De az előadás ízlésvilágát érintő kérdések voltaképpen eszközök a kultúra fogalmának kitégítéséhez az agrárkultúra irányába.

Mint együttműködésen alapuló, közösségi előadás, a *Dinnyeköztársaság* szemlélete ugyanakkor ellentétes a Nemzeti Együttműködés Rendszerével (NER), amely a fennálló társadalmi rend abszurd elnevezése Magyarországon 2010 óta, és amely név cinikus módon éppenséggel egy mindenféle együttmű-

ködést tagadó irányítási módot jelöl a kormány részéről. Ebben a rendszerben a jól dotált, centralizált műhelyek és alkotók között a független (normatív támogatással nem rendelkező), alulról szerveződő, közösségi színházi formációk tulajdonképpen állami feladatokat látnak el és helyettesítenek, de a „lojális” műhelyekkel ellentétben nagyon kevés közpénzből működnek. A teljesség igénye nélkül érdemes kiemelni néhány fontos alkalmazott-részvételi művészeti tevékenységet folytató civil társulatot, akik kistelepülések lakosságával dolgoznak együtt. Ilyen mindenekelőtt a *Szívhang Társulat* (másnéven *Parforum* vagy *Sajátszínház*), akik Borsodban dolgoznak több éve, együtt roma nők, egészségügyi dolgozók és nőjogi aktivisták egy hosszú távú projektben, főként a szociodráma módszerével. Az Utca-SZAK, akik szintén dolgoznak Budapesten kívül és szintén hosszú távon. Továbbá Budapesten kívül is dolgozik két nagy múltú, budapesti színházi nevelési társulat, talán Budapesten kívül kevésbé a Kerekasztal és inkább a KÁVA, illetve pár éve hozzájuk csatlakozott a pécsi Tandem, a színházi társasjátékok felől. Emellett komolyan vehető színházi nevelési munkáról beszélhetünk két Budapesten kívüli (nagy)városi kőszínházban, Debrecenben és Szegeden. E művészeti beavatkozások egyik fő értékmérője az időtáv, amelyet befognak, erőforrások hiányában sajnos sok kezdeményezés önhibáján kívül félbemarad. A magyarországi kistelepülések számára azonban ezeket az államilag aluldotált opciókat leszámítva, jelenleg az egyetlen színházi alternatíva az előbbiekkel ellentétben rendkívül magas összegből finanszírozott Déryné-program, amely részben az államszocializmus időszakából újjáélesztett Déryné Társulat munkája köré összpontosul. Ők Budapestről „tájolnak” országszerte. Részben pedig azt a programot jelenti, amelynek keretében a kiválasztott előadások utazhatnak színházzal akár nem is rendelkező kistelepülésekre, részben kifejezetten középiskolákba: azonban nyílt titok, hogy itt erőteljes politikai szűrővel szembeesülünk a szelekcióban.³

A *Dinnyekőztársaság* Délkelet-Magyarországon, Békés megyében, az ország szegény, mezőgazdasággal, elsősorban dinnyetermesztéssel foglalkozó, a közelmúltban a korrupcióról elhíresült régiójában született: ezt jelzi a produkció címe a „banánkőztársaságra” való játékos utalással. A független, közösségi színházi kezdeményezésekhez hasonlóan az alkotók ebben az esetben is más városokból, jelen esetben Budapestről, Bécsből és Berlinből utaznak a régióba. Ami a *Dinnyekőztársaság*ot megkülönbözteti a fent említett színházi csoportoktól, az az összművészeti jelleg és még inkább a konceptuális megközelítés, amely különösen ritkának számít a magyar előadó-művészetben, a közösségi művészetekben pedig végképp. Ugyanakkor ez a nyelv teszi lehetővé, hogy a *Dinnyekőztársaságról* egyszerre beszélhessünk társadalmi és innovatív-kortárs művészeti projektként.

Az alkotók között van német képzőművész, Antje Schiffers/Myvillages, Bécsben és Budapesten dolgozó magyar dramaturg és kurátor, Erdődi Katalin (a cikk megírása óta eltelt időben Erdődi Katalin elnyerte a budapesti Trafó ügyvezető igazgatói posztját is, a szerk.), ők jegyzik a koncepciót. Valamint szerepel az előadásban és együtt dolgozik a csapattal egy budapesti–erdélyi színész, Török-Illyés Orsolya, aki a résztvevők elmondása szerint nagy biztonságot nyújtott számukra, és rengeteg bátorítást és útmutatást kaptak tőle, ugyanakkor természetes játékanak és a köztük lévő, érezhető kapcsolatnak köszönhetően nem is „lógott ki” a többi előadó közül. Ők hárman mindannyian beágyazottak a nemzetközi kortárs képző- és előadó-művészetbe, és szemléletük is kettős, miközben ez a két szempont nehezen összeegyeztethető: a *Dinnyekőztársaság* egyszerre készül a

