

Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola

IDŐ, CSALÁD, EMLÉKEZET

Történetmesélés és innovatív alkotói módszerek Alan Berliner
filmjeiben

Moldoványi Ferenc

2017.

Témavezető: Dr. habil. Stóhr Lóránt egyetemi docens

University of Theater and Film Arts, Budapest

TIME, FAMILY, MEMORY

Storytelling and Innovative Author's Methods in the Films of Alan Berliner

Theses of Doctoral Dissertation

D.L.A.

Ferenc Moldovanyi

2017

Supervisor: Dr. habil. Lóránt Stóhr, Associate Professor

In recent years, an increasing number of non-fiction films, using the language of film in a creative manner, have been successfully featured in the fiction film selection of the most important festivals. These works, often distributed in cinemas, do not apply a journalistic style but speak in images, often in emotionally charged, dramatic scenes or use visual poetry and aim to find a brave new language, thus re-thinking the options offered by motion picture in order to express their message about our world. These outstanding works bearing the signature of the “author” find their place even in the main-stream market without compromising on regarding their artistic approach.

American documentaries have a long tradition in this respect and have contributed to the history of the documentary with many renowned, outstanding filmmakers. (like Alan Berliner and David Maysles, Frederick Wiseman, Errol Morris, Barbara Kopple and D.A. Pennebaker and others).

During the course of my two-year doctoral research process, I studied the works of one of the most talented and original filmmakers of the first-person documentary genre, Alan Berliner, whose films are important to me personally. His films have toured the international festival circuit, have won awards at the most prestigious festivals and have been screened by American and European broadcasters. His works have also been extremely well received by the international press. The present doctoral dissertation aims to examine, by a comprehensive analysis, the filmic tools of expression and innovative methods which play a key role in the story-telling process of the artist. In the research, the analyses of the films touch upon the important tropes and the associated themes that have significant importance in Alan Berliner’s films: time, memory, the end of life, identity, history and family. “All my films are about memory, identity, personal and family history.” – says Berliner.

The dissertation aspires to portray an artist through Alan Berliner’s works and at the same time to draw attention to the diversity of innovative approaches inherent in creative and personal documentaries. The dissertation wishes to give a general picture of the intellectual and vibrant filmic environment of the time and the charismatic personalities who influenced Alan Berliner’s work through a description of his university years. As I will demonstrate, his roots in experimental films have had a strong influence on the evolution of his own personal creative style.

After some short films, Berliner made his first feature "*Family Album*" compiled from amateur footage shot in the USA between 1920's and 40's. In this early film, he already demonstrates his strong visual and creative approach and does not shirk from unusual and original solutions. However, "*Family Album*" is a transition between his short collage films and his highly ambitious films with richly executed and brave filmic language. While analyzing "*Family Album*" the dissertation studies the circumstances and environment in which the film was born, with special emphasis on innovations in its filmic language, the metaphors and the intentional self-reflection of the artist.

In his next work "*Intimate Stranger*" his personal artistic hallmarks that will feature largely in his later works emerge in style, filmic methods and tools, which will feature largely in his later works. It is in this film that his quintessentially sovereign story-telling technique together with is, filmic tools and rich system of themes are born, which will become an inherent part of his oeuvre. His innovative use of filmic language makes the story-telling personal and at the same time seamless. These masterful works, however, address fundamental human issues with the help of visual poetry and a rich system of metaphors, and thereby reach the hearts and minds of the audience. Although self-reflective elements are already present in "*Family Album*", it is first in "*Intimate Stranger*" that he uses his complex and rich family history as parent material to tell, in his own irregular motion picture form, the life story of his maternal grandfather Joseph Casutto. While "*Intimate Stranger*" is an innovative and ambitious work in a highly entertaining form, it addresses important questions about the family and identity. The dissertation, through the analysis of this work, will present the various events and phases in the family history, with special emphasis on the filmic language and tools conveying the creative intentions of the artist.

Following "*Intimate Stranger*", a film of ambitious form, Alan Berliner embarks upon a film "*Nobody's Business*" in which he is more personally present, gives away more about himself and takes a bigger risk. A son and father conflict is a vehicle to touch on the subjects of family and identity, history and lingering traumas. The chronicle of a metaphorical box match between Oscar and Alan Berliner is, in my view, one of the pinnacles of the first-person documentary genre. The dissertation wishes to study the story-telling technique, the treatment of time and other creative methods in relation to structure and effect in this film.

„*Wide Awake*” is the kind of first person documentary that uses fictional tools bravely and brilliantly in its story telling and provides insight into the creative process of Alan Berliner.

In his poignantly beautiful, latest work “*First Cousin Once Removed*” we can witness the unparalleled encounter of film and poetry. This work is interwoven with poetry and assumes a form that few have managed to achieve. Through the poet’s person who says farewell to life, the gestures, the words, the images, and the metaphors find a natural medium in this film. Poetry becomes an organic part of the story-telling and the quiet poesy opens new horizons.

Alan Berliner has been collecting the issues of the New York Times for over thirty years. He is working on his new ambitious synthesis, a kind of time capsule, a subjective film-diary based on the press photography of the past decades.

The various forms of story-telling have always meant an inevitable challenge for all the filmmakers of all times and of all filmic genres and this may well be the fundamental question. One of the purposes of the present dissertation, is to draw the attention of filmmakers and film students to new and creative methods, and by presenting new approaches and solutions in the language of film to further improve the literacy of the Hungarian documentary film industry and to broaden the methodological toolbox available to nonfiction filmmakers. By presenting the creative methods of Alan Berliner, I hope to inspire other filmmakers who are open to experimentation and to breaking new ground.

IDŐ, CSALÁD, EMLÉKEZET

Történetmesélés és innovatív alkotói módszerek Alan Berliner filmjeiben

TÉZISEK

Az utóbbi években egyre gyakrabban jelennek meg a világ legfontosabb filmfesztiváljain és aratnak sikert játékfilmes mezőnyben is, nemfikciós, ám a filmnyelvet kreatív módon használó filmalkotások. Ezek a gyakran moziforgalmazásba kerülő művek nem publicisztikusan közelítik meg témájukat, hanem hangsúlyozottan képekben elbeszélve, sokszor drámai intenzitású jelenetekben, vagy a vizuális költészet eszközeit használva, olykor bátran saját nyelvet keresve gondolják újra a mozgóképes kifejezés lehetőségeit világunkról alkotott mondandójuk megfogalmazására. Az alkotói dokumentumfilm értékes darabjai még a kommercializáló médiapiacra is megtalálják helyüket, anélkül, hogy bármilyen művészi kompromisszumot kellett volna kötniük, tartalmi művészeti kérdéseket illetően.

Az amerikai dokumentumfilmnek e tekintetben nagy hagyományai vannak és számos kiemelkedő alkotót adtak az egyetemes dokumentumfilm-történetnek (pl. Alan és David Maysles, Frederick Wiseman, Errol Morris, Barbara Kopple, D.A. Pennebaker).

A két évet átfogó doktori kutatómunkám során egy olyan, hozzám közel álló filmalkotó, Alan Berliner munkásságát dolgoztam fel, aki a személyes dokumentumfilm egyik legtehetségesebb és legeredetibb alkotója. Filmjei bejárták a világot, számos rangos fesztivál díját nyerték el és rendszeresen jelentek meg a tengerentúli és európai televíziók műsorán. Munkáit rendkívül pozitívan fogadta az amerikai és nemzetközi sajtó. A doktori dolgozat Alan Berliner filmjeinek átfogó elemzése segítségével vizsgálni kívánta azokat filmnyelvi kifejezőeszközöket, innovatív módszereket, melyek az alkotó műveinek történetmesélésében kulcsfontosságú szerepet kapnak. A kutatás a filmek analízisén keresztül érintette a fontos toposzokat és az azokhoz kapcsolódó kérdéseket, problémákat, melyek Berliner filmjeiben (is) meghatározóan fontos szerepet játszanak: az idő, emlékezet, elmúlás, identitás, történelem, család. *„Az összes filmem az emlékezetéről, az identitásról, a személyes történetről, a családtörténetről szól”*. –mondja Berliner.

A dolgozat törekvése az volt, hogy Alan Berliner legfontosabb alkotásainak segítségével egy alkotói portrét mutasson be, ugyanakkor a művek elemzése során, a kreatív, személyes dokumentumfilmben rejlő, innovatív formanyelvi megoldások sokféleségére hívja fel a figyelmet.

A dolgozat az egyetemi évek bemutatásakor törekedett arra, hogy képet adjon arról a szellemi környezetről, illetve azokról a karizmatikus személyekről, akik hatást gyakoroltak Alan Berliner filmes pályára. Az experimentális filmes gyökerek, mint bemutattam, fontos előzményt jelentettek a saját alkotói stílus kialakítása során.

Néhány rövidfilm után 1985-ben készítette el az első nagyobb produkcióját a *Családi albumot* az 1920 és 40-es évek közötti időszak amerikai amatőr családi felvételeiből. Már ebben a filmjében is egy erős vizuális látásmóddal rendelkező kreatív alkotó mutatkozott be, aki nem idegenkedik a szokatlan eredeti megoldásoktól. A *Családi album* azonban még csak átmenetet jelent a rövid kollázsfilmek és a perfekcionista és gazdag filmformanyelvi megoldásokat bátran használó későbbi alkotások között. A *Családi album* elemzésekor a dolgozat vizsgálja film keletkezési körülményeit, az elemzés során pedig külön hangsúlyt helyez a film formanyelvi újításaira, a megjelenő metaforákra, illetve az önreflektív alkotói szándéokra.

A következő *Közeli idegen* című alkotása során jelentek meg azok a stiláris jegyek, módszerek, filmes eszközök, melyek a későbbi munkáiban meghatározó szerephez jutnak. Itt dolgozza ki azt a teljesen szuverén történetmesélési technikát és ahhoz kapcsolódó filmes eszköz- és motívumrendszert, amely állandó szerzői vonásává válik. Ezek az innovatív filmnyelvi eszközök egyszerre teszik személyessé és lebilincselően gördülékennyé a történetmesélést, ugyanakkor a mesterien megformált filmek alapvető emberi kérdésekről szólnak a vizuális költészet és metaforák rendszerében, de megtalálva az utat a közönséghez. Habár a *Családi albumban* már jelentek meg önreflektív elemek, a *Közeli idegen* az első munkája, mely a saját családtörténetének gazdag alapanyagát használja fel anyai nagyapja Joseph Cassuto rendhagyó mozgóképes biográfiája elkészítésekor. A *Közeli idegen* formailag innovatív, perfekcionista alkotás, rendkívül szórakoztató formában, miközben fontos kérdések fogalmazódnak meg a filmben a családról és az

identitásról. A film elemzése során a családtörténet mozzanatainak bemutatása mellett a filmben használt filmnyelvi eszközök és az azokhoz kapcsolódó alkotói szándékok vizsgálatára is sor kerül.

A formailag perfekcionista *Közeli idegen* után Alan olyan filmet akart készíteni, amelyben már ő maga is sokkal személyesebben van jelen, többet árul el magáról, nagyobb kockázatot vállal. A film az apa – fia konfliktusán keresztül beszél újra családról az identitásról, történelemről és nehezen múlt traumákról. A Oscar és Alan Berliner „bokszeccsének” mozgóképes krónikája, a *Kinek mi köze hozzá*, véleményem szerint, a személyes, alkotói dokumentumfilm egyik csúcspontja. A film történetmesélési technikája, időkezelés, alkalmazott alkotói módszerek strukturális és hatás szempontjából egyaránt vizsgálni kívánja a dolgot.

A 2006-ban készített *Álmatlanul* egy olyan önreflektív személyes dokumentumfilm, mely bátran alkalmaz fikciós eszközöket a történetmesélésben miközben bepillantást nyerhetünk a berlineri alkotói folyamatba is.

A legutóbbi megrendítően szép alkotása az *Edwin Honig emlékezetében* a költészet és a film páratlan találkozásának lehetünk tanúi. Az alkotást átszövi a költészet és megtalálja azt a filmes formát, amit csak keveseknek sikerült. A gesztusok, szavak, képek, metaforák, az élettől búcsúzó költő személyén keresztül egy olyan természetes közeget találnak a filmben, amelyben a költészet történetmesélés szerves részévé válik és a csendes poézis új dimenziókat tesz láthatóvá.

Alan több, mint harminc éve gyűjti a New York Times példányait. A napilap fotóinak felhasználásával készül új rendkívül ambiciózus összegző műve (munkacíme *10 000 dolog*), melyet egy fajta időkapszulának szán, szubjektív filmes naplóként az elmúlt évtizedek sajtófotói alapján.

A történetmesélés különböző formái, mindig is megkerülhetetlen kihívást jelentettek és jelentenek műfajtól függetlenül a mindenkori filmalkotóknak, valószínűleg ez a filmkészítés egyik alapkérdése. Kutatásom és doktori dolgozatom hasznossága (többek között), hogy ezeknek az alkotói módszereknek vizsgálata segítségével további lehetséges szakmai eszközökre és módszerekre hívjam fel a filmkészítők és filmes hallgatók figyelmét, továbbá újabb szempontok

és filmnyelvi megoldások bemutatásával tovább gazdagítsam a hazai „*dokumentumfilmes írástudást*”, bővítve a nonfiction filmes szakma eszköztárát. A berlineri alkotói módszerek, filmes eszközök bemutatása reményeim szerint inspirálóan hathatnak azokra a hazai filmes alkotókra is, akik nyitottak a mozgóképes kifejezőeszközök tovább gondolására, kísérletezésre, és az új utak keresésére a dokumentumfilmes történetmesélésben.

TARTALOMJEGYZÉK

I.	Előszó.....	3
II.	Korai egyetemi évek, paracinema, experimentális, kollázs filmek.....	7
III.	A pályakezdés évei New Yorkban, rövidfilmek.....	15
IV.	Film “talált” anyagból, a <i>Családi album</i>	20
V.	<i>Közeli idegen</i> : újrahasznosított családi biográfia, a személyes dokumentumfilm és filmnyelvi invenció.....	39
VI.	<i>Kinek mi köze hozzá</i> , egy bokszt-mérkőzés analízise.....	56
VII.	<i>Álmatlanul</i> , fikciós elemek a személyes, alkotói dokumentumfilmben.....	90
VIII.	Költészet, idő és emlékezet, film <i>Edwin Honigról</i>	107
IX.	Utószó.....	124
X.	Bibliográfia.....	127
XI.	Filmográfia.....	129
XII.	Alan Berliner díjak és fesztiválok.....	131

I. ELŐSZÓ

“Nincs még egy filmes, aki úgy faragja ki munkáit, mint Berliner. Ő a filmművészet figyelemre méltó rejtett hőse, akinek a neve ott kellene, hogy legyen mindannyiunk ajkán, és még sincs ott” (Thomas Logoreci)¹



Doktori dolgozatom témája és az ehhez kapcsolódó kutatásaim tárgya a kortárs amerikai szerzői, kísérleti dokumentumfilm egyik meghatározó személyisége, Alan Berliner munkáiban megjelenő újszerű történetmesélés és innovatív filmes alkotói módszerek vizsgálata és elemzése, a kreatív dokumentumfilm formanyelvében rejlő lehetőségek szempontjából. De ki Alan Berliner? A hazai közönség a Verzió Filmfesztiválon láthatta az *Edwin Honig emlékezete* című sokszorosan díjnyertes alkotását, de a többi munkái kevésbé ismertek itthon.

Alan Berliner amerikai független filmes, rendező, producer, médiaművész, vágó 1956-ban született Brooklynban, Queensben nőtt fel, jelenleg Manhattanben él. Első sikereit 1975 és 85 között készített innovatív kísérleti filmjeivel, illetve installációival érte el. 1986-ban bemutatott, hetven különböző amerikai család, 1920 és '50 között készült 16 milliméteres filmfelvételeiből összevágott *Családi album (Family Album)* című munkájától a 2013-ban bemutatott *Edwin Honig emlékezete (First Cousin Once Removed)* című megrendítően szép és fontos filmjéig jónéhány kiemelkedően fontos, stílus teremtő alkotást készített. *A közeli idegen-t (Intimate Stranger)*, a Washington Post ragyogónak, egyedülállónak nevezte...” vicces és vizsgálódó...olyan eredeti stílusában és tartalmában, hogy teljesen precedens nélkülinek tűnik...bódító nézni...a mester által bemutatott

¹ “There is no filmmaker crafting work like Alan Berliner. He’s the remarkable secret hero of the cinema whose name should be on all our lips but isn’t.” Catalogue Essay by Thomas Logoreci, Freedom of Expression Award, San Francisco Jewish Film Festival, July 29, 2013 Forrás: http://www.alanberliner.com/about.php?pag_id=150

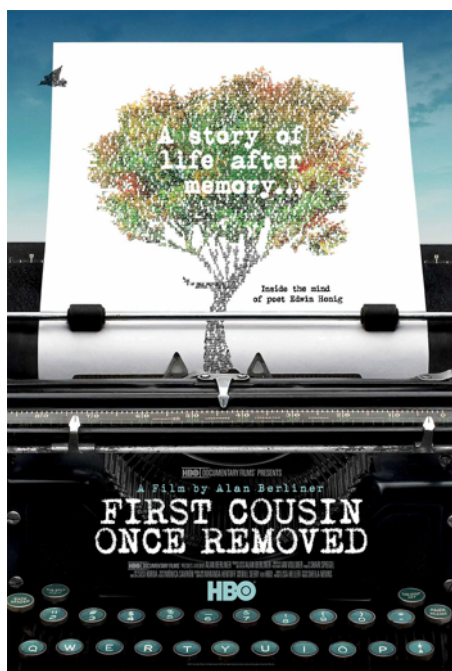
kötéltáncot”. A *Kinek mi köze hozzá (Nobody’s Business, 1996)* című alkotása, melyet az azóta elhunyt édesapjával, Oscar Berlinerrel forgatott, óriási nemzetközi sikert aratott, több mint nyolcvan filmfesztivál mutatta be és számos fontos szakmai elismerést kapott.

A nemzetközi filmkritikusok, történészek és a dokumentumfilm szakma Alan Berlinert a kísérleti dokumentumfilm legjelentősebb alkotójának, sokan a személyes dokumentumfilm (*First Person Documentary*) mesterének, míg mások a nonfiction műfaj Woody Allenjének tartják.

„Amerika legkiválóbb filmes esszéistája”²

„a személyes dokumentumfilm modern mestere”³

„... Alan Berlinernek az a titokzatos képessége, ahogyan filmesszéiben ötvözi a kísérleti mozit, a művészi célt és a közérthetőséget, Amerika egyik legünnepeltebb független filmesévé tette.” - olvashatjuk róla.⁴



„Szinte bünténynek tűnik legutóbbi –Edwin Honig emlékezete - filmjét csupán egy Alzheimer-kórban szenvedő rokonról készült személyes esszének minősíteni. Tömör, komplex meditáció is a mű életéről és haláláról. Könnyen lehet, hogy az idei vagy akármelyik év legjobb dokumentumfilmje. Berliner képes precíz, szaggatott nekilendülésekkel felidézni az asszociációk elképesztő univerzumát - például egy szemcsés fekete-fehér felvételt arról, ahogyan egy ház a folyóba csúszik – és érzelmi kapcsolatot létesíteni az ő és a mi tudatalatti emlékezetünk között.” - olvasható a díj kapcsán készült esszében.

² “America’s foremost cinematic essayist.” - San Francisco International Film Festival
Forrás: https://en.wikipedia.org/wiki/Alan_Berliner

³ “the modern master of personal documentary filmmaking.” - 2006 Florida Film Festival
Forrás: https://en.wikipedia.org/wiki/Alan_Berliner

⁴ “Alan Berliner’s uncanny ability to combine experimental cinema, artistic purpose, and popular appeal in compelling film essays has made him one of America’s most acclaimed independent filmmakers.”
<http://www.pbs.org/pov/intimatestranger/bio/>

Berliner a világ számos fesztiválján mutatta be munkáit retrospektív vetítéseken, mesterkurzusok kíséretében. Filmjei bekerültek a különböző egyetemek dokumentumfilm-es oktatási anyagaiba, művei múzeumokban (pl. MOMA-New York) és közgyűjteményekben, könyvtárakban is hozzáférhetők.

A New York Times így jellemezte Berliner munkáit: „*nagy hatásúak, impozánsok és keserűek...tele pikáns konfliktusokkal és ellentmondásokkal; újítóak a mozgóképes módszerekben, kiszámíthatatlanok struktúrájukban... Alan Berliner rávilágít arra, hogy a művészet képes megváltoztatni az életet.*”⁵



A doktori dolgozat Alan Berliner filmjeinek átfogó elemzése segítségével vizsgálni kívánja azokat a filmnyelvi kifejezőeszközöket, innovatív módszereket, melyek az alkotó műveinek történetmesélésében kulcsfontosságú szerepet kapnak. A kutatás a filmek analízisén keresztül érinti a fontos toposzokat és az azokhoz kapcsolódó kérdéseket, problémákat, melyek Berliner filmjeiben (is) meghatározóan fontos szerepet játszanak: az idő, emlékezet, elmúlás, identitás, történelem, család. „*Az összes filmem az emlékezetről, az identitásról, a személyes történeletről, a családtörténeletről szól.*” –mondja Berliner.

Alan Berliner 2013-ban a San Fransisco-i Zsidó Filmfesztiválon a rangos “*Freedom of Expression*” elismerésben részesült munkásságáért, ahol a díj átvételekor a következőket mondta:

“... megengedtem magamnak, hogy gondosan összeállított laboratóriumként saját és ismerőseim, szeretteim –családom- életét használjam a család, a családtörténet, a személyes emlékezet, az identitás kialakulása, a halandóság horizontja és a családi örökség ki nem mondott ereje közötti gazdag metszéspontok felfedezésére. Személyes filmeket készítek és amikor jól csinálom őket, képes vagyok átadni, azaz kifejezni a filmekben azokat a részleteket és sajátságokat – intimitást -, amelyek Önöket nézőket arra készítetik, hogy elgondolkozzanak saját családjukról, családtörténetükről, emlékezetükről, identitásukról,

⁵ PHILLIP LOPATE: American Family Life Wittily Revealed, New York Times, January 12, 1997

halandóságukról és a családi örökség ki nem mondott erejéről, amelyek meghatározzák, hogy kik vagyunk és mit cselekszünk. Szeretném azt hinni, hogy mindezt úgy teszem, hogy kétségbe vonom és feszegetem a dokumentumfilmes történetmondás hagyományos formáit; hiszem, hogy a történetmondás módja ugyanolyan érdekfeszítő kell, hogy legyen, mint maga a történet. Hát igen... Legalábbis így gondolom..."

Úgy gondolom, hogy érdemes ennek a 'gondosan összeállított laboratóriumnak' a titkait keresni, működését, hatásmechanizmusát vizsgálni, a szabályait megismerni. Számos olyan új megközelítésmóddal, szakmai, filmnyelvi megoldással ismerkedhetünk meg, melyek még nincsenek jelen a közép-kelet európai és hazai dokumentumfilmkészítés eszközrendszerében. A történetmesélés különböző formái mindig is megkerülhetetlen kihívást jelentettek és jelentenek műfajtól függetlenül a mindenkori filmalkotóknak, valószínűleg ez a filmkészítés egyik alapkérdése. Kutatásom és doktori dolgozatom hasznossága (többek között) abban rejlik, hogy ezen alkotói módszerek vizsgálatának segítségével további lehetséges szakmai eszközökre és módszerekre hívjam fel a filmkészítők és filmes hallgatók figyelmét, valamint újabb szempontok és filmnyelvi megoldások bemutatásával tovább gazdagítsam a hazai „dokumentumfilmes írástudást”, bővítve a nonfiction filmes szakma eszköztárát.

II. Korai egyetemi évek, filmes előzmények, hatások

Alan Berliner 1956 október 11-én született Brooklynban. Apja Oscar Berliner askenázi európai bevándorlók gyermekeként már az Egyesült Államokban született. Édesanyja Regina Cassuto Berliner elsőgenerációs bevándorló, Alexandriában született egy jómódú szefárd kereskedő lányaként és csak a II. világháború végén érkezett a tengerentúlra.

Tekintettel arra, hogy Alan⁶ filmrendezői munkásságának több fontos alkotása szorosan kötődik a család történetéhez, ezért részletesebben az adott filmeknél fogunk erről beszélni. Az alkotások közül az apai felmenők történetével a *Kinek mi köze hozzá* részletesen foglalkozik, a családi legendárium anyai oldalával a *Közeli idegen* című művében ismerkedhetünk meg.

Ebben a fejezetben elsősorban azokat az éveket, eseményeket vizsgálom, amelyek Alan alkotói életpályának szempontjából fontos szerepet tölthettek be filmrendezői stílusának, filmes eszköztárának megteremtésében és ahhoz szervesen kapcsolódtak, illetve arra hatást gyakoroltak.

Alan még 16 éves volt, amikor elkezdte tanulmányait Binghamtonban a New York-i Állami Egyetem Film Tanszékén, 1973-1977 között tanult itt.

Alan a gimnáziumi évek és a szülők válása után érkezett Binghamtonba komoly elhatározásokkal: „Éppen túl voltam a nagyon nehéz középiskolai tapasztalatokon, nem is beszélve az otthoni fájdalmas körülményekről, ami a szüleim csúnya válásában csúcsosodott ki. Emlékszem, hogy a főiskola előtti nyáron órákat ültem egyedül a Delaware folyó zubogóinál, és egyezséget kötöttem magammal, arra gondolva „ideje összeszednem magam, ideje véget vetnem a folytonos betépéseknek, ideje megkomolyodnom. Különböző jó és rossz okokból készen álltam egy életemet átformáló változásra. Az, hogy pont a bennem lévő mély lelki nyugtalanság és az intenzív, lekötetlen kreatív energiák közepette találtam meg a filmes tanszéket, véletlen egybeesés volt.” - mondta Alan egy interjújában.⁷

⁶ Alan Berliner-t lassan húsz éve ismerem személyesen, és engedje meg a kedves olvasó, hogy a dolgozatomban a továbbiakban egyszerűen Alan-nek szólítva írjak róla.

⁷ Berliner, A., & MacDonald. (2006). Alan Berliner. In MacDonald S. (Author), *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers* (pp. 143-179). University of California Press.

Alan Berliner: “I had just come from a very difficult high school experience, not to mention a very painful experience at home, culminating in my parents’ very ugly divorce. I remember during the summer just prior to entering college, sitting alone for hours in the middle of a stretch of rapids on the Delaware River, making a kind of pact with myself, thinking, “It’s time to refocus now. Time to stop getting high all the time. Time to get serious. For many reasons—both good and bad—I was primed for a transformative experience. Between the urgency of my deep psychological



A New York-i Állami Egyetem Binghamtoni Film Tanszéke ebben az időszakban egy hihetetlenül nyitott izgalmas, vibráló hely volt, tele energiákkal, dinamizmussal, olyan kimagasló nemzetközileg elismert kísérleti filmes alkotók jöttek vendég-művészként és vettek részt a programban, mint az osztrák Peter Kubelka, a német Heinz Emigholz vagy a svájci Alfons Schilling. Ugyanakkor a fontosabb művésztanárok között ott találhatjuk többek között a videó és computer művész Ralph Hocking-ot, a Kísérleti Televíziós Központ (ETC)⁸ alapítóját, továbbá Saul Levine-t és Dan Barnett-et is.⁹



A Binghamtoni Filmes tanszék legendás helyé vált, a hatvanas évek végétől a hetvenes évek végéig számos később jelentős filmes és médiaművész tanult és alkotott itt.¹⁰ 1971-ben Larry Gottheim és Ken Jacobs meghívta a tanszékre Nicholas Ray-t filmrendezést tanítani. Nicholas Ray meg volt győződve arról, hogy filmrendezést csak gyakorlatban lehet tanítani és ennek megfelelően egy közös film elkészítésébe kezdett a diákokkal. Ennek az időszaknak a legnagyobb kihívása ezen experimentális filmnek az elkészítése volt, mely Nicholas Ray-re, mint filmes tanárra és a tanítványaira fókuszált, akik a mentoruk által inspirált saját kis történetük megalkotásával voltak elfoglalva.

unrest and the intensity of my restless creative energies, finding the cinema department at that moment in my life was pure synchronicity.”

⁸ Az Experimental Television Centert 1971-be alapította Ralph Hocking az új elektronikus média segítségével készülő alkotások elősegítésének, támogatásának szándékával, felkarolva fiatal experimentális média művészeket, a több mint száz alkotó között megtalálható Alan Berliner is. <http://www.experimentalstvcenter.org/artists>

⁹ Saul Levine-t és Dan Barnett mindketten jelentős avantgárd, experimentális filmalkotók. Saul filmes tevékenységét egyfajta politikai aktivizmussal kapcsolja össze. Dan filmkészítés mellett filmelmélettel is foglalkozik: *Movement as Meaning: In Experimental Film (Consciousness, Literature and the Arts)* Publisher: Rodopi (April 1, 2008) könyv szerzője. További információk, Saul Levine-ről: <https://expcinema.org/site/en/wiki/artist/saul-levine> Dan Barnett-ről: <http://canyoncinema.com/catalog/filmmaker/?i=23>

¹⁰ Erről a korszakról Scott MacDonald írt egy átfogó munkát megszólaltatva az akkori diákokat is. MacDonald, S. (2015) *Binghamton Babylon: 7. Politics in Voices from the Cinema Department, 1967-1977*, State University of New York Press,



A *Nem mehetünk már haza* („*We Can't Go Home Again*”¹¹) elkészítésekor mindenki saját magát alakította és egyszerre sokféle funkciót töltött be a stábjban. Hat operátore és hét vágója volt a filmnek, közülük jópáran játszottak is a filmben. Tom Farrel például, aki később színészként néhány filmben felbukkan, többek között

Wim Wenders-nél is, ebben a filmben íróként, szereplőként és vágóként is közreműködött.



“Éjszaka éltünk, forgattunk és vágunk életünk legnagyobb tapasztalatairól, magányos helyen, ingoványos talajon” - Tom Farrel¹²

Figyelemre méltó volt az a technika, ahogy számos, párhuzamos képet használt fel egyszerre, mindeközben integrálta, sőt előtérbe helyezte több tanítványának az alkotásait is. A film 1973-ban készült el és Cannes-i

Filmfesztivál még akkor meghívta a programjába. A film felújított változatát 2011-ben tüzte műsorára a Velencei és New York-i Filmfesztivál.



Habár Ken Jacobs (a képen bal oldalon) is jelentős hatást gyakorolt Alanre, mégis személyes affinitása inkább Larry-hez (a képen középen) hozta igazán közel:

Emlékszem, azon gondolkodtam, hogy Larry különleges érzéke a finom részletekhez, a hihetetlen, megszállott energiájával párosulva olyan dolog, amivel igazán tudok azonosulni. Amire vágyom. Mindig is úgy éreztem, hogy

*tökéletes közönsége vagyok Larry filmjeinek, és imádtam róluk beszélgetni vele. Sok tekintetben Larry tanította meg, hogy hogyan nézzek képekre (jelenségekre). Hogy hogyan izlelgessem a részleteket, a nüánszokat. Hogy annak ahogyan felfogjuk, leírjuk, jellemezzük a képeket, amíg dolgozunk velük, kritikus szerepe van abban, hogy a végén mit kezdünk velük.*¹³

¹¹ https://www.youtube.com/watch?time_continue=101&v=I2sfsGZKj7s

¹² Gabe Klinger (2011) : *We Can't Go Home Again: Nicholas Ray's Film Maudit Restored*, Cinema Scope: <http://cinema-scope.com/features/features-we-cant-go-home-again-nicholas-rays-film-maudit-restore/>

¹³ Berliner, A., & MacDonald. (2006). Alan Berliner. In MacDonald S. (Author), *A Critical Cinema 5: Interviews with*

Valószínűleg a binghamtoni évek fontos kiindulópontot jelenthettek Alan számára a képi kifejezés kreatív, poétikus, olykor metaforikus használata szempontjából, még ha a saját szuverén vizuális alkotói nyelv megtalálásához hosszabb út vezetett is. Ugyanakkor Alan művészi pályáján mindenkor jelen volt egyfajta alkotói igény a filmen kívüli önkifejezésre is és ez különböző installációkban és úgynevezett *paracinematografikus* - a *paracinema* módszereit alkalmazó - alkotásokban valósult meg. Ezekhez a kifejezésmódokhoz az első lépéseket is Larry segítségével tette meg. „Larry volt az is, aki bemutatta nekem a „paracinemát”. Ennek köszönhetően részese lehettem egy kisebb diákcsoportnak, amely 1976-ban bemutatta *A tér veszélyei* című előadást a *Collective for Living Cinema*-nál. Izgatott a gondolat, hogy anélkül dolgozhatunk filmművészeti ötletekkel és fogalmakkal, hogy ténylegesen filmeket készítenénk, és sok tekintetben segített inspirálni azt az installációs munkát is, amelyet a mai napig folytatok. Azt hiszem ezért hálás lehetek Larry-nek. Az idők során Larry-vel mesterből és diákjából – és ezt a legnagyobb szerénységgel mondom – barátokká és kollégákká váltunk. Az évek alatt megosztottuk egymással életünk legbensőségesebb részleteit, és a munkánk alatt megélt küzdelmeket is. Larry-vel különleges kapcsolatunk volt. Még a gyermekeire is vigyáztam.”¹⁴

Alan utolsó éves korában már Larry Gottheim és Ken Jacobs tanársegédje volt, mindössze húsz éves volt ekkor. Ken Jacobs a betegsége miatt nem tudta elkezdni a tanítást a szemeszter elején és a tanszék, ahelyett keresett volna egy külső tanárt, aki helyettesítette volna erre az időszakra, inkább Alant kérte fel, hogy vegye át Jacobs film-produkciós óráit és még fizetést is kapott az egyetemtől. Alan emellett más téren is nagyon aktívan részt vett az egyetemi életben, elnöke volt a helyi filmes

Independent Filmmakers (pp. 143-179). University of California Press.¹³ “I remember thinking to myself how Larry’s extraordinary attention to subtlety and detail, combined with his incredible obsessive energy, was something I could totally relate to. Something I aspired to. I always felt that I was a perfect audience for Larry’s films, and I loved talking about them with him. In many ways, Larry taught me how to look at images. How to savor details and nuances. How the ways in which we describe and notate images while we work with them play a critical role in what we end up doing with them.”

