

Lakatos Róbert

Kerekes Péter szocio-dokumentumfilmés módszeréről a rendező „Cooking History” avagy „Hogyan főzték a történelmet?” című dokumentumfilmje kapcsán

Kerekes Péter nemzetközi hírnevét „66 szezon” című egészestés, mozi forgalmazásra szánt dokumentumfilmje hozta meg 2003-ban. Ekkor figyelt fel a nemzetközi szakma az 1973-ban Kassán született, saját bevallása szerint félig magyar nemzetiségű rendezőre, aki 1999-ben végezte a híres prágai FAMU hatása alatt álló pozsonyi filmművészeti egyetemen a rendezői szakot, melyen azóta is tanít. Egy nagyon frissnek nevezhető filmes stílust láthatott akkor a világ - és ez nem túlzás, mert a filmet közel 60 országban mutatták be különböző televíziók és mozi forgalmazók. Ettől kezdve a szakma nagy érdeklődéssel várta a rendező következő filmjét, melyről csak annyit lehetett tudni, hogy a címe: „Hogyan főzték a történelmet?” és különböző háborúkban edződött katonai szakácsokról fog szólni. A film öt évig készült (ugyanolyan stílusban, mint a „66 szezon”), míg végre 2009 elejére elkészült. Szerkezetileg 10 ételreceptre épül a Második Világháborútól a Csecsen háborúig, Franciaországtól Oroszorszáig, a Balkánon keresztül. Szinopszisa: 6 háború - 10 recept – 60 361 024 halott.

Reprezentációs szempontból a legszembetűnőbb dolog, hogy Kerekes Péter filmjei metaforikusok és szimbólumhasználatban gazdagok. A 66 szezonban (melynek a történetét a pozsonyi strand 66 évadjja fogja össze) a rendező az élet rejtett rendjét szimbolizáló óceán és a pozsonyi strandhoz kapcsolódó élet között von párhuzamot, jelezve ezáltal, hogy a filmje a kisemberekről szól. A szakácsos filmben viszont az étel recept a történelem eltervezésének a *reprezentációja*. Ebben a filmben a háborús archív anyagokat, ahol csak teheti, a főzési folyamatok képeivel helyettesíti, így a főzés folyamata a háborús cselekedetek *reprezentációjává* válik.

Miközben a zsidó bácsi, aki SS tiszteket mérgezett meg általa sült kenyérral, a saját történetét meséli, a képen a kenyérsütés folyamatát látjuk. A mérge és a mindennapi kenyér fogalmának ütköztetése érzékelteti a háborús idők veszélyességét, és bizonytalanságát.

Az 56-os magyar szakács első mondata, hogy „A szovjetek nagyon szerették a magyar kolbászt”. És erre már viszik is a filmben a magyar kolbász visító alapanyagát, a magyar disznót levágni (azaz főbe löni). Az egy szál disznót többen fogják le – azaz „sokan vannak, mint az oroszok”. A húsdaráló az embereket bedaráló gépezet szimbólumként jelenik meg. A darálóból kijövő apró húsdarabkák tömegének képét, archív anyagokból származó, tüntető tömeget ábrázoló képek követik – azoknak a képe, akiket bedarált a gépezet.

A kukoricatáblában filmezett német háborús veterán azt mondja, hogy egyesek nem szeretik követni a recepteket. Ezt egy olyan történet követi, melyben a szereplő bevallja, hogy ő betartotta a katonai szabályzatot, mi szerint nem volt szabad civilekkel érintkeznie, és nem adott cukrot egy román falusi nőnek, aki beteg lányának kérte a kalóriadús élelmiszert. Ő

betartotta a rendszer receptjét. A lány meghalt, és ő szembesült tetteivel. A bácsi felhívja a figyelmet arra, hogy szerinte a recept, és a katonai parancs két különböző dolog, de erre Péter rákérdez, hogy miért? Itt tulajdonképpen Péter a kérdésével határozottan állást is foglal és szereplővé válik. Ütközteti a saját véleményét (amit az általa használt metafora képvisel) a szereplő véleményével. Az öreg sajnálja az esetet, de nem tartja magát hibásnak.