helyi közösségeknek és egyszerre a szakmai és fesztiválközönségnek. Ősbemutatója rögtön a legfontosabb magyar független színházi fesztiválon, a szegedi Thealteren volt (ez a tény árnyalja ugyan, de sajnos nem cáfolja az ország „vízfűségéről” tett korábbi állításomat, mert a fesztivál végtelenül alulfinanszírozott, utoljára semmiféle állam támogatásban nem részesült), valamint egy underground minifesztivál, a Bánkító programjába is beválogatták.⁴ A kettő között azonban Nagykararason, tehát „helyben” is volt egy bemutató. Különlegessége pedig számomra az, hogy a konceptuális megközelítésnek köszönhetően kétféle, sok szempontból (ízlésében és életmódjában) különböző közönséget képes összekötni. Mint azt Antje Schifffers elmondta: „A munkámban mindig izgalmasnak találok a város és a vidék közötti hierarchiák megkérdőjelezését: kikezdeni a vidéki képet, amelyet jellemzően városi nézőpontból szoktunk látni, és helyette bevezetni egy, a vidék önmeghatározása által formált képet. A vidéki emberek által birtokolt kulturális önkép megrajzolását emancipatorikus lépésnek gondolom. Nagykararason az volt a célunk, hogy azokkal a témákkal, lehetőségekkel és emberekkel dolgozzunk, amiket és akiket itt találunk, beleértve a résztvevők által választott önkifejezési formákat.”⁵

A résztvevők – Fehér István, Nagy Sándorné Mihály Zsuzsa, Nagy Anita, Sallai János (Nagykararás), Sallai Tünde, Tóth Gábor, Tóth Viktória (Medgyesegyháza), Aranyszál hímzőszakkör (Battonya) – jellemzően medgyesegyházi és nagykararási lakosok, az alkotók pedig a két település közül a *Dinnyeköztársaság*ot megelőzően már dolgoztak Nagykararason a *Szeretek gazda lenni, az is szeretnék maradni* projekt keretében, amely Antje Schifffers 2000-ben megkezdett hosszú távú együttműködése gazdákkal, akiknek csereüzletet kínál. Erdődi Katalin meghívására 2017-ben a Ludwig Múzeum támogatásával Magyarországon három gazdával (Sallai János dinnyetermelő, Kovács Orsolya libatenyésztő, Sárosdi Judit és Róbert borászok) dolgoztak együtt képzőművész-kurátor párosként.⁶ A *Dinnyeköztársaság* egy háromrészes közös munka első állomása, amelynek további két része valósult meg Németországban és Spanyolországban. Az alkotók más-más csoporttal dolgoztak ugyan, de a lehetőség a folytatásra és a következő projektre való átállásra mindegyik résztvevő számára nyitva volt. Így például Sallai Tünde, Tóth Gábor és lányaik, Tóth Viktória és Tóth Réka a németországi „village play”-ben is részt vettek, a szülők egy velem folytatott telefonbeszélgetés során elhangzott, majd általam lejegyzett interjú szerint kicsit önmagukat is látták a német gazdáknál: „egy német család is ugyanazt csinálja, mint mi, ugyanazokat a harckat vívja. Az anyagi része persze nehezebb, de küzdenek ők is a természettel, az árákkal, a terméketakarítással.” Egyfelől a dinnyekoreográfiában vállaltak aktív szerepet, amihez a dinnyéket is ők hozták, másfelől a közönség számára készített és a darab részét alkotó vendéglátáshoz saját házikolbásszal, savanyú dinnyével és „medgyesi bunyós” pálinkával járultak hozzá, valamint az előkészületekben is segítettek. Bár az előadást eddig csak két alkalommal volt alkalom játszani, az alkotók tervezik folytatni a közös munkát Magyarországon egy 2025-ben Budapesten megvalósuló kiállítással, ahol a három eddig megvalósult „village play” kerül majd bemutatásra, ezek: *Dinnyeköztársaság* (2021, Nagykararás/Medgyesegyháza/Szeged), *Alte Bäume werfen Schatten / Az öreg fák árnyékot vetnek* (2022, Bostelwiebeck/Gienau, Alsó-Szászország, Németország), *O canto da subasta / A halkifár dala* (2022, Porto do Son/Portosín/Queiruga/Corme, Galícia, Spanyolország).⁷ Szeretnék, ha a kiállítás performatív elemekkel is kiegészülne, de az is elképzelhető, hogy a három „village play”-t fogják összegyűrní egy performanszá. Az

utánjátszásokra a *Dinnyeköztársaság* résztvevői tudomásom szerint bármikor nyitottak, a Bánkitón való fellépést is mindenki vállalta, az rajtuk kívülálló okokból nem valósult meg. Az általuk „village play”-nek nevezett művészeti formának fontos konceptuális eleme, hogy a különböző helyeken megvalósuló munkák nem egymástól izoláltan történnek, hanem összekapcsolódnak, egyes résztvevők, kellékek, tárgyak, gondolatok egyik helyről a másikra utaznak, így tudott Sallai Tünde és Tóth Gábor családja is a németországi előadásba bekapcsolódni.