¹⁴ Berliner, A., & MacDonald. (2006). Alan Berliner. In MacDonald S. (Author), *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers* (pp. 143-179). University of California Press.¹⁴ “Larry also introduced me to the idea of “paracinema,” and I was part of a small group of students who presented a performance at the *Collective for Living Cinema* in 1976, called *The Perils of Space*. The idea that you could work with cinematic ideas and concepts without actually making films was something that excited me, and in many ways helped inspire the installation work I continue to produce to this day. I think I owe that to Larry. Eventually Larry and I also made the transition from mentor and student—and I say this with all humility—to friends and colleagues. Over the years we shared intimacies about our personal lives, as well as the struggles we were experiencing with our work. Larry and I had a special relationship. I even babysat for his children.”

szervezetnek, vetítógépésként dolgozott az egyetemi osztályok óráin a kamera és a vágás technikai részlegben mint „work-study student”, a munkabérét a tandíjba számították be. Természetesen ugyanakkor lázasan dolgozott a filmtervein, a *paracinematografikus* ihletésű kollázsokon, szobrokon, fotókon és egyéb munkákon. A filmes tanszék egyébként nagyon segítőkész és támogató volt Alannal kapcsolatban, szorgalmát és tehetségét felismerve még ahhoz is hozzájárultak, hogy az alagsori osztálytermet egy saját galériává alakítsa át, és itt egy egyszemélyes kiállításon mutassa be „paracinematografikus” alkotásait, melyek egy része végzős diplomamunkája is volt egyben.

COLLECTIVE
ALL EVENTS BEGIN AT 8 PM — (Unless otherwise noted)
DECEMBER '75

5 Fri.	BLACK GIRL (1966) by Quanaa Saribone 7:45-10:15 pm
6 Sat.	EDGAR G. ULMER OR: HOW I BECAME A FILM THEORIST (1982) by Thom Geier 8:15 and 11:30 showings
7 Sun.	MARGIE KELLER Program of films. Kellor will be present.
12 Fri.	KEN JACOBS Two screenings of new work.
13 Sat.	ECSTASY (1933) by Gustav Machaty SMOUL DE RING FIRES (1924) by Clarence Brown
19 Fri.	ALPHONS SCHILLING
20 Sat.	ALPHONS SCHILLING / WOODY VASULKA
21 Sun.	Special work.
26 Fri.	ORSON WELLES THE MAGNIFICENT AMBERSONS (1942) / MACBETH (1948)
27 Sat.	GEORGE KUCHAR
28 Sun.	CARNAL RIFES, REMEMBER TOMORROW, PAGAN HARPODY / KNOCKING

All programs at:
**52 WHITE ST
NYC 925-2111**

COLLECTIVE
for
Living
Cinema

Nagyon fontos szerepet kapott a fiatal avantgárd experimentális film felé forduló diákok és alkotók körében egy legendás művész-mozi, amely körül egy szellemi és produkciós műhely is kialakult: a *Collective for Living Cinema*, melyet volt binghamtoni filmes diákok alapítottak 1973-ban Tribeca-ban a White Street-en.

A mainstream filmgyártással szemben az alternatív filmes kultúra bátyjai néhány egyetem progresszív filmes tanszéke¹⁵

mellett ezen egyéni kezdeményezések mentén létrehozott műhelyek lettek.

Alan erre így emlékszik vissza: „A *Collective for Living Cinema* alapítói a filmes tanszék végzett diákjai voltak, akik közt mindig is érezni lehetett a mély összetartozást és folytatólágosságot. Sok diákot ösztönzött az, hogy olyan filmeket csináljanak, amelyek kiérdemelik, hogy a "Kollektíva" bemutassa őket. Legalábbis engem biztosan. A Binghamtoni Egyetemen minket körülvevő erősen idealizált környezethez a *Collective* adott egy megfogható, valós dimenziót. És nem csak ezt, de egy késztetést is, hogy az egyetem után New York Citybe költözzünk. Sok szempontból – bár minden tiszteletem az *Anthology Film Archives*-nak és *Millennium*-nak – az avantgárd filmvilág New York-i központja a "Kollektíva" volt. Legalábbis a 70-es évek végén és a 80-as évek elején mindenképpen.

16

¹⁵ Például Stan Brakhage az amerikai kísérleti film legendás alakja 1981-től csaknem 2003-ban bekövetkezett haláláig a Kolorádó Egyetemen Boulderben (University Colorado) tanított filmezést. 2005-ben hoztak létre a nagyhatású innovatív művészről egy intézetet az egyetemen. (Stan Brakhage Institute)

¹⁶ Berliner, A., & MacDonald. (2006). Alan Berliner. In MacDonald S. (Author), *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers* (pp. 143-179). University of California Press.
The founders of the Collective for Living Cinema had been graduates of the cinema department, and there was always



Alan a binghamtoni évek alatt egy négy kisfilmből álló experimentális munkát készített *Négyszögletű idő* (*Four Corner Time*) címmel, valamint további két alkotást: a „*Szabadalmaztatás alatt*” (*Patent Pending*) és a „*Színes kerék*” (*Color Wheel*) című rövidfilmeket.

1977-ben végzett a New York-i Állami Egyetem Binghamtoni Film Tanszékén dicsérettel. (A képen Alan Berliner, 1977, SUNY)

Utolsó éves volt, amikor az egyetem filmes tanszékének meghívására Binghamtonba jött Carmen Vigil, aki akkoriban a San Francisco-i Cinematheque programszervezője volt, és a nyugati parton, főleg a san francisco-i öböl környékén készült avantgárd kísérleti filmekből egy válogatást hozott bemutatni. Alant kérték meg arra, hogy menjen ki érte a busz-állomásra és a vetítés előtt mutassa meg neki a várost. A városnézés közben Carmen elmondta Alannek, hogy hazautazás előtt tesz még egy kitérőt Oklahomában, egész pontosan Norman-ben, hogy találkozzon John Knecht-tel, az avantgárd, experimentális filmmessel. Lényegében ő ajánlotta Alan figyelmembe John Knecht-et, aki akkoriban az Oklahoma Egyetemen éppen egy innovatív, haladó szellemű film- és videokészítő mesterképzési program beindításán dolgozott.



Alan végül kitűnő ajánlatot kapott az Oklahomai Egyetem Művészeti Iskolájától, mely magában foglalta a teljes tandíjmentességet a mesterképzés idejére, ösztöndíj illetményt, és tanulmányai mellett lehetőséget kapott, hogy filmkészítést oktasson. Ezen kívül egy személyes stúdiót, valamint egy saját tanszéki irodahelyiséget kapott. Azonban ez alatt a két év alatt

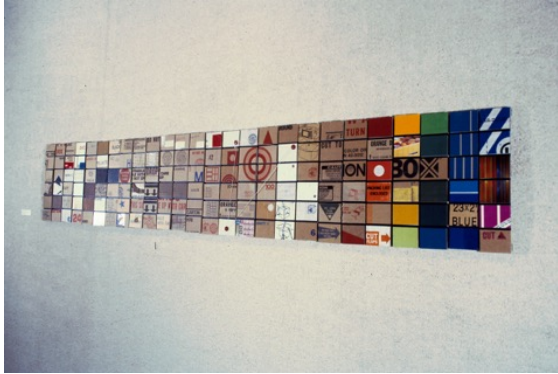
filmet nem csinált. ¹⁷

a deep spirit of connection and continuity. The idea of making films worthy of showing at the Collective was a motivation for many students. It certainly was an important goal for me personally. Knowing the Collective was there gave a tangible “real-world” dimension to the highly aestheticized environment we were immersed in at Binghamton. Not only that, but it was also a compelling reason to move to New York City after graduation. In many ways, with all due respect to Anthology Film Archives and Millennium, the Collective was the center of the avant-garde film universe in New York—at least in the late seventies and early eighties.

¹⁷ ¹⁷ Berliner, A., & MacDonald. (2006). Alan Berliner. In MacDonald S. (Author), *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers* (pp. 143-179). University of California Press.:

Alan: “Az oklahomai tanszék szintén igen nagyvonalú és megértő volt velem. S bár úgy mutattak be, mint filmkészítőt – és én filmművészetet tanítottam teljes szívből és minden szenvedélyemmel – az itt töltött két év alatt egyetlen filmet

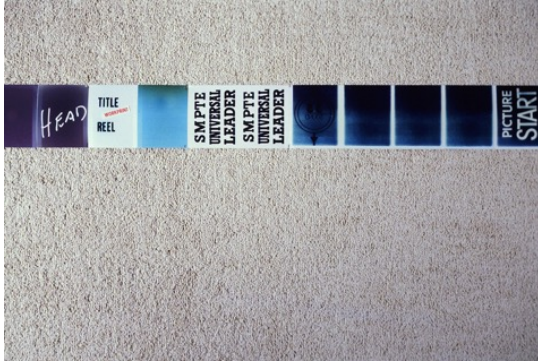
A Binghamtonban megkezdett, a paracinema által inspirált munkáit folytatta Oklahomában is, elsősorban szobrokat, videó-installációkat, időalapú fotó kollázsokat, és papír filmeket készített. Az oklahomai munkái közül az egyik legfontosabb – amelyet a Collective for Living Cinema falain is kiállított 1977. decemberében – a *Cine-Matrix* volt.



A *Cine-Matrix* egy mozgóképpel inspirált, falra erősített rács volt, mely 156 darab 3 hüvelykszer 4 hüvelyk nagyságú téglalaplóból állt (huszonhat keresztben és 6 hosszában), melyeket talált hullámkarton dobozokból vágtam ki. Ezekre, mint keretekre tekintettem. Mindennap benéztem a város összes kukájába, izgalmas kartondoboz darabokat kerestem, melyeken szavak voltak, grafikai elemek, különböző jelzések, fényképek, a színiük vagy a felületük volt érdekes. Ezek önmagukban egy tökéletes nyelvet alkottak. A végén több mint ötezer darab ilyen kis téglalapot vágtam ki. A *Cine-Matrix*-ra úgy tekintek, mint az első sikeres kísérletemre, hogy a mozgóképpel logikát – különösen a számos vágási ötletem - kétdimenziós formába ültessem át.¹⁸

sem csináltam. A Binghamtonban megkezdett, a paracinema által inspirált munkámat folytattam itt is, elsősorban szobrokat, videó-installációkat, időalapú fotó kollázsokat, és papír filmeket készítettem. Zeneelméletet is tanultam valamelyest. Tanítványaim (másoddiplomás ösztöndíjas tanítványaim) legtöbbször festő, szobrász és fényképész volt, és engem vonzottak az általuk használt anyagok és eszközök, a vitáik és a beszélgetéseik (...) De mindeközben sosem gondoltam magamról másként, mint filmkészítőként. És visszatekintve most is hiszem, hogy az, hogy nem készítettem Oklahomában filmet, jobb filmkészítővé tett engem.”

¹⁸ *Cine-Matrix* is a cinematically inspired wall-mounted grid of 156 three-inch by four-inch rectangles [twenty-six across by six down]—I thought of them as *frames*— cut out from found corrugated cardboard boxes. I went around to every dumpster in town looking for interesting pieces of cardboard containing words, colors, textures, graphic elements, random markings, photographic images, you name it—an entire language unto itself—and ended up cutting out close to five thousand small rectangles. I think of *Cine-Matrix* as my first successful translation of cinematic logic—in particular, a lot of my ideas about editing—into two-dimensional form. (forrás: <http://www.alanberliner.com>)



Diplomamunkájában, amely a *Workprint* címet kapta, hetvenöt darab egy láb hosszú fotót illesztett össze egy filmtekercsre, amit papírfilmnek nevezett el. (lásd képek)

Alan így emlékszik vissza az oklahomai évekre:

Emlékszem, hogy miközben az oklahomai ösztöndíj-ajánlat elfogadását fontolgattam, Larry Gottheim azt

*mondta nekem: "A művészetben nem az számít, hogy hová mész, hanem hogy mit csinálsz". A következő, amire emlékszem, hogy Normanban, Oklahomában élek.*¹⁹

Alan nagyon fiatalon iratkozott be Binghamtonba, és mindössze huszonkét éves volt, amikor Oklahomában megszerezte a mesterdiplomáját. Oklahoma után szeretett volna egy tanári állást kapni valahol, filmkészítést akart volna tanítani.

*„Szerettem tanítani. Ebben az időben mindössze három, az avantgárdhoz köthető állást hirdettek meg az országban, és én mindegyiket megpályáztam. A pályázataimhoz azonban nem tudtam saját filmeket csatolni, diákat/képeket küldtem az Oklahomában készített paracinematikus munkáimról. Végül egyetlen helyen sem akarták megadni nekem a lehetőséget, és ezért nem tehetek szemrehányást nekik.”*²⁰

¹⁹ Berliner, A., & MacDonald. (2006). Alan Berliner. In MacDonald S. (Author), *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers* (pp. 143-179). University of California Press.:

“When I was first contemplating whether to accept the Oklahoma fellowship offer, I remember Larry Gottheim telling me, “In the arts, it doesn’t matter where you go; it’s what you do.” The next thing I know, I’m living in Norman, Oklahoma.”

²⁰ Berliner, A., & MacDonald. (2006). Alan Berliner. In MacDonald S. (Author), *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers* (pp. 143-179). University of California Press.:

I loved teaching. At the time, there were only three avant-garde-related job openings in the country, and I applied for each of them. The only problem was that I didn’t send out any films with my application; I sent slides of the paracinematic work I’d been making in Oklahoma. In the end, no one was willing to take that kind of a chance on me, and in retrospect, I guess I don’t blame them.

III. A pályakezdés évei New Yorkban, rövidfilmek

Alan a mesterfokozatú diplomája megszerzése után, 1979-ben visszatér New York-ba, és megpróbál munkát keresni. Egy barátja közvetítésével megismerkedik egy vágóval, Emma Morris-szal, akitől állásügyben kér tanácsot és segítséget. Jóllehet egyáltalán nem a vágás felé szeretett volna orientálódni inkább filmet akart forgatni, a képek létrehozása érdekelte. Emma Morris egy listát adott neki az állás-lehetőségekkel kapcsolatban, és Alan egy véletlennek köszönhetően az ABC Sport csatornájánál kötött ki, az American Sportsman című műsorhoz került, mint zörej- és hang-archivátor, könyvtáros. Két éve nem forgatott filmet, fogalma sem volt szakmai protokollról, a munkafolyamatokról. *„Nem ismertem a szakzsargont, a kódszavakat, azt, hogy hogyan kell beszélni az emberekkel egy valódi vágószobában. Hogy őszinte legyek, megpályáztam egy vágó-asszisztensi állást, anélkül, hogy egyáltalán tudtam volna mit is csinál egy vágó-asszisztens.”* – emlékszik vissza Alan.

Munkája az első kilenc hónapban abból állt, hogy ült egy szobában fejhallgatóval a fején és zörejeket, atmoszférákat hallgatott. Gondosan fel kellett dolgoznia, azonosítóval és jegyzetekkel ellátnia az adott zörejeket, hogy a későbbiekben könnyen kezelhető legyen a hangtár a produkciók számára.

Hihetetlen tanulási lehetőség volt figyelmesen hallgatni és észlelni az apró eltéréseket olyan hangok között, melyek majdhogynem egyformák, arról nem is beszélve, hogy a hangok – különösen a hangok rétegezése – megváltoztathatja azt, hogy hogyan tekintünk egy képre. Tökéletes munka volt számomra. És az volt a legjobb benne, hogy ezeknek a hangoknak egy része végső soron a saját személyes hangtáram részévé vált.²¹

Az első kilenc hónap után a hangvágás irányába lépett tovább. Összesen körülbelül hat évet dolgozott az ABC-nél, mint szerződéses hangvágó, de évente hat-hét hónapnál több munkát nem vállalt, hogy a saját munkáival projektjeivel, filmjeivel is tudjon foglalkozni.

²¹ Berliner, A., & MacDonald. (2006). Alan Berliner. In MacDonald S. (Author), *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers* (pp. 143-179). University of California Press.: *It was an incredible education in close listening and the ability to recognize nuances of difference between sounds that were often only slightly dissimilar, not to mention the ways that sound—and especially the layering of sound—can change the way we look at images. It was the perfect job for me. And, best of all, many of those sounds eventually became part of my own personal sound library.*

„A professzionális filmvágók világában mindenki képvágó akar lenni, de én ösztönösen távol akartam tartani magamat a képvágás vonzásától, és kizárólag hangvágóként akartam pénzt keresni. A hangvágás megengedte, hogy csendben és a saját tempómban végezhessem a munkámat, fejtörések, játszmák és politika nélkül -csak add oda a filmedet, ha te már végeztél vele, és én készítek hozzá egy izgalmas hangsávot. Az volt alapvetően a stratégiám, hogy néhány hónapig túlzottan is keményen dolgozom – ezalatt sok éjszakázást és hétvégi munkát értek – azért, hogy elég pénzt kereshessek öt vagy hat hónap szabadsághoz, ami alatt a saját munkámra koncentrálhatok. Sokszor az volt a gyanúm, hogy az ABC-nél egyesek azt gondolták, valami nyilvánvalóan nincs rendben velem, mivel sosem érdekelt a ranglétrán való előrehaladás. Én azonban csak védelmeztem a munkához való viszonyomat. És a józanságomat”.²²

Ez alatt az időszak alatt perfekcionista szintre juttatta kreatív hangvágói tevékenységét is. Munkáiért hatszor jelölték Emmy Díjra, amelyet háromszor meg is kapott. Alan ebben az időszakban csaknem nyolc éven át tanított egy filmrendező osztályt a *Collective for Living Cinema*-ban, a *Millennium Film Workshop*-ban vágást oktatott. Mindeközben folytatta saját kreatív filmes tevékenységét. Ezek a rövidfilmek (Városi kiadás, Mítosz az elektromosság korában, Természettudomány, Egyszerre mindenütt) részben továbblépést jelentettek az egyetemi évek alatt elkezdett experimentális filmekhez képest, ugyanakkor az alkotói felkészülés időszakát is jelentették. E munkák készítése során alakultak ki azok az egyéni munkamódszerek, melyek a nagy mennyiségű archív hang és képanyagokkal való kreatív alkotói folyamat kialakításához szükségesek voltak. E kollázs-, és montázsfilmek készítése során tökéletesítette vágástechnikáját és talált rá azokra a későbbi filmekben is meghatározó asszociatív, több jelentést hordozó, metaforikus vizuális kifejezésmódra, mely sajátos alkotói kézjegyet jelent Alan Berliner későbbi munkáinál is. A hangvágóként eltöltött évek és a rövidfilmekben kipróbált hangvágási technikák nagyon fontos

²²Berliner, A., & MacDonald. (2006). Alan Berliner. In MacDonald S. (Author), *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers* (pp. 143-179). University of California Press.: “*In the professional film-editing world, everyone aspires to be a picture editor, but my instinct at the time was to stay away from the lure of picture editing and earn money exclusively as a sound editor. Sound editing allowed me to work quietly and at my own pace; no head trips, no mind games, no office politics—just give me your film when you’re done with it, and let me create an interesting sound track for you. My basic strategy was to work extremely hard—by that I mean many late nights and weekends—for a few months at a time, so that I could make enough money to take five or six months off and concentrate on my own work. I always suspected that some people at ABC thought there must have been something wrong with me, because I was never interested in climbing the career ladder. But I was only protecting my relationship to my work. And my sanity.*”

előzményként szolgáltak a későbbi filmek akusztikai, kreatív hangi világának mozgóképes megformálásában, amely szintén meghatározóan fontos eleme Alan filmjeinek és szerves része a történetmesélésnek. Ugyanakkor ezek a rövidfilmek jelentették a kiszakadást a pénzkereset kényszere által diktált mindennapos rutinból és a visszatérést saját alkotói világába, melyhez való viszonyt és annak folyamatosságát is ezek a munkák biztosították. Ezek a rövidfilmek a későbbi alkotások képi vagy akár hangi forrásaként is szolgáltak, ugyanakkor a bennük megjelenő motívumok, felmerülő asszociációk már egy-egy később kibontandó téma, probléma előképei is lehettek. Erre nagyon érdekes példa az 1980-ban készített *Városi kiadás (City Edition)* című filmjének egyik jelenete, amelyre Alan a következőképpen tekint vissza: „*Például a City Edition-ben van egy kép egy névtelen négytagú családról, akik az ebédlőasztal körül ülnek. Ez a kép része egy montázsnek, ami egy rövid, főleg a Depression című kisfilmből vett városi képekből összeállított szimfóniával kezdődik, majd más képekkel folytatódik, melyek mintegy átvezetnek egy szürreális, álomszerű szekvenciába: egy bolond táncol, egy delfin előugrik a vízből, Edison vegyszereket keverget a laboratóriumában, egy házivideó részlete egy kamerázó kislőről, és aztán ez a régi kép a családról, amiről előbb beszéltem - az apa az asztalfőn, az anya teát tölt, a fiú és a húga. Többszer*



képem volt, amiből választhattam ehhez a montázshoz, bármelyikük erősíthette volna ennek a szakadozott álomszerű képsornak a szürrealitását. Szóval akkor miért is választottam pont ezt a képet erről a családról? Erre azt tudom leginkább válaszolni, hogy 1980-ban, amikor ezt a filmet készítettem, nem álltam pszichológiailag készen, nem voltam érzelmileg elég érett, nem voltam elég

magabiztos filmkészítő, hogy szembe nézsek a gyermekkorom démonjaival. Az, hogy egy pótszert használtam, egy jóformán semleges képet egy családról, az életemnek ebben a szakaszában tulajdonképpen egyfajta előérzet volt. Anélkül, hogy realizáltam volna, hogy a lelkemben elültettem már egy magot, azt mondvam magamnak - emlékeztetve magamat - hogy számtalan személyes, családi téma van bennem, amellyel dolgom van, amelyeket meg kellene, vagy meg kell, vagy muszáj megjeleníteni egyszer filmen. Tizenhat évvel később a Nobody's Business lett ennek a magnak a gyümölcse.²³

²³ Berliner, A., & MacDonald. (2006). Alan Berliner. In MacDonald S. (Author), *A Critical Cinema 5: Interviews with*

Ebben a rövidfilmben egy másik nagyon fontos motívumra is felfigyelhetünk, melynek mind a mai napig fontos szerepe van Alan életében: a New York Times napilap, melynek példányait évtizedek óta gyűjti. A *City Edition* bevezető képsoraiban a New York Times friss számának vágatlan



egybefüggő oldalai ereszkednek alá vertikálisan a képen egy nyomdagépen. A következő pillanatban már a kész példányok haladnak egy futószalagon, majd pedig már a friss újságból vesz valaki egy példányt a kioszkban. A férfi kezében a frissen vásárolt New York Times címlapjára közelítő kép indítja el azt a fekete-fehér asszociációs képfolyamot, melyben éppúgy megtalálhatók archív

dokumentum, híradó és fikciós filmrészletek is. A New York Times fotóinak felhasználása az alkotói folyamatban és mint egy film lehetséges alapanyaga, már a nyolcvanas évek elején megjelent Alannél: „1981. január 1-étől azt a feladatot adtam magamnak, hogy a New York Times-ban megjelenő összes képet kivágjam, minden egyes nap, az egész év folyamán. Valahol a megszállottság és a napi meditáció között foglalt helyet ez a tevékenység, és egyben egy olyan gyakorlat is, mely segített nekem az alkotás folyamatához közel maradni. Az év végéig több mint tízezer fotót halmoztam fel! Minden nap kivágtam „a nap idézetét” is, és minden héten a keddi „Tudományos Rovat” kérdéseit és válaszait is. Mindezek mellett minden nap kivágtam olyan további híreket és cikkeket is, melyek felkeltették az érdeklődésemet.”²⁴”

Independent Filmmakers (pp. 143-179). University of California Press.: For example, there's a shot in *City Edition* of an anonymous family of four sitting at a kitchen table. It's part of a montage that begins with a short city symphony made up mostly of archival Depression footage, followed by a series of shots that transform into a kind of surreal dream sequence—some scat dancing, a dolphin jumping out of the water, Edison in his laboratory mixing chemicals, a home-movie image of a small boy with a camera, and then this archival shot of the family I'm talking about—father at the head of the table, mother pouring tea, a young boy, and his younger sister. I had thousands of images to choose from for that montage, any one of which would have confirmed the surrealistic sense of shock and dreamlike discontinuity. So why did I use that image of the family? My best answer is that back in 1980 when I made the film, I wasn't psychologically ready, wasn't emotionally mature enough, wasn't confident enough as a filmmaker, to confront the demons of my childhood. Using a surrogate, almost “neutral” image of the family at that stage of my life was a kind of premonition. Without realizing it, I was planting a seed inside my psyche, telling myself—reminding myself—that I had a lot of personal family issues to deal with, and that I would, or could, or should, mediate them in a film one day. Sixteen years later, *Nobody's Business* is the fruit of that seed.

²⁴ Berliner, A., & MacDonald. (2006). Alan Berliner. In MacDonald S. (Author), *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers* (pp. 143-179). University of California Press.: Starting January 1, 1981, I gave myself the task of cutting out every single photograph that appeared in the New York Times every day for the entire year. Something between a free-form obsession and a daily meditation, it was also an exercise that helped keep me grounded

Ezt azért volt nagyon fontos megjegyezni, mert Alan legújabb, folyamatban lévő alapanyagául szolgálnak az évtizedek során összegyűjtött New York Times-fotók. Azt láthatjuk tehát, hogy ezekben a nyolcvanas években készült rövidfilmekben és alkotói gesztusokban több olyan motívum, alapanyag, téma és tudás halmozódott fel, amelyek a későbbi munkáiban teljesedtek ki és nyerték el valódi művészi formájukat. Alan ezeket a rövidfilmeket alapvetően *kollázsfilmeknek* tartja, melyeket archív anyagokból készített el. Ő ezeknek a munkáknak életművében betöltött helyéről a következőket mondta egy interjúban: *„Visszatekintve a mából, ezekre a rövidfilmekre úgy szeretnék tekinteni, mint ahogy a zeneszerzők korai műveire, etűdökre, tanulmányokra, olyan darabokra, melyekben tökéletesítettem a vágási technikámat, amelyekben dolgoztam a montázshoz, a barkácsoláshoz való viszonyomon, és - még fontosabbként - felfedeztem a saját filmkészítési folyamataimat, azt az utat, ahogy megtalálok és archiválok hangokat és képeket, jelentős mennyiséget ezekből, és ahogy az asszociációs képességemet, memóriámat tágítom és rugalmasabbá teszem - ezek mindegyikének nagy hasznát vettem mikor tovább léptem munkám következő szakaszába.*²⁵

in the process of art-making. By year's end, I had amassed more than ten thousand photographs! I also cut out the daily "quote of the day," and every week I cut out the question and answer section from Tuesday's "Science Times." Above and beyond all of that, I was also cutting out news articles that interested me each day.

²⁵ Berliner, A., & MacDonald. (2006). Alan Berliner. In MacDonald S. (Author), *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers* (pp. 143-179). University of California Press.: *"Looking back now, I'd prefer to see those short films the way one might look at the early work of a musician—that is, as etudes or studies, pieces in which I was perfecting my chops, where I was working through my relationship to montage, to bricolage, and, more important, discovering my own filmmaking process—my way of working with found and archival images and sounds, with voluminous quantities of them; and of stretching the capacity and flexibility of my associative memory, all of which would serve me well as I moved forward into my next phase of work."*

IV. Film "talált" anyagból, a „Családi album”

A film elkészítésének előzményei: A Szerencsés Véletlen (Serendipity)

Alan 1981 júniusában egyik este a Collective for Living Cinema-ba érkezett órát adni filmkészítő osztályának, és mikor megérkezett, a faliújságon egy szórólapot vett észre: *"családi mozik eladók"*. Közel 18 órányi 16mm-es nyersanyagra készített felvételekről volt szó, melyek az 1920-as évektől egészen a 60-as évekig, mintegy három évtizedet fogtak át, és a hirdetés még részletes felsorolást is tartalmazott a felvételek jellegére vonatkozóan: esküvők, születésnap partik, strand, házikedvencek, útinaplók, és a többi. Alan rögtön felírta a telefonszámot és másnap kiderült, hogy szerencsére ő volt az első, aki jelentkezett a hirdetésre. Végül hamarosan találkozott az eladóval Manhattan-ben a 48. utca és a 6. sugárút sarkán és néhány száz dollárért megvásárolta ezt a hatalmas mennyiségű, két ládányi 16 mm-es családi mozit. Az óriási volumenű és rendkívül szerteágazó és gazdag nyersanyag feldolgozása meglehetősen sok időt vett igénybe.

A munka első fázisa a muszterelés volt, melynek során végignézte a rengeteg nyersanyagot, jegyzeteket készített hozzá és előszelekciót végzett. Tekintettel arra, hogy a felvételek jórésze fekete-fehér 16 milliméteres fordítós filmre készült a tényleges vágási munkák megkezdése előtt laboratóriumi munkákra is szükség volt: a pozitív nyersanyagból fekete-fehér negatívot kellett készíttetnie, mely meglehetősen lelassította a munkát. Ezeket a munkálatokat John E. Allan laboratóriumában végeztette, amely archív felvételekre specializálódott és az Egyesült Államokban a legjobbnak számított. John E. Allan emellett egy óriási filmarchívumot is működtetett.²⁶ A fordítós filmet folyadék alatt kopírozták negatívra úgynevezett immerziós módszerrel.²⁷ Gyakran

²⁶ <http://www.allenarchive.com> John E. Allan Filmarchívumában közel 25 millió lábnyi 1896 és 1980 között készült 16 és 35 milliméteres filmre forgatott anyag található

²⁷ Folyadékossal, immerziós kopírozás: Az elég gyakran előfordul, hogy az archív filmanyagok karcosak. A karcok eltüntetése régi probléma, majd egyidős a fényképezéssel. A legrégebbi megoldás az immerziós eljárás, melynek során a filmhordozóval/zselatinnal megegyező törésmutatójú folyadékot, például: glicerint cseppentünk a karcos filmre és így helyezzük a nagyítógépbe a két üveglap közé. A folyadék kitölti a hordozóanyag sérüléseit (árkokat), így az átvilágításkor nem keletkezik fénytörés, a karc nem lesz látható. Ezt az elvet követik a mozifilmiparban a kopírozásnál és filmátírásnál használt u.n. folyadékossal kapuk (Wet Gate). Az archív anyagoknál tapasztalatok alapján szükségessé vált, hogy folyadékossal írják át a karcos filmeket, mert csak ez biztosíthatja a film felületét érintő nem nagyon mély karcok eltüntetését. (a szerző megjegyzése)

több hónapot is igénybe vettek a kiválasztott jelenetek labormunkálatai, volt olyan, hogy egy júniusban elküldött felvétel csak szeptemberre érkezett vissza.

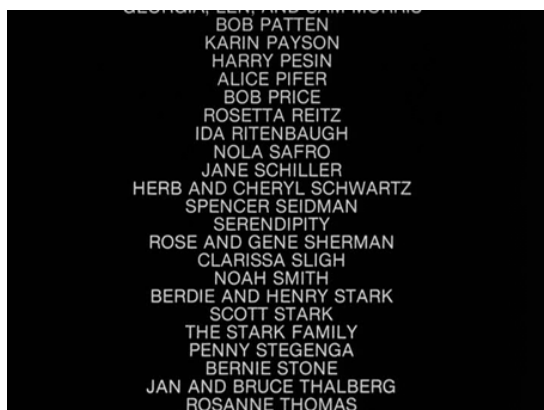
A megvásárolt nyersanyagok között főleg az ötvenes években készült családi mozik, Kodachrome nyersanyagra készült gyönyörű felvételek voltak, de Alan főleg esztétikai okokból azt a döntés hozta, hogy csak a húszas és negyvenes évek között készült felvételeket használja fel a filmben.

A megvásárolt felvételek mellett Alan kiterjesztette a kutatást további anyagok megszerzése reményében. Ahol csak lehetett hirdette, hogy 16 mm-es családi mozi felvételeket keres. A kutatás során egyre több helyről szerzett tudomást, archívumokról és különböző családi gyűjteményekről például Connecticut-ban, Vermont-ban, New Jersey-ben, és New York állam távoli részeiben is. Alan Kattelle-t²⁸ is meglátogatta Hudson-ban, Massachusetts-ben, aki nagyvonalúan lehetővé tette számára, hogy felhasználjon felvételeket az ő saját, igencsak figyelemreméltó családi mozi gyűjteményéből a filmben. Az alkotás képanyaga végül több mint 75 családtól összegyűjtött családi mozi felvételeiből épül fel az 1920-as évektől az 1940-es évekig.

Amíg tanulmányozta a családi mozik képanyagát, a következő lépés a film hangi világának felépítése és az ahhoz szükséges hangfelvételek megszerzése, begyűjtése és feldolgozása volt, ami szintén egy eléggé időigényes folyamat volt. Természetes igényt érzett a képfelvételek feldolgozása során arra, hogy a készülő film hangi világát is talált, gyűjtött alapanyagokból építse fel és végül ezeknek legalább a felét garázs vásárokon, különböző boltok piacokon vásárolta meg. *„Szóval elkezdtem gyűjteni - és kértem az embereket, hogy adjanak nekem - szülinapi zsúrok hangfelvételeit, esküvői felvételeket, családi események felvételeit, nyaralások felvételeit, és hangos leveleket, zeneórákat, és a keresést kiterjesztettem a telefonos üzenetrögzítő felvételekre is. Az informális, eredeti családi hangfelvételek minden formájára. És uh, elárasztottak ez ilyen jellegű anyagok is. Elkezdtem gyűjteni és felhalmozni egy hatalmas archívumot családi mozik kép - és hanganyagaiból. És ehhez még hozzá kell venni, hogy barátok és ismerősök személyes elbeszéléseiből is kaptam egy egész sort. Azt is meg kell említenem, hogy ezek közül egy bizonyos mennyiséget magam rögzítettem, saját családtagjaimmal és másokkal is.”*²⁹

²⁸ Alan D. Kattelle a családi mozi történetének legnagyobb tekintélye az Egyesült Államokban. Szerzője a *Home Movies: A History of the American Industry, 1897 – 1979* című könyvnek is. (a szerző megjegyzése)

²⁹ *So I started to collect, and I asked people to give me tape recordings of birthday parties, and tape recording of weddings, and tape recordings of family gatherings and tape recordings of holidays and audio letters and music lessons and nowadays even, I was able to stretch it to telephone answering machines. Any sort of informal, authentic*



Igazából, ehhez hozzátenném, um... észre fogod venni, hogy főcímen feltüntettem a „Serendipity” -t, a Szerencsés Véletlent, ami nem egy vállalat, még csak nem is egy személy. Én csak azt éreztem, hogy ez az energia, ami a Szerencsés Véletlen, nagyon-nagyon jó volt hozzám, és azt éreztem, hogy valahogy úgy tudom ezt viszonzni, ha feltüntetem a film vége főcímén, ezért van ott. És a filmkészítés egész folyamatán keresztül

*egy nagy formáló baráttá vált.*³⁰

A *Családi album* munkálatai több mint öt éven át tartottak: Alan 1981-től 1986-ig dolgozott a filmen. A vágás hagyományos analóg technológiával 16 mm-es Steenbeck vágóasztalon zajlott. A képanyagok feldolgozása közben többek között nyilvánvalóvá vált, hogy – a családi mozik nagy részét nyáron készítették, és aránytalanul sok volt a nyári külső – például strandokon készült – felvételekből. Viszonylag kevés őszi anyag készül és az is megfigyelhető volt, hogy a családi mozik 60-70%-t gyerekekről forgatták és ezért elég gyakoriak voltak a jó kedélyű, örömteli és ünnepi jelenetek. Senkinek nem nagyon kellett egy szomorú, vagy legalábbis kevésbé örömteli eseményről forgatott felvétel, így a rendelkezésre álló anyagok között egyáltalán nem voltak temetéseken készült filmtekercek. Ezeknek a családi moziknak képanyaga tehát valahogyan egy megszépített idealizált valóságot tükrözött.