Az archív anyagok használatának főzési folyamatok bemutatása által történő behelyettesítésének játékszabályát a rendező igyekszik már a film elején bevezetni. Amikor az orosz néni elmondja, hogy milyen kemény volt a kenyér a háborúban, a képen archív anyagból származó csonttá fagyott hullákat és testrészeket látunk. A palacsintával pedig, melynek sülés közben nemcsak a színe, de a faktúrája is olyan, mint a korábbi archív képeken látható hóé, vizuálisan is megteremti a párhuzamot.

Abban a részben, mely az algériai francia beavatkozásokról szól, egy rövid archív anyagokból álló bevezetés után a francia szakács már kergeti is a kakast. Itt a kakas kettős szimbólum: Franciaország szimbóluma, és egyben a francia katonaság áldozatainak is a szimbóluma. A filmbeli kontextus átértékeli ezt a szimbólumot ugyanis, amikor a bevezető odaér, hogy a francia csapatok be kellett avatkozzanak Algériában, akkor vált át a kép arra, hogy a francia szakács üldözi a kakast. Az erős beavatkozó a későbbiekben megeszi az áldozatot. A szakács ki is mondja, hogy az életben minden egy szimbólum, és a kakas vigyáz a csirkéire, melyek valószínűleg a gyarmatok. Ez a párhuzam akkor válik egyértelművé, amikor Péter a francia oldalon harcoló katonától megkérdi, hogy azt érezte-e, hogy a saját területét védi? Mire a katona egy kis zavar után azt feleli, hogy igen, hiszen Algéria is Franciaország volt. Ez után Péter visszavág arra, hogy a kakas is védi a saját területét.

Légy dongja a levágott kakast, mint a dögöt, és amikor a veterán az Algírok barbarizmusáról beszél, elmesélvén hogyan vágta le a francia foglyok fejét, és hogyan belezték ki őket, a szöveggel párhuzamosan látjuk, amint a szakács ugyanezt teszi a kakással.

Kerekes Péter filmjei *interaktívak* a javából. A szerző nemcsak a vágás szintjén formálja azt a valóságot, melyet a film megmutat, hanem a forgatás alatt is aktív szereplő, hiszen ő az, aki kérdéseivel és fikciós játékaival generálja a filmbeli történéseket.

Ami sajátos jellemező, hogy a szereplők elsősorban nem egymással, hanem a kamera mögött álló rendezővel állnak interakcióban. Az *interakció* folyamán, folyamatos verbális kommunikáció zajlik az „adó” és a „vevő” között. Még ha a kamera nem is több nézőpontból rögzíti a jelenetet, hanem csak a rendező nézőpontjából, szinte folyamatosan halljuk a rendező beavatkozását, ami nem csak vizuális, hanem audiovizuális nézőpontról lévén szó, megteremti a *kétarcú reprezentációt*.

A német pék első mondata: „A német kenyér a legjobb a világon”. Itt még nem látszik a rendezői provokáció, de amikor az orosz nénitől is megkérdi, hogy melyik kenyér a legjobb a világon, már benne hagyja a saját kérdését is. A néző visszagondol a hasonló helyzetre, és érzi, hogy a német pék sem magától mondta, amit mondott. A fentebb már elmesélt

kukoricatáblában felvett történetben pedig, kérdése által a rendező tulajdonképpen véleményt is mond.

Az orosz néniből Péter megpróbálja kiprovokálni azt a választ, hogy a valódi hősök a szakácsok voltak, ugyanis korábban elhangzik, hogy a katonák azért tudtak jól harcolni, mert jó kaját kaptak, de a néni nem dől be, és kimondja, hogy ők, szakácsok, nem voltak semmiféle hősök. Péter bent hagyja a filmben a saját provokációját, hogy a néző érezze, hogy habár ő erőltette, a néni nem hagyta magát.