Szakértők: termelő, fodrász, autóversenyző

■ Az előadás résztvevői dokumentarista-szakértői szerepben vannak jelen abban az értelemben, ahogyan a Rimini Protokoll nevezte nem színházi területről érkező előadóit saját életük „szakértőinek”. Összesen hét helyi lakos vett benne aktívan részt, és további hét-nyolc lakos közvetve járult hozzá tartalmakkal. A folyamatról Kőrösi Máté filmrendező által készített kísérleti dokumentumfilmben pedig még több ember és a munka során fontossá vált helyszín szerepel. Az együttműködést záró falugyűlésen további nyolc-tizen vettek aktívan részt (ők a falugyűlésről készült filmben is szerepelnek) és ezen a fórumon keresztül mondták el a véleményüket. Mellettük szintén szakértői szerepben jelennek meg a projekt színházi kezdeményezői, beleértve az egyetlen színészt, Török-Illyés Orsolyát.

A helyi résztvevők és a színházak közös színpadra lépése által a *Dinnyeköztársaság* a különböző (szűkebb és tágabb) kultúrafogalmakról is elgondolkodtathat minket. A már többször idézett Sallai János dinnyetermesztő átlátja a dinnyézést érintő strukturális akadályokat, és ő az, aki egyben megoldást is javasol: lehet-e a szövetkezeti utópia mint képzeleti munka: alkotás? Nagy Zsuzsa (Nagy Sándorné Mihály Zsuzsa) kereskedő, jelenleg inkább felvásárló, valamint fodrász identitással is rendelkezik, és ezt a kétféle identitást kell összeegyeztetnie. Beszélhetünk-e a dinnyeárulás művészetéről, e szerep követelményeiről? Zsuzsa az előadásban együtt szerepel lányával, Anitával. Mint mondja, tanárai a színésznői pályát is javasolták neki, és kétségtelen, hogy mindkét választott hivatását teljes személyisége és identitása odaadásával gyakorolja, ráadásul mindkettőt mondhatni színészi kihívásnak is tekinti: mint elmondja, képes és mindig is képes volt *odavonzani* a vevőket, nála mindig „kígyózó” sor állt.

Az előadás inkluzív, közösségi jellegét esztétikai értelemben tehát az adja meg, hogy nem csak a medgyesi és kamarási résztvevők civilek előadói értelemben, hanem Török-Illyés Orsolya kivételével a kezdeményező felek is. Ők szintén „vásárra viszik” a bőrüket azzal, hogy szerepelnek az előadásban. A résztvevők köre pedig változatos, és bár nem mindegyik esetében merül fel a színházi párhuzam úgy, mint a dinnyeárulás esetében, tevékenységeik fontosságát megemeli az előadás azáltal, hogy színre viszi azokat. Fehér István nyugdíjas tanár és iskolaigazgató a bemutató idején 91 éves, helytörténetet kutat Nagy Kamaráson, és fontos történeti olvasattal egészíti ki a többiek történeteit, attól kezdve, hogy mikor jelent meg először a dinnye Kamarás történetében, egészen odáig, hogy a térség legdemokratikusabb és legjobb időszakát a földosztást követő, 1945–48 közé eső rövid időszakra teszi. Sallai Tünde és Tóth Gábor családja szintén részt vesz a produkcióban. Lányuk, Viki a bemutató idején 13 éves, amatőr autocross-versenyző. A család pedig megható odaadással támogatja őt vagyán választásában.

Erdődi Katalin bemutat nekünk további két olyan személyt, akik részt vettek ugyan a projektben, de az előadásban nem voltak jelen. Egyikük Gulyás Aladár, ön-definíciója szerint „gyűjtő”, aki komoly kis és nagy bakelitlemezzel-gyűjteménnyel rendelkezik, és több mint kétezer verset írt (az egyik, a *Valahol* című el is hangzik az előadásban). Bár a számokat emeltem ki, fontos, hogy Gulyás Aladár saját magát „gyűjtőként” határozza meg, mint mondja, ő nem „halmozó”, tudatosan válogat. A másik résztvevő, aki nem volt jelen a bemutatón, anonim maradt, az ő véleményét az előadásban Frank Tímea tolmácsolásában halljuk egy, az alkotók által vers-sé/dalszöveggé formált változatban, erre a későbbiekben még visszatérek.

A térségben sokan élnek dinnyetermesztésből, és a „dinnye” többek közt mint a kultúra lehetséges metaforája végigvonul az előadásban. Megszólalnak a dinnyetermesztők, elmondják, hogy a természeti körülmények mellett mi teszi Magyarországon rendszerszintű okokból is kiszámíthatatlanná a mezőgazdasági munkát. A már említett első megszólaló, Sallai János őstermelő szerint a dinnye (ugyanígy, a mezőgazdaság), „olyan, mint a lottósorsjegy”. Jónak találja a címet (*Dinnyeköztársaság*), de hozzát teszi, hogy „egyre zsugorodik ez a köztársaság”, amennyiben egyre kevesebben „dinnyéznek”. A dinnye mint sokrétű metafora egy ponton nemzetkarakterológia-meghatározóként is megjelenik, a németek a kicsi dinnyét kedvelik, a magyarok a jó nagy görögdinnyét, „az igazi magyar dinnyét, a tízkilóst”, mint mondja valaki. A mezőgazdasági munka azonban szűkebb értelemben a bizonytalan jövő metaforája is. Részben a természeti tényezők, különösen pedig rendszertermészetű okok miatt. Kimondhatjuk, hogy a *Dinnyeköztársaság* elsősorban nem természeti vagy sorskérdésnek tekinti a mezőgazdaság ügyét, hanem baloldali szempontból, a társadalmi struktúra felől közelíti meg azt. Alkotói szempontból pedig a munkaszervezést (vö. a próbákat) tekintve jelentett kihívást a mezőgazdasági munka kiszámíthatatlan jellege. Ahogyan azt Erdődi Katalin elmondta nekem: „...azt tapasztaltuk, hogy a résztvevők sokkal inkább be tudták illeszteni a mindennapi életükbe az együttműködést úgy, hogy rövid, intenzív időket töltöttünk együtt (max. 1 hetet) akkor is, amikor az előadásokra készültünk, mert így ez egy »kivételes« idő marad, egyfajta átmeneti megszakítása/felfüggesztése a normális életnek, amihez visszatérnek, amint elmentünk.”