A film nagy kihívása volt tehát, hogy hogyan lehet ezeknek az egyébként gyönyörű korabeli felvételeknek egy olyan struktúrát, tartalmi kontextust adni, mely túlmutat az egyedini és metaforikus, költői, többretegű vagy olykor akár finoman ironikus módon mesél a családról, a mindennapokról a küzdelemről, az emberi élet fontos kérdéseiről. Többek között erről a következőket írja Alan a DOX Magazin számára írt cikkében 1994 őszén: „*Elkezdtem egymás mellé*

family audio recording. And uh, I started to be inundated with those sort of documents as well. And so I started to collect and amass this vast, vast archive of home movie imagery and family recordings. I might add also, that I was given a whole range of oral history recordings by friends and associates.

³⁰ PBS-POV: Behind the Lens with Alan Berliner, Interview with Marc Weiss for POV broadcast of “The Family Album” (1989): *I actually give in the credits, you’ll notice I give a credit to Serendipity, that’s not a company, nor is that a person. I just felt that this energy that is Serendipity was very, very good to me and I felt that it was my way of gesturing back to give it a credit in the film, and that’s why it’s there. It became a big formative friend throughout the process of making the film.*

rendelni a képeket és különböző családi hangfelvételeket, ezek között születésnap partik, esküvők, temetések, hangos levelek és elbeszélések felvételeit.



Példaként, egy női hang azt mondja "Mindig azt mutattam kifelé, hogy boldog vagyok, miközben otthon sosem éreztem boldognak magam", és ezt egy olyan képhez kapcsoltam, amin egy férfi és egy nő mosolyognak, viccelődnek a kamerának. Ezek az ellentétes egymás mellé helyezések megkérdőjelezzik, hogy ezek az utókor számára rögzített állítólag örömteli képek vajon mennyiben tükrözik az emberek valódi belső életét és érzelmeit. A Családi album teljes egészében a képekhez kapcsolt belső narratív hang felfedezésre épít, felkutatva a családi életnek és rituáléinak bonyolult egyetemessége különböző aspektusait. A 60 perces film a születéstől a halálig strukturált, és az elemei egy összetett életrajzba szövődnek össze.: az ünnepek és a

küzdelmek a gyermekkorból a felnőttkorig vezető úton, az ártatlanságtól a tapasztalatig.³¹

Az egyeditől az egyetemes felé

A film nagy ereje a vágás által megteremtett filmidő, mely az egyedi időt általános univerzális összefüggésekbe helyezett humán idővé emeli a születéstől a halálig, de teszi ezt mindvégig úgy, hogy megőrzi az emberi élet egyedi történéseiben rejlő sokféleséget és az azokban rejlő különböző értelmezési lehetőségeket a költészettől a humorig. Az a módszer, ahogy az egyes jeleneteket, a különböző rendkívül sokféle minőségű, forrású, hangulatú és időbeliségükben a képanyagtól független dialógussal, hanganyaggal értelmezi, ellenpontoszza vagy kiegészíti, átlépi a tényszerű,

³¹ Alan Berliner: *Patience and Passion* in DOX Documentary Magazine, Automne 1994, #3 :

I began to create juxtapositions of these images with various family audio recordings, including accounts of birthday parties, weddings, funerals, audio letters and oral histories. For instance, I combined a woman's voice saying, 'I always looked like I was happy to the public, but it just was never like that in the home,' over an image of a man and woman smiling and joking for the camera. Contradictory juxtapositions like this call into question the ways in which supposedly joyous images created for posterity reflect people's real inner lives and emotions. The Family Album is built entirely of voice-over sound to image 'discoveries,' each exploring a different aspect of the complicated universality of family life and its rituals. The 60-minute film is structured from birth to death, and weaves its elements into a composite lifetime: the celebrations and struggles along the path from childhood to adulthood, from innocence to experience.

dokumentarista strukturáltság határait és az alkotói szabadság mentén egy fikatív, olykor álomszerű világba vezet el bennünket, ahol a bravúros vágás segítségével a képek új jelentéstartalommal vagy új összefüggésben jelennek meg zavarba ejtő könnyedséggel és természetességgel. A képek ugyanakkor hordozzák annak az időszaknak a meghatározó jegyeit, rekvizitumait, amelyben készültek és az amerikai élet háromévtizednyi korszakának sajátos lenyomata egyfajta kincsesbánya a kulturális és vizuális antropológia, szociológia szempontjából is: *„a film elkészítése közben rájöttem, hogy tulajdonképpen az otthonok elemzését tartalom elemzésként végeztem el. Ezalatt azt értem, hogy annyi otthont láttam, hogy könnyedén...könnyedén le tudok írni tendenciákat, típusokat, amelyek előfordultak.”*³²

A filmben Alan a saját gazdag családi mozi archívumából nem használt fel jeleneteket, viszont régebbi hangfelvételekből, illetve a film idején családtagjaival készített beszélgetésekből kivágott részletek többször is megjelentek a filmben – de erre a későbbiekben még visszatérünk.

*„A mi saját családi mozijaink 8 mm-es filmre lettek rögzítve, és én úgy döntöttem, hogy a filmben kizárólag 16 mm-es felvételeket fogok használni. Ha megnyitottam volna a filmhez a 8 mm-s felvételek előtt is az utat, teljesen elárasztottak volna, így tartottam magam ahhoz, hogy csak 16 mm-es családi mozikat használjak fel. Mivel a rendelkezésemre álló 16 mm-es felvételek nagy része kiváló minőségű volt, tartottam magam ehhez a formátumhoz.”*³³

A film expozíciója, amely részben egy film befutó startszalaghoz rendelt mikrofonpróba, teszt számolásával kezdődik, majd egy idős asszony hangüzenetének mondatait hallhatjuk, mely tematikai, hangulati, stiláris és esztétikai szinten egyaránt egyfajta mottóként indítja a történetmesélést. Nem lehetnek kétségeink afelől már az első perctől kezdve, hogy az elhangzó szövegek nincsenek közvetlen, szerves viszonyban a látható képekkel (például szinkronhangra ne nagyon számítsunk) de közvetetten nagyon is létrejön egy kreatív, izgalmas és szokatlan kapcsolat

³² PBS-POV: Behind the Lens with Alan Berliner, Interview with Marc Weiss for POV broadcast of “The Family Album” (1989): *“In making the film I mean I came upon, I did virtually a content analysis of home analysis. I mean I saw so many that one could easily... easily describe the tendencies, easily describe what sort of, is going on here.”*

³³ PBS-POV: Behind the Lens with Alan Berliner, Interview with Marc Weiss for POV broadcast of “The Family Album” (1989): *And I remember watching my own home movies as a child, and by the way, my own home movies are not in the film. My own home movies were recorded in 8mm film and I restricted the film specifically to 16mm home movies. If I had opened the film to 8mm I would have been absolutely deluged, so I kept it, as one of the parameters that they could only by 16mm, and indeed the quality of the 16mm image that I had for the most part was excellent so I kept it at that format.*

a dialógusok és az archív mozgóképek között. Alan itt gyakorlatilag finoman megfogalmazza, illetve anticipálja a film játékszabályait.

Alan a film szerkezetét egy látszólag nagyon egyszerű elv alapján építi fel: a sokféle archív anyag által felidézett események nagyjából egy emberi élet időbeli folyamatának szakaszait jelenítik meg a születéstől a felnőtt koron át az elmúlás felé haladva. Azt a fajta alkotói szabadságot, melyben az egyes jelenetek megoldásai rendkívül gazdag és összetett elemekre és utalásokra támaszkodnak a hang és a kép sajátos diszkrepanciájában, a relatív tág kereteket adó, egyszerű, ugyanakkor metaforikus szerkezet szolgálja talán a legjobban:

„A legegyszerűbben kifejezve, a film szerkezete...a születéstől a halálig fejlődik. A film babák képével kezdődik és valahogyan ősz hajú és őszülő emberekkel ér véget. A film öreggé válik, idősödik, a film érik, a film elveszíti az ártatlanságát, ahogy belenő a tapasztalásba. És én a strukturálást úgy gondoltam, hogy széles mozgásteret adok a játéknak, a mozgásnak, ebben a lineáris, vagy lineárisként leírt szerkezetben, a lineáris időrendiségben.” – mondta Alan egy, a film televíziós premierjéhez készült interjúban.³⁴

A film bevezető képsorai után a gyermekkor képei következnek, egy altatódal közben egy csecsemőt látunk, gyermekszoba enteriőrt újszülött közelikkel, plüss állatokkal, majd a kintorna hangjára csecsemőjével keringőző anya meghitt képei követik egymás. Elképesztő felvételek a csecsemőiket emelgető és dobáló büszke és boldog szülőkről, a zongoragyakorlás ereszkedő hangjaira négykézlábon araszoló csecsemőről, az utcán és kertben járni tanuló kisgyerekekről. Közben gügyögést, gyerekdalokat, a dackorszak tagadó mondattöredékeit és újra az otthoni, kicsit hamis pianínó hangjait halljuk.

A gyermekkor helyszínein keresztül jelennek meg a korabeli polgári enteriőrök, szobák, tárgyak, kertek. Gyermekzsúr, születésnap partik, karácsonyesték és a családi élet meghitt pillanatai. Fogócskázó, birkózó kisfiúk, játszótereken libikókázó, hintázó, karusszelen forgó gyerekek, tengerpart és gyermeki barátságok pillanatai s közben a hangban a gyermekkor emlékei idéződnek

³⁴ PBS-POV: Behind the Lens with Alan Berliner, Interview with Marc Weiss for POV broadcast of “The Family Album” (1989):

“In its simplest terms, the structure of the film is... evolves from birth to death. The film opens up with babies and sort of ends with gray and white-haired people. The film becomes old, the film ages, the film matures, the film loses its innocence as it grows into experience. And of course, structuring it the way I did allowed, allowed for, allowed for a wide latitude of play, allowed for a wide latitude of moving in and around this sort of linear, at least linearly described structure, linear described chronology.”

fel, például egy utcai beszélgetésből arról, hogy vajon létezik-e isten, történettöredékek, melyek új életre keltik ezeket a családi mozgóképeket.

Közben finoman haladunk előre az időben: iskolásévek, újabb karácsonyok, táborozás, baseball, sportversenyek, cserkész- és békefelvonulások. A hihetetlenül gazdagon feldolgozott képanyagból felépülő szekvenciák a bravúros vágásnak köszönhetően sokféleképpen kapcsolódnak össze, reflektálnak egymásra.

Azzal dolgoztam, amim volt. Épp csak így alakult, hogy amim volt, az elég széles spektrumot fedett le. Nem áztatom magam azzal, hogy ilyen az élet. Ez egy illúzió, a családi mozik csupán a valóság illuzórikus projekciói, egy örömteli múltra való visszatekintés érdekében. Hazugságok. És erre alapvetően az általam hozzárendelt hangok mutatnak rá. Mert amit a hanganyag tesz a filmmel az, hogy különböző mértékben iróniát kölcsönöz, ad a képekhez. A hang sokszor aláássa a képet, ellentmond neki vagy ellenpontozza azt. Ha úgy tetszik, tompítja a megrendültséget. Ellenállást fejt ki. A kép mesél egy valamiről, a hangsáv pedig valami másról. És gyakran az igazság ott van valahol, nem feltétlenül valamelyikben a kettő közül, de valahol a kettő között.³⁵

³⁵ *I worked with what was there. It just so happened that what was there covers a pretty broad spectrum as it is. I make no pretense that life is like that. It's an illusion, home movies I've stated, they are illusory projections of reality intended for a glossed over retrospective sense of a joyous past. They're lies. And basically it's through the soundtrack that I point that up. Because what the soundtrack does to the film is that it adds and lends varying degrees of irony to the image. The soundtrack very often undercuts the image; it contradicts it, it counterpoints it. It adds if you will, counter poignancy. It offers resistance. The image is telling you one thing, but the soundtrack is telling you another. And very often the truth lies in, not necessarily in either but in the distance between the two.*



Gyakoriak az átkötések a jelenetek között zenével és összekapcsoló ritmikus szövegrészekkel, - amelyek új összefüggésekre asszociálnak: a sokszor képekhez kapcsolt hanganyag a dialogóktól a zenén át a legkülönbözőbb hangig gesztusokig kiegészíti, átértelmezi és gyakran ellenpontozza a montázs által már eleve egy új összefüggésben megjelenő mozgóképeket. A *Családi album* tekinthető montázsfilmnek is, amelyben óriási szerepet kapott az invenciózus, kreatív vágói munka.

Például: a gyermekkorból a felnőttkorba tartó filmes időfolyamat átmenetében megjelenik egy nyolc képből álló szekvencia, melyet egy hamisan előadott hegedűszólam kísér.³⁶

A zene alatt az első képben egy gyerek fut körbe kissé koordinálatlan mozgással, talán bolondozva, közben meg is botlik, aztán egy autó körül fogócskázó gyerekeket látunk, majd egy nagyobb kislány fut le a dombon a kamerába nézve. Ezt követően egy másik kislány ropja a táncot hevesen egy amerikai lobogóval a kezében (természetesen a kamerának szerepel), ezt követően pedig kabátban és sapkában egy újabb kislány táncol és tisztelg, és ez a gesztus a tisztelgéssel folytatódik máshol egy másik évszakban egy másik kislánnyal. Végül egy fiatal nő táncol egy teraszon, mögötte körülbelül 5 felnőtt és egy gyerek néz vagy integet a kamera felé. Végül a produkció a hamis hegedű futammal ér véget és taps csendül fel: „*Sokkal, sokkal jobb...*” -mondja egy női hang, majd egy kislány: „*Mama, egyfolytában kopogsz a lábaiddal és elvitém a ritmust*”.

³⁶ A jelenetben a zenei szólam valószínűleg egy ismeretlen gyerek hegedű óráján készülhetett. Vivaldi - Violin Concerto in A Minor 1st Movement RV 356 Op 3 No 6 (a szerző megjegyzése)

A jelenet mindösszesen 75 mp hosszúságú, és írásban nehéz visszaadni, amit ez az álomszerű szekvencia jelent, amilyen asszociációkat ébreszt a hamisságokról, a megfelelni akarásról. A felnőttkor felé tartó gyerekek elvárt beilleszkedéséhez kapcsolódó hamis gesztusrendszerek finoman ironikus, már-már szürreális metaforája, amit egy hétköznapi mondat húz vissza a realitásba: „*Mama, egyfolytában kopogsz a lábaiddal és elvétem a ritmust*”. Gyönyörű szekvencia, a vágás diadala.

Alan vágói munkamódszeréről a következőket mondta egy interjú-kötetben: *“Számomra a vágás nem jelent mást, mint fogékonynak és nyitottnak lenni a felfedezésekre. A felfedezésekhez a kulcsszó a megfigyelés. Mi ragadja meg a tekintetemet? Mi bizsergeti az elmémet? Mi mozgatja meg a zsigereimet? Mi mosolyogtat meg? Minél többet szemlélődsz, annál több kapcsolat teremtése lehetséges. Mindig úgy építem fel a filmjeimet, hogy a legelső megfigyeléseimtől haladok előre, mindaddig, míg a filmnek szívverése, pulzusa, és végsősoron saját személyisége nem lesz. Ha minden nap csak egyetlen jó vágói felfedezést teszek -és ezalatt egyetlen jó vágást, jó ötletet, egyetlen jó döntést értek, amitől elég jó lesz az érzés, a hang, a kép ahhoz, hogy végig röptessen a célvonalig, egy "örzöt", még akkor is, ha ez csak egyetlen képhozzáadása vagy elvétele - az már elegendő ahhoz, hogy megőrizzem elégedettségemet, koncentráltságomat, elkötelezettségemet. Mindaddig, amíg úgy érzem, a film minden nappal egy kicsit jobba válik, addig készen állok, addig akarom és képes is vagyok arra, hogy egybefűzzem a napokat hetekké, a heteket hónapokká, és ha szükséges, a hónapokat évekké is, és a film így tud fejlődni, lassan, napról napra növekedve. Valahogy úgy, ahogy a madár fészket épít. Gallyról gallyra. Napról napra”³⁷.*

³⁷ BERLINER, A. (2012). Editing the Self. In OLDHAM G. (Author), *First Cut 2: More Conversations with Film Editors* (pp. 149-173). University of California Press. *For me, editing is about being responsive and open to making discoveries. The key word in making discoveries is "noticing." What catches my eye? What tickles my thought? What moves my gut? What makes me smile? The more you notice, the more connections there are to be made. I always construct my own films as I go along, building up from my initial "noticings" until the film takes on a heartbeat, a pulse, and ultimately, a personality of its own. I've found that making just one good editorial discovery each day—and by that, I mean one cut, one idea, one decision that feels, looks, and sounds good enough to last all the way to the finish line, "a keeper," even if it's the addition or removal of a single shot—is enough to keep me happy, focused, and engaged. As long as I feel the film is getting a little better every day, I'm ready, willing, and able to string together enough of those days into weeks, weeks into months, and months into years if necessary, so that the film can evolve from this slow and steady string of daily accruals. Kind of like the way a bird builds its nest. Twig by twig. Day by day.*

Sokszor a vágással megteremtett humor kelti új életre a régi családi mozgóképeket és jelenetekké



formálva teszi azokat többretegűvé, metaforikussá, olykor abszurdá vagy szürrealisztikussá.

Az öregkor és az elmúlás felé haladva egy jelenetben újra előkerül a hamis hegedű, melynek szólama most csupa a kamerának bohóckodó férfit kísér, abszurdba hajló álomszerű képek egymásutánjában.³⁸

Értelmetlen, szokatlanul vidám és mégis szürreális gesztusok sorozatává válnak ezek a családi mozgóképek. Az öltönyben lévő két férfi „négykarú” produkciója a kamerának, egy szekérszerűséget rángató kabátos úr értelmetlen mozdulatai vagy a „GALE”

feliratú sírkő mögül elő-előbukkanó, bújócskázva viccelődő öltönyös két férfi, majd egy sírkövön pózoló, majd táncoló férfi a legjobb abszurd hangulatát idézi. Mégis a részben az elmúlást ignorálni akaró viccelődés hamis gesztusrendszere és a további eltúlzott vagy értelmetlen mozdulatok mögött ott húzódhat egyfajta félelem, szorongás az elmúlástól.

Habár a film utolsó részében az elmúlásról szóló fejezethez érkezve nem jelennek meg vizuálisan direkt formában temetésekről vagy ahhoz kapcsoló szertartásokról készült családi felvételek jelenetik, mégis a film egyik leglíraibb, nyugtalanítóan szép és titokzatos álomszerű képsora a halál költői, metaforikus megfogalmazása. Egy temetés szövege alatt egy távoli csónakot látunk egy tavon. Aztán a csónakban vagyunk, egy kalapos férfi, akinek az arcát nem igazán látjuk, a kihalt part felé közeledik és kiköt. Egy teremtett lélek sincs sehol, a táj szürke és párás. A titokzatos férfi szájában pipa, kiszáll a csónakból és kipakol.

³⁸ A jelenetben a zenei szólam valószínűleg egy ismeretlen gyerek hegedű óráján készülhetett. A darab François Joseph Gossec: Gavotte in D major műve, ami Happy Music for Dinner címen is ismert és Suzuki zenei tananyagában is szerepel, a Violin Book 1.-ben található. Nálunk a Mazsola és Tádé című bábfilmsorozatban használták főcímmelként. (a szerző megjegyzése)

A jelenet alatt a következő szöveget halljuk: *"Ó, Uram, ki pihen meg a te szentélyedben, ki marad meg a te szent hegyeden? Ne féld a halált; arra vagyunk rendelve, hogy meghaljunk. Osztozunk ebben mindenkivel, aki valaha élt és mindenkivel, aki élni fog. Mint egy csepp víz a tengerben, mint egy homokszem a parton. Ilyenek az ember napjai az örökkévalóságban Az életben a jó dolgok csak korlátozott ideig tartanak De a jó név örökre fennmarad. Segíts nekünk elviselni, ó Uram, mert benned van minden reményünk."*³⁹

A képanyag erős szemcsézettsége a fényviszonyok, a férfit félsziluetttje, a táj kihaltsága, az öreg csónak mind egyfajta időtlenséget sugallanak, az elmúlásban megjelenő csendes egyetemes időtlenséget. A családi filmfelvevételek alapanyagából Alan olyan jeleneteket hoz létre a vágás segítségével, amelyek messze túlmutatnak a húszas-harmincas-negyvenes évek amerikai házi mozijainak privát történeteire, egyetemes kérdésekről beszél a mozgóképek nyelvén, rendkívül változatos eszközökkel és merészen. A sokszor több rétegűen létrehozott jelenetek különböző hatáselemei a nézői befogadás legkülönbözőbb szintjeit érhetik el, természetesen a befogadói érzékenységtől függően.

Alan erről a jelenetről a következőket mondja: *„Néhány kép a gondolatok mélyebb rétegéig hatol. Például mikor egy temetés hangjait adtam egy vízen úszó csónak képéhez, nem tudtam másra gondolni, mint Kharónra a görög mitológiából, a révészre, aki átviszi a holt lelkeket a túlvilágba. Mivel nem volt semmilyen képi nyersanyagom temetésről, azonban egy temetési szertartásról volt hanganyagom, megtehettem, hogy költői formába öntöm azt egy kis csónakban egyedül egy tó közepén a horizonton át evező alakról készült nagyon titokzatos, felidéző és szemcsés képek*

³⁹ Részlet a *Családi Album* (Family Album) című filmből: "O Lord, who shall dwell in your sanctuary, who shall abide upon your holy mountain?" Fear not death; we are destined to die. We share it with all who ever lived, with all who ever will be. As a drop of water in the sea, as a grain of sand on the shore are man's few days in eternity. The good things in life last for limited days, but a good name endures forever. Help us to endure, O Lord, for we have placed our hope in you.



sorozatának felhasználásával. Egy temetési imádság egy részletét is tartalmazza a hanganyag, ami valamilyen távoli partra utal: Mint egy cseppnyi víz a tengerből, mint egy homokszem a partról, ilyenek az ember napjai az örökkévalóságban...az életben a jó dolgok csak korlátozott ideig tartanak.” Csak azt tettem, ami a legerősebb kapcsolatnak látszott, a családi mozik és a talált hanganyagok adta korlátok között, amikkel dolgozhattam.”⁴⁰

Az elmúlás és az ahhoz való viszony az egész filmet átfogó alkotói módszerben indirekt módon van jelen a *Családi albumban*, hiszen a film elkészítésének idején a képeken szereplő felnőttek egy jó része már halott volt.

⁴⁰BERLINER, A. (2012). Editing the Self. In OLDHAM G. (Author), *First Cut 2: More Conversations with Film Editors* (pp. 149-173). University of California Press.

Some images reach into deeper levels of thought. For instance, when you set the audio of the funeral against an image of a boat on the water, I couldn't help but think of the Greek myth of Charon carrying the soul to the other world on his ferry. Since I didn't have any footage of a funeral but did have an audio recording of a funeral ceremony, I was able to poeticize the subject by using a series of very evocative, mysterious, and grainy shots of someone in a small boat, alone in the middle of a lake, rowing his way across the horizon. There is also a fragment from a funeral prayer on the soundtrack, referring to some distant shore: "As a drop of water in the sea, as a grain of sand on the shore, so are man's few days in eternity . . . the good things in life last for limited days." I was just making what seemed like the most powerful connection I could, given the limitations of the home movie imagery and the "found audio" I had to work with.



Talán nem véletlen, hogy a *Családi album* utolsó, zárójelenete egy igazi életigenlő befejezés, egy nagyon vidám, mulató tömeg táncol az utcán, countryzene szól. Az emberek önfeledten mosolyognak a kamerába. Finálé. Igen, a film talán fel tudja venni a harcot a múlandósággal.

A *Családi album* útban az önreflektív személyes film felé

Alan nem-narratív kollázsfilmmek tartja a *Családi albumot*, melynek készítésekor még nem kötelezte el magát teljesen a történetmesélés mellett. A *Családi album* eszközeiben, módszereiben és stílusában valóban egyfajta átmenetet jelent a kollázsfilmek és a következő filmjeiben megteremtett és alkalmazott berlineri formanyelv elemeit konzekvensen integráló alkotások felé. De nem csak a formanyelvi, stílári különbségek miatt tekinthető ez a film egy átmeneti alkotásnak, hanem az önreflektív családi tematika feldolgozása szempontjából is.

A fejezetben korábban említettük, hogy habár Alan a *Családi albumban* technikai okokból nem használt fel a saját családjáról képeket, de hanganyagokat igen, aminek egy jó részét maga rögzítette a 1991-ben elvált szüleivel és más rokonokkal. Valószínűsíthető, hogy az Oscar és Regina Berlinerrel készített hangfelvételeket külön-külön rögzítette és használt korábban felvett anyagokat is. A szüleivel a film számára készített hangfelvételek és interjúk kapcsolódtak azokhoz a témákhoz, amiket bele kívánt szőni a filmbe, és amit már itt a *Családi albumban* el akart mondani a saját családjáról, anélkül, hogy ezek erőteljes önreflexív életrajzi elemekként jelentek volna meg az alkotásban. Úgy gondolom, érdemes tehát megvizsgálni ezeknek a hangfelvételeknek a felhasználását és annak lehetséges okait, módját a filmben.

A *Családi album* nyitó képsora és a főcím után nem sokkal, körülbelül a film második perce környékén Alan megszólaltatja szüleit. Oscar és Regina Berliner hangát halljuk egy csecsemő arcközelije felett:

” *Cukorfalat! Ugye milyen jóképű kisfiú? Ez az arc! Ez egy nagy arc. Hát nem elragadó?* ”⁴¹

Ha a néző felismerné a Berliner szülők hangját, könnyen asszociálhatna akár az egykori házaspár korai boldognak tűnő éveire, egy harmonikusnak tűnő házasság korai, önfelédtnak tűnő pillanataira, melynek megromlása és későbbi mindennapos konfliktusokkal, veszekedésekkel terhelt felbomlása rendkívül nehezen feldolgozható traumát jelentett Alan számára. „*Olykor, amikor minden kiabálás és veszekedés alábbhagyott, szokásommá vált eltűnni a ház körüli titkos helyeken, és hallgatni szívfacsaró beszélgetéseiket. Mikor idősebb lettem, már elkápráztatott talmi meghittségüket hirdető, a boldog házasság látszatát fenntartó, a külvilágnak mutatott színjátékuk. Fogalmuk sem volt, mennyire megszállottja voltam a helyzetnek. És mennyire megsebzett.*”⁴² - emlékezett vissza Alan sok évvel később egy interjúban.

Nagyon fontosnak tartom, hogy itt rögtön tisztázzunk egy dolgot: A szülei hangja még nem volt ismert a nagy-közönség előtt a *Családi album* bemutatója idején, így Alanen kívül legfeljebb a családtagok, barátok, közeli ismerősök és csak a nagyon figyelmes nézők érthették meg a filmben elhelyezett személyes utalásokat. Mégis Alan szülei viszonylag hamar megjelennek hangban a *Családi albumban*, „szóló” vagy „duó” monológjaik, vagy épp beszélgetéseik foszlányai szinte végig átszövik a filmet gyakran finom iróniával megfogalmazva. A monológok többnyire a családi múltat, emlékeket idézik fel, különböző hangulati és vizuális kontextusban, más és más alkotói céllal. Habár eddig igazán a *Családi album* kapcsán nem sok szó esett erről, a filmet kísérő irodalomban sem, mégis érdekes lehet megvizsgálni Oscar és Regina hangjelenlétét a filmben és az ahhoz kapcsolódó alkotói szándékot és motivációt.

A *Á* készítése idején Alan még nem érezte elérkezettnek az időt arra, hogy a gyermekora családi traumáiról és az ahhoz kapcsolódó démonokról teljes kitárulkozással beszéljen, illetve magát közvetlenebbül involválja a filmben, mégis valamifajta erős késztetést érzett arra, hogy az idegen

⁴¹Részlet a *Családi album* - (Family Album) című filmből: ”*Pudgy - wudgy! You are gonna tell me, that’s not a handsome little boy? That’s a face. That’s a face. Isn’t he adorable?*”

⁴² Berliner, A., & MacDonald. (2006). Alan Berliner. In MacDonald S. (Author), *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers* (pp. 143-179). University of California Press.: *Sometimes, after all the shouting and fighting subsided, I used to hide in secret spaces around the house and listen to their private heart-wrenching conversations. As I grew older, I became fascinated with the theater of their phony intimacy, and the various ways they pretended to be happily married in public. They had no idea how obsessed I was. Or how wounded.*

családok történetei közé becsempéssze félig anonim módon saját családja történetének hangtöredékeit is.⁴³

Habár itt még Alan szüleinek mondatai mások által felvett képanyagok alatt jelentek meg és nem voltak a néző számára személyessé téve és kontextusba helyezve, mégis azt hiszem, hogy ez a filmes gesztus fontos lépést jelentett az önreflektív, személyes dokumentumfilm felé vezető úton.

Nagy valószínűséggel a filmben elhangzó, szülőkhöz köthető dialógusok, monológ részletek az Alan által sokszor említett gyermekkori traumák feldolgozásának belső igénye és szándéka okán jelenhettek meg, ugyanakkor tudatos és tudattalan okai egyaránt voltak.

A egyik lehetséges okra egy Alan-nel később készített interjúban találhatjuk meg a lehetséges magyarázatot: „*Igen, van egy mély pszichológiai éhség – mindkét filmben, de különösen a Nobody's Business-ben – újra összehozni a szüleimet, megpróbálni, hátha sikerül a gyógyulás. Már nagyon korán, gyerekkoromban pontosan tudtam, amiről egy gyereknek nem kellene tudnia, hogy a szüleim házassága bukásra van ítélve.*”⁴⁴

Habár Alan ebben a beszélgetésben a *Közeli idegen (Intimate Stranger)* és a *Kinek mi köze hozzá (Nobody's Business)* című munkáira gondol, de a szülők összehozásának a szándéka gesztusként már ebben filmben is megjelenik. Erre példa lehet, hogy Alan hangfelvételeken megismerkedésük, első találkozásuk körülményeiről külön-külön kérdezi Oscar és Regina Berlinert.

Alan a vágással különös hangulatot hoz létre, visszaemlékezésük a filmben, újra kapcsolatot teremt szülei között, mondataik kiegészítik, folytatják egymást, ami egy rég nem látott harmónia illúzióját kelthetné akár. Egy olyan harmóniájáét, amire Alan mindig is vágyott és melynek elvesztése oly súlyos sebeket ejtett rajta gyermekkorában.

Regina felidézi azt a régi randevúját, melyre anyja unszolására ment el, hogy egy bizonyos fényképésszel, Horace Bartfield-del egy pikniken vegyen részt. Habár Regina eleinte viszonzta a

⁴³ Habár Regina Berliner olykor a riportokban megszólítja Alant ez igazán az átlag néző számára ez nem tűnik fel, illetve nem sokat jelent. (a szerző megjegyzése)

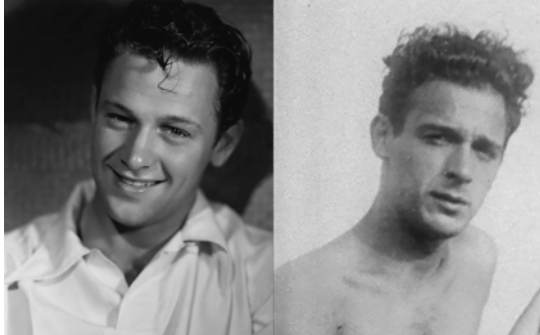
⁴⁴ Berliner, A., & MacDonald. (2006). Alan Berliner. In MacDonald S. (Author), *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers* (pp. 143-179). University of California Press.: *Yes, there is a deep psychological hunger—in both films, but particularly in Nobody's Business—to bring my parents back together, to try and facilitate a healing. I was keenly aware of the doomed prospects of my parents' marriage at a very young age, way before a child should have to know about such things.*

férfi közeledését, de aztán az túl tolakodóan viselkedett és Regina nem szeretne vele tölteni az éjszakát. Oscar épp ott volt és szemtanúja az eseményeknek és tetszett neki a fiatal nő. Regina Oscar segítségét kérte, hogy visszavigye a városba. De „hallgassuk” meg erről az érintetteket:

„Oscar: Megkérdezte, hogy amikor megyek haza, hazavinném-e őt is?”

Regina: És ő azt mondta, hogy "Persze". Így aztán visszamentem vele a városba, Staten Islandről.

Oscar: Az anyád rendkívül csinos lány volt. És nagyon fiatal. Őszintén. Tényleg. Igen.



Regina: Meglehetősen jóképű férfi volt, Alan. Igazság szerint úgy nézett ki, mint William Holden fiatalon, tényleg.

Oscar: Azt mondanám, hogy egy jóképű fickó voltam

Regina: Nagyon hamar felhívott azután, hogy megadtam neki a számomat.

Oscar: Körülbelül három héttel később hívtam fel őt. Ha egyszer elkezdjük, akkor már nem volt megállás.⁴⁵ (képen: William Holden, Oscar Berliner)

Alan egy másik jelenetben egy beszélgetéstörédket idéz fel a szülei között, melynek előzményeit és tárgyát nem ismerhetjük. A vitához kapcsolt képi értelmezés azonban finoman ironikus kontextusba helyezi ezt a szóváltást. Lehetséges, hogy így lehet oldani, könnyíteni és a humor segítségével új dimenziót keresni ezeknek a gyermekkori traumáknak.

⁴⁵ Részlet a *Családi album* (Family Album) című filmből:

„Oscar: .. And she asked me if I were going back home, would I take her home?”

Regina: And he said, “Of course”. So, I went back to the city with him, from Staten Island.

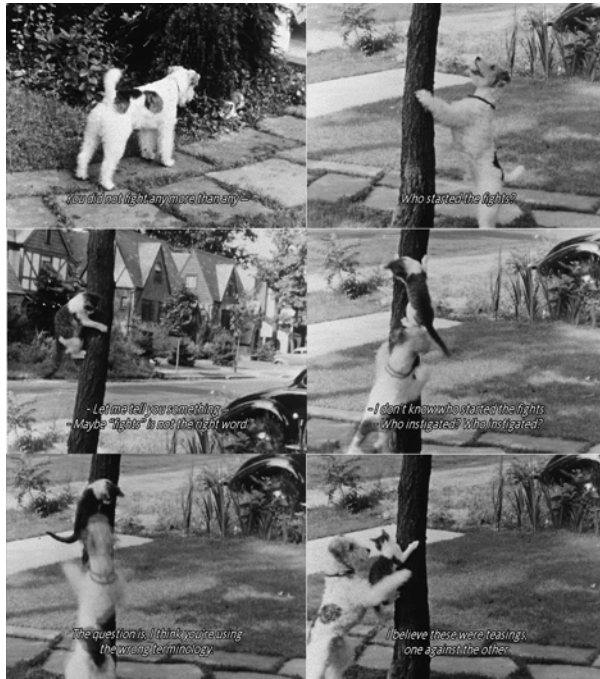
Oscar: Your mother was a very pretty girl. A very young lady. Honestly. Truly. Yeah.