A rendező a magyar szakácsnál is bent hagyja provokációját a filmben: „Milyen érzés volt azoknak főzni, akik korábban a másik oldalon voltak, azaz felrobbantották a babgulyást?” Ez a bácsi sem hagyja magát provokálni. Ő természetesnek fogta fel, hogy továbbra is főznie kell: „Az élet megy tovább, és a katonának ennie kell, ha orosz, ha olasz, ha francia, ha magyar”. Vagyis, amilyen a város, olyan a János – a kisembert életösztöne működteti, és nem az ideológiákhoz való hűség. A kérdés felmerül a francia szakácsnál is, olyan formában, hogy: „Mi történne, ha a katonai szakácsok fellázadnának, és nem főznének többet? – Hát ki lennének küldve a frontra, és főzne más helyettük”.

A rendező sok esetben fikciós elemekkel is provokálja a szereplőket, miközben a módszerét sem rejti el a néző elől. Nemcsak a szereplőkhöz intézett kérdéseit hagyja benne a filmben, hanem az általa megrendezett fikciós elemekre is felhívja a figyelmet. Míg a 66 szezonban ezt oly módon teszi, hogy a néző füle hallatára és esetenként szeme láttára belerendez a filmbe (pl. megmondja a szereplőnek, hogy mit és hogyan kellene mondania, felkéri őket, hogy menjenek bele egy szerepjátékba, stb.), a szakácsos filmben már csak a provokatív kérdéseit hagyja benne a filmben, és a fikciós elemekre úgy hívja fel a figyelmet, hogy nagyon naiv módon használja őket. Például, amikor az 56-os magyar szakács pipára gyújt, a rendező felrobbantja a szakács mögött levő kályhát. A pipára gyújtás a magyar forradalmárok cselekedetének is lehet a szimbóluma, amire az oroszok reakcióképpen felrobbantják a kályhát (konyhát). A párhuzam egyértelmű, hiszen a szakács pont egy olyan történetet mesél, melyben az orosz bomba beesett a konyhába, és minden megtelt babgulyással.

Ez a robbantgatás játék tovább is folytatódik, amikor a tányérokon, Jugoszlávia szimbólumaként megjelennek a különböző tagállamokból származó összetevőkből elkészült ételek, és egy adott ponton felrobbannak.

Ezt a fikciós játékot a rendező már a film elején bevezeti, és a film folyamán csak fokozza. Azt, amikor a film elején az erdőben sétáló német veteránok feltépik a sorompót, párhuzamosan vágja az archív anyagból a katonák általi sorompófeltépéssel. Ezzel felhívja a figyelmet, hogy ilyen párhuzamokat fog használni – vagyis az archív anyagokat sok esetben az általa megrendezett játékos jelennel fogja helyettesíteni.

A film tulajdonképpen felfedi a néző előtt a gyártás folyamatát, és a feltett kérdések, illetve a felhasznált fikciós elemek által, a rendező önmagát is jellemzi. Ilyen szempontból ez a módszer *reflexívnek* (*fly in the eye*) nevezhető, mert már túllép a *résztevő nézőponton* (*fly in the soup*), és rápakol még egy lapát beavatkozást a néző számára tudatosítható kérdések és fikciós elemek formájában.

Ezek a naivságuk miatt humorosnak mondható fikciós elemek tulajdonképpen Kerekes Péter dokumentumfilmes eszköztárát képezik, ugyanis ezekkel az öt éves gyerekek stílusában feltett kérdésekkel és játékmódszerekkel oldja fel a szereplőket, és vonja el a figyelmüket arról, hogy azok előre gyártott, biztonságosnak látszó maszkok mögé bújjanak. Saját bevallása szerint azért nem kérdez rá az általános igazságra, mert akkor a szereplők nagy valószínűséggel sablonokban válaszolnának. Viszont ha tettetett naivsággal rákérdez valamilyen stupid dologra, egyszer csak előbukkan valamilyen formában az igazság – ha nem másként, hát „minden viccnek fele igaz” alapon. Pl. a német katonai pék, aki valószínűleg nem szívesen vallaná be, hogy fiatalkorában azt hitte, hogy nemes célért harcol, egy látszólag naiv kérdés hatására kimondja, hogy: „A német kenyér a legjobb a világon!”.