A projektnek számomra tisztázatlan része, hogy kezdeményezői mennyiben gondolkoznak „hosszú távban”, milyen hatása lehet a közös munkának a résztvevők „normális” életére azután, hogy az alkotók elmentek; vajon része lesz-e például az életüknek a színház, vagy erősödik-e a színháznak köszönhetően a közösség. A Tóth család tagjai egyértelműen arról számoltak be beszélgetésünk alkalmával, hogy számukra meghatározó élmény volt a projekt, amely által olyan helyekre (elsősorban Németországba) juthattak el, ahová különben nem, más kultúrákba-világokba láthattak bele, rengeteg új embert ismertek meg. Lányuk, Viki, aki beszélgetésünk pillanatában 16 éves, szintén fontos impulzusokat kapott a projektől egy érzékeny életkorban; Németországban döntötte el például, hogy németből szeretne érettségizni. Viki különösen izgalmasnak találta Fehér István helytörténeti kutatásait, azóta színjátszókörbe jár, rendszeresen tartják a kapcsolatot „Katiékkal”; ha a projekt folytatódna, ők biztosan részt vennének benne. De a *Dinnyeköztársaság* konceptuális kerete – amelyben az előadó-művészeti döntéseket jellemzően, bár nem kizárólag és a résztvevőkkel egyetértésben, de főként a színházi alkotók hozták meg – alapvetően éppen azt a percepció hierarchiát kérdőjelezi meg, hogy okvetlenül a „színházi/művésze-

ti alkotás” áll a hierarchia magasabb csúcsán a mezőgazdasági munkához mint alkotáshoz képest. Hogy a színházi kultúra feljebbvaló, mint az agrárkultúra.

Konceptualizmus és együttműködés

■ A konceptualizmus az előadás háttérében-szemléletében az együttműködés kereteit hivatott kijelölni. Itt érdemes ismét megemlíteni Antje Schiffers és Erdődi Katalin korábbi, szintén konceptuális és együttműködésen alapuló munkáját, ugyancsak a város-vidék együttműködés témájában (*Szeretek gazda lenni, az is szeretnék maradni* – 2017). Schiffers képzőművész, aki 20 éve dolgozik vidéki területeken Európa-szerte és azon túl. Míg a *Hírdalcsokor* Erdődi Katalin korábbi – konceptuális – munkája,⁸ amelynek keretében egy köztéri performanszt is készítettek, szintén egy Budapesten kívüli, vidéki és egy fővárosi együttműködés keretében, a Kartali Asszonykórus és a Varsányi Szirének részvételével. A szándék itt is az volt, hogy a vidéki-(fő)városi közegeken átívelő munkán keresztül megkérdőjelezzék a vidék-város bináris értelmezését.⁹

A konceptuális jellegű munka részeként a *Dinnyeköztársaság* című előadáson kívül készültek a közös munkafolyamatban egyéb produktumok is, így a már említett film, egy festmény, de funkcionális tárgyak – egy kötény¹⁰ és egy naptár is –, az alkotók ezek többségét bemutatják az előadásban. Valamint egy installáció: egy dinnyeárus stand, amely az ősbemutatón, a Mars téri piacon működött a piac nyitvatartási idejében. Magának a művészeti együttműködésnek az előadás tehát csak az egyik eredménye, az alkotók különböző eszközökkel és formátumokban dolgoztak. Ezek közül a Kőrösi Mátéval készült 40 perces film önálló műalkotásként is működik, – az előadás mellett – ez a másik nyilvános, a közönséggel is megosztható végeredménye a projektnek, amely a kollaboratív munkafolyamatot is megörökíti.¹¹