Regina: He was quite a handsome man Alan. In fact, he looked like a young version of William Holden, which is true...

Oscar: If I say so, I was a rather good-looking guy.

Regina: He called very shortly after I had given him my number.

Oscar: About three weeks later I called her. But once we started, that was it.”



Regina Berliner: -Ki kezdte a veszekedéseket?

Oscar Berliner: - Tudod mit? Talán nem a veszekedés a megfelelő szó. De nem tudom ki kezdte azokat.

Regina Berliner: -Ki uszított? -Ki uszított?

Oscar Berliner: Azt hiszem, nem jó kifejezést használsz, nem hiszem, hogy ezek veszekedések voltak, szerintem csak olyan volt, mint amikor az egyik húzza a másikat.⁴⁶

Közben a képen egy kutya odamegy egy fához, amire egy macska mászott fel, felágaskodik, és várja, hogy a macska lejöjjön és elkapja...

A filmben azonban hamar előjönnek azok a mondatok és gondolatok is, amelyek Alan számára gyermekkora óta valamilyen nyomasztó terhet jelentenek.



A gyermekkori szekvenciák között újra meghalljuk Oscar hangját: Ahhoz, hogy el tudjam magyarázni ezeket a dolgokat, bele kell képzelni magunkat annak a kornak a szellemébe. Ezek nem olyan idők voltak, amikor egy apa megbeszélte a dolgokat a fiával, vagy hogy egy fiúnak más lehetett a véleménye, mint az apjának. - Ebben az

⁴⁶ Részlet a *Családi album* (Family Album) című filmből:

Regina Berliner: -Who started the fights?

Oscar Berliner: -Let me tell you something. -Maybe "fights" is not right word

-I don't know who started the fights

Regina Berliner: -Who instigated? -Who instigated?

Oscar Berliner: The question is, I think you're using the wrong terminology, I don't believe these were fights. I believe these were teasing one against the other.

*időben az apa volt a főnök... mindenek felett álló volt. Az ő törvénye volt a törvény. Nagy ügy.*⁴⁷

De óhatatlanul felbukkannak azok a mondatok is, melyek a visszafordíthatatlanul elromlott házasság felbomlásának előzményeiként szolgálhattak: „*Valójában ki akartam szabadulni apám karmaiból. Nem mondhattam, hogy elköltözöm tőlük egyedül, ahogyan az ma szokás, bár ezt akartam volna. De ez akkor lehetetlen volt. Nem tehettem meg. Egyetlen módon szabadulhattam, ha azt mondom " Férjhez megyek.*”⁴⁸ – mondja Regina a filmben.

Mire Oscar a házasságról: *Akkoriban ez úgy volt, ha valaki megházasodik, " Melletted leszek jóban, rosszban, míg a halál el nem választ", és én így is gondoltam. Együtt maradtok, jöjjön bár a pokol vagy a mennyország. Az sem számít, ha te vagy a legboldogtalanabb ember a világon.*⁴⁹

Természetesen ezek a szövegrészletek a film idejében az adott életszakaszoknak megfelelő fejezetekben hangzanak el beépülve a többi történet közé, anélkül, hogy külön hangsúly kaptak volna. Aztán megüti a fülünket a későbbi *Kinek mi köze hozzá* (Nobody's Business) című filmből ismerős, kissé ingerülten intonált mondat Oscar részéről: „*Nem egyszer kértelek már, hogy ne hozd elő ezt a témát. Egyszerűen nem akarok erről beszélni. Egyszerűen nem akarok erről beszélni. Pont. Ennyi.*”⁵⁰ – Alan a szülei válását szeretne volna szóba hozni de, erre a beszélgetésre a nézőknek még egy évtizedet kellett várni. A *Családi album* szőtt életrajzi elemek, mondatok, kérdések, emlékek, mind magként lettek elvetve a filmben, hogy aztán Alan következő munkáiban életre keljenek.

⁴⁷ Részlet a *Családi album* (Family Album) című filmből: *Oscar: Because to tell those kind of things you have to go back into the kind of era you lived in. It's not that free exchange era where I can discuss things with my son and have differences of opinions with my son*
At the time the head of the..., the father was supreme. His law was the law. You don't follow the law, out you go!
That was it. Big deal.

⁴⁸Részlet a *Családi album* (Family Album) című filmből:
Regina: I really wanted to get away from my father clutches
I couldn't say I am going to live alone, the way it's done now, which I should have.
But it was impossible. You couldn't do that.
So the only thing I could do was to say. "Well I am going to get married."

⁴⁹ Részlet a *Családi album* (Family Album) című filmből:
"Oscar: It used to be when a person got married, it was "I take you for better or for worse, unit death do us part", and that how it was. You stayed together come hell or high water, Doesn't matter if you were unhappiest person in the world.

⁵⁰ Részlet a *Családi album* (Family Album) című filmből: *I've asked you more than once, don't bring this subject up. I just don't want talk about it. I just don't want to talk about it. Period. That's it.*

Alan a *Családi album* utómunkálatainak befejező szakaszában, a vágás véglegesítésekor a következőket írta a naplójában. Habár ezt az első nagy, több éven át tartó projektjének befejezése kapcsán írta, mégis azt hiszem valahányszor filmet csinálunk, sokan újra és újra hasonlókat élünk át: *‘Ami a film lezárásának élményét illeti, az a felfokozott izgatottság és az összevisszaság érzése (miért tűnik mindig így). (...) A filmről bennem egy olyan kép él, mint egy kerámia tárgyról – lágy és formálható a nyári forróságban -, minden - minden anyag, minden döntés, minden rész és választás megnyit és megtermékenyít egy lehetőséget – egy kreatív bogrács. A leves minden nap finomabb lesz, ahogy én folyamatosan hozzáadok valamit a recepthez, vagy elveszek belőle, és átalakítom az arányait, vagy - mondjuk így- finomítom azt. Egy film lezárásának körvonala olyan, mint az ősz kezdete, a hűvösebb idő – a kézzel épített filmszerű valamit maradandó formába keményíteni- a nedves és fényes borítás elillan, szárazabb és kérgesebb felületté válik. A képek, a hangok, a vágás napi játékos üzeme már nem hívogat, nem okoz kínokat a lehetőségek távlata vagy a felfedezés csábítása - annak az eshetőségé, hogy a filmet minden egyes napon jobbra tehetem. Befejeztem és szembe kell néznem vele. El kell engednem, már nincs semmi – végül is - amit tehetnék. És mégis... Még most is... Látok repedéseket, amiket sosem láttam korábban. Látok snitteket, amik rövidebbek lehetnének. Látok képeket, amik rövidebben villanhatnának fel. Hallok hangokat, amik hangosabbak lehetnének. Látok kereteket... Lesznek más filmek. Menjen. Elengedem.’*⁵¹

⁵¹ **Alan Berliner's Journal November 12, 1986 2:29 AM**

As for the film itself, the experience of locking had a (why does it always seem to) frenzy and haphazard feel. (...) I have this image of the film kind of like a ceramic object -- soft and malleable in the summer heat -- everything -- all materials, all decisions, all elements and choices open and fertile with possibility -- a creative cauldron -- a soup getting tastier every day as I continually add, subtract, and re-proportion or should I say refine the recipe. The contour of the film's locking paralleled the onset of autumn, of a cooler climate -- hardening my hand-built film-thing into permanent shape - the wet and shiny veneer evaporating to a drier, crusty surface.

All the pictures, sounds, the playful factory of daily editing no longer dance before me, no longer tantalize me with horizons of possibility and the lure of discovery - the prospect that I can make the film better each and every day. It's finished and I have to face it. I must let go - there is no more, ultimately, I can do.

And yet...

Even now...

I see cracks I never saw before.

I see shots that could be shorter. I hear sounds that could be louder.

I see frames....

There will be other films.

Let go.

V. Újrahasznosított családi biográfia, a személyes dokumentumfilm és filmnyelvi invenció, a *Közeli idegen*

A film előzményei



A *Családi album* öt év erőfeszítéseinek gyümölcseként született meg, egy hosszú, sok lépésből álló, kreatív alkotói folyamat eredményeként. A film megvalósítása során felmerülő kérdések, problémák, tapasztalatok, döntések és nyilvánvalóan azok következményei, eredményei is folyamatosan visszahatnak az alkotóra, melyek nemcsak a

folyamatban lévő alkotás végső formáját határozzák meg, hanem a folyamat indirekt vagy akár közvetlen módon részévé válik a műnek. Alan-nél ez a „*process*” és az ezzel járó nyitottság hangsúlyozottan fontos része a filmkészítésnek. Ugyanakkor bizonyos filmnyelvi módszerek alkalmazása, az alkotás interaktív folyamata, azaz a vágás során felmerülő eredmények, tapasztalatok újabb módszerek kidolgozására is ösztökélhetik az alkotót. A *Családi albumot* nagyon pozitívan fogadta a kísérleti és a dokumentumfilmes közösség egyaránt, és rendkívül kedvező fogadtatásra talált filmfesztiválok és a filmkritikusok körében is. Ezek mind nagyon fontos visszajelzéseket jelentenek az alkotónak. A *Családi album* során szerzett inspiráló tapasztalatok, a családi lét mozgóképes ábrázolásában rejlő lehetőségek, melyeknek segítségével egyetemes emberi problémák, kérdések fogalmazhatók meg, valószínűleg motivációt és fontos alapot jelentettek a tovább lépésre a szuverén alkotói nyelv és egy saját történetmesélési technika megvalósításához. A *Családi album* elkészítése után Alan harminc évesen, már késznek érezte magát egy olyan film elkészítésére, melyben már kendőzetlenül, őszintén a saját családjáról beszél, és hogy ehhez egy újszerű, a hagyományos dokumentumfilmes történetmesélés szabályaitól és ki nem mondott normáitól gyökeresen eltérő, merész és szuverén formanyelv létrehozásának a segítségével lásson hozzá.

De menjünk vissza egy kicsit a kezdetekig a film gyermekkori előzményeihez. Alan 10 -12 éves korában gyakran töltötte a hétvégéket anyai nagypapa, az akkor hatvanas éveit taposó Joseph

Cassuto házában. Ekkor gyakran segített nagyapjának megszerezni ezernyi levelet, fényképet, iratot, amit abból a célból tett el, hogy egy napon önéletrajzot írjon belőlük. Alan fotók ezreit nézte meg a nagyapjával, gyakran fotókat illesztettek levelekhez, illetve csoportosították a leveleket azok tárgya, vagy a bennük/rajtuk szereplő személyek szerint. Gyakorlatilag katalogizálták ezeknek az iratoknak és leveleknek a tömegét. A nagypapa minden délutáni műszak után 10 dollárt fizetett a segítségért. Aztán ez egy idő után abba maradt, de ezek a délutánok mégis fontos nyomot hagytak Alanben:

Ez egyfajta elültetett mag volt, a tudatalattimban elültetett mag, mivel a halála után – és amikor meghalt, én 18 éves voltam, szóval hat évvel ezek után halt meg -, a halála után, illetve a halálakor én pontosan tudtam, hogy mindezen anyagok léteznek, és azt is tudtam, hogy az utam során lesz egy pont, mikor erre ráhangolódom, mikor foglalkozni fogok vele, mikor újra előveszem.⁵²

Alan még főiskolás volt Binghamtonban Joseph Cassuto 1974-ben bekövetkezett halálakor, amikor az egyik nagybátyja az összes anyagot bedobozolta és az irodája mögötti raktárban helyezte el, ahol aztán a következő 16-17 évet töltötték ezek a titokzatos ládák. Alan 1988/89-ben döntött úgy, hogy eljött az idő, elhozza és feldolgozza ezeket a kincseket tartalmazó dobozokat.

A munkát az anyagok feldolgozásával, megszerezésével kezdte. Kilenc hónapot töltött azzal, hogy elolvasta az összes levelet, ellátta jegyzetekkel őket és több ezer fényképet válogatott át. Rendszerezte, kronológiai sorrendbe helyezte a temérdek fényképet, amelyeknek nagy része még dátumozva sem volt.

„Mint egy puzzle-t próbáltam őket összerendezni. Melyiken nézhet ki fiatalabbnak vagy idősebbnek? Vajon egy adott időszakban ezt vagy azt a szemüveget viselte-e? Vajon egy adott időszakban ilyen vagy olyan öltönyt viselt-e? Vajon ez egy olyan időszak volt, amikor hordott tollat a zsebében vagy egy olyan, amikor nem hordott tollat a zsebében? Egészségesnek nézett ki vagy nem egészségesnek? Ezek vagy azok az emberek vették éppen körül? A kritériumok hihetetlenül hosszú sora, amelyek alapján válogatni és rendezni lehet a fotókat. Nem tudtam volna elkezdni a filmet anélkül, hogy tanulmányozzam ezt az embert. És az ehhez vezető egyetlen út az volt, ha türelmesen magamba szívom az összes anyagot, amit maga után hagyott. Így aztán elláttam

⁵² PBS-POV: Alan Berliner: Uncut, Interview with Marc Weiss for POV broadcast of “Intimate Stranger” (1992): *That was sort of a seed planted, a subconscious seed planted, because after his death and he died when I was what 18... So he died six years later. After his death or at the time of his death, I knew that all that material existed, and I knew at some point along the way that it would be mine to reconcile with, mine deal with, mine to open up again.*

jegyzetekkel minden egyes levelet, amit valaha kapott, vagy amit írt - mindegyikről másolatot készített ebben az időben -, az összes levél elolvasása után körülbelül 500 kérdést állítottam össze, 500 interjú kérdést. Volt egy vastag jegyzetfüzetem, amit teleírtam kérdésekkel az élete minden témájában. Olyan hétköznapi kérdésekkel, mint hogy jobb- vagy balkezes volt-e. És ki a csuda gondolta, hogy neki lett volna-e kedve megírni az önéletrajzát és annak következményeit.”⁵³

Amikor Alan elhatározta, hogy filmet akar készíteni nagyapjáról, szinte mindenki le akarta beszélni erről a tervéről. Legfőbb kifogásuk az volt, hogy Joseph Cassuto úgynevezett átlagember volt, akinek a története egyáltalán senkit sem érdekel. Még a legmegértőbb barátai is azt mondták, jó csináld meg a filmet, de legfeljebb 10-15 perces terjedelemben, semmiféleképpen sem egy óras hosszban. Amikor erről először hallottam, olvastam, igazán alig értettem ezt a problémát. Függetlenül attól, hogy ez a filmben is elhangzik a családtagok részéről, sőt Alan erről több interjúban is beszél, számomra, egy közép-európai filmkészítő számára, Joseph Cassuto nem mindennapi élettörténete önmagában is izgalmas és sokrétű. Mielőtt még a *Közeli idegen* című film formanyelvi újításairól, és azokról a bátran és következetesen használt innovatív filmes eszközökről beszélénk, amely Alan későbbi filmjeiben is megjelennek, ismerkedjünk meg dióhéjban a néhai Joseph Cassuto és családjának történetével.

Josef Cassuto és családjának története dióhéjban

A családi legendárium szerint a Cassuto-k Spanyolországból származnak még az inkvizíció előtti időkből, és a zsidók kiűzetése után a Földközi-tengeri térségen keresztül vándoroltak át Palesztinába. Exodus-uk során átkeltek Olaszországban is, ahol Livornóban állítólag egy teret is neveztek el róluk, a Piazza Diario Cassuto-t. Aztán tovább vándoroltak Görögországon és

⁵³ PBS-POV: Alan Berliner: Uncut, Interview with Marc Weiss for POV broadcast of “Intimate Stranger” (1992): *I tried to actually like a puzzle put them in order. How did he look younger or older? Is this a period when he wore these kind of glasses or those kind of glasses? Is this a period when he wore this type of suit or that type of suit? Is this a period where he wore a pen in his pocket or he didn't wear a pen in his pocket? Did he look healthy here or not healthy here? Is he surrounded by these people or those people? Just incredible range of criteria to just sort of put all these photographs in order so to speak. I felt that I couldn't begin to make my film until I had learned about the man. And the only way I can learn about the man was to patiently absorb all of the material he left behind. And so having taken notes on every letter he ever received and virtually every letter he ever wrote which he made carbon copies at that time, I generated, after reading every letter, I generated almost 500 questions interview questions. I had a notebook this thick filled with questions on every subject across his life. As mundane as was he right or left handed. And as broad as, who the hell did he think he was to want to write his autobiography and the implications thereof.*

Törökországon át Libanonba, majd végül Palesztinában telepedtek le. Joseph Cassuto Palesztinában született 1905-ben. Apja állítólag szabó volt, és a törökök és a palesztinai zsidók közötti harcban ölték meg. Joseph Cassuto édesanyja a jobb lehetőségek reményében költözött át a gyermekeivel az egyiptomi Alexandriába.

A II. világháború előtt Alexandria kozmopolita kikötőváros volt, a különböző kultúrák olvasztótégelye. Joseph Cassuto itt nőtt fel, beszélt angolul, franciául, spanyolul, olaszul, arabul,



görögül, sőt még egy kicsit törökül is. A fotók tanúsága szerint már fiatalon cionista lett.

Első munkahelye a Japanese Trading Company lett, 1923-ban kezdett el ott dolgozni. A JTC a világszínvonalú, kitűnő minőségű egyiptomi pamutot importálta Japánba. Joseph Cassuto szinte ennél a cégnél nőtt fel s üzleti mentalitásban, értékrendben gyakorlatilag

teljesen azonosult a japán kultúrával és mentalitással. Sok japán barátot tett szert, akik értékelték és teljesen befogadták őt.



Joseph Cassuto nagybátyja feleségének a testvére volt Rose Honig. Amikor Cassuto meglátogatta a családot az Egyesült Államokban, találkozott Rose-zal, akivel aztán később összeházasodtak, majd Egyiptomba költöztek.

A jómódú házaspárnak négy gyermeke született: Marc, Regina, Albert és Ben, és felső-középosztálybeli életet éltek egészen a II világháborúig. Rose-nak, mint amerikainak nem volt könnyű megszokni az életet Alexandriában és az anyósával sem volt felhőtlen a viszonya.



A II. világháború kitörése idején Alexandria a brit haditengeri flotta egyik központja volt, ezért elég hamar az olasz bombázások célpontja lett. Amikor

a náci német csapatok harminc-negyven mérföldnyire megközelítették Alexandriát, az amerikai

kormány felszólította az amerikai állampolgárokat Egyiptom elhagyására. Az akkori törvények szerint kizárólag az amerikai állampolgárok és a hatéves vagy annál fiatalabb gyermekeik térhettek vissza az Egyesült Államokba. 1941 júniusában Rose a két kisebbik gyerekkel, Alberttel és Bennel egy három hónapon tartó hajóút során visszatér az Egyesült Államokba. A család azt reméli, hogy az Alexandriában maradtak is hamarosan követhetik őket. Néhány hónappal később azonban Pearl Harbor lebombázása után Japán hadba lépett, Alexandriát pedig lezárták a háború végéig, így a családdegyesítésre csak évekkel később, 1945-ben kerülhetett sor.

A háború után az élet csöppet sem volt könnyű a Cassuto családnak az Egyesült Államokban. A szétszakított-újraegyesített családban mindennapos konfliktus volt a gyerekek között az „amerikai-egyiptomi” törésvonal mentén, egyfajta kulturális hadviselés zajlott a gyerekek között. Joseph Cassutonak, aki egy teljesen más üzleti környezetben szocializálódott, az új üzleti próbálkozásai nem jártak sikerrel és a feleségével is elég feszült lett a viszonya. Nem tudott beilleszkedi az amerikai környezetbe, boldogtalan volt.

A háború után a japánoknak óriási szükségük volt újra textil üzletre, hogy a lebombázott, éhező országot élelmiszerrel és áruval lássák el. Ennek egyik alappillére egy újabb komplex barter üzlet kialakítása Egyiptommal, ahonnan az alapanyagot importálták. Ehhez a feladathoz szinte magától értetődően találták meg újra Joseph Cassutot, aki a JCT utódjánál a Nichimen Corporation-nél (JTC) lett fontos üzletember, így az év nagy részét, 11 hónapot a családjától távol töltött. Cassutonak a japán körökben nagy befolyással és kitűnő kapcsolatokkal rendelkező sikeres üzletembernek felajánlották a még akkor induló Canon cég termékeinek teljes amerikai forgalmazását is. Japán gazdasági szerepe pedig egyre fontosabbá vált. Habár Cassuto mindig arra hivatkozott, hogy ezt a



feladatot a családja anyagi biztonságának megteremtése érdekében vállalta el, feleségét nagyon megviselte férje távolléte, és gyermekei is nagyon nehezen fogadták el azt a helyzetet, hogy négy év távollét után újra nagyon sokat kellett apjukat nélkülözniük. Rose egy, a filmben is elhangzó levélben a következőket írja férjének: *Drága Joe-m, Már egy hónap is eltelt, mióta írtál, és én nagyon*

türelmes voltam mindennapi csalódottságom mellett is, ahogy vártam egy levelet tőled. Nem kellene ennyire távol lenned. A gyermekeidért hozod meg ezt az áldozatot, és közben megfosztasz engem a

*normális élettől. Ez az élet egy agglegénynek, egy özvegyembernek aló, vagy valakinek, aki azt gondolja, a feleségével nem illenek össze. Nem vagyok annyira naiv, mint valaha voltam, hogy azt higgyem ettől a hiánytól csak nő a szív szerelme. A baráti társaság nagyon sokat jelent nekem, és nem bánom ezt elmondani neked. De semmi nincs, ami kárpótolna engem ezekért a magányos évekért, a normális élet hiányáért. De azt hiszem, ez a sorsom, és megtanultam elfogadni.*⁵⁴

1956-ban Cassuto visszatér New Yorkba, a Nichimen Co. amerikai kirendeltségében dolgozik tovább. Cassuto brooklyni háza mindig nyitva állt a japán, egyiptomi és egyéb nemzetiségű vendégek előtt, mindenkinek segített, a bevándorló cipőpucoló fiútól a módos bankárig.

Családjával élete végig feszültségekkel terhelt marad a viszonya. Egyik fia ezt mondta róla a filmben:” *Sosem találkoztam senkivel, aki nem kedvelte volna őt - senkivel a közvetlen családján kívül. Jobban szerettem volna a barátja lenni, mint a fia. Mivel, azt hiszem, egy barátért mindent megtett volna.*”⁵⁵



Regina lánya Cassuto távollétében, atyai áldás nélkül választotta férjül Oscar Berlinert, a házasságot Joseph Cassuto ellenezte. Ebből a házasságból két unokája született, Lynn és Alan Berliner.

Alan szülei válása után nem sokkal iratkozott be a Binghamton-i Egyetem filmes szakára, amit nagyapja határozottan ellenezett.

Alan erről a filmben így emlékezik:” *Az utolsó emlékem, ami körülbelül az egyetemi beiratkozásom idejéből származik, amikor elmondtam neki, hogy*

⁵⁴ Részlet a *Közeli Idegen* (Intimate Stranger) című filmből: My Dear Joe, It is a month since you have written, and I have been very patient with my daily disappointments, awaiting mail from you. You don't have to be so far away. You are doing this sacrifice for your children and depriving me of a normal life. This life is good for man who's a bachelor, a widower or one who considers his wife incompatible. I am not as naïve as used to be, to believe that absence makes the heart grow fonder. Companionship means a great deal to me, and I don't mind telling it to you. There is nothing that can compensate for all these lonely years and lack of a normal life. But I guess that's fate, and I have learned to accept it.

⁵⁵ Részlet a „Közeli Idegen” - (Intimate Stranger) című filmből: „I never met anybody who disliked him- other than the immediate family. I would have loved to have his friend instead of his son. Because I think he would do anything for a friend.”

*filmkészítést fogok tanulni. Azt mondta "Hát, ez nem a legjobb ötlet, miért nem tanulsz inkább idegen nyelveket?"*⁵⁶

Joseph Cassuto élete alkonyán visszaemlékezéseibe, egy önéletrajzi műbe kezdett bele, „*Egy jó szamaritánus élete*” (*Life of a Good Samaritan*) címen. Váratlan halála azonban megakadályozta ennek befejezésében. Alan-re várt a lehetőség, hogy nagyapja biográfiáját elkészítse sok-sok év után, valahogy egész másként...

A berlineri mozgóképszótár, filmnyelv és a történetmesélés új útja a *Közeli idegenben*

Habár Joseph Cassuto élettörténete izgalmas alapanyag lehet egy film számára, de számtalan nehézség adódik egy poszthumusz portré kereteire épülő alkotás esetén. Hogyan juthat el a film egy érdekes életút bemutatásától, egy sokrétegű, ugyanakkor a közönséget is megérintő és szórakoztató alkotásig? A szórakoztató kifejezést azért használom itt, mert fontos áttörésről beszélhetünk az Alan által teremtett történetmesélési módszer kialakításakor.

Alan a film készítésekor súlyos kihívással találja magát szembe, illetve bárki, aki a személyes családtörténetéből akar nem fikciós alkotást készíteni: hogyan lehet a személyes családtörténetet közérdeklődésre számot tartóvá tenni, egy a közönség szemében átlagosnak pozicionált, úgynevezett hétköznapi ember történetét izgalmasan, szórakoztatóan, ugyanakkor alkotói kompromisszumok nélkül elmesélni, úgy, hogy miközben lényegi kérdéseket vet fel és fogalmaz meg a film, eközben rabul ejti és szórakoztatja nézőit?

Alan olyan megoldást talált a kérdésre, amely egyszerre következik experimentális filmes múltjából, melynek során a vizualitásnak mindig kiemelt szerepe volt, vágói tehetségéből, mely során a kreatív hangvágást tökélyre fejlesztette és filmkészítő habitusából, melyben poézis és a humor nem zárja ki egymást. Mindezzel együtt egy fontos felismerés is megfogalmazódott benne: „*Azt hiszem, kezdtem rájönni, hogy igazán érdekel a történetmesélés – hogyan találjak utakat olyan intenzív érzelmek és pszichikai állapotok, mint a szenvedés vagy az irónia kifejezésére úgy, hogy közben az addig rejtőzködő humorérzékem is megjelenhessen. Azt szeretném gondolni, hogy a filmek*

⁵⁶ Részlet a *Közeli idegen* (Intimate Stranger) című filmből: Alan: *The last memory that I have is sometime around my entry into college, when I told him I wanted to study filmmaking. He said "Well, maybe that's not such a good idea. Why don't you try and study foreign languages?"*

azért szórakoztatóak, mert lebilincselőek, játékosak, és kiszámíthatatlanok, ugyanakkor érthetőek.”⁵⁷

Alan-nek úgy sikerült ezzel a kihívással megbirkóznia, hogy a *Közeli idegenben* létrehozott egy páratlanul izgalmas innovatív, vizuálisan roppant gazdag, mozgóképes formát, ami úgy válik a történetmesélés természetes eszközévé, hogy közben semmilyen kompromisszumot nem kell hoznia a megjelenítendő gondolatok sokrétűsége, vagy a kifejezőeszközök, a metaforák vonatkozásában és közben a film természetes közegévé válik a finom humor, az irónia. Ennek a mozgóképes formanyelvnek az elemei, a módszerei, az eszközkészlete és a stílusa a későbbi filmekben is nagy szerepet kapnak, egyfajta el nem téveszthető alkotói kézjeggyel látva el azokat. Alan, mint az avantgárd felől érkező alkotó a film elkészítéséhez bármiféle műfaji sémát vagy tradicionális gyakorlatot figyelmen kívül hagyva látott hozzá: „Az elsődleges célom az volt, hogy kitoljam a történetmesélés határait, hogy ugyanolyan izgalmas legyen az, ahogyan elmondok egy történetet, mint a történet maga.”⁵⁸



A film elkészítéséhez rendelkezésre állt az akkora már feldolgozott témérdek fotó, levél és elképesztően gazdag családi 8 milliméteres fekete-fehér és színes filmfelvétel, de sajnos nem maradt egyetlen hangfelvétel sem Josef Cassuto után. A filmhez ezért Alan megszólaltatta a családtagokat és megkereste nagyapja egykori japán barátait és

kollegáit, sőt Japánban további szekvenciákat forgatott a filmhez, amelyeknek nagy részét ő maga fényképezte.

Bár alapvetően egy valós tényanyagra épülő történet, azaz egy nem-fikciós mű elkészítéséről volt szó, a munkamódszerei is teljesen más utat követtek. „*Hagyományos dokumentumfilmet, úgy*

⁵⁷Berliner, A., & MacDonald. (2006). Alan Berliner. In MacDonald S. (Author), *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers* (pp. 143-179). University of California Press.: I guess I started to realize that I was really interested in storytelling—in finding ways to express intense emotional and psychological states like pathos and irony, while at the same time also allowing my sense of humor to come out of hiding. I'd like to think the films are entertaining because they're engaging, playful, and unpredictable, as well as lucid.

⁵⁸ Berliner, A., & MacDonald. (2006). Alan Berliner. In MacDonald S. (Author), *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers* (pp. 143-179). University of California Press.: „My primary focus was on pushing the boundaries of storytelling, making what I had to say as interesting as the way I said it.”

nevezett dokumentarista stílusú és formájú filmet készíteni, ez hiányzik belőlem. Én nem így vagyok behuzalozva. Így aztán bármikor, amikor filmet csinállok, mindig keményen és hosszan kell gondolkodnom azon, hogyan fogom megkerülni a megszólalók és dolgok azonosításának kérdését, és hogyan fogom kiaknázni inkább a hang narráció lehetőségét a témával kapcsolatban...⁵⁹



A film elkészítését semmilyen forgatókönyv vagy treatment nem előzte meg, mint ahogy későbbi filmjeihez sem írt treatmentet. Érdeemes tehát a berlineri filmes eszközök és módszerek elemzésekor ennek az okát is megvizsgálni, amely fontos alkotói filozófiát és ehhez kapcsolódó módszert fogalmaz meg: „Fontosnak

tartom elmondani, hogy egész életemben sosem írtam egyetlen filmemhez sem treatment-t. Hogy őszinte legyek, azt sem tudom, hogyan kell olyat írni és nem szégyenlem, hogy ezt mondom. És tudod, ebben eléggé hajthatatlan vagyok, mert számomra... Minden filmemben egy utazást akarok tenni, hogy az a felfedezés folyamata legyen. Nekem az jó érzés, hogy csak a kiindulópontot ismerem, ahonnan indulok, és nem akarom igazán előre tudni, hogy hová érkezem meg a végén. És jól érzem magam ebben a felfedezésben a rossz indulások, a téves lépések, a rossz irányba vezető kitérők, az elveszések és többszöri magamra találások mellett is. Azt gondolom, ez arról szól, hogy hogyan fedezel fel dolgokat, hogy hogyan tanulsz meg dolgokat, és hogy hogyan leplezel le mélyebb és jelentősebb igazságokat. A treatment azt jelenti, hogy mindent tudsz, amit tudnod kell a témáról, vagy már tisztában vagy azzal, amit a filmben megszólalók mondani fognak. Más szóval, ha azon vagy, hogy már egy kijelölt irány követve célba érsz, akkor pontosan ennyi fog történni. És az ember csak erre figyel, és nem néz oldalra, másfelé, mely új horizontokat, új ajtókat nyithatna meg és új lehetőséghez, felfedezésekhez vezethetne. Az intuíció különös dolog, el kell engedned magad, hogy megtörténhessenek veled a dolgok, nyitottnak kell lenned, hogy egyik a másikhoz - vezethessen, és hogy készen állj az asszociációkra – mindez teljes mértékben kívül esik azokon a szigorú határokon,

⁵⁹Berliner, A., & MacDonald. (2006). Alan Berliner. In MacDonald S. (Author), *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers* (pp. 143-179). University of California Press: *Making traditional, making traditional documentary, so called documentary style documentary form films is not in me. I'm not wired that way. And so anytime I make a film, I have to think hard and long about how I'm going to get around the issues of witness or subject identification, and how I'm going to exploit voice over issues in relation to subject matter...*

amiket a treatment jelöl ki. (...) Én mindig ellenállást tanúsítottam, azt gondolom kell a folyamathoz a vak szerencse is, maga a folyamat kell, hogy a lényeg legyen, teret kell adni a változásnak.”⁶⁰

Alan a filmhez sok-sok óra hangfelvételt készített családtagjaival és nagypaja néhai barátaival, de képet nem vett fel hozzá. Ennek részben anyagi, részben szakmai okai voltak. Minden egyes interjú, amit a filmhez készített, legkevesebb öt-órás volt, és ezt mindenkivel egy-egy alkalommal rögzítette, egyetlen beszélgetés során. De milyen is egy jó riport? Alan erről a következőket mondja: „*Ha egy megírt treatment-t követsz, mikor egy riport helyzetben beszélsz valakivel, tudod, mit akarsz hallani tőle, és ez szerintem szörnyen gyengíti a helyzetet. Mikor én jó riportot akarok csinálni, akkor megpróbálok teret teremteni, dinamikus kapcsolatot, párbeszédet, amiben a személy, akivel éppen beszélek, nem csak olyan dolgokról fog beszélni, amikről még sosem beszélt, de olyan dolgokat is fog gondolni, amiket korábban soha nem említett. Mert azok miatt a gondolatok miatt, amiket én megpróbálok felébreszteni a téma mentén, a másik személy máshogy fog róluk beszélni, máshogy fog gondolkodni ezekkel kapcsolatban, mint korábban. Az az igazság, hogy akkor tudok jó riportot készíteni, ha már aközben ahogy a másik beszél, leírok új kérdéseket, amiket fel szeretnék neki tenni, olyanokat, amik korábban nem is merültek fel – és persze mindeközben megpróbálok mindenre nagyon odafigyelni, amit mond. És ezáltal megtörténhet, hogy máshogy fogok, vagy ő máshogy fog gondolkodni a kérdésről, mint amikor beléptem az ajtón. Így létrejöhet egy izgalmas beszélgetés, ha úgy tetszik vita, mert én megpróbálok megváltoztatni az ő gondolkodásának az irányát a témáról, és viszont, ő is az enyémet. Szóval egy jó riport egyfajta mozgásban lévő folyamat, mozgásban lévő beszélgetés, ami közben a téma alakulhat, változhat, különböző módokon, formákban és irányokban merülhet fel újra, Ez nyitja meg a lehetőséget a téma formálhatósága előtt, a távlatok és az észrevételek képlékenysége előtt. Egy kérdést mindenki máshogy értelmez, és bizonyára az arra adott válaszokról is különböző módon gondolkodik. Én nagyon hiszek ezekben az utazásokban, azt szeretném, ha a filmjeim megváltoztatnának engem, ha fejlődnék velük, ha fejlődnék általuk.”⁶¹*

Alan aztán egyedileg felvett interjúkból teremtett egy dinamikus vita szituációt a vágás során:

⁶⁰ Részlet a szerző Alan Berlinerrel, 2016. február 20-án készített interjújából (New York, Tribeca)

⁶¹ Részlet a szerző Alan Berlinerrel, 2016. február 20-án készített interjújából (New York, Tribeca)

„A kép nélkül felvett interjúkból készült hangmontázs gondosan lett megkomponálva, úgy, hogy ellenpontozza és kiegészítse a különböző riportrészleteket, az egymásnak ellentmondó véleményeket, látásmódokat és emlékeket a nagyapámról. Ezen különböző interjúhangok dinamikus kölcsönhatása egy közösségi hangtér illúzióját keltette, mintha egy csoportos beszélgetés lenne. Természetesen minden interjú egyedi volt és független a többitől.”⁶²

A rendelkezésre álló képanyag igen gazdag, ám rendkívül heterogén volt: fotók, iratok, archív filmanyagok, színes és fekete-fehér családi 8 milliméteres filmfelvételek. Alan úgy érezte, hogy konstruálni kell egy egységes rendszert, amely koherensen egybetartja az anyagot és magától értődő természetességgel teremt kapcsolatot a legkülönbözőbb típusú vizuális rétegek között, legyen az fotó vagy mozgókép.