Amennyiben Jean Rouchról elmondható, hogy a pszichodráma felszabadító erejében bízunk, mert azt vallja, hogy a szereplők, miközben maszk mögé bújnak, és szerepet játszanak, közben valós tartalmakat is belevisznek magukból a filmbe, Kerekes Péterről elmondható ugyanez. Vagy talán inkább az, hogy ő a komédia pszichikai felszabadító erejében bízunk?

Kerekes Péter rendezői módszere *kollaboratív* is. Nem a szereplőkön, hanem a szereplőkkel együtt akar nevetni. A *kollaboráció* folyamán együtt találja ki a jelenetet a szereplővel. Például az epilógus szereplőjével az interjút úgy tervezték, hogy az illető bácsi tengeralattjáró katasztrófáról szóló történetét, az bácsi úszása közben veszik fel – hiszen annakidején a vízzel megtelű tengeralattjáróból ki kellett szabadulnia, és ki kellett úsznia a partra. Ezt az orvos akadályozta meg azzal, hogy a bácsi, aki fiatalkorában túlélte ugyan egy tengeralattjáró katasztrófát most, a kora miatt belehalhat az úszásba. A filmbeli jelenet ötlete pedig a szereplőtől származott, ugyanis azt mondta, hogy miközben a tengeralattjáró telt meg vízzel, ugyanúgy kezdtek el úszni a dolgok, mint dagály esetében, tehát: vajon jó lesz-e az, hogy letessenek egy asztal, melyen ő elkezd főzni, és miközben ő meséli a történetet, a dagály szépen elviszi az asztalról a tányérokat és az élelmiszert? És jó lett.

Persze ezt az interaktív játéknak nevezhető filmezési folyamatot egy többlépcsős, nagyon alapos előkészítési folyamat előzi meg.

A rendező a témát mindig felülről közelíti meg. Nem az történik, hogy belebotlik egy érdekes szereplőbe, jelenségbe, stb. és eldönti, hogy arról készít filmet, hanem kitalálja az üzenetet, a témát, valamint a téma megközelítési módját, és ezekhez keresi meg a megfelelő szereplőket – vagyis szabályosan castingol. Pl. a *Cooking History* előkészítési folyamata alatt 110 szakáccsal találkozott, akik közül 20 akart igazán együttműködni. Ezekkel komolyabban foglalkozott, és ezek közül kerültek ki a film szereplői. Ezen kívül pedig következetesen betartott bizonyos *szociográfiai* szabályokat is, melyek a filmkészítés szempontjából *konceptuális módszerek* nevezhetőek. Leegyszerűsítve: hiába van két érdekes magyar szakács, akik ugyanazon történelmi esemény alatt főztek, a filmbe csak egy fog bekerülni, hogy ne bontsa meg az arányokat.

Vajon Kerekes Péter a *szociográfiai tragikomikus ciné vérité* megteremtője? Mert Jan Rouchi értelemben *ciné vérité* ez a javából. Kerekes Péter a *provokátor rendező* (és nem *felfedező*), a

filmezés folyamata igencsak *provokatív cselekedet*, a végeredmény pedig *a filmezés aktuusa által teremtett valóság* - vagyis *a filmezés folyamata olyan valóságokat tár fel, amik a filmezés nélkül nem jönnének elő. Nem az a célja, hogy a valóságot leképezze, hanem, hogy a valóságot megváltoztassa.* Az alapvető különbség, hogy Jean Rouchnál (még ha nem is illeszkedik be a „légy a falon, levesben és a szemben” felosztásba) a kamerakezelés miatt a film inkább a légy a levesben irányzat (résztevéző nézőpont felhasználásával készült filmek) vizuális stílusához hasonlít (változó nézőpont, kézikamera). Kerekes Péternél viszont a kamerakezelés statikus, de kiegészül olyan rendezői beavatkozásokkal, amiktől a film *reflexívvé válik* (légy a szemben). Ennek ellenére még *ciné vérité* marad, mert ez a kifejezés elsősorban nem a kamerakezelésre vonatkozik, hanem a rendezői módszerre (melynek csupán egy része a kamerakezelési stílus).