Ami viszont a többi tárgyat illeti – és itt már lényeges, hogy konceptuális projektről van szó –, ezek az alkotók nem tekintenek önálló művekként. A piacon látható kiállításon például beágyazottan, egy installáció részeként mutatták be őket. Így Antje Schiffers festménye része az egésznek, az alkotók nem „izolálják” önálló munkaként, hanem a stand mint művészeti installáció része, ami egyben az előadás díszlete is volt. Az előadásban Schiffers maga mutatja be a tájképet, beszél az égbolt transzcendens-jelképes szerepéről a németalföldi tájképfestészetben; megjegyzi, hogy másféle jelentést kap az égbolt ezen a magyar tájegységen, amelyet történelmileg mint „Viharsarkot” szokás emlegetni, mert nagy volt errefelé a szegénység, és sok a forradalom. Itt a viharos „ég” – mint mondja – a forrongást, a forradalmi hangulatot, a nyughatatlanságot és fenyegetést jelenti. Tehát a képzőművész a kép mellett annak értelmezését-szellemi háttérét is bemutatja az előadásban, valamint újrakeretezi azáltal, hogy árucikk helyett az előadás részévé teszi. Schiffers olajfestményének nagy sikere volt a Mars téri piacon is az árusok körében. Erdődi Katalin elmondta, sokan jöttek nézegetni, egymás között értelmezték, majd kérdeztek – hiszen a tájképfestészet egy széles körben jól felismerhető művészeti nyelv és forma, miközben a kép története és létrejötte konceptuális. Az alkotók Pálhegyi Flóra grafikus közreműködésével készítik el a nagykararási „Győri” család fotóiból készült idénymunkanaptárat, az egyetlen tárgyat, amely (adomány ellenében) megvásárolható az előadás „relikviái” közül. Az előadásban tehát többféle társadalmi háttérrel érkező néző és résztvevő megtalálhatja azt, ami számára érdekes. Van, aki esztétikai értékeket

talál benne, de az alkotók számára a festmény nem ebből a szempontból volt érdekes, hanem azért, mert kommunikációs felületként, a párbeszéd részeként működött. Azt is megkérdőjelezve, hogy mit gondolunk pontosan művészetnek, mit látunk annak. Ki mondja meg, melyik társadalmi csoport dönt arról, mi számít műalkotásnak? És közelíthetőek-e egymáshoz ezek az elképzelések?

Egy közösségi színházi munkafolyamat esetében ugyanakkor a konceptualizmus gyanút is kelthet: nem használják-e ki az előadókat abban az értelemben, hogy egy előre adott koncepció részeként, kvázi bábuként mutatják be őket. Erdődi Katalin elmondta, hogy számára „a konceptuális megközelítés ebben az esetben abból áll, hogy nem gondolod, hogy neked kell segíteni a résztvevőknek az önkifejezésben, hanem látod – hiszen ez szinte minden esetben így van –, hogy van mit mondaniuk; olyan bizalmi helyzetet hozol létre, amiben ezt szívesen meg is osztják veled, mert figyelsz és azt is figyeled, hogy a különböző közreműködők esetében mi tartozik hozzá az önkifejezéshez, mi a fontos nekik stb. [...] Ettől függetlenül persze mi is rengeteg ötlettel, impulzussal járultunk hozzá a közös munkához, ami a résztvevőknek először gyakran idegennek, furcsának, értelmetlennek hatott – de ezt megváltoztatja a közös tevékenység, ahogy összeáll a kép, hogy mit is csinálunk pontosan, és értelmet nyernek a különböző akciók, részletek.” A Tóth család tagjaival beszélgetve az volt a benyomásom, hogy ezt a résztvevők is így élték meg, hiszen a személyes kapcsolat azóta is megmaradt. Valamint minden, amit az előadásban elmondanak, saját életükből, személyiségükből következik és saját döntésük, hogy ezeket a – nem annyira intim, inkább a munkaszervezés körülményeit illető apróságokat – a közönséggel is megosztják.

A konceptuális kihívás végső soron abban állt, hogy a résztvevők véleményét, dilemmáit hogyan adhatják át az alkotók olyan művészeti formát használva, ami hű az egyes szereplők önkifejezéséhez, de a közös munkának köszönhetően túl is mutat rajta. Amely művészeti szempontból izgalmas, de a közreműködőket is „megtartja”, élvezik és felismerik magukat benne. Ezt a munkát a *Dinnyeköztársaságban* a projekt kezdeményezői végezték. „Szerintem – mondta Erdődi Katalin – ez csak úgy működik, ha nagyon tudsz figyelni az emberekre, akikkel együtt dolgozol, és ki tudsz ragadni részleteket, amiket sokszor ők akár nem is éreznek fontosnak.” Jó példa erre például az autocross-versenyzésről szóló jelenet, amely egy punkszkeccs: amikor váratlanul befordul egy valódi roncsautó, amelyet az amatőr autóversenyző, Tóth Viktória vezet. A látványos autós intervenció ebben a formában még csak hatáskeltő eszköz lenne, de a lány családja beszél arról, hogyan támogatják ezen a nők számára – ezt már csak én teszem hozzá – egyáltalán nem megszokott területen. Mivel az alkotók felfigyelnek a közösség jelenlétére és ennek fontosságára Viki hobbija körül, és erről beszélnek is, a bombasztikus autós jelenetet saját tartalommal voltak képesek megtölteni. A punketűd ily módon a közönségről szól és arról, hogy mennyire támogatja a család Vikit abban, amit csinál. Az előadásvégi dinnyeszeletelés pedig egy másik példa arra, hogy nem kizárólag a minimalista dokumentarista színházi nyelv felől mutatják be az alkotók a termelőket, hogyan tárják fel a néző számára ismeretlen személyiségüket: látjuk, ahogy Tóth Gábor vadul és komoly profizmussal szeleteli a dinnyéket (az előadás után meg is vendégelnek minket), és ez a *Queen Princes of the Universe* című számára történik, így kap a „dinnyézés” rocker hangulatot. A számot Erdődi Katalin elmondása szerint Tóth Gábor választotta.