A *Közeli idegen*ben az életben először jelenik meg a film egészét átszövő és meghatározó hang- és képi motívumrendszer. Ennek legfontosabb eleme a hagyományos, kézi írógép metaforikus eszköze, mely a nagypapa félbemaradt életrajzi könyvét kelti életre a film gazdag lehetőségeivel egy gyökeresen más perspektívából.

Alan tíz évvel korábban, 1981-ben az *Elektromos kor mítosza* című rövidfilmjében már használta a manuális írógép hangjait - a billentyűk kattogását, a kocsi visszatérésének hangját, és a kis csengőt, ami minden sor végét jelzi, hogy elvont képek gyors szekvenciáit strukturálja. És ahogy megszokhattuk Alan munkáiban, hogy a korábban már megismert hangok, képek, motívumok visszatérnek újra egy másik filmben egy más kontextusban, így történt az írógéppel is itt egy jóval összetettebb mozgóképes rendszer alkotói metaforájaként.

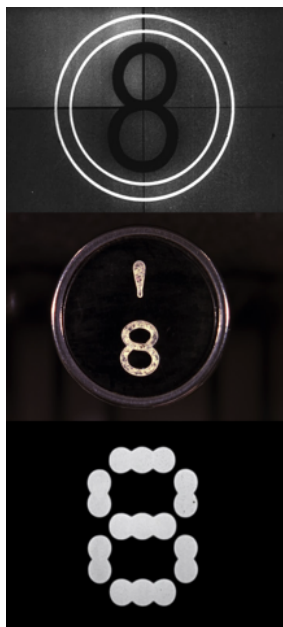
“Azt gondolom a metaforákhoz fűződő viszonyom ott kezdődik, hogy számomra a kép és a hang egyenértékűek. A hang nem csak a kép másodrangú testvére. Én általában nem úgy dolgozom, hogy először megvágom a képeket és aztán illesztem hozzájuk a hangot. A Közeli idegen című filmben, ahol a manuális írógép hangját használtam, mint metaforát, és mint az egész filmen áthúzódó motívumot is, az ötlet, hogy az írógép hangját használjam, minden más előtt született meg. És

62 Alan Berliner : Patience and Passion in DOX Documentary Magazine, Automne 1994, #3 : *The audio montage of these voice-over interviews was carefully composed, counterpointing and juxtaposing the various interview voices, their conflicting assessments, perspectives and memories of my grandfather. The dynamic interaction of these interview voices created the illusion of a communal audio space, a group discussion. Each interview was, of course, unique and independent of the other.*

amikor világos lett számomra ennek a hangnak a jelentősége, akkor sokkal gördülékenyebbé vált a film elkészítése, sokkal egyszerűbbé, a hang használata lehetővé tette számomra, hogy kiterjesszem a filmet, és megértettem ennek a metaforának az erejét.”

A camera stylo helyett megjelenik a szerzői „filmes írógép” könnyed, személyes és egyúttal metaforikus rendszere, mely sokféle módon orientálja, segíti a filmes érzékelést, hangsúlyokat helyez el, ritmikai szerepe van és megjelenít egy képen nem látható személyt, magát az alkotót.

*„A Közeli idegenben minden állókép alatt hol megszólal az írógép, hol elhallgat. Minden egyes képsort elválaszt egy audiovizuális jel végszóként. Amikor nagyapám egy bizonyos életszakaszának a végére érek, egy fehér vízszintes csík megy balról jobbra át a képmezőn, amit a sorvégét jelző csengő és a sor elejére visszatérő írógépkocsi hangja kísér. A következő felvételnek olyan hangulata van, mint egy friss, tiszta lapnak, egy új fejezetnek.”*⁶³



Nézzük meg néhány példán keresztül, hogyan működik a filmben ez a formanyelvileg roppant izgalmas rendszer és hogyan válik a történetmesélés szerves részévé, és milyen alkotói eszközök, megoldások válnak még egy új filmes szótár részévé! A *Családi album* egy filmes startszalag visszaszámlálásával kezdődik, ami a *Kinek mi köze hozzá* elején is megjelenik a főcím előtt, bár ez utóbbinál nem is nyitóképsorként, jelezve, hogy ez a film része, azaz egy alkotói folyamatban vagyunk melynek részese a néző, hiszen olykor még a hangpróbát is hallja. A *Közeli idegen* című filmnél a startszalag visszaszámlálását egy öreg írógép billentyűzetének leütése váltja fel, közeliben mutatott stop-trükkal, majd indulhat is a mozi. Mintha valaki mozgatná a billentyűket, valószínűleg az alkotó, aki most mesélni fog nekünk ezzel a zavarba ejtő szerkezettel

⁶³ Alan Berliner: *Patience and Passion in DOX Documentary Magazine*, Automne 1994: *Every still photographic image in Intimate Stranger is 'typed' on and off. Every distinct source of visual imagery is punctuated with a specific audio-visual cue. When I get to the end of a specific period in my grandfather's life, a white horizontal bar moves left to right across the frame, signaled by the sound of a typewriter bell and accompanied by the sound effect of a typewriter carriage return. The following shot has the feel of a fresh clean page, a new chapter.*

Közben a távolból egy sziréna hangját halljuk, az írógép csengőhangjára elsötétül a kép.

Az aszfalton esőcseppek közeliben, melyeken a rendőrautó villogójának sárgás piros fénye váltakozva pásztáz, közben egy férfihang, Joseph Cassuto egyik fia egy emléket idéz fel:



- *‘Nyugodj meg. Minden rendben van. Ne aggódj. Az apád balesetet szenvedett. Minden rendben. Nyugodj meg.*

"Mi történt?" Nem akarták elmondani nekem. De végül kiszedtem belőlük. Az esőben átkelt az úton es egy autó elütötte. De azt hiszem, nem ebbe halt bele. Azt hiszem az autó nekivágta a járdaszegélynek. Azt gondolom a feje nekicsapódott a járdaszegélynek és ez okozta a halálát."⁶⁴

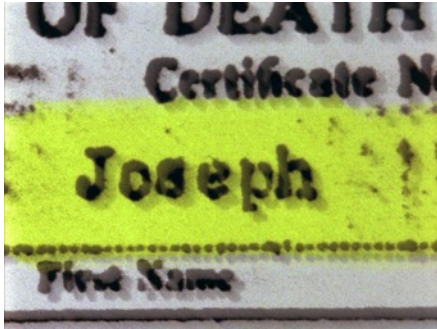
Egy képváltás után rendőrségi sziréna látható közeliben, ahogy lassan körbe pásztáz. Egy női hang, Regina Berliner folytatja a visszaemlékezést: *„Nem volt nála személyi igazolvány, amivel azonosítani lehetett volna, csak egy bevásárlólista es egy régi floridai szállodai számla. Végül ki tudták nyomozni a nevét a cím alapján és a telefonszámot. Még most is hallom a sikoltásomat. A rendőrség jeleket tett a fákra és a telefonoszlopokra. A kocsi vezetőjét sosem találtak meg.*"⁶⁵

Habár csak a narrátorok hangját halljuk, amelyet a rendőrségi villogó lassú monoton közelije kísér, a kép előterében esőcseppek, mégis ezekkel a látszólag egyszerű eszközökkel dermesztő feszültség teremődik. A rövid, ám evokatív mondatok úgy kopognak, mint az eső, szinte magunk előtt látunk egy baleset utáni helyszínt lezárva, és azt, ahogy a hotel számlákat egy zseblámpával bogarássza a rendőr. *A kocsi vezetőjét sosem találtak meg*" – koppan visszavonhatatlanul a mondat és egy sors itt véget ért, s ezt a szekvenciát zárja le egy ütés és egy csengőhang.

⁶⁴Részlet a *Közeli Idegen* (Intimate Stranger) című filmből: *Take it easy. Everything's all right. Don't worry about it. Your father got into an accident. Everything's all right. Don't worry. "What's happened?" They wouldn't tell me. They wouldn't tell me.*

Finally, I pumped it out. He was walking across the street in the rain and was hit by the car. But yet, I don't believe that was fatal. I believe he was thrown into the curb. I think his head hit the curb and I think that's what killed him.

⁶⁵Részlet a *Közeli Idegen* (Intimate Stranger) című filmből: *He had no ID to speak of on him, except a shopping list on an old Florida hotel bill, And they were able to trace the name to the address and the phone number. I can still hear my screams. The police department put up signs on the trees and on the telephone poles. The driver was never found.*



Egy gyorsan lefelé mozgó filmstart szalag nyitja a következő szekvenciát, egy rendőrségi helyszíni jegyzőkönyv részletei szuperközeliben, egyik-másik szó szövegkiemelővel áthúzva. Ez a típusú vizuális elem a filmben még jó párszor meg fog jelenni. A szaggatottan mozgó, inkább rángatózó jegyzőkönyv szótöredékei vibrálnak, közben egy kocsifelhőző motorjának hangját haljuk, amely elhajt és eltávolodik. Közben a férfihang meséli milyen látvány fogadta másnap a halottasházban, az apja holttestének azonosításakor. Nagyon szuggesztív ez a bevezetés, a néző rögtön kíváncsivá válik a történetekre. Közben a film jel- és eszközrendszere mozgásban van, hangulatot teremt és közben ki nem mondott szabályokat alakít ki, anélkül, hogy a nézőben ezek tudatosulnának.

Ezt követően rengeteg bélyeget látunk és a képen kívül megszólalóktól megtudjuk, hogy a baleset áldozata éppen az önéletrajzi regényén dolgozott... Egy újabb férfihang szól hozzá, aki szarkasztikusan ennyit mond: *„Csak azt kérdezem tőled: ki a fene ő, hogy életrajzot írjon magáról, és ki a fenét érdekelné az ő története?”*

Bár a kérdés inkább állítás, mégis feltételez egy személyt, akihez szól, aki nem lehet más, mint aki ezt különös írógépet működteti, a szerző, a film rendezője. A megszólaló hangok mondatai már itt egyfajta viszonyrendszert teremtenek az elhunyt áldozattal kapcsolatban és nyilvánvaló, hogy a film erről a rejtélyes személyről fog szólni, indulhat a főcím. És a billentyűk már mozgásba is lendülnek. A főcím alatt már hallhatjuk is a kételkedő hangokat: lesz olyan egyáltalán, akit ez érdekel, hisz ez nem egy Esőember, de nem is a Száll a kakukk fészkére...?

De aztán nagyon gyorsan kialakul a megszólalók közötti véleménykülönbségekből egy polémia, amely a film hanganyagának gyakran visszatérő eleme, és ami dinamikát ad filmnek.

A film körülbelül harmadik percében Oscar Berliner ki is mondja a film főszereplőjének nevét és nyilvánvalóvá teszi, hogy ő, a megszólaló nem más, mint a film rendezőjének az apja...

„Egy semmi volt, egy senki. Joseph Cassuto, nyugodjék békében, egyáltalán nem tett nagy benyomást rám. Nem adnék két centet sem, hogy megnézzek egy filmet róla. Még abban sem vagyok

biztos, hogy ha ingyen beengednél, bemennék-e rá. Visszautasítom, hogy bárki fontosnak, valamirevalónak, jelentősnek állítsa be őt.”⁶⁶

Majd erős japán akcentussal régi barátok, kollegák méltatják Cassuto-t, akiről rögtön meg is tudhatjuk, a filmkészítő nagyapja volt: „...mint unokának nagyon büszkének kell lenned a nagyapádra...”⁶⁷

A képen kívüli hangok tehát érzelmeket, kapcsolatokat, viszonyrendszereket rajzolnak ki a



főszereplő vonatkozásában és az archív anyagok ebben is segítenek. A film saját jelrendszerében halad, fejlődik tovább. Megjelennek a berlineri mozgóképszótár formai elemei és azok a csak rá jellemző filmes módszerek és az a stílus, amelyek további filmjeit is meghatározza.

Alan idéz Joseph Cassuto kéziratából egyfajta ars poeticát, mely heves ellenkezést vált ki Oscar Berlinerből. Aztán átfut egy gépelt kézirat szövege szuperközeliben, melyből csak néhány szó felismerhető, viszont az írógép ritmikusan kopogó hangjával erőteljes dinamikát ad filmnek. A különböző ritmusban egymásután megjelenő fotókat és további vizuális motívumokat - mint például bélyeg, pecsétek - az írógép ritmusa mozgatja, jeleníti meg, mintha egy film mondatai születnének a vásznon. „A Közeli idegen a gépirás hangjaival és ritmusával kezdődik, azok végigkísérik és azokkal is fejeződik be, és pontosan illeszkedik a film vágásának ritmusához. A gyakran a



gondolkodással, beszéddel és kérdéssel egyenértékűgépirás mesterséges rendet teremt a bőséges és látszólag alaktalan anyagban. Újra és újra, az írógép billentyűinek minden egyes leütése megfeleltethető a film egy-egy snittjének, a billentyűk dobogásának gépfegyver-sortüze és a snittek nem csak mondatokat és filmszekvenciákat jeleznek, hanem

⁶⁶ Részlet a *Közeli Idegen* (Intimate Stranger) című filmből. Oscar Berliner: *He was a nothing, a nobody. Joseph Cassuto, may rest in peace, did not impress me. I wouldn't give you two cents to see a film about him. I'm not even sure, if you let me in for free, if I would go. I defy anybody to tell me something substantial, worthwhile, outstanding that he did.*

⁶⁷ Részlet a *Közeli Idegen* (Intimate Stranger) című filmből. *As a grandson you have to be very proud of your grandfather*

napokat és heteket, hónapokat és éveket és évszakokat, városokat és megyéket és kontinenseket, gyermekeket és barátokat, leveleket és bélyegeket és borítékokat, fényképeket és pillanatfelvételeket és mozgó filmeket, újságokat és kivágott cikkeket - az emlékezés 15 papírdobozába zsúfolt tárgyak és események pazar bőségét, egy film kiinduló pontjait."⁶⁸ - írja Jonathan Rosenbaum *A nagypapa* című cikkében a Chicago Reader-ben.

És aztán elindulnak a rendkívül gazdag archív felvételek, hogy felidézzenek egy változatos, titkoktól és ellentmondásoktól sem mentes életutat. Joseph Cassuto személyének megidőzésén keresztül a huszadik századi történelem meghatározó és tragikus pillanatai is megjelennek.

Azért tartottam fontosnak ilyen részletesen beszélni a film bevezető részéről, mert itt ebben a közel öt percben sűrítve, nagyon pontosan, tudatosan felépítve, szinte kockáról kockára létrejön egy olyan történetmesélési mód és sajátos elbeszélői stílus, amely aztán végigkíséri az egész filmet. A rendezés eközben hangulatot teremt, kíváncsivá tesz a főszereplővel kapcsolatban és hangban megjeleníti a további legfontosabb szereplőket, akikkel a következő órát tölti a néző. A filmkészítő pozicionálja magát a filmben és exponál egy vitahelyzetet. Ezzel előrevetíti azt is, hogy itt egy nem ellentmondások nélküli szereplőről fog szólni a film. Továbbá megjeleníti a filmben használt vizuális elemeket és kódokat, amiket a filmben használni fog.



A *Közeli idegen* döntő jelentőségű mű Alan alkotói pályáján, az első olyan alkotás, amely felvállaltan a saját családtörténetének egy részét dolgozza fel. Anyai nagyapja történetén keresztül nagyon sok fontos kérdés fogalmazódik meg a családról, az identitásról és a huszadik századi történelemről egy szuverén, nagyon egyedi, a hagyományos műfaji keretekbe nehezen

beilleszthető alkotással. „*Tudod, amikor dolgozom, különösen most, mikor valamennyivel idősebb*

⁶⁸ "The Grandfather" by Jonathan Rosenbaum, Chicago Reader, June 19, 1992: "A film about the mysteries of personality and the vagaries of memory, built on principles of both overload and absence, *Intimate Stranger* begins, ends, and proceeds with the sound and rhythms of typing, which are matched precisely to the rhythms of the film editing. A form of both punctuation and propulsion, the typewriting — often equated with thinking, speaking, and questioning — creates an artificial order out of a seemingly formless wealth of material. Again and again, each struck typewriter key corresponds to a shot in the film, and a machine-gun volley of clattering keys and shots implies not only sentences and film sequences but days and weeks, months and years and seasons, cities and countries and continents, children and friends, letters and stamps and envelopes, photographs and snapshots and home movies, newspapers and clippings — a profusion of things and events crowded into over 15 cartons of memorabilia, the film's starting point.

lettem, kevésbé érdekelnek a kategóriák. Például, hogy ez milyen fajta film. Ez egy személyes dokumentumfilm, egy kísérleti dokumentumfilm. Akadnak olyan emberek, akik igénylik ezeket a neveket, címkéket. Ez egy dokumentumfilm, de használ avantgárd technikákat is, hogy valamilyen eredményt elérjen. Akárhogy is...ezek a dolgok nem számítanak nekem. Elkészítettem a filmem. Csináltam egy filmet, amelyben nem riadtam vissza attól, hogy bármit kipróbáljak. – mondta Alan egy PBS-nek készült interjújában.⁶⁹”

A nemzetközi sajtó egyértelműen pozitívan fogadta ezt az egyedülálló, merész alkotást:

„A film egy kis csoda - vicces, mélyenszántó, stílusában és tárgyában is teljességgel eredeti, minden előzmény nélküli, briliáns, egyedülálló...egy átlagosnak tűnő ember rendkívüli élete, a karakter legalább olyan bonyolult és lenyűgöző, mint amilyen mostanában egy fikciós film szereplője lenni szokott... (...) A mozi bár technikailag dokumentumfilm jellegű, azonban annyira határozottan személyes, hogy egyetlen kategóriába sem sorolható be (...) mámorító montázsok...ügyesen összeválogatva...egy kibontakozó mester látványos kötélánc mutatványa.”⁷⁰ – írja Hal Hinson a The Washington Post-ban.

⁶⁹ PBS-POV: Alan Berliner: Uncut, Interview with Marc Weiss for POV broadcast of “Intimate Stranger” (1992): Alan: “You know when I work, especially now as I get older or something, I’m less concerned with categories. Like what kind of film is it. Ok. It’s a personal documentary; it’s an experimental documentary. Certain people in the world need those names, those labels. It’s a documentary but it uses avant-garde technique to do something. Whatever... none of those things matter to me. I made my film. I made a film that I wasn’t afraid to try anything within, I wasn’t, I didn’t feel I was pandering to any broad common denominator, in any way. I made my film.”

⁷⁰ THE WASHINGTON POST June 5, 1992, Hal Hinson, The Wonder of `Stranger: *The film is a little wonder - funny, probing and so wholly original in both style and substance as to seem completely without precedent. brilliant, one-of-a-kind film...the remarkable life of a seemingly average man presents a figure as complicated and enthralling as any fictional character in recent memory... (...) Technically, the picture is a documentary, but the form it takes is so distinctly personal that it refuses to fit neatly into any category. (...) intoxicating montage...expertly pieced together... a spectacular high-wire feat by a fledgling master.*

VI. FEJEZET

Kinek mi köze hozzá - egy „bokszt mérkőzés” analízise

Az előzményekről

A vizuálisan lenyűgözően gazdagon megformált és a történetmesélés szempontjából egyaránt innovatív, az előző fejezetben elemzett *Közeli idegen* (*Intimate Stranger*) után, mely az első olyan film, ahol a rendező saját családtörténetének egy részét használta alapanyagként, Berliner tovább emelte a tétet, egy új kihívás elé állította magát és ennek megfelelően természetesen egy sokkal érzékenyebb témát választott következő munkája kiindulópontjának.



A Kinek mi köze hozzá (*Nobody's Business*) középpontjába a hetvenes éveinek végén járó Oscar Berlinert, a rendező édesapját és kettőjük komplikált olykor feszült és ellentmondásos ugyanakkor mély és bensőséges viszonyát állítja. A film alaphelyzete látszólag roppant egyszerű: a rendező filmet, portrét

készít az apjáról, mely alkalmat teremthet végre egy igazi, mély beszélgetésre, melyre korábban nem kerülhetett sor. Talán feltehetővé válnak olyan akaratlanul is eltemetett kérdések vagy épp ki nem mondott szavak mondatok is, amelyek ott bujkáltak a hosszú évek során közöttük. Lehet, hogy egy igazi, őszinte beszélgetésre csak így kerülhet sor az apa és fia között és a film ehhez is eszköz lehet? Lehet, hogy a filmkészítő egy fortélyos csapdát állít a filmmel a nehezen megközelíthető apja számára, hogy az oidipuszi küzdelmet saját területén vívja meg?

Alan Berliner-t hosszú idő óta zavarta apja pesszimizmusa, kiábrándultsága, cinizmusa és az bezárkózó életmód, melyben barátok nélkül örömtelenül telik az élete. Ha találkoztak, hosszú éveken keresztül nála a „hello” helyett „borzasztóan fáj a fejem”, „nem aludtam semmit az előző éjszaka”, „fáj a szemem” volt a köszönés. Mindeközben apja semmilyen igazi párbeszédre nem volt hajlandó, amit Berliner egy metaforával érzékeltet: „Kopogtam az ajtaján–semmi válasz. Csengtettem az ajtajánál–semmi válasz. Hátrébb vonultam és ordítottam az ablakánál– semmi válasz. Megragadtam egy óriási követ és bedobtam az ablakán– semmi válasz. Végül is mit tegyek?

Elkészítettem ezt a filmet.”⁷¹ Michael Rabiger a filmrendező, professzor klasszikussá vált könyvében erről a következőt írja: „*Mint minden film, ami a családról szól, ez a Berliner mű rávilágít arra, hogy az ajtók nem nyílnak meg, csak akkor, ha a rendező kitartóan fessegeti azokat. Az erő, (mely elárulja ki is vagy) akkor lesz a tiéd, mikor úgy döntesz, hogy felnőtté válsz.*”⁷² A rendező úgy érezte, hogy a saját életével sem tud igazán egyenesbe jönni mindaddig, míg ennek a megsebzett embernek történetével -, aki ez esetben az *apja*, - nem tud valamilyen módon foglalkozni, dülöre jutni. Másfelől ennek a filmnek az elkészítése lehetőséget teremthet Alan Berliner számára, hogy még közelebb kerüljön mindahhoz, amit a család ereje és a családban való létezés lényege emocionálisan jelent számára. A perfekcionista módon elkészített *Közeli idegen (Intimate Stranger)* után úgy érezte, hogy a filmjének főszereplője, néhai anyai nagyapa, Joseph Cassuto és a filmkészítő Alan Berliner közötti távolság valahogyan megnőtt, eltávolodtak egymástól és ez némi elégedetlenséggel töltötte el. Egy olyan új film készítésére volt tehát szüksége, amelyben ő maga is sokkal személyesebben van jelen, többet árul el magáról, nagyobb kockázatot vállal, ezáltal sokkal sérülékenyebbé válik és így közelebb kerülhet azoknak a problémáknak, traumáknak a megértéséhez, amelyek eddig kimondatlanok maradtak és nyugtalanítóan kísérték évtizedeken át. Alan Berliner a *Kinek mi köze hozzá (Nobody's Business)* forgatásakor negyvenes-, apja hetvenes éveinek a végén járt.

Oscar Berliner, apa és „filmsztár”

De ki is Oscar Berliner ez a házsártos, zsémbes, mogorva zsörtölődő, nyűgös, morgó, morcos, gúnyolódó, ingerlékeny, érzékeny, kötekedő, szeszélyes, hóbortos különc csipkelődő, kelletlen, vonakodó, makacs öregúr, akit a New York-i Filmfesztivál premierjén a Lincoln Center-ben 1100 néző kitörő ovációval és percek alatt tartó vastappsal ünnepelt? Akit nézők milliói zártak szívébe és tartottak meg jó emlékezetükben a *Kinek mi köze hozzá (Nobody's Business)* bemutatása után.

⁷¹ PBS, POV, 06/03/1997 Interjú Alan Berlinerrel, részlet:

“*I knocked on his door- no answer. I rang the doorbell- no answer. I rang the doorbell many times-no answers. I stood back and I yelled at the window- no answer. I grabbed a big rock and I threw I at the window-no answer. Finally, what to do? I made this film.*”

⁷² Rabiger, M. (2015). *Directing the documentary*, 6th Edition, Burlington, MA: Focal Press: “*Like all films that really illuminate family life, this one shows how the important doors never open until the director pushes and pushes. Power (that is, vital information that tells you who you are) is never given. You take it when you decide to grow up*”

És akitől, akarata ellenére, annyi mindent tanulhattunk egy rövid óra alatt. Oscar Berliner kelet-európai, lengyel és orosz zsidó bevándorlók tizedik gyermekeként született New York-ban egy népes családban.

Édesapja, Benjamin Berliner, első generációs bevándorló 1877-ben született a mai Lengyelország



területén található Rajgradban. Nagypapa, akivel Oscar nem is találkozhatott, Solomon Isaac Berliner melamedként írást-olvasást és Tórát tanított a lengyel kisvárosban egy vallásos alapfokú iskolában, egy *chéder*-ben. Benjamin apja biztatására az elviselhetetlen szegénység miatt még nagyon fiatalon vándorolt ki Amerikába. Benjamin Berliner 1899-ben feleségül vette Sara Meyerowitz-ot és

házasságukból az évek során tizehárom gyerekük született, ebből tizenegyet sikerült felnevelni. Benjamin szigorú, zárkózott, mogorva, hűvös megközelíthetetlen ember volt. Így Oscar, aki kései gyerekként a gazdasági válság nehéz éveiben nőtt fel, minden gyengédséget és szeretetet az édesanyjától Sarah-tól kapott meg.



A huszonéves Oscar Berliner a II. világháború idején katonaként, a haditengerészetben szolgál, az atomomba bevetése után Japánba vezényelik, ahol körülbelül egy évet tölt. Magas IQ-jára való tekintettel kedvezőbb elbánásban részesül, így a katonai szolgálat nem jelent különösebb nehézséget neki. Jól érzi magát a hadseregben a bajtársai között, ugyanakkor, mint büszke amerikai katona egyetlen

„japcsi” otthonába sem teszi a lábát, hiszen a japánokat esküdt ellenségnek tekinti. Mindezzel együtt a katonaévekre, mint élete legboldogabb korszakára tekintet vissza, katonatársaira azóta is nosztalgiával emlékezik. Hazatérve az Egyesült Államokba a kitűnő üzleti vénával bíró Oscar sportruha gyártásba és kereskedésbe kezd, a biznissz elég jól megy, relatíve sikeres vállalkozóvá válik. Ügyfelei és beosztottjai körében egyaránt népszerű: megnyerő fellépésének, de főleg megbízhatóságának és becsületességének köszönhetően alkalmazottjai is rajonganak érte. A jóképű New York-i fiatalembernek már kiterjedt baráti köre van, aktív társasági életet él, az élet császára, barát nők, randevúk... Romantikus kapcsolataiból azonban komolyabb kapcsolat, szerelem nem alakul ki. Mindegyik lány hagy benne valamifajta hiányérzetet...Egészen addig, míg meg nem

ismerkedik a nála körülbelül tizenhárom évvel fiatalabb Reginával, a művelt, több nyelven beszélő színésznővel, aki egy módos szefárd textilkereskedő Joseph Cassuto lánya.



1954 nyarán Queensben-ben házasságot kötnek. Két évvel később születik első gyermekük Alan, majd lányuk Lynn. Oscar kitűnő apa, imádja a gyerekeit rengeteget foglalkozik velük, különösen a fiával. Apaként, sokkal több szeretetet akar és tud adni, mint amit ő kapott a szigorú, rideg, mogorva apjától. Ezt a képességét, úgy gondolja édesanyjától, Sarah-tól, örökölte. A

negyvenes éveiben járó Oscar Berliner számára valószínűleg a család és gyerekei jelentenek mindent, de ez nem elég ahhoz, hogy a házasságuk megfelelően működjön. Valószínűleg a kulturális és családi háttérükből adódó jelentős mentalitás és értékrendbeli eltérések, Regina Berliner színésznői ambíciói, szabadságvágya és persze a korkülönbség is közre játszhat házasságuk végérvényes elromlásában. Regina általában az estéket a színházban tölti vagy különböző helyeken lép fel, tehát építgeti saját karrierét, életét, amelyből valószínűleg a férje egyre inkább kimarad. Oscar Berliner pedig egyre magányosabbnak érzi magát, de a gyerekek miatt mindenképpen egyben akarja tartani a házasságot. Végül tizenhét év után elválnak, ami sokk-szerűen éri a gyerekeket, főleg az akkor már tinédzser Alan-t.

A válás után Oscar Berliner zárkózott, megkeseredett ember lesz, nem házasodik újra, kiábrándultan magányosan, barátok nélkül éli tovább az életét. A hosszú évek után sem gyógyulnak sebei... Gyerekeivel sem tud, akar igazán bizalmas, őszinte viszonyt kialakítani, holott nyilvánvalóan szereti őket és ragaszkodik hozzájuk. A film készítése idején egy idősek otthonában él New Yorkban. Oscar Berlinerrel köthettünk egy futó ismeretséget a *Közeli idegen (Intimate Stranger)* című filmben, ahol az hajdani apósáról nem túl bőbeszédűen csak ennyit mondott: „*Csak azt kérdezem tőled: ki a fene ő, hogy életrajzot írjon magáról, és ki a fenét érdekelné. Ő semmi, egy senki volt. Joseph Cassuto nyugodhat békében, engem nem érdekel. (...) Egy senki önéletrajza.*”⁷³

⁷³ Részlet a *Közeli idegen* című filmből, Oscar Berliner: “*My question to you is, who the hell is he to write his autobiography and who in the hell would be interested in it? (...) He was a nothing a nobody. (...) Joseph Cassuto, may rest in peace, did not impress me. (...) Autobiography by a nobody.*”

A *Közeli idegen* után Alan Berliner elérkezettnek érezte az időt, hogy életének egy meghatározóan fontos témájáról készítsen filmet, amire valószínűleg már régóta készült: az apjáról, hozzáfűződő viszonyáról, a közvetlen és távolabbi családról. A projekt munkacíme *Kártyavár*, "House of Cards," és egyik fő támogatója a ITVS⁷⁴ lett.

A nyilvánvalóan erős belső motivációk mellett egy szomorú és sajnálatos tény miatt sem várhatott tovább, a forgatás és ez édesapja egészségi állapotának romlása. Ez egy olyan tényező, amit nem



hagyhatunk figyelmen kívül, amikor a filmről gondolkodunk. A *Kinek mi köze hozzá* –ből megtudhatjuk, hogy Oscar Berliner két agyműtéten is átesett, ennek következtében az egyik fülére teljesen megsüketült, másik fülével pedig genetikusan halláskárosodás miatt gyakorlatilag alig hall. Erre Alan édesapja temetésén így emlékezett vissza: „Az agytumorról kezdődött a hatvanas években – akkor amikor még nem volt CT vagy MRI. Sokan nem tudják, hogy a sebész nem távolította el az egész daganatot. Apámé volt a nehéz döntés, hogy ne vegyék ki a teljes tumort, mivel arcának jobb fele teljesen eltorzult volna. Micsoda rémálomszerű, nyomasztó érzés lehetett

tudni, hogy ha lassan is, de a tumor egyre nő az agyában. Az agyműtét miatt teljesen megsüketült az egyik fülére. A másikon jelentkező súlyos halláskárosodás pedig genetikusan volt, „ajándék anyám családjától” – mint mondta”⁷⁵

1991 végén Oscar Berliner állapotában hirtelen romlás tapasztalható. Aggasztó mozgás- és magatartászavarok jelentkeznek, ami nagyon gyors műtėti beavatkozást sürgetnek. Alan haladéktalanul elutazik Floridába és különböző trükkök segítségével orvoshoz viszi apját, majd New York-ban a Tisch Kórházban megműtik és állapota javul, majd stabilizálódik.

⁷⁴ ITVS (Independent Television Service) San Francisco-i székhelyű szervezet, amely az Egyesült Államokbeli közszolgálati televíziós csatornák (PBS, APT) számára készülő innovatív dokumentumfilmek gyártásának finanszírozásában, bemutatásában működik közre. Az Egyesült Államok Kongresszusa kezdeményezésére hozták létre 1988-ban. Többféle programjuk van, eddig több mint 1400 film finanszírozásában vettek részt, melyek összesen eddig 30 Emmy díjat nyertek.

⁷⁵ Alan Berliner: Eulogy, (elhangzott Oscar Berliner temetésén):

“First there was the brain tumor back in the mid 1960’s -- a time before cat scans and MRI’s. Most people don’t know that the surgeons never actually took out the entire tumor. That my father was forced to make a decision between having it totally removed or being disfigured on the right side of his face for the rest of his life. It must have been nightmarish for him to know that there was a tumor growing ever so slowly inside his head all these years. That brain surgery left him permanently deaf in one ear. The severe hearing loss in his other ear was just genes -- "a gift from his mother’s side of the family," as he would say.”

„Egy hónapon belül sor került a műtétre és abszurd módon, ha apám nem esik át akkor ezen műtéten, akkor ez a film soha nem készülhetett volna el.”⁷⁶

Oscar Berliner amatőrfilmsként rengeteg szuper 8 mm-es családi mozit forgatott az évek során, amely induláskor egyik fontos alapanyaga a filmnek. A családi archívum fotókban is rendkívül gazdag és további kitűnően használható egyéb videofelvételeket is tartalmaz. Alan rengeteg 16mm-es amatőr felvételt, családi mozit vásárolt és gyűjtött az évek során, ebből készült a *Családi album* című filmje is. Itt feltétlenül említést kell tenni egy szokatlannak tűnő ámde a rendező által nem ritkán alkalmazott alkotói módszerről. Alan egyáltalán nem tartja tabunak, a már korábbi filmjeiben felhasznált archív anyagok és jelenetek újrahasznosítását, újrafelhasználását. Gyakorta idéz korábbi filmjeiből: A *Kinek mi köze hozzá* legalább hét percnyi anyagot vett kölcsön a *Közeli idegen* című előző munkájából. A hangok (effektek, zajok, zörejek) is gyakran ismétlődnek, illetve kerülnek újra felhasználásra a különböző munkákban.⁷⁷ Az átfogó történelmi archív és irattári alapos, mindenre részletre kiterjedő kutatómunka pedig nem pusztán az előkészítésnek, hanem magának az alkotói folyamatnak a része, funkciót kap a történetmesélésben, tehát beépül a filmbe.