Péter filmjeinek szereplőire (így a *Cooking History* szereplőire is) az általánosan jellemző, hogy mindegyiküknek van valamilyen, a témával kapcsolatos múltbeli érdekes története, melyet a kamera előtt elmesélhet. Hiába érdekes a szereplő, és hiába működne kamera előtt, ha nincs a témával kapcsolatos személyes története, nem kerül be a filmbe. Pl. két szerb szakács, akik túlélő szakácsságot tanítottak (vagyis mit és hogyan lehet főzni a katonák által fogott kígyókból, csigákból, galambokból), azért nem kerültek be a filmbe, mert egyrészt rádupláztak volna, ha nem is dramaturgiailag, de tematikailag, a filmben megjelenő szerb-horvát ellentétet megjelenítő szakácsos jelenetre. Ezek a szakácsok voltak Kosovóban is, és ilyen szempontból nem dupláztak volna rá tematikailag semmire, hiszen a kosovói háborút senki más nem képviseli a filmben, de mivel azon kívül, hogy az erdőben bujdostak 30 napig, nem csináltak semmi érdekeset (nem volt történetük, mert nem is voltak harc helyzetben), továbbra is kimaradtak a filmből. Csupán egy epizódszerep erejéig jelennek meg egy szituatív jelenetbe (miközben nem ez a szituatív stílus viszi a filmet – tehát másodlagos jelentőséggel bír). Ők azok, akik szabadidejükben meztelen nőket díszítenek fel élelmiszerekkel, gazdagok által rendezett bulikon. A katonai szakácsságot hivatásszerűen művelik, és ez a fűsimunka meg a pluszkereset, hiszen a katonaságtól nagyon kevés fizetést kapnak. A sors iróniája, hogy a lány, akit a filmben felöltöztetnek, egy emberjogi munkás, aki 1300 Euróért vállalta a szerepet. Természetesen nemcsak a filmezés alkalmából, hanem máskor is szokott ilyet vállalni, ugyanennyi pénzért.

Ha valakinek van érdekes története, de nem igazán használható más szempontból, vagyis nem tudja jól elmondani és nem tud belemenni a rendező által generált játékos jelenetekbe, az sem kerül be a filmbe. Bosznia fő állatorvosával is készült interjú. Ő volt az, aki miközben körbe volt véve a város és éheztek, ellenőrizte az EU-s segítségként beérkezett élelmiszerek minőségét. A beérkezett élelmiszerek felének szavatossági ideje le volt járva. Olyan is volt, hogy kaptak disznóhúst, de nem ették, mert az identitásukért harcoltak, melyhez hozzátartozott, hogy ne egyék meg a disznóhúst. Ő azért nem került be a filmbe, mert sajnos rossz mesélő volt.

A harmadik ok, ami miatt ki lehet maradni egy Kerekes Péter filmből a dramaturgiai szempont – amire már történt utalás a szerb szakácsok kapcsán.

A szereplőkkel való *interakció* nagyon alaposan elő van készítve. A filmzés előkészítése másfél évbe tellett, és a film összesen 5 évig készült. A rendező a forgatás előtt általában legalább háromszor találkozik a szereplőkkel. Az első alkalom a kölcsönös bizalom elnyeréséről szól. Ekkor csak elbeszélget, lejegyez dolgokat, majd otthon elgondolkodik azon, hogy mire kíváncsi még. Második alkalommal felteszi az időközben felmerült kérdéseket, és tovább jegyzetel. A harmadik találka alkalmával pedig mélyebben belemegy a személyes dolgokba. Ezután megírja a forgatókönyvet. Leírja, hogy kivel hol fog forgatni. Kitalálja, hogy mit szeretne hallani a szereplőtől, és ez milyen helyzetben lenne a film számára a legjobb. Ez alapján állítja össze a kérdések listáját. Majd összeállít egy „hülye kérdések listáját” is.