Az előadás tehát a résztvevőkből építkezik, abból, amit ők megosztanak, ezért a közreműködők semmiképpen sem „bábuk”. Saját véleményükkel, néző-

pontjukkal, ízlésükkel szerepelnek, beleértve az előadás közösen felvállalt színházi nyelvét. Innen ered a társadalmi osztályok közötti átjárhatóság megfogalmazása mint cél – egy kortárs, konceptuális „népszínházi” forma a *Dinnyeköztársaság* színpadi nyelvében.

Lehetnek-e a dinnyeföldekből parlamentek? – A „grassroots” propagandáról

■ A *Dinnyeköztársaság* hangvételében emellett van egy mozgalmi jelleg is. Hogy pontosan miről beszélek, ahhoz Milo Rau egy beszédének részletét hívom segítségül, amelyben a propagandát mint irányzatot rehabilitálja, amikor annak pozitív használatát jellemzi a kortárs színházban és saját munkásságában: „A propaganda harmadik szintje tehát az, amikor egy új konszenzus irányába buzdítjuk a célcsoportot – a tömeget, ahogy korábban nevezték –, a változás irányába. Egyszerűbben: a képnak azt kell mutatnia, amilyenek valójában a dolgok [...]. A propaganda célja semmi más, mint régóta fennálló kortárs értékek és törekvések tényleges megvalósítása – legyen ez az érték a demokrácia, a béke vagy az igazság. Ezért a propagandaművészet futurisztikus intézmény vagy ahogyan az IIPM [International Institute of Political Murder]¹² kiadványában áll, »Mi a művészet?« – »Minden művész a jövő teljességgel objektív, jósként megnyilvánuló ágense.« A propagandista a jövőt bontja ki a jelenben.«¹³

A résztvevők elmondása szerint a jelenlévők közt állandó beszédtemát képeznek az előadásban is elhangzó problémák, folyamatosan gondolkodnak arról, hogyan lehetne ütemesebben fejlődni, hogy a dinnyezés ne süllyedjen el. Mert ha negyedannyi ember él is belőle, még mindig jelentős számú emberről van szó. Sallai Tünde úgy látja, a legtöbb ilyen kérdésben egyetértés van a résztvevők között. Ennek oka talán a résztvevők kiválogatásában kereshető: mivel a kutatómunka a pandémia alatt zajlott, nem volt a „village play”-ben való részvételre nyílt felhívás, az alkotók kis létszámú, személyes találkozókra keresztül kerestek meg embereket. Elsősorban azokat, akiket a 2017-es együttműködésük során megismertek, és ők kötötték össze őket további emberekkel, feltehetően azokkal, akikkel ők maguk szívesen dolgoztak volna együtt.

A résztvevők között ennek ellenére mégsem volt teljes az egyetértés. Maguk az alkotók is törekedtek a sokszínűsége, tudatosan próbálva különböző pozíciójú embereket összehozni, akár olyanokat, akik között feszültségek vannak (pl. termelők-felvásárlók). A gárda sokszínűsége érdekében megkerestek egy mezőgazdasági idénymunkából (napszámból) élő családot is, akikkel végül csak az idénymunkanaptár erejéig jött össze az együttműködés, 2017-ben pedig egy nagygazdával is folytak beszélgetések, aki végül nem akart részt venni az előző projektben. De már önmagában a termelők és a felvásárlók közös szerepeltetésével elérték azt, hogy a résztvevők korántse legyenek mindenben azonos véleményen. Ennek ellenére az előadásból hiányzik a nyílt konfliktus vagy a vita, ami a nézőben azt a benyomást keltheti, hogy a résztvevők között a szóba kerülő kérdéseket tekintve teljes volt az egyetértés, holott ez nem így volt. Erdődi Katalin elmondta, számukra egyszerre volt fontos az, hogy sokféle, akár egymásnak ellentmondó hangnak, nézőpontnak adjanak teret, de kerülték a direkt konfrontációt, mert nem az volt a céljuk, hogy az egyik vagy másik oldal választására sarkallják a nézőket, hanem hogy megtartsák a véleménypluralizmust: ebből a szempontból az agonisztikus nyilvánosság gondolata (Chantal Mouffe) volt meg-

határozó a számukra. Úgy dolgoztak, hogy mindenki elmondhassa a saját történetét és véleményét, kiderüljenek a strukturális, rendszerszintű problémák, valamint a személyes nehézségek. (Az egyes résztvevők közötti érdekellentétekből fakadó személyes feszültségeket sem ők, sem a közreműködők nem akarták „kibeszélni”, mert ez kiszolgáltatott helyzetet kreál), e feszültségek okán az is kisebb csoda volt, hogy egy ennyire vegyes csapat együtt lépett fel.