A családtagokkal tervezett interjúk megszervezése a vártnál sokkal simábban zajlik. Az unokatestvérek, az Egyesült Államok legkülönbözőbb pontjairól, még azok is, akikkel Alan még soha nem találkozott, nagyon könnyen álltak rá a forgatásra és utaztak New Yorkba az egyeztetett forgatásokra.

De vajon a film főszereplője, Oscar hogyan reagál fia ötletére kérésére? „Tudtam, hogy ellen fog állni. Tudtam, hogy gyűlöli nagyapámat, akit az *Közeli idegen* című filmemben, „egy senkinek, egy semminek” nevezett. Így persze, amikor elkezdtem forgatni a *Kinek mi köze hozzá* -ot rákérdeztem: „Ha ő egy senki, akkor te ki vagy?”. Szerényen így válaszolt: „Én csak egy átlagos ember vagyok, aki átlagos életet élt”. Apám szeretett úgymond elrejtőzködni a tömegben. A filmben többször is

⁷⁶ PBS, POV, 06/03/1997 Interjú Alan Berlinerrel, részlet:

„Within a month my father had surgery, and ironically had he not had surgery I certainly couldn't have even made this film.”

⁷⁷ Berliner, A., & MacDonald. (2006). Alan Berliner. In MacDonald S. (Author), *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers* (pp. 143-179). University of California Press.

“MacDonald: You regularly include imagery from one film in another film . . .

Berliner: All the time. *Nobody's Business* borrows at least seven minutes of footage from *Intimate Stranger*. *The Sweetest Sound* borrows images from almost all my films, especially *City Edition*. Sounds also get repeated and recycled.”

*elmondja, hogy ő csak egy a sok milliányi, milliárdnyi, sőt „trilliárdnyi” ember közül. Tudtam azt is, hogy az én megközelítésem nem fog neki tetszeni, de azt mégsem vártam, hogy semmiről nem tudom majd meggyőzni a filmben. Semmiről, egyetlen dologról sem.*⁷⁸

Könnyen gondolhatnánk, hogy a kettőjük közötti különbségek és feszültségek egyszerre jelentenek a munka során nehézségeket és a film szempontjából nyilvánvaló előnyöket. Egy dolog biztos: ez a munka komoly kihívást jelent Alan Berlinernek, mint filmkészítőnek, akinek egyszerre kell érzékenyen, hatásosan fogalmazni a mozgókép nyelvén, egy olyan témáról, ami életének fontos része, ugyanakkor Oscar Berliner fiaként megőrizni emocionális és intellektuális pozícióit apja felé. Hitelesen, érzékenyen, empatikusan és olykor kíméletlenül őszintén. A tét nagy: a film és kettőjük viszonya. A rendezőnek két embert kell helyzetbe hozni, finoman irányítani és viszonyrendszerük dinamikáját a filmben és az alkotás *folyamatában* kívülről is látni: Oscar és Alan Berlinert. Nagyon fontos már itt említést tenni egy olyan filmkészítői magatartásról és eszközről, ami kiemelten fontos része Alan Berliner alkotói univerzumának és szervesen beépül filmjeibe: a PROCESS, az alkotói folyamat maga. Alan munkáiban gyakran a történetmesélés része a mű létrehozásához vezető út valamely fázisa, illetve magára az alkotói folyamatra is reflektál filmjeiben. Oscar Berliner makacs módon ellenkezik és kérdőjelezi meg fia filmkészítői szándékának létjogosultságát: *„Én egy egyszerű, hétköznapi ember vagyok. Nincs semmi olyan, amiről filmet kellene csinálni. Elvesztegeted az időnket. Voltam a hadseregben. Megházasodtam. Felneveltem egy családot, keményen dolgoztam, volt saját bizniszem és ennyi az egész. Ez semmi, hogy erről egy filmet csinálj. Nevetséges!”*⁷⁹ Ilyen párbeszédet dokumentumfilmekben ritkán hagynak benne, ahol a filmkészítő a saját riportalanyait próbálja rábeszélni a közreműködésre. Itt viszont fontos expozícióként kap dramaturgiai szerepet: viszony/szabályrendszert jelöl ki elegáns módon, amely aztán következetesen végigkíséri a filmet. Alan makacs feltáró attitűdjét a családi titkok, elhallgatások

⁷⁸ Berliner, A., & MacDonald. (2006). Alan Berliner. In MacDonald S. (Author), *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers* (pp. 143-179). University of California Press.

„I knew he'd be resistant. I knew he hated my grandfather, who in Intimate Stranger he calls “a nothing and a nobody.” So, naturally, when I began Nobody's Business, I came back at him and asked, “If he's a nothing and a nobody, then what are you?” And he would humbly say, “I'm just an ordinary person who lived an ordinary life.” My father liked to hide in that proverbial big crowd. At various points during Nobody's Business he claims to be “one of millions, or billions or even ‘ski jillions’ of people.” I knew he'd be dismissive of my approach before I started the film, but I didn't know that I would not be able to convince him of anything. I do not convince him of one thing in the film. Not one.”

⁷⁹ Oscar Berliner to Alan Berliner, *Nobody's Business*: *“I am a plain, ordinary man. There is nothing to make a movie about. You're wasting our time! I was in the army. Got married. I raised a family, worked hard, had my own business, that's all. That's nothing to make a picture about! It's ridiculous!”*

feltárásának, kimondásának szándékával, és az apa kitérő, hol defenzív, hol offenzív magatartását a maga szarkasztikus módján. Ez a polémia (lásd később: *boksz*) intenzív dinamikát ad a filmnek és nem utolsósorban a finoman megfogalmazott és nagyon összetetten működő közvetett és közvetlen humor forrása is. *„Az irónia áthatja a filmet. Egy olyan filmet, mely Oscar mindent tagadása ellenére jött létre. Olyan hős ő, aki elutasítja hős mivoltát. Erősen küzd az ellen, hogy az életéről meséljen és ez sokkal többet mond el, mint amit én elmondhattam volna. Valami lehet szomorú és vicces, de gyakorta a humor azért hat mert ott van mögötte a szomorúság. Végsősoron a személyiségéből fakad, hogy a néző egyszerre csodálja és sajnálja, hogy vele nevet és kineveti, megítéli de együtt érez vele.”*⁸⁰ Ugyanakkor próbáljunk meg egy pillanatra hátrébb lépni és Oscar Berliner értékrendje alapján elgondolkodni azon, amit makacsul ismételtetett saját személyének, élettörténetének középszerűségéről. Valóban, Oscar Berliner élete egy harmadik generációs amerikai meglehetősen szokványos története lehetne, amely nélkülöz különösebb tragikus fordulatokat, és azokat a csapásokat, amiket az élt mért rá, ő szerényen, sztoikus bölcsességgel elfogadja. Miért is tartozna ez bárkire, hiszen *Kinek mi köze hozzá* - tiltakozik. *„Minél inkább azt hajtogatta apám, hogy az életében semmi érdekes nincs, hogy ő átlagos, semmi különös nincs benne, sőt azt mondta: „Az én életem egy semmi.”, annál inkább el akartam készíteni ezt a filmet. Nem feltétlenül azért, hogy bebizonyítsam, hogy tévedett, hanem hogy újra értelmezzem az életét, számára és számomra is.”*⁸¹ Alannek ugyanakkor bizonyítani kell, hogy ez az újraértelmezés és egyfajta mozgóképes terápia tud-e filmként is hatni, gondolatokat, érzelmeket provokálni a nézőkben. A film nagy kihívása és az alkotói folyamat egyik kulcskérdése is, hogyan tud ez az egyedi, látszólag hétköznapi, partikuláris és nagyon személyes alapanyag, családtörténetet a közönség számára is átélhető mozgóképpé formálódni, többretegű egyszerre gondoltébredtő és

⁸⁰ Berliner, A., & MacDonald. (2006). Alan Berliner. In MacDonald S. (Author), *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers* (pp. 143-179). University of California Press.

“There are so many ironies. It’s a film about him, despite him. He’s a “hero” because he refuses to be a hero. He reveals as much about himself through his resistance to telling his life story as anything I could ever say about him. What’s sad can be funny, but often what’s funny is funny because it’s also so sad. In the end, it’s the strength of his character that allows people to admire him and feel sorry for him, to laugh with him and at him, to judge him and feel compassion for him—all at the same time.”

⁸¹ PBS, POV, 06/03/1997 Interjú Alan Berlinerrel, részlet: *The more my father tried to tell me that his life wasn’t interesting. That he was ordinary, average, nothing special, in fact he says, “My life is nothing.” -- the more I wanted... the more I wanted to make this film. The more important it became to me to make this film. If not necessarily to prove him wrong, but perhaps to give his life a new meaning, for him and for me.*

lebilincselően szórakoztató műalkotássá válni. „*A film munkái során, az is nagyon fontos volt számomra, hogy szem előtt tartsam, hogy az nem a saját családomról készül, hanem reményeim szerint meghaladja az egyedit, az én konkrét családi történetemet és rálátást ad, egy tükröt mindazoknak, akik szeretnék elgondolkodni saját családjukról, illetve kapcsolataikról.*”⁸²

Oscar Berliner kétségei ellenére beleegyeznek, hogy film készüljön vele. Nem szabad elfelejtkeznünk arról, hogy részben az egyik agyműtétnek következtében gyakorlatilag majdnem süket, ami nyilvánvalóan behatárolja, minimalizálja a társadalmi érintkezéseinek lehetőségeit, teljesen zárkózott, visszavonult életet él. Nyilván nem egyszerű rászánnia magát, de aligha hiszem, hogy van más választása: érzi, hogy Alannek szüksége van rá és tudat alatt talán azt is, hogy neki is szüksége van erre az alkalomra, filmre. „*A film készítése során végig az volt a legnagyobb veszély, hogy elvesztem apámmal a kapcsolatot. Hogy bármely pillanatban, akár a forgatáskor vagy a vágáskor, nem szólva akkor, amikor eljött megnézni a filmet, a kapcsolatunk valahogy félresiklik. Ez megijesztett. Az igazat szólva, ezt a félelmet kellett energiává alakítanom. Olyan hajtóerővé, ami bátorságot adott, hogy tovább menjek, hogy kitartsak és véghezvigyek mindent.*”⁸³

A *Kinek mi köze hozzá (Nobody's Business)*, amiről azt gondolom, hogy a kortárs amerikai személyes, alkotói dokumentumfilm egyik legfontosabb alkotása, egy nagyon pontosan megfogalmazott és egy alaposan átgondolt rendezői koncepció alapján, bravúrosan megvalósított mű. Egy olyan szerzői filmmesszé, mely a személyes életanyagra reflektálva, vizuálisan rendkívül gazdag, vágási megoldásaiban egyszerre bátor és innovatív, ugyanakkor lebilincselően szórakoztató alkotás. A film szabadon ötvözi a fikciós, az experimentális és a dokumentumfilm eszközeit, történetmesélési technikája szuverén, bátor öntörvényű mindeközben rendkívül következetes.

⁸² PBS, POV, 06/03/1997 Interjú Alan Berlinerrel, részlet:

So, to a certain extent as I was making the film, it was very important for me to understand that I was not making a film about my family but I was hopefully making a film that transcended the specificity, the detail of my family and that could become a window or a mirror for everyone else out there who might want to reflect on their own families on their own relationships

⁸³ ⁸³PBS, POV, 06/03/1997 Interjú Alan Berlinerrel, részlet: “*One of the big dangers throughout the making of the film was that I could lose my relationship to my father. That at any moment and I’m talking not only during the shooting of the film but even during the editing of the film, let alone when he finally saw the film -- that our relationship could go totally out of control. And that frightened me. And in fact, I had to turn that fear into a kind of fuel. I had to turn that fear into a kind of energy that propelled me and gave me the courage to go forward, to persevere, to see it through.*”

Kinek mi köze hozzá - a történetmesélés eszközei és módszerei



A film bevezető képsorai alatt Oscar Berliner hangját halljuk, egy viccet mond el: „*Van egy történet egy emberről, aki elment egy művészhez és azt mondta: egy képet szeretnék csináltatni. A művész ránézett és azt mondta: nézze, kétféle kép van, portré és tájkép. Ő azt kérdezte: Rendben, de melyik az olcsóbb? A tájkép- felelte a művész. Erre ő: Rendben, tudna akkor festeni rólam egy tájképet?*” Közben egy fekete-fehér archív felvételen egy tömeget látunk, felülről, lassítva.

Mintha várnának valamire. Aztán kietlen egy tájat látunk, távolban egy kopár fa áll, magányosan. A fát alulról gyéren bokrok ölelik körbe, és így kicsit olyan, mintha egy sziget volna. A fekete-fehér archív felvételek poétikusan egy metaforával indítják a filmet, közben a vicc finoman értelmezi és hangulatában ellenpontoszza a képek által sugallt időtlenség absztrakcióját. A viccben elhangzó tájkép áttételesen kapcsolatba hozható a képen megjelenő tájjal, fával, Oscarral. A fa fontos képi motívum, vizuális metafora Alan Berliner filmjeiben is, többek között nagyon fontos szerephez jut az „*Edwin Honig emlékezete*” című alkotásában is. Azt hiszem, hogy a fekete fehér, 16 és 8 mm-es, archív híradó vagy amatőr felvételek egy részénél bármiféle alkotói ambíció nélkül is létrejöhet a valóság megragadásának spontán poézise. Ezek a felvételek a technikai hibáikkal együtt (vagy olykor éppen azok miatt is) kincset érhetnek professzionális filmkészítők számára. Egy adott korszak megismételhetetlen lenyomatai a maguk szemcsés textúrájával, a múltat személyes gesztusokban megfogalmazó természetességükkel, álomszerűségükkel. A mindennapi élet hozzájárulása a kollektív antropológiai, mozgóképes emlékezethez.



A fekete fehér bevezető képsorok alatt a zenészek hangolnak tehát, mintha még az események kezdete előtt tartanánk, a tömeg várakozó lassú hömpölygése előlegezi meg, hogy itt valaminek hamarosan történnie kell. A hallható diszsonáns kissé kakofonikus zene, amit koncertek előtt szoktunk meg, ez esetben a sokaság, a tömeg akusztikai világát jeleníti meg. A tömeg itt olyan individuumok sokasága, ahol az egyének saját hangjukat, harmóniájukat keresik ugyan, de együtt nem jöhet létre konszonancia, harmónia. Ez a tömeg az egymástól elkülönülő elidegenedett egyének sokasága. A filmben konszonáns zenei részletek vagy dalok, többnyire a maguk hangulati funkcionális különbözőségükben, a kívánt dramaturgiai célnak megfelelően az egyén és a család univerzumában jelennek meg általában.⁸⁴ A tömeget ábrázoló jelenetek egyébként egymástól eltérő formában, és tartalommal (bevándorlók, vonuló katonák, osztogatás közben kapkodó sokaság, stb), a film különböző pontjain jó néhányszor jelennek meg ugyanezzel az akusztikai környezettel, más és más funkcióval és jelentéssel.

Tehát a vetítés hamarosan kezdődik, még az elkésett nézők helyet foglalhatnak ugyan a karosszékekben, de igyekezzenek, mert pillanatokon belül indul a produkció. Elindult a vetítógép, a képkapun áthalad a filmbefutó, visszaszámlálás, egy metronóm monoton kattogó hangjának ritmusára vonulnak el a számok, közben Oscar Berliner még egy mikrofonpróbát tart: „hangpróba 1-2-3, 1-2-3...” Tehát egy produkció, aminek már kezdete *előtt* és annak felvételei során is a részesei lehetünk, de még nem láttuk a főszereplőt.

Mielőtt még elkezdődne ez az *egész*, a szereplő biztos, ami biztos, rákérdez: „- Alan mennyi ideig fog ez tartani? - Körülbelül egy óra”. – felel határozottan és tömören. Alan ezzel a válaszával felénk is

⁸⁴ Például: a lemezjátszóról szóló zene Benjamin Berlinerhez írt levélhez kapcsolva, Doris Day: *Sentimental Journey*, Edith Piaf: *Je ne regrette rien...The Nearness Of You* – Oscar és Regina Berlinerhez kapcsolva (a szerző megjegyzése)

kommunikál, egy gesztussal összekapcsolja az indító első kérdés-válasz szituatív terét és idejét a filmjével, annak időtartamával és a nézőkkel. Mintha egy virtuális teret teremtené egy hozzátartozó idődimenzióval, amelynek tartama megegyezik a mozgókép időbeli hosszával. Benépesíti nézőkkel ezt a „*teret*” és finoman indirekt módon verbálisan is kommunikál velünk Oscar segítségével. Egy látszólagos linearitást is sejtet: mintha a kérdéstől kezdve, minden, ami történik az egy valós idejű eseménysor volna, mint egy utazás, egy tárgyalás, vagy egy bokszt mérkőzés. Számít ránk, a figyelmünkre, nézői részvételünkre. Alan válaszát és a szekvenciát egy csengő hang zárja és a következőt nyitja.

Még a film alig kezdődött el, de máris exponálódnak azok a jellegzetes effektek, hangok, melyek Alan Berliner mozgóképes laboratóriumának gyakran használt akusztikai elemei. Ezek közé tartozik a metronóm jellegzetes hangja, amely változatos hangdramaturgiai szerepet kap a *Kinek mi köze hozzá* soundtrack-jében is. Az adott jelenettől függően: ritmikát és dinamikát ad az egymást követő állóképeknek, de olykor metaforikus funkciót is kap. A két végpont közötti mozgó inga kattogó hangja, a hozzátartozó vizuális megerősítéssel, olyan akusztikai hivatkozás, mely a „vagy-vagy” metaforája lehet. Ezt a hatást a vágás artikulálja a hozzá tartozó képekkel együtt természetesen. (a szülők válásának traumatikus emlékét felidéző jelenetben, lásd: *him, her*). Gyakori visszatérő hangeffektek többek között a konyhai felhúzó visszaszámláló óra kattogó hangja és csengetése, amelyet nem ritkán egészen különböző hang dramaturgiai hatáselemként használ a rendező. Említsük itt meg itt meg újra, hogy nem véletlenül bánik ilyen invenciózusan a zörejekkel, effektekkel és legkülönbözőbb akusztikai hatáselemekkel: mint a II. fejezetben említettük: az egyetemi évek után Alan Berliner éveken át dolgozott hangvágóként és archivátorként és tökélyre vitte a kreatív, szofisztikált filmhangvágás művészetét (is), ezt többször Emmy díjjal is elismerték.

A csengő indítja az első menetet. A rendező egy régi fotót mutat Oscarnak, hogy elinduljon a beszélgetés, ám az apja rögtön szerényen, helyesbít, ő csak pózol a kamera előtt, senki ne gondoljon ennél többre, hiába áll elegánsan egy mikrofonnal a kezében. Á dehogy, senkinek eszébe se jusson ennél több, már elnézést. Persze rögtön kialakul egy szóváltás. A film továbbra is azt sugallja, mintha valós időben zajlanának az események, hiszen Oscar rögtön tisztázni szeretné a továbbiakat: „Alan, **mielőtt még tovább mennénk**, hadd mondjak neked valamit...” „én egy hétköznapi fickó vagyok...””, és elmondja miért nem érdemes róla filmet csinálni. A rendező azt sugallja a nézők felé, hogy jelenlétükkel valós időben részesei a filmkészítés folyamatának is.

Alan: „*Valaki, aki most éppen nézi a filmet az mondja: Minek vagyok én itt és nézem ezt a filmet erről a fickóról?*”

Oscar: „*Ezt kérdezhetném én is, mert nem tudom, mi a fenét csinálok itt. Én őszinte vagyok veled*”

Alan: „*Megtisztelve kellene érezned magad*”

Oscar: „*Nem érzem.*”

Kialakul a csipkelődő, civakodó, vitatkozó alaphelyzet és ehhez kapcsolódó vibrálás, feszültség, ami mozgásban tartja a filmet, amit áthat a finom humor.

Oscar szövegét ironikusan ellenpontozza egy fekete fehér archívokból felépített jelenet: újságírók, fotósok, rádiósok dolgoznak, az utcai csődület majd a tömeg pedig figyeli a fontos eseményt, talán *Valakit*.

Magasba emelt fényképezőgép, újságírók jegyzetelnek, régi híradó kamerák forognak, semmi kétség valami nagyon fontos eseményről tudósítanak. Ez a kevesebb mint egy perces jelenet kb. 55 mp és 13+2 képből áll (valószínűleg teljesen különböző híradó archív felvételekből). A jelenetet a jól felépített montázs a nézésirányok váltogatásával új motívumok változatos beemelésével teszi dinamikussá, finom és csöppet sem közvetlen kapcsolatot teremtve az elhangzó szöveggel. Alan Berliner az archív anyagot úgy használja, ahogy egy narratív filmben épülnek fel a jelenetek: plánváltások, különböző irányokból és gépállásokból pontosan megfogalmazva a mozgókép nyelvén. Alan nagyon finoman ironizál, távol áll tőle bármi fajta harsány olcsó viccelődés. Ennek az ironikus fogalmazásmódnak természetes követelménye a filmnyelvi pontosság és az invenció.

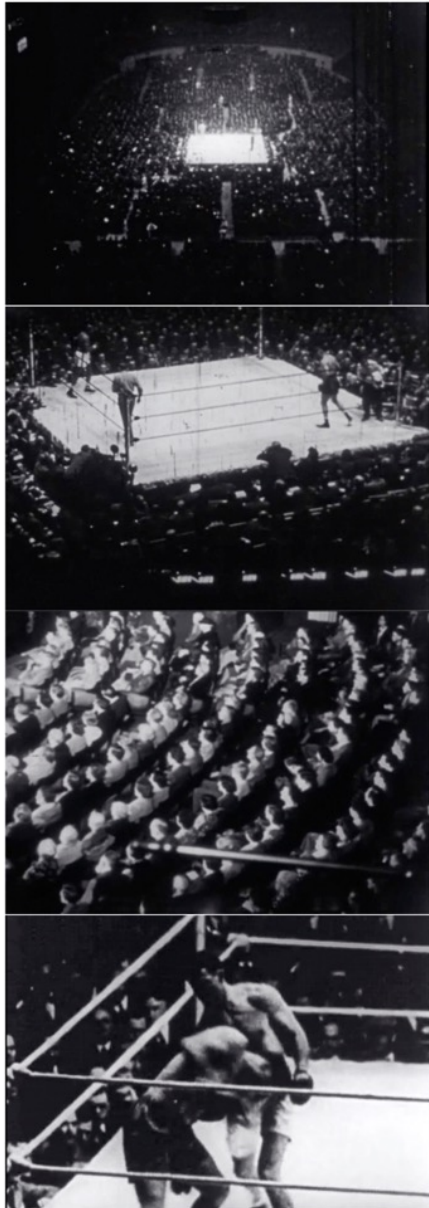


A főcím után jelenik meg képen először Oscar, kissé kelleetlenül helyezkedik el a majd a kamerába nézve kérdezi: „*Mi történik most?*”

Rögtön egy bokszmérkőzésen vagyunk, először nagy totálban látjuk az arénát, távolban a ringet, majd gongütés indítja a meccset és már jön is első kérdés első kérdés. Az archív boksz felvételek az apa-fia összecsapásának metaforájaként a továbbiakban még négyszer jelennek meg a filmben a verbális konfrontációk különböző intenzitású pontjain. Alaphelyzet: Alan a kihívó Oscar a bajnok. De nézzük meg honnan származik a boksz, mint metafora ötlete, mi volt az előzménye, hogyan fejlődött ez az ötlet: *„Az évek során apámmal gyakran viccelődve emlegettük, hogy a mi beszélgetéseink olyanok, mint egy szópárbaj, mintha vívnánk egymással, ezért már az elején eszembe jutott, hogy egy bokszmeccs archív felvételeit fogom használni, ezt a tág, asszociatív metaforát, kapcsolatunk Oidipuszi drámájának, a generációk összecsapásának megjelenítéséhez és ahhoz, hogy a szavak egy beszélgetés során, egy kapcsolat alakulásában ütésváltásként is értelmezhetőek. Eleinte az volt az elképzelésem, hogy a filmet úgy fogom strukturálni, mint egy tizenöt mentből álló címvédő boksz viadalt, cím inzerterekkel minden egyes menet előtt. Minél többet gondolkoztam ezen, annál inkább úgy éreztem, hogy így túl nagy hangsúlyt kapna a pontokért folytatott harc, vagyis a nézők mindig arra koncentrálnának, hogy ki áll nyeresre és ki nem. Sokkal jobban érdekelt a csatában való kitartás, az állandó, szüntelen interakció, ami sokkal jobban jellemzi családunk dinamikáját. A bokszmeccs során - mint ezt észre is lehet venni – nincs kiütés, csak sok püfölés, lökdösődés és összekapaszkodás.”⁸⁵*

⁸⁵ BERLINER, A. (2012). Editing the Self. In OLDHAM G. (Author), First Cut 2: More Conversations with Film Editors (pp. 149-173). University of California Press.

Over the years, my father had jokingly described some of our conversations as a kind of "verbal sparring," and so I had the idea early on of using some old archival boxing footage as a far-reaching metaphor for the Oedipal drama of our relationship, the collision of generations, and the way that words and ideas can function as punches and counterpunches in the course of a conversation—in the life of a relationship. My first inclination was to structure the film as a fifteen-round title bout, with title cards announcing the start of each round. The more I thought about it, though, the more I realized that doing so would put an unnecessary emphasis on keeping score; the audience might get too involved in the game of who's winning and who's losing. I was much more interested in representing the resiliency of the battle, a kind of nonstop perpetual exchange, more in tune with the real dynamics of family life. You'll notice that there are no knockouts in the boxing footage, just a lot of punching, scuffling, and holding on.



A film elején a ringben a játékosok még csak kóstolgatják egymást. Bemelegítő kérdés: *Honnan való vagy?* Oscar rávágja: *amerikai* A rendező persze nem fogadja el a választ, és már indulhat is a szópárbaj. Alan itt újra figyelmezteti az apját, hogy nincsenek egyedül: *Mindenkinek van egy története és Ők (a nézők) tudni akarják a te történetedet itt újra.* A következőben menetben viszont már összezsapásra kerül sor, amikor a rendező a Berliner család történetének egy már feledésbe merült, de fájdalmas részére terelődik a szó: Alan a két korán születésük után nem sokkal meghalt testvéreiről kérdezi az apját. A harmadik menetre egy mindkettőjük számára talán legfájdalmasabb téma kapcsán kerül sor, amiről Alan mindenképpen beszélni akar: szülei válása. Az öt bokszejelenet közül talán ez a legintenzívebb, legkeményebb, nem véletlenül Oscar élete legnagyobb csalódásaként, a rendező pedig óriási traumaként élte meg a válást. A negyedik menetre, ütésváltásaira Oscar magánya és az évek során kialakult helyzet, visszahúzódása és cselekvésképtelensége miatt tett szemrehányás miatt kerül sor. Az ötödik és egyben utolsó menetben Alan kemény ütésekkel találkozik: Oscar nem érzi, hogy a filmkészítés folyamata rá bármilyen pozitív hatással is lenne, de azt sem, hogy

ez a készülő alkotás Alan iránta érzett szeretetének kifejezése

volna.

A bokszt metafora, ha következetesen végiggondoljuk egy olyan meccset „közvetít, követ végig”, ahol a játékosok pontszámai (pontosabban a közönség előtt nyújtott teljesítménye) azon a bírón múlnak, aki tulajdonképpen az egyik játékos is. Tehát a bírónak (rendezőnek) több okból is nagyon bölcsnek kell lennie: Oscar, a film és természetesen a nézők miatt is. A nézőknek egy ilyen szituációban is szükségük van arra, hogy szurkoljanak, hogy azonosulni tudjanak valamilyen szinten a főszereplővel, aki a maga ellentmondásosságában érdekes és szerethető figura (A hibátlan jók unalmasak és érdektelenek.) Bármilyen különösen hangozhat is: a személyes alkotói

dokumentumfilmben ugyanúgy „fel kell építeni” egy szereplőt, mint egy játékfilmben, annak az alaphelyzetnek a tudatában és arra építve, hogy az alkotás alapanyagául valós események, ember, család, egyéb közösség történetei szolgálnak, és ez jelentős erőt jelenthet a mű számára.

Oscar Berliner alapállása az, és értékrendjéből, habitusából egyenesen következik, hogy nem akar másnak látszani a filmben, mint aki az életben valójában. Őszinte és nyers, bölcs de nem tudálékos, meggyőző, hiteles igazi, mély humorérzékkel. Ugyanakkor ezek az adottságok nem feltétlenül jönnek át közvetlenül a filmen. Játszunk el azzal a szörnyű gondolattal, milyen film készült volna ennek az egyébként nagyon szerethető embernek a történetéből, egy beszélőfejes, klasszikus mélyinterjú riport-dokumentumfilmben, korrekt vágóképekkel, satöbbi. Elveszett volna a többiek között. A film vibráló feszültsége, történetmesélésének izgalmas időkezelése, vizuális gazdagsága, innovatív hangvilága mind azt szolgálja, hogy a nézőt emocionálisan bevonja a történetbe, hogy minél közelebb hozza főszereplő személyiségét, akinek véleményével, reakcióival, gesztusaival tud azonosulni vagy akár vitatkozni vele.

Adódhat a kérdés: milyen eszközökkel, módszerekkel lehet dinamikusan és izgalmasan megjeleníteni, felépíteni egy főszereplőt egy személyes, alkotói dokumentumfilmben? Egyik lehetséges módszer, hogy a főszereplőt a forgatás során olyan szituációba helyezzük, ahol konfliktushelyzet viszonyrendszerében kell megnyilvánulnia, ahol véleményt formálnia, reagálnia, döntenie vagy éppen cselekednie kell. Ahol akarva akaratlanul szembesül saját cselekedeteinek, döntéseinek vagy döntésképtelenségének negatív vagy akár pozitív következményeivel. A konfliktus forrása ebben a filmben az apa-fia kapcsolatában meglévő feszültségek, óriási életszemlélet és értékrendbeli differenciák, a múlthoz, a távolabbi családhoz, az identitáshoz való viszonyban megjelenő jelentős eltérések. Itt a rendező a kérdéseit nem pusztán riporterként teszi fel, hanem Oscar fiaként szembesíti apját, együtt átélte dolgaikkal, közönyével, cinizmusával. Alan, mint kihívó, hogy maradjunk a bokszt hasonlatnál, lehet ebben a helyzetben offenzív, számonkérő, hiszen közös ügyeikről van szó. Oscar védekezése sokszor csap át támadásba és tud, olykor sebeket is okozni, keményebb ütések bevitelét fiának, néha olyankor is, amikor az nem számít rá. Alannek kell az egész helyzetet átlátni és közben tartani, hogy a vita feszültsége mozgásban tartsa a filmet és ha úgy alakul hagyni, vagy akár segíteni, hogy az apja bevihesse azokat az ütések.

Az önreflektív alkotói dokumentumfilm nagy kihívása: a rendezőnek az egész alkotói folyamat során egy közreműködő szereplőként kell tekinteni saját magára is, és meg kell felelnie a *rendező* által megkívánt alkotói céloknak és az azt szolgáló dramaturgiai követelményeknek. „*Máig jól*

emlékszem rá, amikor először vágtam az olyan érzelmileg töltött mondatokat a bokszt meccs alá, mint például: „Ne támadj rám!” vagy „Állandóan csak piszkálsz és ütsz-vágsz.” Fantasztikus volt látni, miként változik meg a jelentésük amikor vad, testi erőt ábrázoló képeket rendelnek melléjük. Hogy sportszerű legyek apámmal - hiszen a film rendezőjénél van a hatalom, bármit bevághat, amit akar -szándékosan apám sok engem lekicsinylő szavát, intését vágtam a bokszt meccs alá. Például, amikor egy olyan témáról kérdeztem, amiről nem akart beszélni, mint az anyámtól, Reginától való válása, akkor kijelentette, hogy ebből is látszik, hogy „hiányzik belőlem a megértés” ... „az empátia”, ‘a jóérzés’ – bármit is jelentsen ez nála. Fájtak ezek a szavak, de benne hagytam őket a filmben, hogy ő is be tudjon vinni néhány ütést. (...) Úgy érzem, a bokszt meccs metafora abban a gondolatban kapja meg végső költői jelentését, élet, hogy az apám a „bajnok”, mivel az egész film alatt én kizárólag csak a „kihívó” fél vagyok.⁸⁶ Még mielőtt tovább haladnánk, érdemes a film elemzésével felidézni azt a naplórészletet, mely néhány tézist és szándékot fogalmaz meg a készülő filmmel kapcsolatban. A film struktúrájának tartalmi és érzelmi csomópontjait fogalmazta meg Alan, amely egyfajta rendezői állásfoglalás is a filmmel kapcsolatban.

„Ezek lesznek a kulcsok a film szerkezetéhez:

- Egy fiú filmet készít az apjáról
- Egy fiú szembeszáll az apjával
- Egy fiú megbékél az apjával
- Egy fiú kihívja az apját, hogy merjen élni
- Egy fiú a legnagyobb ajándékot adja az apjának, amit tud
- Egy fiú és az apja összeméri szellemi erejét
- Egy fiú és az apja harcol,

⁸⁶ BERLINER, A. (2012). Editing the Self. In OLDHAM G. (Author), First Cut 2: More Conversations with Film Editors (pp. 149-173). University of California Press: I'll never forget the first time I put words and expressions with emotional power like "Don't push me" or "You keep on hounding me and pounding me" over the boxing footage. It was amazing to see how their meanings would shift when juxtaposed against such rugged physical imagery. In an attempt to be fair to my father—after all. I'm the filmmaker, and I have all the power as editor of the film—I made it a point to include several of his verbal put-downs and admonishments of me over the boxing footage. For instance, when I asked him about his divorce from my mother, Regina, something he did not want to talk about, he declared that it showed my "lack of understanding ... lack of sympathy . . . lack of empathy . . . lack of feeling ..." for what this meant to him. Those words hurt me, but I included them so he too could land some punches. (...) I suppose the boxing metaphor finds its final poetic poignancy in the idea that my father is "the champion," because throughout the film, I am indeed very much "the challenger."