A folyamatos írást nagyon fontosnak tartja. Első pillanattól kezdve filmtervet ír, amit aztán folyamatosan változtat. Filmjei játékos kérdéseken, és fikciósan megrendezett játékos jeleneteken alapulnak. A szituatív dokumentumfilmek pedig csupán valamilyen összekötő vagy illusztratív szerep jut.

A pontos forgatókönyv (prológus, 12 fejezet, epilógus) ellenére a filmzés folyamata egy kaland. A klasszikus dramaturgiában nagyjából előre ki lehet számítani, hogy mi történik majd, de itt nem. Nem klasszikus dramaturgia, mert nem tér vissza bizonyos szereplőkhöz. Ez az, amit Jan Gogola open structure dramaturgy-nak nevez (vagy auto structure), de Kerekes Péter szerint ez csak elméletben működik. Viszont tény az, hogy nem nagyon lehet előre kiszámítani, hogy mi fog történni, hanem a pontos szerkezet ellenére a film elejétől végéig meglepő. Nemcsak dramaturgiai szempontból meglepő ez a film, hanem a forgatás folyamán a rendező is részesült meglepetésekben. Ilyenkor nyitott volt, és bépítette ezeket a filmbe. Pl. a film végén levő, tengeralattjáróban való virtuális főzés a véletlen műve, ugyanis a forgatáson derült ki, hogy forgatni forgathatnak ugyan, de nem főzhetnek a tengeralattjáróban. Ennek eredményeként született meg az alternatív megoldás, hogy a szereplő mímeli a főzést, miközben halljuk a főzés hangjait (pl. a hús sercegését a forró zsírban), és a szereplő virtuális vacsorát főz a tengeralattjáró katasztrófában elhunyt legénység számára.

Arra is van példa, hogy a rendező le szeretett volna forgatni valamit, de sehogy sem jött össze. Pl. voltak Bosnyákok, akik megették azokat a lovakat, akik vitték nekik az élelmiszert. A lovak szövetségeseik voltak ameddig maguktól, hajcsár nélkül hordták a táplálékot, aztán egy n-edik út alkalmával szépen megették őket. Ezekkel végül is nem jött össze a forgatás, mert egy adott ponton felszívódtak (kihátráltak az ügyből és eltűntek)

Olyan is történt, hogy a rendező a forgatás alatt fedezett fel új történetet, mely végül is bekerült a filmbe. Ez a zsidó ember története, aki általa sült kenyérral mérgezett meg SS tisztet. Egy német történész eladta Péternek az archív anyagokat. A filmbeli szereplő már meghalt, de két társa, akik szintén résztvettek a mérgezésben, még élt a forgatáskor. Ezek különböző okokból nem vállalták a filmben való szereplést. Péter kétszer utazott ki Izraelbe ez ügyben, de mindkét esetben utolsó pillanatban visszamondták a forgatást. Ezért a rendező a meglévő archív anyagot használta fel, de nem egyszerűen bevágva a filmbe, hanem a filmen belül is egy televízióban megy a felvétel, ezáltal is utalva az anyag archív jellegére (miközben

ez egy jó technikai megoldásnak is bizonyult, hiszen az archív felvétel technikai minősége kilógott volna a többi kép technikai minősége közül).

És végül olyan jelenet is van, mely lefilmeződött ugyan, jól is sikerült, de szerkesztési okok miatt nem találta meg a helyét a filmben. Ilyen Pl. egy szarajevói szakács esete, aki elmagyarázta, hogy milyen arányban kell keverni a romlott húst az ételbe ahhoz, hogy még ehető legyen, és ne betegedjenek le az emberek.

Kerekes Péter módszere tanítható, és követhető, csak műveléséhez olyan fajta gyerekes naivitásra van szükség, melyet a felnőttek döntő többsége elvesztett (de esetleg a gyerekektől ,pl. saját gyerekeiktől, visszat tanulhat).