Mivel azonban a nyílt konfrontáció tudatosan hiányzik a *Dinnyeköztársaság* előadás végső formájából, abban több szinten megjelenik a Rau által jellemzett, és a kortárs művészetben sem előzmény nélküli, a propagandát nem fentről lefelé irányuló hatalomként, hanem utópisztikus színházi nyelvként elgondoló trend. Például Sallai János előadásában hallhatjuk Gulyás Aladár már említett, *Valahol* című versét, Frank Tímea tolmácsolásában pedig egy anonim, dühös véleményt, amelyet Kovács Kati *Nem leszek a játékszered* című slágerének dalmárára formáltak dallá az alkotók. Az új szöveg az eredeti dal szófordulataival is játszik: „Elringattad a szívemet minden jóval / 13. havi nyugdíjjal, alamizsnát nem kérek én / Nem nem nem, soha nem nem nem, én nem leszek soha rabszolgád neked.” A szám egyszerre hordozza a magyar panaszkultúra formajegyeit, a tiborci kiállást a kizsákmányolással szemben és egyfajta mozgalmi-aktivista hangvételt. Már az egyórás előadás legelső megszólalójának monológjában megjelenik a társadalmi igazságosság gondolata. Ugyanez később a Nagy Kamarás helytörténetét kutató Fehér István szövegrészében is visszaköszön, aki visszatérően a település 1945-ös múltjáig, a földosztásig, amikor az emberek közötti vagyoni különbség – mint mondja –, megszűnt, régi és új gazdák összefogtak, nem bántották az emberek egymást.” Fehér István szerint ez volt Kamarás történetében a „legboldogabb, legdemokratikusabb időszak, a többpártrendszer időszaka”. Az előadás helyi előzményének tekinthető, amikor a kutató kitér az 1920-as években virágzó, amatőr és népi színjátszásra, amikor Kamaráson évi két színházi előadást is készítettek.

Az előadás alkotói és résztvevői akkor is a Milo Rau által használt „futurisztikus”/pozitív propaganda intézményének szellemében végeznek képzleti munkát, amikor elképzelik a vágyott jövőt a jelenben. Sallai János rögtön az első, már ebben a cikkben is emlegetett jelenetben elmagyarazza, milyen rendszerjellegű megoldást lát a dinnyetermesztés ügyében Magyarországon. A megoldást – tehát több másik résztvevővel egyetértésben – az összefogásban és a szövetkezetekben látja. Mint mondja, „abban látnám a jövőt, ha összefognának a kicsik, de az önkormányzatok hathatós segítségével, nagy mennyiség, több haszon maradna. Így jól járnának az őstermelők, az önkormányzatok is jobban hozzáférnek a pályázatokhoz, és nem kéne pazarolni a közmunkaprogramokat.” Mint azt Sallai Tünde kérdésére elmondta, ő reálisnak tartja ezt az elképzelést, de ahhoz, hogy ez Medgyes és Nagy Kamarás térségében is megvalósuljon, talán arra lenne szükség, hogy valaki a projekt élére álljon, ehhez azonban a közösségi színházi kezdeményezés kevésnek bizonyult. Mint mondja, akkor lehetett volna az előadásnak közvetlen mozgósítóereje, ha a kulcsemberek, jellemzően nagygazdák is részt vesznek a projektben, ez azonban nem történt meg. Ezzel szemben János az előadásban arról beszél, hogy a szövetkezeti vízió megvalósítása a kis- és közepes gazdák, illetve az önkormányzatok összefogásán múlik, nem a nagygazdákon, akiknek nincs szükségük az összefogásra. (Nekik annyi földjük és dinnyéjük van, hogy önállóan is boldogulnak, le tudnak paktálni a nagyobb élelmiszerület-láncokkal, azaz nem is igazán

érdekük, hogy összefogjanak, és jobb helyzetbe juttassák a kicsiket, hisz ezzel a saját pozíciójukat gyengítenék.)

Ami tehát az előadás e legfontosabb gondolatát, a jelen cikk elején is idézet szövetkezet gondolatát illeti, arról még sincs teljes egyetértés a résztvevők között. A legfontosabb ebből a szempontból alighanem Nagy Zsuzsa pozíciója, aki felvásárlóként nem érdekelt benne, mert az összefogás épp őt mint felvásárlót tenné feleslegessé. Ha ugyanis a gazdák és az önkormányzatok összefogva, értékesítési szövetkezetként tudnak tárgyalni másokkal, nincsenek ráutalva a felvásárlók árpolitikájára. Az előadásban erre Nagy Zsuzsa mégsem reagál közvetlenül, inkább a múlttól beszél, míg Sallai János a jelenről (a filmben talán ez az ellentét jobban kijön). Az előbbi fél, Nagy Zsuzsa talán azért sem beszél erről az előadásban, mert azzal is pontosan tisztában lehet, hogy a gazdák miért érdekeltek a szövetkezetben, és ezt nem is kérdőjelezi meg. A szövetkezet gondolata az előadásban utópisztikus módon jelenik meg, talán ez lehet a másik ok, amiért Nagy Zsuzsa nem teszi szóvá, hogy nem hisz a megvalósításában. Ugyanakkor ebből is adódik, és ezért is fontos az előadás agitatív/mozgalmi jellege, aminek az a tétje, hogy egy összefogás mellett el tudnak-e köteleződni mások, tud-e mobilizálni embereket. Ezzel együtt az is igaz, hogy az előadásban látottak alapján Nagy Zsuzsa nem feltétlen érezte magát fenyegetve emiatt.