- *Egy fiú és apja szereti egymást*⁸⁷

Ezek a mondatok is nyilvánvalóvá teszik azt az egyébként is kétségbevonhatatlan tény, hogy az ellentétek, a feszültségek és az óriási különbségek ellenére is egy kivételesen közeli apa-fiú kapcsolatról van szó és ez fundamentuma a filmnek. A hetvenes évei végén járó Oscar ellenkezése, házsártos akadékoskodása, atyai kioktatása vagy olykor cinikus megjegyzései hozzátartoznak a filmben ábrázolni kívánt apa karakteréhez, melyet a rendező nyilván láttatni akar. Oscar Berliner éppen fia rendezői döntései következtében válik egy szerethető figurává, akivel a néző olykor akár még cinizmusában is szívesen osztozik. Alan nyilván hajszál pontosan ismeri apja karakterét és tudja, hogyan hozhatja olyan helyzetbe, amelyre adott esetben a filmnek szüksége van. Nem csak a forgatásokról van szó, hanem a teljes alkotói folyamatról, beleértve a mű végleges formáját meghatározó vágásról is. Egy ilyen szövevényes és rendkívül heterogén alapanyagból készült mű esetén is nehéz vagy szinte lehetetlen a szereplőnek (itt: Oscarnak) a forgatás alapján elképzelni a készülő filmet és abban meglátni magát.

Oscar a film elején a főcím alatt gyakorlatilag tudomásul veszi a rendezői autoritást: *„Alan, te úgy is azt fog csinálni, amit akarsz függetlenül attól, hogy én akarom- e azt, vagy sem.”*, és ezzel a gesztusával lényegében elfogadja és belegeyzését adja, abba, ami a filmben történni fog.

„Furcsa módon, ez arra a régi gyakorlatra emlékeztetett, amikor ötödik vagy hatodik általánosban apám segített elkészíteni a házi feladatot. Olyan volt, mintha újra rajta lett volna a sor, hogy segítsen nekem a házi feladattal, csak harminc évvel később. Ebben az értelemben társak voltunk ebben a

⁸⁷ Alan Berliner: NOBODY'S BUSINESS, SELECTED JOURNAL ENTRIES 1995, 1996 and 2001

These will be the keys to the structure of the film:

- a son making a film about his father
- a son confronting his father
- a song reconciling with his father
- a son daring his father to be/to become
- a son giving his father the greatest gift he knows
- a son and father matching wits
- a son and father fighting
- a son and father loving



filmben. Nélküle nyilvánvalóan nem tudtam volna elkészíteni ezt a filmet. Az, hogy részt vett benne, az ő ajándéka volt számomra. Szélesebb értelemben mindkettőnk számára, amit ő adott nekem és én adtam neki.”⁸⁸-mondja Alan

Habár a film szerkezetének gerincét Oscar és Alan Berliner beszélgetése, szópárbaja alkotja, mégsem beszélhetünk ez esetben egy tradicionális interjú szituációról.

Ezekben a beszélgetés(ek)ben Oscar és az összes megjelenő szereplő mögött egy fekete homogén háttér látható, semmi egyéb környezeti elem (például egy szoba bútorai, polcok stb.) nem jelenik meg a képen. Egy műteremszerű térben vagyunk, amely elvonatkoztat, kiemeli a szereplőt a „valóságos” térből és időből: nem tudhatjuk, hogy milyen évszak, napszak van, hány óra körül lehet. Az arc általában szűk közeliben komponált, a jelenthez a világítás gyakorlatilag elkerülhetetlen. A valós idő és tér kizárása segíti a rendezőt a film saját terének és idejének megteremtésében. Ebben a térben vizuálisan csak az arc a fontos.

A néző saját ízlése és fantáziája szerint tekintheti ezt a helyet akár egy képzeletbeli vetítőteremnek is, ahol egy furcsa időutazás és időtlen szópárbaj zajlik. Oscar jelenléte folyamatos és intenzív, a néző úgy érzi, mintha maga is ott ülne vele és a rendezővel. Oscar Berliner ebben a riport szituációban képen összesen 12 alkalommal egyenként 2-33 másodperc hosszban, összesen 2 és fél perc időtartamban jelenik meg. Ennyi elég ahhoz, hogy a

főszereplő jelenlétet érezzük a film nagy részében, hiszen a beszélgetés, vita folyamatosan

⁸⁸ PBS, POV, 06/03/1997 Interjú Alan Berlinerrel, részlet: *And ironically, my father's participation in the film became reminiscent of an old program if you will, that we used to have, where he used to help me with my homework when I was in 5th grade or 6th grade in elementary school. It was as if, however 30 some odd years later he was in a position to help me with my homework again. To that extent we became partners in this film. To say I couldn't have made the film without him is obvious, but it was his participation and his... In a way, the film was his gift to me. In a way beyond that, the film was a mutual gift giving; it was my gift to him as much as his gift to me.”*

fordulatokkal zajlik. (függetlenül attól, hogy ez ténylegesen hány alkalommal és mikor lett felvéve). Oscar úgy gondolta, hogy egy róla készülő életrajzi filmben vesz részt és ez részben igaz is.

A film szerkezeti áttekintése és az alkotói folyamat

Ha egy életrajzi alapú filmesszének tekintjük az alkotást, akkor az alábbi tagolás alapján bonthatjuk fejezetekre a filmet:

Prológus

1. Oscar gyerekkora és fiatalkora. (A Berliner család rövid története egészen a közép-európai ősökig visszanyúlva, Oscar és Regina Cassuto találkozásáig tart.)
2. Oscar és Regina megismerkedése és házassága egészen a válásig.
3. Oscar öregkora egészen a film jelenéig

Epilógus

Ezen életszakaszok (fejezetek) formailag egyáltalán nem különülnek el egymástól a filmben és történetmesélés finom átjárást valósít meg ezek közöttük.

Oscar, mint született amerikai, élete során sosem tartotta igazán fontosnak, hogy megismerje Közép-Európában maradt nagyszülei illetve távolabbi felmenői történetét, és ezzel csöppet sincs egyedül a második és harmadik generációs bevándorlók között. Alan számára viszont az identitás, családhoz tartozás alapkérdésként jelenik és majdnem valamennyi filmjének szubsztanciális része. A rendező a családtörténet feltárásának első lépéseként nyolc elsőunokatestvért kérdez meg, de a legtöbb, amit tudnak, hogy valahonnan Oroszországból vagy Lengyelországból származnak, de a térképen már nem tudnák megmutatni pontosan honnan. Ez a humort sem nélkülöző interjú montázs részben bemutatja a film későbbi pontjain olykor újra megjelenő távolabbi családtagokat, akik egy-egy mondattal gondolattal járulnak hozzá Oscar portréjához, másrészt egy gesztussal előkészíti a következő jelenetet.

Alan kutatás céljából elutazik Salt Lake City-be, ahol a környező gránithegyek gyomrában egy atombombabiztos bunkerben található a Családtörténeti Könyvtár, ahol 500 évre visszamenőleg tárolják különböző hordozókon, mikrofilmen 2 milliárd ember különböző dokumentumait: születési, házassági, halotti anyakönyvi kivonatok, társadalombiztosítási kártya, honosítási és

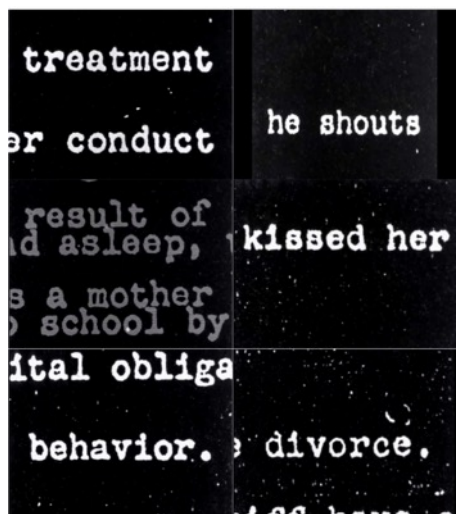
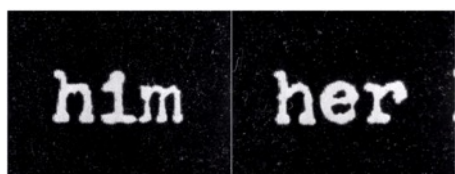
népszámlálási jegyzőkönyvek satöbbi. A rendező mindenre kiterjedő kutatómunkát végez, döbbenetes pontossággal és részletességgel sikerül felderítenie a Berliner család történetét.

A kutatás folyamata a könyvtárral és annak tárgyaival részévé, eszközévé válik a történetmesélésnek. Ez a különös hangulatú helyszín a maga hideg, modern rendezettségében is az elmúlást idézi. A filmben először stoptrükkal az a jellegzetes, neonnal világított helység jelenik meg, ahol a plafonig érő katalógusszekrények fiókjai nyílnak, melyekbe emberi sorsok tömegeinek az adatai zsúfolódnak bele. Aztán a mikrofilm olvasó segít feltárni, megidézni a múlt feledésbe merült darabját, a rendező dédnagyszüleinek történetétől kezdve. Ezek, valamint a nagypapa és az Oscar életéhez tartozó tekercek is részei lesznek a filmnek nagyon változatos és izgalmas vizuális formában. Hogyan történik mindez?

Egy mikrofilm olvasó karja indítja a mozgást, melynek segítségével egy orsról továbbított filmről megjelennek a dokumentumok. A mikrofilmtekercek horizontális, vertikális (és ritkábban átlós), gyors dinamikus mozgásban jelennek meg a képen: szavak, mondattöredékek, nevek, aláírások okmányrészletek suhannak el, de egy-egy kulcsszó mindig olvasható és eléri az érzékelés szintjét. Ez a mozgás többnyire a 2-4 darab képkocka egymásra vágásából, illetve áttünéséből jön létre, a mozgást egy olvasható kimerevített képtábla állítja meg a dramaturgiai szempontból szükséges pontokon, olykor a verbális információt kiegészítve, megerősítve. Ezeknek a mikrofilmtekerceknek a filmben való megjelenítése bármilyen evidensnek, egyszerűnek is tűnhet, sokkal bonyolultabb mind elkészítésüket, mind hatásmechanizmusukat és funkciójukat tekintve.

1. Vizuálisan mozgalmas lendületet adnak, hiszen: felidézünk, kutatunk, nyomozunk, peregnek előttünk az információk.
2. A mozgásban lévő fekete-fehér dokumentumok elképesztően változatosak képileg tipográfiai és grafikai szempontból egyaránt, tartalmaznak angol, orosz, valamint héber nyelveken írt nyomtatott és kalligrafikus szövegrészeket, térképeket stb. A dokumentarista képanyag experimentalista megfogalmazása történik animáció segítségével, mely stílusformáló elem és egyszerre egyfajta vizuális költészet a filmben. Hasonló animáció a mikrofilmektől független dokumentumok megjelenítésének is stiláris eszközeként szolgál a filmben.

3. A mozgásban felbukkanó és tovatűnő szavak a mondatokból kilépve is hatnak a nézők



érzékelésére, asszociációkat keltenek. A szülők válásáról szóló jelenet mozgóképes megfogalmazásában ez az eszköz. Először a egy kinagyított „*him*” és” *her*” szó váltakozva jelenik meg a képen a metronóm ritmusával szinkronban, majd a rendezőt látjuk a mikrofilm olvasó előtt, és a néző előtt fragmentumokban felidéződnek a válás bírósági jegyzőkönyvének archivált anyagából vett részletek: szavak, számok, vallomás töredékek, jelzők, tények, dátum, egy szétesett házasság szószilánkjai, melyek nem állnak össze értelmes mondatokká soha, mert értelmezhetetlenek a gyerekek számára. Ezek a szavak lehetnének akár egy zárt ajtó mögött civakodó szülők egymás fejéhez vágott kihallatszódó mondattöredékei.

Majd végül megjelenik és kérlelhetetlenül megáll egy szó a vásznon, ami visszavonhatatlan és ami után pont áll: *divorce*. Vége. Egy nagyon erős, szuggesztív, drámai archív kép következik egy hurrikán által elsöpört házról, amely a folyóba zuhan.

Alan mesterien tudja érzékeltetni a filmnyelv eszközeivel, amit számára ez a válás jelentett. A mikrofilm animáció itt drámai jelentést kap: a szekvencia segítségével a szemünk előtt felbukkanó és tovatűnő szavak, mondattöredékek

felerősödnek az egész válási szekvencia mozgóképes kontextusában, és váltanak ki hatást a nézőben, indirekt módon, asszociációk segítségével. Alan számára szülei válása egy óriási traumát jelentett, Oscar életének pedig legnagyobb csalódása, legfájdalmasabb eseménye. Nem véletlen tehát, hogy talán itt található a film legerősebb emocionális pillanata. Alan erről a következőket mondta egy vele készített interjúmban:

„Kinek mi köze hozzá-ban szerepel egy vízbe omló ház képe. Összeomlik és a vízbe zuhan. Ezt akkor használom, mikor az apámmal azt a meglehetősen kényes beszélgetést folytatom a válásról, arról, hogy igazából ez volt mindkettőnk életének leginkább csalódást okozó vagy felkavaró vagy traumatikus pillanata. És persze az összeomló ház képét egy hurrikánokról szóló ipari filmben találtam. A hurrikán mögötti romhalmazot, törmeléket mutatja meg, ahogy földig rombolja a házat és az utána még az áradó folyóba zuhan. És ennek a képnek a használata, a ház képe – persze vegyük ki az egészet a hurrikán kontextusából – számos szinten bír jelentéssel: ez az én házam, a hely, ahol éltem, amellet, hogy egy fehér ház a számtalan többi ház között, de mégis csak ez az egy omlik össze, bele a folyóba. Ez az én házam, az én családom, az én családom felbomlása, ha úgy tetszik. Mélyen szimbolikus a szüleim válására, de elvezet a válásokhoz általában is, azaz minden családot szimbolizál ez a ház és annak összeomlása, ahol a szülők elváltak. Ez a kép tehát az enyém és a tiéd is, én vagyok és te vagy benne. Szeretném azt hinni, hogy hasonló képeket hozok felszínre a munkám során, ha különböző módokon is”⁸⁹.

Azt hiszem ebből a fenti példából is kiderül, hogy egy adott filmes kifejezésforma, amelyet Alan mozgóképes laboratóriumában kikísérletez, előállít, milyen változatosan használható fel a történetmesélésben legkülönböző pontjain megfelelő dramaturgiai célok szolgálatába állítva.

A mikrofilmes animációs szekvencia funkcionálisan és formailag is nagyon hasonló variánsa a fotó animáció. A jelenetet filmes orsó mozgása indítja, (ugyanaz a kép, mint amely a mikrofilmes jelenetek során láthatunk) majd körülbelül 60 darab családi képből összerakott animáció következik, ezek általában 2 képkocka hosszban azonnali áttünésekkel követik egymást. Az összesen 5 másodpercig tartó szekvencia Oscar gyerekkorát idézi fel, róla testvéreiről és szüleiről készült fotók segítségével.⁹⁰

⁸⁹ Részlet a szerző Alan Berlinerrel, 2016. február 20-án készített interjújából (New York, Tribeca)

⁹⁰ “Kinek mi köze hozzá”: 13’22” - 13’27”

Megjelenik a filmben egy további variáns is, azaz hasonló technikai megoldással készített



animáció, melynek alapanyagául nem állóképek szolgálnak, hanem az Oscar Berliner által készített családi szuper 8 milliméteres felvételek.⁹¹ Ez 35 darab 4-5 kocka hosszúság filmdarabokból készült⁹² élés vágással. Hangban egy gyorscsévélés effekt kíséri a szekvenciát, mely a válás kapcsán kialakult szócsatát, „bokszt” jelenetet előz meg.

Itt érdemes a családi archívum szuper 8 mm-es felvételeiről ejteni pár szót. Ezek olyan felvételek, melyek sok évet fognak át a családjukról és barátaikról, életük örömteli pillanatairól. Csupa derű, napsütés, a szülők játszanak a gyerekekkel és láthatóan boldogok. A

gyönyörű fiatal nő, egy jóképű férfi, sok utazás, számos barát. Elég sok felvételen rajta van Oscar Berliner, amelyeknek legfeljebb „rendezője” lehetett operátőre nem. Szép lassan ahogy a házasság elromlott a filmezés sem folytatódott tovább, így Alanról is csak kisfiúként látható szuper 8 mm-es felvétel. *„Ezek a családi felvételek bizonyos mértékben hamisak, mivel a formát részesítik előnyben a tartalommal szemben, a gesztust az igaz, árnyalt tapasztalással szemben. És még egy nagy igazság: a családi filmek, mint minden dokumentálási forma, mindig is inkább a felszín megragadására voltak alkalmasabb, mint a mélységek felfedésére. A tények közlése után jöhet az elhalványult képekben tükröződő zavartalan felszín alatt – jól nevelt gyerekek, tökéletes frizurájú feleségek mosolyognak a kamerának - rejlő konfliktusok, feszültségek feltárása.”*⁹³

Alan a filmben felteszi a kérdést Oscarnak: *„Miért készítetted ezt a sok 8 mm-es családi mozit?”*⁹⁴

A kérdésére sem a filmben, sem később nem kapott választ.⁹⁵ Oscar látni sem akarta ezeket a felvételeket a forgatás során sem, talán túl fájdalmas lett volna számára. De szerencsére ezek a

⁹¹ “Kinek mi köze hozzá”: 29’56” - 30’18”

⁹² Az utolsó két snitt hosszabb

⁹³ Renov, M. (2008). Family Secrets: Alan Berliner's "Nobody's Business" and the (American) Jewish Autobiographical Film. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 49(1), 55-65.

⁹⁴ ALAN: *Why did you take all of those 8mm home movies?*

⁹⁵ Alan Berliner fia, Eli születése után egy hónappal a New York Egyetemen tartott egy előadást "Like My Father Before Me" címmel, melyben erről a témáról is beszélt

felvételek „időkapszulaként” túléltek a válás viharait, hogy aztán újjászülethessenek ebben a filmben. Alan szülei még korai randijaik során, akárcsak egy ötvenes évekbeli játékfilmben: egy világos elegáns kocsi lassan méltóságteljesen gurul be a képbe, a nikkelezett díszlécen vakítóan megcsillan a nap, a volán mögött Oscar, randevúra jött, dudál, egy nagyon csinos fiatal nő lép ki az ajtón: Regina Cassuto. Az energikus és boldog házaspár a gyerekekkel, az ideális és kicsit eltúlzottan napsütötte családi amatőr felvételek nagyon jól előkészítik a válás drámai jelenetét.

„A Kinek mi köze hozzá boldog családi jeleneteket mutató felvételei, a szülők válásának pusztító erejét, a felszín alatt lappangó súlyos titkot fedik fel. A film egyik leghatásosabb képi metaforája az, amikor Oscar vonakodva mesél válásáról és ezalatt Alan egy szikla szélén imbolygó, majd a mélybe zuhanó ház felvételét vágja be. Van itt még több titok. A film szándéka az, hogy nekünk nézőknek egy különös apa-fiú viszonyt mutasson be és megtörje a csendet, ami a múltat övezi.”⁹⁶

Alan Berliner filmjei érzékenyen, hitelesen és átélhető formában kérdéseket fogalmaznak az emberi lét fontos kérdéseiről a család, a szeretet, az identitás, az emlékezet és a történelem bonyolult összefüggés rendszerében. *A Kinek mi köze hozzá* őszintesége, humora, friss és bátor innovatív történetmesélési technikája és szakmai professzionalizmusa miatt is egy olyan alkotás, amely egyszerre érthető és élhető át a legkülönbözőbb kultúrák tagjai számára, ugyanakkor szubsztanciálisan kötődik a zsidósághoz. Fontos tehát a filmet ebben az összefüggésben is megvizsgálni.

Michael Renov a bokszt-jelenteket a film zsidó gyökereivel való összefüggésben tárgyalva a következő érdekes és fontos dologra mutat rá: *„Érdemes beszélünk az újabb keletű személyes dokumentumfilmek zsidó gyökereiről. Ezen műveknek szándéka felvenni a „harcot az apákkal”. Különösen tetszik az archív bokszt-jelenet a “Kinek mi köze hozzá” című filmben, mert semmi nem ábrázolhatná jobban, miként püföli egymást apa és fiú, hogyan a küzd a megállíthatatlan erő és a*

⁹⁶ Renov, M. (2008). Family Secrets: Alan Berliner's "Nobody's Business" and the (American) Jewish Autobiographical Film.

Framework: The Journal of Cinema and Media, 49(1), 55-65.

“In Nobody’s Business, the secret harbored beneath the surface of the happy family footage is the reality of divorce as a terrible destructive force. One of the film’s particularly effective visual metaphors occurs during Oscar’s reluctant account of the divorce when Alan cuts away to stock footage of a home, perilously perched at the edge of a cliff, tumbling into the sea. But there are other secrets as well. The work of the film is to put on display for us the viewers a very particular sort of father/son dialogue, one that whittles away at the silence that enshrouds the past.”

köszikla. Alan és Oscar itt a két küzdő félként jelenik meg, akiket csak a mezük különböztet meg, amint csapkodnak egymás felé és hol az egyik, hol a másik kerül padlóra. Mégis ez az elszánt csata apa és fiú között mosolyt fakaszt, mivel világosan látszik, hogy mindez a mély szeretet és az összetartozás jegyében zajlik. A zsidó gyökerekről szólva, önkéntelenül is a Genézisből Jákob és az angyal találkozására jut eszembe.⁹⁷ »És hátramaradt Jákob egyedül; és tusakodott vele valaki a hajnal feljöttéig. Midőn látta, hogy nem bír vele, odanyúlt csípőjének forgócsontjához; és kificzamodott Jákob csípőjének forgócsontja, midőn tusakodott vele. És mondta: Bocsáss el, mert feljött a hajnal. Mondta: Nem bocsátlak el, hanem ha megáldottál.«⁹⁸

Ekkor kapja új nevét Jákob, ettől kezdve Izrael: »Ne Jákobnak mondassék többé a neved hanem Izraélnek, mert küzdöttél Istennel és az emberekkel, és győztél.«⁹⁹ Ez a harc népünk történelmének meghatározó pillanata. A mai napig Izraél gyermekei vagyunk, azok, akik oly bátrak, hogy még angyalaikkal is birokra mennek. A mi népünk nem fogadja el a világot úgy ahogy az van, küzdünk isteni és emberi ellen, sebeink ellenére is. Ez a harcosság kulcsfontosságú szerepet játszott a diaszpórában való túlélésben. Ez a kötélhúzás Oscarral próbára teszi Alant, apa és fiú érzékenysége és rögeszméi csapnak össze, de a küzdelemből Alan úgy kerül ki, hogy jobban megérti a Berliner család dinamikáját és saját magát is. Szeretetteljes, de kíméletlen harc ez, amit látunk apa és fiú között.¹⁰⁰ (...) Valami új születik a viaskodás során, egy új szövetség, ami a harcosokat köti össze. Apa és fiú egymáson edződik, az egyik a másikán.¹⁰¹

⁹⁷ Renov, M. (2008). Family Secrets: Alan Berliner's "Nobody's Business" and the (American) Jewish Autobiographical Film. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 49(1), 55-65.

“But there is more to be said about the “Jewishness” of these recent first- person documentaries. For the most part, these are films willing to “struggle with the fathers.” I love the choice of archival boxing footage in *Nobody’s Business*, offering as it does the ideal visualization of the give-and-take between father and son, the face-off between the irresistible force and the immovable object. Alan and Oscar are shown to be as alike as the two combatants in the ring, distinguishable only by the color of their trunks, flailing away at each other, taking turns sending one another to the canvas. Yet this pitched battle between father and son always makes me smile because I know it is grounded in deep affection and an awareness of their core connectedness. As for the Jewishness of such encounters, I can’t help but think of another mano-a-mano encounter, the one we read about in Genesis between Jacob and the angel on the eve of Jacob’s reunion with his brother Esau.”

⁹⁸ Biblia I. kötet, 116. Oldal, Mózes első könyve, 32.25, Makkabi Kiadó, 1994 (Fsz: Raj Tamás)

⁹⁹ Biblia I. kötet, 116. Oldal, Mózes első könyve, 32.25, Makkabi Kiadó, 1994 (Fsz: Raj Tamás)

¹⁰⁰ Renov, M. (2008). Family Secrets: Alan Berliner's "Nobody's Business" and the (American) Jewish Autobiographical Film. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 49(1), 55-65.

¹⁰¹ Renov, M. (2008). Family Secrets: Alan Berliner's "Nobody's Business" and the (American) Jewish Autobiographical Film. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 49(1), 55-65. *Something new is forged in its place amidst all the sparring—a special connection that binds all combatants.*



Alan Berliner forgatás közben Treblinkában

Alan műveinek meghatározóan fontos kiindulópontja a zsidósághoz tartozás, ami nem feltétlenül vallási összefüggésben kap hangsúlyt, hanem az identitás vonatkozásában a szellemi kulturális tradíciókon keresztül egy közösséghez, a nagy távoli- és közeli családhoz tartozás élményében és az átfogó közös történelemhez való viszonyban. Ezt a tudást a filmes emlékezetnek is

kötelessége megőrizni, felidézni, továbbadni. Elfogadhatatlan számára, hogy önzésből, közönyből egy óceán távolságából ne vegyen tudomást a Holocaust tragédiájáról vagy elfordítsa a fejét hatmillió mártír áldozattól, akik között ott volt a Berliner család Közép-Kelet Európában maradt része is. Filming at Treblinka, Poland (Photo Credit: Frida Sterenberg)

A film mindhárom fejezetében különböző formában a családtörténeten keresztül, tematikai szinten is megjelenik a zsidósághoz való tartozás a tradíciók az identitás és történelem vonatkozásában. A



Oscar és Alan Berliner a zsinagógában Alan bar micvoján

film 1. fejezetében megpróbálja apját egy „utazásra” invitálni a régmúltba, a 19. századba, hogy Oscar is felfedezze a család történetének azt a részét, amely iránt túlzott érdeklődést az addigi élete során nem táplált. Alan nem titkolt szándéka az volt, hogy kizökkentse apját abból a közönyből, amely falat vont köré a válása óta elmúlt évtizedekben. Oscar bár zsidó apaként nevelte fel Alant, tegyük hozzá kitűnő apaként, (ezt még Regina, volt felesége is elismerte), számára a közvetlen család mindennél fontosabb volt, a távolabbi

családja és annak története nem igazán érdekelte. Oscar közép-európai zsidó bevándorló családban született és nőtt fel, második generációs amerikaiként inkább az asszimiláció útját választotta. Így az európai ősök, család történetét sem tartotta fontosnak, nem látta értelmét, hogy a róla szóló filmben megjelenjen. Szükségeseznek tartotta figyelmeztetnie a rendezőt, a fiát arra, hogy ha

olyanokról akar beszélni a filmben, akiket a nézők nem ismertek, nem ismernek, és nem is érdekli őket, az egy biztos bukás lesz.

A családi múltidézést egy régi lemez és az arról szóló szép érzelmes zene indítja, archív felvételek és héber szöveg fut a mikrofilmolvasóban és egy 1897 április 25 (!) keltezésű postai pecsét Rajgrodból. Alan válaszként apja intelmeire a film bukásával kapcsolatban egy levelet olvas fel, amelyet dédnagyapja, Solomon írt jiddisül Benjamin Berlinernek. A jelenetet Alan a mikrofilmolvasó karjának lassú megforgatásával indítja, összekötve az óceánon haladó hajó mozgásával. A mikrofilm olvasó, mint „történetfelidéző” eszköz, ezzel a vágástípussal (mozgás-mozgásra) többször megjelenik motívumként a filmben. Fekete-fehér archív felvételek segítségével egy kelet-közép európai kis város, falu zsidóközösségét látjuk. Korabeli utcák, egy chéder, arcok: gyerekek, öregek és szegénység. Az érzelmes levél túllép a személyesen: a kivándorlás időszakának fontos történelmi dokumentuma, melyben nagyon sok közép-kelet-európai zsidó család életérzése fogalmazódott meg, Alan mesterien ábrázol egy korszakot a saját családtörténetét felhasználva. Az otthon maradtak fájdalma és a közel kétfélmillió zsidó reményei fogalmazódnak ebben a pár sorban, akik átkelve óceánon a biztonságot és a megélhetést keresték az új világban, éppúgy, mint Benjamin Berliner. Alan az egyéni sorsot a történelem személyesen feldolgozható részének tekinti, amely a család és a távoli család a zsidó közös történelem része, amelyhez rengeteg közös dolog fűzi és melynek kulcsa az identitás megőrzése a cselekvő emlékezésen keresztül. A cselekvő emlékezés nála a film és az ahhoz kapcsolódó alkotói folyamat, sőt talán még a forgalmazási szakasza is, hogy az alkotás részévé váljon a kollektív emlékezetnek.

A film 2. fejezete a család, Oscar és Regina, két teljesen különböző családi és kulturális háttérrel rendelkező ember házassága, és annak felbomlásának története. Oscar Berliner második generációs bevándorló, askenázi szülők gyermeke, körülbelül 12 -13 évvel idősebb Regina Cassutonál, aki első generációs bevándorló, gazdag szefárd családi háttérrel, színésznői ambíciókkal. Joseph Cassutonak valószínűleg imponált a magabiztos, jóképű fiatal, de már egzisztenciával rendelkező vállalkozó és így hozzáadta lányát.

Alan ezt a fejezetet egy, a film elején már látott fotó felidézésével kezdi (Oscar a kezében egy mikrofonnal) és arra kéri, az apját, hogy énekeljen. Oscar, *Doris Day* – „*Sentimental Journey*”

című dalába kezd, amely fiatalok nagy slágere volt.¹⁰² Ez volt Oscar zenei belépője. Hamarosan jön egy másik dal, ami Reginával jelenik meg, „*Edith Piaf: Je ne regrette rien...*”

Alan finoman egy hangulattal rajzolja fel a különbségeket, aztán mindkét fél elmondja azt is, amit a másikban látott a házasságkötésük előtt. Alan itt gondolatban talán újra egyesítené a családot, amit egy külön-külön/ közösen elénekelt dal *"The Nearness Of You"* helyez metaforikus keretbe. A duettet házasságkötésük után, körülbelül, amikor Alan született, énekelte Ella Fitzgerald és Louis Armstrong. „*Berliner például „varázslattal” egyesíti szüleit, amikor apját mutatja amint az „Nearness of You” című dalt éneklük, és ezt összevágja az anyjáról készült felvétellel, amint ugyanezt a dalt adja elő. A varázslatos duett, a vízbe zuhanó ház vagy a bokszt jelenet által a rendező arra kéri a nézőt, hogy képzelje el, milyen lehetett számára a szülők válása. Ezeket az érzéseket nem lehet direkt módon képekkel vagy szavakban kifejezni. Ehelyett a rendező olyan hangokat és képeket vág be - olyan közléstárral dolgozik - melyek illusztrálják, szétszedik a tér és az idő kontinuumát, melyet a képek eredetileg képviselhetek volna. Ezzel szemben szimbolikusan egy mélyebb és tágabb valóságot fejeznek ki, melyet sokkal nehezebb ábrázolni.*

A 3. fejezetben elérkezünk a jelenhez, itt láthatjuk először Oscart saját környezetében az idősek otthonában. Ennek a résznek a jelen idejű és a lengyelországi jeleneteit Alan forgatta, érzékenyen, és empátiákkal 16mm-s nyersanyagra. A rendező 48 snittből álló 2 és fél perces montázsban dolgozza fel apja mindennapjait szépen komponált érzelemgazdag képekkel az öregkorról és magányról. De... A jelenet végén egy szemrehányó kérdés zökkent vissza bennünket és újra a bokszmeccsen vagyunk. „*Vannak, akik azt mondják, hogy te sohasem próbáltál megváltozni, tudtál volna tenni azért, hogy a dolgok jobbra forduljanak*” – mondja Alan szemrehányóan. Egy rövid ütésváltás után érkezünk el a fejezet fontos kiindulópontjához a tágabb, távoli család kérdésköréhez, amely lényegében a zsidó identitás, kulturális, történelmi közösségéről szóló fontos kérdésekre vezet.

Alan másod- és harmad unokatestvéreket hív meg és von be a beszélgetésbe, hogy mit is jelent a kapcsolat ezen a rokonsági fokon. *Rokonok és idegenek* vagyunk egyszerre. – hangzik a válasz.

¹⁰² Az *“Érzelmes utazás”* (*"Sentimental Journey"*) népszerű dal 1944-ből. A zenéjét Les Brown és Ben Holmer szerezte a szövegét Bud Green írta és Doris Day adta elő. A dal 1945-ben vezette a slágerlistát. A dal véletlenül akkor jelent meg, amikor a II. világháború véget ért Európában, így sok veterán nem hivatalos hazatérő slágere lett. (a szerző megjegyzése)

Általában. *Ha találkozánk az utcán, fogalmam sem volna arról, hogy ki vagy.* De aztán nagyon fontos mondatok hangzanak a tágabb család tovább gondolásakor: *Idegenek vagyunk, akik egy közös történelemben osztoznak. Ettől a néptől kaptam a kultúrámat. Ugyanazok a tapasztalatai a szüleinknek és nagyszüleinknek.*

Közben újra a lengyel kis falu zsidó közösségét láthatjuk, ahonnan a Berliner család az összes másod-, harmadunokatestvér származik, amiről egyik sem tud igazán már semmit. Ugyanakkor metaforikusan a távolabbi család nem pusztán a konkrét lengyelországi ősöket jelenti, hanem a zsidóságot is, annak közös történelmét, kultúráját, tradíciót és rengeteg közös tapasztalatot.

Oscar nem akart részt venni a másod-, harmad-, unokatestvérekkel való kapcsolat felvételben, hiszen, úgy gondolja, hogy velük pusztán születési véletlen folytán került rokoni kapcsolatba. Semmi dolga tehát velük. Semmi. Csak a közeli rokonok számítanak. Oscar gyakorlatilag már csak temetéseken találkozik távolabbi rokonokkal.



A fejezet egyik legfontosabb része a Holocaustról szóló jelenet. Alan elutazott Lengyelországba felkutatni a Berliner család emlékeit sírját, de a temető helyén elhanyagolt, gazzal benőtt területet talált, ahol a hajdani sírok nyomait széttöredezett kövek mutatták csak.

Az apjával folytatott beszélgetésben vagyunk újra, miközben képen a hajdani zsidó temető maradványait látjuk.

Alan: Nem találtam a sírjaikat.

Oscar: -Mondtam neked, mondtam, hogy csak az idődet pocéklod.

Alan: –Nézd, mi lett a zsidótemetőkből, számos olyan zsidó temető van Kelet-Európában, mint ez.

Oscar: -Alan, emberek élnek, meghalnak és el vannak temetve, mi a fenét próbálunk most ezzel bebizonyítani?

Oscarból semmilyen érzelmet nem váltanak ki ezek a felvételek.