A film forgalmazási szempontból egyelőre fesztiváloztatási időszakában van, de máris felmerültek bizonyos problémák. A film elkészülését sok fesztivál várta, ami a „66 szezon” nemzetközi sikere, és a film készülésének különböző nemzetközi fórumokon való beharangozása után természetes. Mivel nagyon hosszú ideig készült (5 év), míg végre 2009 Februárjára elkészült, Péternek már nem volt türelme megvárni az IDFA-t (az Amszterdami Dokumentumfilm Fesztivált), mely a világon talán a legrangosabb dokumentumfilm fesztivál, hanem benevezte a Nyoni Dokumentumfilm fesztiválra, ami szintén rangosnak számít (A kanadai Hot Docs valamint a Marseille-i és Lipcsei dokumentumfilm fesztiválok mellett). Itt nem kapott ugyan díjat, de végül a kanadai Hot Docs-on megkapta a legjobb külföldi filmnek járó különdíjat. Tehát fesztiválügyben, ami ezután következik, az bónusz.

Ennek a filmnek a mozi forgalmazója az angliai Taskovski Films, és nagy valószínűséggel a film jelentős nemzetközi mozi forgalmazásra számíthat. Valószínűleg nem ugyanez a helyzet a televíziós forgalmazás terén.

Az első számú probléma, hogy televíziós forgalmazáshoz a filmet le kell rövidíteni 88 percről a tévés egy órára, vagyis 56, 52 vagy esetenként akár 47 percesre, mert csak így fér bele sok televízió műsorrácsába, ugyanis egyre kevesebb a 90 perces vagy a nyitott hosszúságágú (open end) dokumentumfilmes műsorsáv.

Tehát máris felmerül a nagy kérdés, hogy mit kéne kihagyni a filmből. És ebben nem egyezik a rendező és a műsorszerkesztők véleménye.

Az egyes fejezetek egyenkénti lerövidítésének nincs sok értelme. Egész jeleneteket kell kivágni, és ebben megegyeznek a vélemények. Viszont Péter azokat a részeket hagyná ki, melyek stílus szempontjából különböznek a többitől. Ilyen például a kukoricatáblában elmesélt jelenet, melyben játékfilmszerűen meg is jelennek a tankok. Ezt a jelenetet két különböző alkalommal vették fel. Először beállították a bácsit a kukoricatáblába és elmeséltették, illetve eljátszották vele a történetet, majd a lefilmezett anyagot kielemezve, pontos technikai forgatókönyvet készítettek a megjelenő tankok lefilmezéséhez. Ily módon egy olyan játékfilmes eszközt is bevetettek, melyet a film többi részében nem használnak. Viszont a film annyira tele van különböző játékfilmekre jellemző megoldásokkal, hogy már ez az újabb kifejezőeszköz megjelenése sem zavaró a néző számára. Ennek ellenére, ha már

rövidíteni kell a filmet, Péter inkább a stílus egységesítésére törekedne, és elsősorban ezt a jelenetet hagyná ki. A televíziós műsorszerkesztők viszont nagyon óvatosak minden olyan dologgal kapcsolatban, mely felvetheti a politikailag való korrektség kérdését. Ilyen jelenet például az, amikor a filmben az orosz katonák leölnék egy szarvasmarhát. Ezt a műsorszerkesztők nem igazán merik bevállalni. A rendező viszont ragaszkodik a jelenethez, hiszen az ő koncepciója szerint ez egy olyan film, melyben a történelmi archív anyagokat különböző feldolgozási stádiumban levő élelmiszerekkel helyettesíti (*reprezentálja*), és ez az élő állat is az. A rendezőnek a szándéka, hogy a jelenet alatt a néző érezze kényelmetlenül magát. És meggyőződése, hogy a háborús gyilkolást ábrázoló archív anyagok nem váltanak ki olyan kellemetlen érzést a nézőből, mint egy élő állat legyilkolása. Ezért választ más *reprezentációs* eszközöket. Mert a néző valami miatt érzékenyebb az állatokkal szemben elkövetett brutalitás iránt. Talán azért mert védtelenek? Itt mindegy, hogy miért.