Nagykamaráson ugyanerről a kérdésről a filmbemutatót követően egy performatív-diszkurzív eseményt is rendeztek az alkotók, stílszerűen egy falugyűlést. Ez a műfaj szintén illeszkedik a kortárs előadó-művészet irányzataiba: gyűlés, tárgyalás stb. A falugyűlésről videómunka is készült, amely ugyanúgy a konceptuális munkafolyamat része, mint a festmény vagy a kötény, és betekintést enged a helyiek véleményébe és gondolkodásába. Itt újra napirendre került a szövetkezet gondolata, és egy nagyobb gazda, aki ott volt a gyűlésen, hozzá is szólt ehhez a témához. A *Falugyűlés a jövőről* című filmből ugyanakkor kiderül: János is szkeptikus azzal kapcsolatosan, hogy az emberek képesek-e az összefogásra. Itt István volt az, aki közösségszervezőként, töretlen akaraterővel kiállt a szövetkezet mellett. Sallai Tünde szerint ugyanakkor a falugyűlés a jó szándék ellenére ott ment félre, hogy túl sok téma és probléma merült fel, így nem sikerült a beszélgetést hatékonyan fókuszálni, hogy konkrét előrelépéshez vezessen. Személy szerint pedig hiányolta a jegyzőt és a polgármestert, akik számára a projekt jó lehetőség lett volna arra, hogy előrevigye a felvetéseket, ezért csak részlegesen mondható eredményesnek. Konkrét előrelépéshez a gyűlés tehát nem vezetett, de még többféle véleménnyel gazdagította a projektet, pluralizálva annak felvetéseit. A Mars téri piacon bemutatott előadás és a gyűlés ennek ellenére egyaránt rendelkezik mobilizációs céllal, azaz gyakorlatilag a propaganda (mozgalmi-aktivista) művészetet rehabilitálja akár az olyan, kortárs, nemzetközi, baloldali alkotók törekvéseivel összhangban, mint például Milo Rau. Futurisztikus intézmény, amely a nagyvárosi-művészeti elit és a vidéki dinnyetermesztők közötti együttműködés első lépcsőjét, tehát a közös kultúrát és jövőt, ha tetszik, egy pragmatikus értelemben vett utópiát képzel és játszik el a jelen dinnyeföldjein. Megismerhetjük mindazokat, akik Medgyesen és Nagykamaráson nyitottak erre a játékra. Még azt is mondhatnánk, hogy *előjátsszák* az általuk vágyott jövőt.

■ JEGYZETEK

1. A mottó fordítása: H. N. Milo Rau: *The Historical Feeling – Excerpts, Translated by Karin Barton*. Theatre 2019/2. 25–37.
2. Az államszocializmus időszakában a „vidék” egyes kiemelt városai (például Kaposvár, Szolnok, Kecskemét) színházai kiemelkedtek, mivel „szélárnyékban” működhettek, a politikai figyelemről távolabb.
3. A részletekhez lásd: *PASZT | Déryné, Klakker, Narratíva – fiatal társulatok küzdelmei*. 2021. június 1. <https://www.youtube.com/watch?v=9aeoKfFSIdU>
4. Végül helyszín hiányában ez az előadás elmaradt.
5. A fordítás itt és a továbbiakban H. N.
6. <https://www.szeretekgazdalenni.net>
7. A *Dinnyeköztársaság* az Erdődi Katalin és Antje Schiffers/Myvillages által kezdeményezett *Collaborative Village Play* c. hosszú távú művészeti projekt magyarországi állomása volt 2021-ben, ami után az alkotók további két alkalommal, Németországban és Spanyolországban dolgoztak együtt. Az eddigi együttműködések egy közös, többnyelvű honlapon dokumentálják: <http://villageplay.net/>
8. Alicja Rogalska, Erdődi Katalin, Annus Réka és a Kartali Asszonykórus együttműködése, OFF Biennálé, 2021.
9. Ebben a projektben számomra az volt az izgalmas – túl azon, hogy itt is egy vidéki és egy városi csoport együttműködésének lehetünk tanúi –, hogy hogyan írták át a kórushoz kapcsolódó gyerekkori elképzeléseimet a kötelező, iskolai gyakorlásról, hagyományos, fegyvelmezett formákról. És hogyan vált a közös éneklés a slow movement jegyében az önmagáért való alkotás, az amatőr, hobbiszerű, az örömeért való éneklés szimbólumává.
10. A dinnyemintás kötény az előadás egy hangsúlyos pontján kerül Török-Illyés Orsolya derekára, amikor Zsuzsa instruálja őt, hogyan kell hatékonyan árulni a tinnét. A kötény egyedi, a produkcióhoz készült, a battonyai Aranyszál hímezőszakkör munkája.
11. A film itt megtekinthető: <https://vimeo.com/648419205/853477853e>.
12. A Politikai Gyilkosság Nemzetközi Intézete Milo Rau szerző-rendező 2017-ben alapított produkciós irodája.
13. Magyar fordítás: H. N. Milo Rau: i. m. 36.