Állatok százezreit gyilkolják le naponta, ez tény – de a szerkesztők szempontjából nem az erkölcstelen, hogy legyilkolták a tehenet, hanem az, hogy a filmezés szükségletei miatt tették ezt. Pedig az a tehén legyilkolásra volt szánva. Maximum egy-két nappal hosszabbíthatta volna meg a rendező a tehén életét, de lehet, hogy egyáltalán, hiszen ő csak azt kérte, hogy lefilmezhesse, amint a hadsereg konyhája számára legyilkolnak egy állatot. Azt sem tudta, hogy szarvasmarha lesz, és nem disznó.

Péter inkább azon csodálkozik, hogy még nem támadták ki azért, mert egy olyan megkeseredett zsidó embert mutat meg, aki bosszúvágyból azután mérgezett meg német tisztet, miután már véget ért a háború (tehát a tiszt foglyok voltak), és nem bánja ezt a tettét. Ezzel szemben egy olyan német péket mutat meg, akiből finoman kiütközik a felsőbbrendűségi érzés, de alapjában véve jó kedélyű, kedves, és nem gyilkolt.

Akár a francia veterán miatt is kitámadhatják, hiszen, mikor Péter provokatív kérdésére, hogy: „Olyanok voltak-e mint a vadászok?”, azt feleli, hogy: „Nem”. Erre Péter olyan archív felvételt vág be, melyen francia katonák egy békésnek látszó Algír parasztot lönek le - szuggerálva ez által, hogy amit a francia veterán mond, az nem igaz. Pedig egyáltalán nem biztos, hogy amit az interjúalany állít, az nem igaz.

A rendező, egyesek által a horvát szakács nacionalizmusának bemutatásáért is támadható, melyet szembe helyez a szerb oldalon főző (nem is igazán szerb) szakácsok emberséges engedékenységgel. Mindezek nem felelnek meg az általánosan elfogadott, nemzeteket jellemző történelmi igazságképnek, és a közönség egy része nemzeti *reprezentációként* fogja fel az egyes nemzetekhez tartozó egyének részvételét a filmben. Pedig a rendezőnek pont ez a célja, hogy megmutassa, hogy semmi sem egyértelmű, és a jónak kikiáltottak közt vannak ilyenek is, meg olyanok is, ugyanúgy, mint a rosszaknak kikiáltottak között is. Szándékosan használ fordított arányokat (ha egyáltalán lehet ilyet mondani) „társadalmi keresztmetszet” helyett – mert ez utóbbiról már kiderült, hogy filmben lehetetlen, ugyanis a dramaturgia kárára megy. Egyelőre úgy látszik, hogy a televíziós szerkesztők jelentős része nem akar ujjat húzni a közönségnek azzal a pár százalékkal, mely számára egy ember egy egész nemzet képviselőjét (*reprezentációját*) jelenti, és egyáltalán semmiféle vitát nem akar felvállalni, hanem inkább kerül bizonyos témaköröket. Amíg Amerikában már be lehet már mutatni egy olyan filmet (mint pl a *The Fog of the War*), mely arról szól, hogy nemcsak a háborúban győztes nemzetek egyes fiai szenvedtek ártatlanul és indokolatlanul a háború alatt, hanem a

vesztes nemzetek egyes fiai is, Európában még távol állunk ettől. Európában egy társadalmilag felelős pozícióban levő egyén (mint pl. TV szerkesztő) ilyesmit nem mer bevállalni, mert a média által kiemelt egyént túlságosan reprezentatívnak tartja még a közönség. Pedig az ember a gyerekkorban tanulja meg megkülönböztetni a jót a rossztól, majd a kamaszkorban árnyalni is megtanul. Lehet, hogy ez társadalmi szinten nem érvényes? Ez viszont már egy más jellegű dolgozat témája.