„A családi múltat kutatva Alan Kelet-Európát járja (Oscar szülei lengyel bevándorlók voltak), de ez sem rendíti meg Oscart. »Ott állt magányosan ez a sírkő,« – meséli Alan visszatértekor apjának – »és én úgy döntöttem, ezt választom nagyapád sírkövének.« »Hát akkor most örülhetsz«, mondja

Oscar unottan. Berliner, mint elmondja, meglepődött apja makacs közönyén. Oscar története szokványos. Szülei, miután megérkeztek Amerikába, inkább beilleszkedni akartak és elhanyagolták a családi múlt ápolását, dokumentálását. Oszkár és családja számára a származás hátrányt jelentett. Ezzel szemben Alan számára, aki egy jellegtelen, megszokottnak mondható környezetben nőtt fel, ez nagyon fontos. »A bevándorlók mindannyian új életet akartak, egy új kezdetet«, - mondja Alan. »Apám generációja meg akart szabadulni a jiddis akcentustól. Ő jó baseball játékos akart lenni, elfeledni a régi történeteket. Amerikai akart lenni.« – mondta Alan egy interjúban, mely a The Austin Chronicle című hetilapban jelent meg.»¹⁰³

Alan: Gondoltál-e valaha is bármelyik ismeretlen rokonunkra, aki a Holocaustban halt meg?

Oscar: Személyes vagy rokoni szinten sem



Alan: Apádnak voltak fiú- és lánytestvérei, akik sohasem jöttek ebbe az országba, és nekik volt családjuk, akik majdnem biztos, hogy a Holocaust során haltak meg.

Oscar: Én ezt nem tudom

Alan: Mondom neked, ez biztos.

Oscar: Együttérzek velük, de ezen túlmenően semmi.



A párbeszéd alatt egy fájdalmasan szomorú, elégikus képet látunk az emlékezés lassú, hangtalan zakatolásában: egy vonaton ülünk valahol a semmi felé tartva Lengyelországban és ködbe vesző sínpár mellett vonulnak el lassan a póznák, a távolból halk kórus hallatszik.

Majd zsúfolt temető, sírok kötengerszerűen... A szekvencia fájdalmas felidézése a Holocaustnak, és emocionálisan

egészíti ki és egyúttal teszi feszültté az alatta hallatszó párbeszédet. Hiszen a vonat, amin ülünk az halad, meghatározottan egy irányba, amiről nem tudjuk, hogy mi, tartunk valamifelé, amiről nem

¹⁰³ The Austin Chronicle, Fri., Jan. 9, 1998, Family Matters
The Texas Documentary Tour: Alan Berliner
by Jason Silverman

tudjuk, hogy mi. Hiába ez a mozgás van csak és ha elfordítjuk a fejünket, vagy behunyjuk a szemünket, attól a vonat halad tovább...rajta vagyunk...és a táj, amit látunk, attól állandóan távolodunk...

Oscar nem akar ezekről a dolgokról tudni, túl késő már. Öreg már, ahhoz, hogy megváltozzon, élete alkonyán –mondja. Igazán már nem érzi túl távolinak a halált, és minden teatralitás nélkül, jegyzi meg, nem élhetünk örökké...Az unokája Jade, azért nagy örömet okoz neki.

A fejezet zárójelenetében a Családtörténeti Könyvtárban vagyunk újra. Itt van képileg és hangulatában teljes kibontva az elmúlás, halál motívuma, amit korábban csak anticipált a helyszín különös atmoszférája.

A gránithegyről igazít le lassan a kamera a hegy mélyébe vezető bejáratra, melyet óriási vastag páncélajtó véd. Az ajtón lassan belépve egy lassú, hosszú fahrt-tal haladunk a plafonig érő szekrények közötti szűk folyosón, majd az orsról le-leereszkedő film mozgásával újra ugyanarra a folyosóra jutunk vissza egy sokkal gyorsabb és aztán még gyorsabb mozgással haladunk egy fekete vasajtó felé, aminek csaknem neki csapódunk, a képmező sötét lesz.

A film fogadtatása



A *Kinek mi köze hozzá* Egyesült Államok-beli és egyben világpremierjére az óriási szakmai presztízzsel rendelkező New York-i Filmfesztiválon a Lincoln Center Alice Tully termében került sor, óriási sikert aratva.

„Beszéljünk akkor a szeretetről. Nem csak én könnyeztem, amikor apámat állva tapsolva ünnepelték a Senkire nem tartozik bemutatója után az Alice Tully központ mozitermében – olyan volt, mint holmi megriadt őz a szeretet áradó fényében, amit 1100 idegen tapsa zúdított rá. Talán ez volt egész életem legérzelmesebb pillanata és bár soha nem mondta el nekem személyesen - pár héttel később mástól kellett megtudnom – számára is ez volt élete legboldogabb estéje.”

A New York Times két hosszú cikkben is méltatta a filmet, amely hamarosan elindult világhódító körútjára.

Az európai bemutatóra a Berlinale-n az Ulrich Gregor által alapított Fórum szekciójában került sor, ahol Alan Berliner filmjeivel visszatérő vendég lett és elnyerte a FIPRESCI és a szekció legrangosabb elismerését, a Caligari Díjat. Az alkotás 13 rangos díj mellett (például Nyon-i, Jeruzsálemi fő díjak) 1998-ban elnyerte az Emmy díjat is. A film egyesült államokbeli nemzeti televíziós premierjére 1997. június 3-án került sor a PBS-en (az amerikai közszolgálati csatornán), ahol a bemutatót televíziós interjú kísérte az alkotóval. A riporter Lisa Heller volt, aki később a *Edwin Honig emlékezete* executive producere lett az HBO színeiben. Az alkotás a különböző televíziós csatornákon világszerte eljutott a nézőkhöz, Európában és Japánban a film felnagyított 35 mm-es kópiája moziforgalmazásba is került.



Oscar Berliner utolsó éveit az idősök otthonában töltötte, Alan és Lynn folyamatos gondoskodása mellett. Olykor TV stábok is meglátogatták. Egészségi állapota folyamatosan romlott, demenciája súlyosbodott.

„A Kinek mi köze hozzá utáni években sokszor hangsúlyozta, hogy soha nem fog a fejébe szállni a sok figyelem, amit kap, persze már csak agyműtété okán sem, mivel már nincs ott hely az ilyesminek. Később, amikor elkezdődött nála a demencia, boldog voltam, amikor az otthonban filmsztárként mutatkozott be az öregeknek. A kétkedő megjegyzéseket persze nem hallotta, csak a mosolyt látta. Ezerszer elmondtam neki, de valahogy soha nem érzékelté vagy értékelté, hogy a nézők világszerte érdeklődnek felőle, sőt néhányan azt is bizonygatták, hogy akiknek volt szerencséje látni a filmet, azoknak egy kicsit az apjukká vált.”¹⁰⁴

¹⁰⁴ Eulogy for **OSCAR BERLINER**, delivered by Alan Berliner Riverside Memorial Chapel New York City August 22, 2001, 1:00 pm

“In all the years following Nobody’s Business, he claimed he would never get a swell head from all the attention he received, if only because after all his brain operations, there wasn’t anything left to get swollen. Later on after his dementia set in, I used to love it when he’d introduce himself to other patients in the nursing home as a movie star. Of course, he could never hear their incredulous responses, but he did see their smiles. And though I must have told him a thousand times, he never connected with -- or appreciated -- the fact that people all over the world always ask

Oscar Berliner, 2001. augusztus 19-én hunyt el. Temetésére a Riverside Memorial Chapel-ben került sor, ahol fia Alan búcsúztatta. Elköszönt Tőle, de Oscar Berliner a filmen keresztül legyőzte a mulandóságot, a Kinek mi köze hozzá-val a családdal és a nézőkkel, velünk marad. Unokája Eli, aki nem találkozhatott személyesen Oscarral, a filmen keresztül megismerheti nagyapját és annak családját és még sok minden mást is...Azt hiszem Alan beváltotta ígérését, amit a film elkészítése során magának tett: „Egy fiú a legnagyobb ajándékot adja az apjának, amit tud...” Igen: a szeretet, kárpótlást és a filmen keresztül az örökkévalóságot...

Alan Berliner naplójában apja halála után a következőket írta:

Halálával megváltozik a film élete is. Több tere lett. Elenged és tovább léphetek. Újra ki kell mérnem jelent, jövőt és múltat. Válaszút előtt állok. Új utakra indulhatok. A munkámban. A szerelemben. Életem egyenlete nyitott.

Az „Oscar Berliner és fia” vállalkozás bezárt. Nyugdíjba mentünk. Ő elköltözött. Én továbblépek. Ez is mint minden, ami vele kapcsolatos az irónia és az ellentmondások szomorú egyvelege. De én hangosan szerettem őt és az emberek ezt meghallották, megértették, tisztelték és úgy tűnik, maguk is megtanulták szeretni őt. Abból tanulunk, amit megélünk. Abból élünk, amiből tanultunk”.¹⁰⁵

about him, some of them claiming that he's a little bit a father to everyone who's had a chance to see the film.”

¹⁰⁵ Alan Berliner: NOBODY'S BUSINESS, SELECTED JOURNAL ENTRIES 2001

" His death now changes the life of the film. Gives it more edge. Releases me to move on. To make a new calibration of my past, present, and future. Puts me at a crossroads. New directions in life. In work. In love. All of my equations are now open-ended.

Oscar Berliner & Son" is now closed for business. We've retired. He's moved out, I'm moving on. Like everything else about him, it's a sad, mélange of ironies and contradictions. But I loved him out loud and people heard, understood, respected, and seemingly -- in turn, found a way to love him too.

We learn from the lessons we live.

We live from the lessons we learn.”

VII. *Álmatlanul*, fikciós elemek a személyes, alkotói dokumentumfilmben

Előzmények, motivációk

A *Kinek mi köze hozzá* című alkotásból megtudhattuk, milyen traumát jelentett Alan számára a szülők válása és az azt megelőző, szünni nem akaró éjszakai veszekedések, melyeket az ajtóhoz osonva hallgatott sokszor végig. Hosszú éveken át tartó átvirrasztott éjszakák után a későbbiekben sem tudott rendszeresen aludni, és aztán felnőtt életében is állandósult az alvászavar. Ez a közel sem természetes állapot rengeteg nehézséget okozott, amitől a film elkészítése előtt is hosszú évtizedeken keresztül szenvedett.



„1989 október 25. körülbelül hajnali 3 óra 25, mindig nagyon fáradt vagyok. Sokszor, ha azt kérdezik: hogy vagyok? Azt felelem: fáradtan. Mire az illető azt feleli: Alan, mióta csak ismerlek, mindig ezt mondd, fáradt vagy. Reggelente a szemem véres lesz, a hangom eltompul, a szavaim nehézkessé válnak, s a gondolataim, már ha beszélhetünk többes számban, akkor eléggé le fognak lassulni.” – mondta Alan egy régi fekete fehér felvételen.¹⁰⁶

Habár az évtizedek során kipróbált az alvászavarára különböző ellenszereket – a forró fürdőtől a hipnózison és a jógán keresztül a marihuánáig, valamint különböző gyógyszerekig, orvosi segítséget nem akart igénybe venni. Elfogadta ezt az állapotot, együtt élt vele. Aztán mint kreatív alkotó ember úgy rendezte be az életét, hogy ebből az alvászavarból próbált előnyt kovácsolni, hajnalokig dolgozott a filmjein, kihasználva az éjszaka nyugalalmát, menedéket és inspirációt találva benne.

Vajon milyen alkotói szándékok és személyes motivációk miatt döntött Alan 2004-ben mégis úgy, hogy az alvási problémáinak árnyai mögé nézzen egy filmben? Miről is szólhat ez a film? Mennyire tudja a saját életének súlyos problémáját úgy feldolgozni, hogy egy összetett és nem utolsósorban rendkívül szórakoztató műalkotással nézők tömegeit érje el, tükröt tartva és gondolatokat ébresztve sokakban?

¹⁰⁶ Részlet az *Álmatlanság* című filmből, HBO szinkronizált változat, magyar szöveg: Szabó János Lajos

Ahogy azt korábban láttuk, Alan személyes alkotások filmkészítőjeként gyakran életének egy bizonyos pontján érezte elérkezettnek az időt ahhoz, hogy egy régóta őt foglalkoztató témához nyúljon, legyen szó anyai nagyapja, Joseph Cassuto történetéről vagy apjával, Oscar Berlinerral való viszonyáról, vagy a szülei válásáról.



Erre az *Álmatlanság* című filmje esetén Alan maga sem tud biztos magyarázattal szolgálni: „*Miért akartam végül felvállalni azt a kockázatot, hogy feltárjam a konfliktusokat és ellentmondásokat, amelyek olyan régóta meghatározták az életemet. Hogyan érezhettem magam elég erősnek ahhoz, hogy beismerjem, az az állapot, mely meggátolja, hogy aludjak, és ami elválaszt engem a családomtól, az biztosítja számomra a tüzet (az erőt) az éjszakai alkotó élethez, ugyanakkor ettől vagyok kimerült nappal. Számomra, aki büszke vagyok magamra azért, mert meg tudok magyarázni dolgokat, teljesen rejtélyes továbbra is, hogy miért az életem ezen pontján csináltam meg az *Álmatlanságot*.*”¹⁰⁷

Ettől függetlenül az Alan életében bekövetkezett fontos változások és hatások mégis konkrét előzményként jelenhettek meg a film elkészítését illetően: „*Talán apám 2001. augusztus 19-i halálához van valami köze. Talán a csak három héttel későbbi, 2001. szeptember 11-i sokkoló eseményekhez van köze. (Csak kevesebb mint egy kilométerre lakom a Ground Zero-tól. Az első becsapódás hangja mély álmomból ébresztett. A második becsapódás hangja emlékeztetett az első becsapódásra, meg kellett állapítanom, hogy az nem egy álom volt, így bekapcsoltam a rádiót, és rá kellett döbennem, hogy a világ már sosem lesz ugyanolyan, mint addig.) Kevesebb mint egy órával később, mikor felöltöztem és kimentem az utcára, a saját szememmel láttam, hogy a tornyok a föld színével váltak eggyé. Három hét alatt ez a két esemény megrendítette a lelkemet. Talán ahhoz is köze lehet, hogy elváltam. Vagy hogy összeházasodtam Shari-val. Vagy a fiunk, Eli érkezéséhez.*”¹⁰⁸

¹⁰⁷ Director's Statement, Catalogue Essay, International Forum for New Cinema Berlin International Film Festival, 2006, by Alan Berliner: Why I was finally willing to risk revealing some of the conflicts and contradictions that have shaped my life for so long. Why I felt strong enough to admit that the very condition that prevents me from sleeping, and separates me from my family, provides the fuel for my creative life at night, but also leaves me exhausted during the day. For someone who prides himself on being able to explain things, why I made WIDE AWAKE at this moment in my life still remains a mystery.

¹⁰⁸ Director's Statement, Catalogue Essay, International Forum for New Cinema Berlin International Film Festival, 2006, by Alan Berliner: “Maybe it had to do with the death of my father back on August 19th, 2001. Maybe it had to do with the shocking events (just three weeks later) of September 11th, 2001. (I live less than one kilometer from

A film elkészítésének egyik motivációs eleme talán éppen a szorongásaitól való megszabadulás szándéka is lehetett, ugyanakkor Alan bátor döntéssel egy addig teljesen szokatlan irányból kezdett hozzá a film elkészítéséhez, engedve egy belső alkotói kényszernek: „*Talán az életem, a munkám egy olyan területére akartam tévedni, ami igazán megrémít engem. Lehet, hogy ez egy természetes ösztön, melyet minden művészt elér az élete egy bizonyos pontján. Ugyanakkor van ebben valami vakmerőség, valami esztelenség, jó adag vak hit, belépni a félelmeid sötét erdejébe.*”¹⁰⁹

A szorongás és félelem leküzdésének eszközei ebben a filmben a sokrétegű, finom, verbális és képi humor és az a fajta összetett, személyes alkotói jelenlét, mely tovább tágítja a személyes dokumentumfilm határait, már ha vannak egyáltalán ilyenek. Mondjuk ki bátran, ennek az alkotásnak a műfajban legalábbis nálunk szokatlan és frissítő újdonsága többek között az a fajta színészi teljesítmény, amit Alan ebben a filmben nyújt egy magára osztott, nagyon összetett szerepben. Az *Álmatlanság* egy igazi New York-i film, mely olykor Woody Allen világát idézi, minden különösebb áthallás nélkül. Ugyanakkor egy vizuális és hangji metaforákban gazdag, rengeteg asszociációt hordozó, olykor szédületes tempójú, a berlineri stílust folytató esszéfilm, nem ritkán fikciós, narratív elemekkel, jelenetekkel. Alan és felesége, Shari egyes szekvenciákban teljes intimitásban, néhány jelenetben pedig a család (Alan, Shari és Regina valamint Lynn Berliner) jelenik olykor kendőzetlen őszinteséggel, de mindig egy nagyon gondosan átgondolt és felépített filmes szerkezetben és hatásmechanizmus mentén.

Habár a mű az álmatlanságról szól, egy másik fontos és izgalmas réteg is megjelenik, egy olyan önreflektív viszonyrendszer mentén, amely finoman átszövi a filmet: a filmkészítő és az alkotás folyamata maga. Az *Álmatlanság* a filmkészítésről és magáról az alkotói folyamatról is szól, és mivel egy olyan esszéfilm, amely önreflektív módon bár, de bátran és teljes természetességgel használ fikciós módszereket, a berlineri történetmesélésnek egy új dimenzióját nyitja meg.

ground zero. The sound of the first crash woke me from a deep sleep. The second crash made me remember the first crash, which made me realize I wasn't dreaming, which made me turn on the radio, which made me realize that life would never be the same.) Less than an hour later, when I got dressed and went out on the street, I witnessed the towers tumble to the ground with my own eyes. Two events shook my soul, all within a period of three weeks.”

¹⁰⁹ Director's Statement, Catalogue Essay, International Forum for New Cinema Berlin International Film Festival, 2006, by Alan Berliner: Maybe I wanted to go to a place in my life and in my work that really scared me. This is probably a healthy instinct for artists to have at some point in their lives. But it also takes a little bit of recklessness, some foolishness, and a lot of blind faith to enter the dark forest of your fears.

A film elkészítése 2004 elején kezdődött el és közel két évig tartott, melyhez ezúttal, első alkalommal az HBO biztosította az anyagi háttérrel. Az *Álmatlanság* elkészítését hosszú kutatómunka előzte meg.

Önreflexió és szerepek

Alan a téma teljes tematikai feldolgozását is elvégezte, amiből egyes részletek a filmben reflektív elemként meg is jelennek, de erre még a későbbiekben visszatérünk. A filmhez természetesen nagyon szerteágazó archív anyagokat keresett a fikciós alkotásoktól a híradóig.



Az archív anyagok kutatásánál Alant a következő szándék vezette: *”Az Álmatlanság című filmemet készítve, mikor kutatásokat folytattam a filmhez, olyan archív anyagokat kerestem, amelyekkel tudok dolgozni, képeket alvó emberekről, képeket az ágyban álmatlanul forgolódo és hánykolódo emberekről, és mindenről, ami e kettő között van. És találtam is például képeket forgolódo és hánykolódo emberekről - sok ilyen van a filmben –, számtalan filmből, névtelen, archív felvételeket. Ezek a képek kétféle módon is szolgálják a projekciót, ezek a képek helyettesítenek engem, az analógjaim – én vagyok a képeken, ahogy képtelen vagyok aludni, felhasználom azokat az embereket a saját insomniám, a saját egész éjszakai forgolódoásom és hánykolódoásom projekcióiként. Ugyanakkor ezek a képek a maguk anonimitásával, a maguk végtelen vegyértékeivel lehetővé teszik a nézők számára, hogy a saját alvászavarukat, a saját álmatlanságukat, éjszakai kínlódoásukat*

lássák bennük. Ezek a képek két szinten működnek: egyrésztől saját magam projekciójaként, rám tekintő ablakként, de másrésztől potenciálisan minden néző tükréként, mivel ezek anonim archívok. Szóval ezek a képek kétoldalú ablak-tükröként vannak jelen, szabad helyet teremtve a metaforáknak.”¹¹⁰

¹¹⁰ Részlet a szerző Alan Berlinerrel, 2016. február 20-án készített interjújából (New York, Tribeca)



Az *Álmatlanság* előkészítése során Alan megkereste Észak Amerika legjelentősebb alvásspecialistáit is, akik fontos szerepet kapnak a filmben és a velük készült orvos-páciens beszélgetések részben a történetmesélés mozgatórugói lesznek. Ezekben az esetekben nyilvánvalóan nem pusztán egy dokumentarista szituáció rögzítéséről volt szó két kamera segítségével, hanem a specialistáknak az adott szituációkban színészileg is hitelesnek kellett maradni orvosként. A filmnek ehhez a jelenettípusához tartozik és azok kiegészítéseként jelennek meg Alan alvásvizsgálata és az ahhoz kapcsolódó szituációk, vizuális elemek, melyek kitűnő képi és dramaturgiai átmenetként szolgálnak a következő jelenet felé (pl. különböző diagramok, EEG görbe).

Az alvásspecialista orvosokkal induló jelenetek lendületesen, tömören és informatívan foglalják össze a nézők számára

Alan jelen helyzetét (családi állapotát, korát, közeli apaságát, panaszait, szokásait, stb), miközben az öt különböző orvos kérdéseire adott pár szavas válaszok során a rendező kialakítja azt az ehhez szituáció típusához tartozó, stílust és gesztusrendszert, amelyet a film során ezekben a jelenetekben végig használni fog, ami különbözik a műteremben ülő rendezőtől is, de még a családi vacsorán résztvevő Alantól is. Az orvosokkal zajló beszélgetések nyilván megbeszélte koncepció alapján lettek rögzítve. Ezek a beszélgetések sokféle szinten szolgálják a történetmesélést: informatívak, érdekesek, olykor humorosak és főként szituatívak. De nyilván ezek felépített szituációk. Például Alan egy történet mesél el az egyik orvosnak, ami képből is felidéződik. A *Kinek mi köze hozzá című* filmjét mutatták be az egyik egyetemen. Néhány alváshiányos nap után fáradtan repülőre szállt és aggódott is, hogy fáradtsága miatt nem fog jól szerepelni az egyetemisták előtt. „*De amikor odaértem alig párán ültek a közönség soraiban, pedig jó nagy terem volt.*” –panaszkodott Alan az orvosnak. *Ez mókás.* –jegyezte meg az alvásspecialista. *Nem tudom, hogy az orvosok előadásain is így van-e, de egy független filmrendezőnél ez az élet része.* –folytatta Alan, majd a felidézett jelenetben a vetítés előtt a közönséghez fordul: „*Mondják nem bánnák, ha terem oldalából vagy a*

végéből a sötétben filmezném a közönséget? Van valakinek ellenvetése? Nem? OK, Köszí.” És látjuk az alvó egyetemistákat a vetítés alatt. *„Valamiért úgy döntöttem, hogy elviszem a kis infravörös kamerámat, amivel a sötétben is lehet filmezni, hamar észrevettem, hogy a közönségből 5-6 ember álomba merült. Szó szerint aludtak...”* - folytatta Alan az orvosnak, aki megnyugtatóként tudományos magyarázattal szolgált: *„Jelenlegi társadalmunkban a legalváshiányosabb emberek az egyetemisták, olyan keveset alszanak, hogy állandóan fáradtak, ők tehát eleve álmosak”*

A jelenet a finom öniróniával hat, ahogy Alan ezt a történetet szóba hozza az álmatlanság kapcsán és ez a fajta humor gyakran jelenik meg ezekben az orvos páciens jelenetekben.

A másik, a film során többször visszatérő jelenettípus a családi vacsora melletti beszélgetés, Alan, édesanyja (Regina), húga (Lynn) és felesége között. Itt is a szereplőktől a kamera egy színészileg is hiteles jelenléte és természetessége követel. Itt Alan orvosokra hivatkozva szóba hozza a szülők veszekedéseit alvászavarával összefüggésben.

Alan: Több orvos is azt mondta, hogy annak az oka, hogy nem vagyok jó alvó, ahhoz is kapcsolódhat, hogy sráckoromban gyakran voltam fent éjjel és hallottam a veszekedéseiteket és ez olyan mélyen ágyazódott be az emlékeim közé, mint egyfajta fájdalom. (...)

Regina: 8-9 éves korodban korántsem veszekedtünk.

Lynn: Anya, miket mondasz?

Alan: Dehogynem 2-3-4-5-6-7 éves koromban csak mi? Előjönnek a történelmi emlékek igaz?

Lynn: Szerinted emiatt nem tudtál elaludni?

Alan: Lehet, hogy emiatt, mire rájöttem, hogy voltaképpen mi is történik anyáék között folyton azon rágódtam. Ezért maradtam fent, hogy hallhassam, figyeljem őket. Mindent hallottam. Életem nagy élménye volt, hogy kihallgattam, amíg ti ketten veszekedtetek. Amikor kettesben voltatok és amikor tágabb családi közegben, mondjuk partikon.

Ezek a gyerekkori emlékek, traumák kihatottak Alan felnőtt életére is. Ezért is szeretne tökéletes apa lenni, mindent megadni Eli-nak, a nyugalmat, szeretetet, biztonságot és a sok jó alvást. Ennek eltűlése lesz a vacsora melletti beszélgetés másik témája. Alan megszállottságát anyja nem nézi jó szemmel és a film végén teátrálisan Alanre szól: *Fejezd be végre ezt a filmet és találj valami más témát! Hallod? Igen Alan, mert részben ez a film tett tönkre, nem Eli!*

Az alkotás vége felé közeledve elhangzik tehát, hogy be kellene lassan fejezni a filmet. Ez is reflexió az alkotói folyamatra, kicsit önironikusan.

A legnehezebb színészi feladatot a rendező magára osztotta, és tegyük hozzá rögtön, kitűnően meg is oldotta.

Alan a filmben két szereptípusban, illetve annak különböző variánsaiban jelenik meg. Alan rendezőként a műteremben: álmos arc, kialvatlan szemek, egy fehér vagy fekete póló, rövid alsó. A stábtagnak közt van, akiket instruál, a véleményüket kérdezi, megszólítja őket. A fáradtság miatt talán ingerlékenyebb, nyers és őszinte, és a „másik Alannel” szemben az élő lelkiismeret vagy épp az ördög ügyvédje. Műsorvezető, konferanszié, DJ.

A másik szerepe szerint Alan, mint férj, aztán mint családapa az alvásspecialistáknál: világoskék ing, zakó. A házasság új kihívás elé állította, az eddigi éjjeli bagoly életformáját át kell állítani az új helyzetnek megfelelően. Fia, Eli érkezését várja, aki két hónap múlva fog születni, és szeretne mindent megtenni, hogy jó férj és jó apa lehessen. Habár gyógyulni szeretne, de kétségei is vannak. Vajon fel tudja-e adni 40 év beidegződései eddigi életformáját, amely ráadásul kreatív életéhez kötötte. Együttműködő, kedves és érdeklődő, őszinte de olykor szégyelli gyarlóságait és nem is mindig szeret róluk beszélni.

Az alkotói folyamat

Az *Álmatlanság* egyik alapkérdése az alkotói folyamat maga, mely meghatározóan fontos rétege az alkotásnak. A film valós idejében lehet a néző részese a rendezői gesztusoknak, felvételeknek vagy éppen a rendező fejében zakatoló teendőknek a forgatással kapcsolatban, melyeknek egy része már megjelent, lezajlott vagy melyeket még látni fog majd a műben.

A film Alan műtermében kezdődik, ahol éppen a nyitó, álomjelenet hangfelvétele zajlik:

„Einstein álma, egyes csapó: Világszerte kutatták az időeltolódás miatti bioritmus borulást. A történelem legnagyobb tudósai ... állj. Álljunk le. Elkevertem. A reggeli felvétel a halálom. Na jó, még egyszer.”¹¹¹ Alant látjuk kialvatlanul, majd a forgatás folytatódik.

„Einstein álma, kettes csapó:...”

¹¹¹ Részlet az *Álmatlanság* című filmből, HBO szinkronizált változat, magyar szöveg: Szabó János Lajos

Nyilvánvalóan Alan azt akarja, hogy a néző úgy érezze, hogy részese az alkotói folyamatnak és egyértelművé akarja tenni, hogy itt egy filmforgatásról van szó.

A film azaz egy mese...De álljunk itt meg egy pillanatra. Egy forgatás zajlik, ahol a rendező álomjelenete, akár teljesen kitalált fikatív narratív elem, akár nem, az alkotó saját évtizedek óta létező és gyötrő problémájához kapcsolódik, amiről egy filmet készít. Tehát jelen esetben a saját életével, problémáival, szorongásaival jelenik meg a készülő alkotásban a rendező, aki magáról akar elmondani egy történetet egyes szám első személyben. Függetlenül a megírt, konstruált, megrendezett jelenetektől a rendező, ahogy magát szeretné láttatni a filmben, az is a történet részévé válik, a személyes dokumentumfilm részévé, ahol elmosódhatnak a konvencionális műfaji határok. Azt hiszem, bizonyos értelemben a személyes dokumentumfilm műfajához tartozóan merülhetnek fel ezek kérdések a valóság és a fikció viszonyában, és ezekre a választ mindig az adott filmben kell keresni. Vajon ez esetben mi a valóság és mi a fikció? Egyébként valós életünkben nem folyton szerepeket játszunk-e? Hogyan mesélhetünk el egy történetet? Vajon nem sokféle arcunk van? Vajon azok a viták önmagunkkal, nem hasonlóan zajlanak? Alant hosszú évtizedek óta kínzó valódi problémáról van szó. Az *Álmatlanságban* megjelenő fikatív elemek egy jórésze a film idejében zajló valódi problémákhoz, konfliktusokhoz kapcsolódnak, mégha dramatizált formában is. A film elején Alan hánykolódik az ágyban és szorongásairól beszél, és nyilván semmi dokumentarizmust nem kell keresnünk ebben a jelenetben. Vagy a film vége felé az ajánlott kezelés miatt kerül vitába magával:

A (1): *Próbáld ki!* A (2): *Ez hónapokig tarthat és talán be sem válik.* A (1): *Próbáld ki!*

A (2): *Hogy hozhatnék egy ilyen döntést egy film kellős közepén?* A (1): *Ez pocsék duma, mindenkinek kell néha nehéz döntéseket hoznia, Sharival is igazságtalan vagy.* A (1): *Akkor is tudta, hogy alvászavarom van, amikor hozzám jött.* A (2): *Ettől még nem igazságosabb, mégis mit akarsz, életed végéig altatókat szedni?* A (1): *Hát nem látod ez milyen nehéz nekem?*

A (2): *Ne légy már folyton ilyen makacs, ne mondogasd folyton, hogy milyen fáradt vagy. Kibírhatatlan vagy.*

Amellett, hogy ezek valódi problémákat érintő kérdések, itt is megjelenik a filmforgatás jelenidejűsége, amely visszahat a helyzetre vagy akár befolyásolhatja rendező döntését.

Egy másik jelenetben: „*Lefekvésig szokott dolgozni?*” - kérdezi Dr. Richard Simon alvásspecialista. „*Szinte mindig*” - válaszolja Alan és archív felvételek közben egy hangmontázst hallunk gyorsan

egymásra rétegződő mondatokkal és csak úgy cikáznak a filmmel kapcsolatos teendők: „*Megtudni, mennyi az ébren maradási idő rekordja. Felírni minden alvással kapcsolatos szólást, közmondást. Megtudni mi a Maggie törvény New Jersey-ben. Vajon Leonardo tényleg negyedórát aludt csak? Keress kültéri órákat egész Manhattanben. Megkeresni a Nemzeti Alvásügyi Alapítvány honlapját. Felírni az álmatlanságban szenvedő festők, költők, művészek nevét. Megtudni hányféle vekker óra létezik, és óraketyegések...*

Megtudni a csernobili katasztrófa...Az amerikaiak hány százaléka iszik naponta kávé?”¹¹²

Majd egy infravörös kamerával rögzített éjszakai felvételen a filmhez készít jegyzeteket Alan:

„*Áttünések a Long Hotelben. A Homály Zóna zenéjét a Zombiba. Alvó növényeket filmezni*”

A filmben a Long Hotel hosszú folyosóján felvett jelenet és az alvó növények éppúgy megjelennek, mint a Homály zóna zenéje, a „Zombi” résznél.

A film egyik későbbi jelentében körülbelül az addig forgatási helyszíneként megjelenő műterem kel életre egy kísérlet kapcsán. De mielőtt ez megtörténne Alan lazán, egy széken elhelyezkedve, mikrofonnal a kezében a nézőkhöz fordul: „*Nos, ha az jutna eszükbe, miért nem nyakal be a fickó egy kávé és akkor nem volna semmi baja, életemben összesen csak húsz kávé ittam. Ha kávé innék, napokig nem aludnék, ez a mantrám, már vagy harminc éve. Úgy tudok jól felébredni, ha lezuhanyozok. A családom, a barátaim, és persze a filmes stábtagnak közül sokan kapacitálnak arra, hogy igyak kávé. Jól van, ma reggel nem fogok lezuhanyozni, hanem máris fogom magam és megiszom egy kávé. 10 perc múlva jövök is.*” És egy trükknek köszönhetően már ott sincs, és a film más jelenetekkel folytatódik tovább. Ám Alan az ígéretét betartja, 10 perc múlva visszajövünk a filmmel a műterembe és kezdetét veszi a kávé kísérlet, mely során 31 év után lehajt egy nagy pohár kávé.

Egy furcsa játék zajlik az idővel, amire a *Kinek mi köze hozzá* című alkotásban láthattunk példát, még ha kicsit másképp is. A kettőben az a közös, hogy azt sugallja, hogy a film készítésének folyamatában valós időben vehetne részt a néző is. Erre utal egyébként, a különböző jelenetek felvételeinek ismétlése vagy megbeszélése.

Például Alan a műteremben, mikrofonnal a kezében: „*Bőven lesz időm aludni, miután meghaltam...Tudom, ez egy kissé ördögien hangzik így, esetleg nem túlzás így? Igen az, hogy miután meghaltam, a halál mint kifejezés nem túl durva itt? OK. Lesz bőven időm aludni miután meghaltam,*

¹¹² Részlet az *Álmatlanság* című filmből, HBO szinkronizált változat, magyar szöveg: Szabó János Lajos

*lesz bőven időm aludni miután meghaltam, lesz bőven időm aludni miután meghaltam. Áh ez így nem jó. Na még egyszer: Lesz bőven időm aludni miután meghaltam. Szerinted ezt most jól mondtam?*¹¹³

Egyértelmű utalás: Alan egy saját magára osztott szerepben próbál a kamera előtt, és szüksége van a stáb visszajelzésére, miközben a nézők részesei lehetnek az alkotói folyamatnak.

De térjünk vissza a kávé kísérlethez: Alan a stábtagokhoz szól, majd instrukciókat ad az operatőrnek és elindul a kávétól hiperaktívvá vált rendező műterembemutatója. Megtudhatjuk mit rejt az a rengeteg, piros, narancsszínű, sárga, zöld, kék, lila spektrum színeit idéző doboz. Egy impozáns archívum tárul fel előttünk: fekete-fehér filmek, régi híradók, ismeretterjesztők filmek, hangeffektek, színes filmek, más filmesek kimaradt snittjei, 20-30-40-es évekbeli anonim amerikai családi filmek, Alan saját családi filmjei, a világ négy sarkából gyűjtött fényképek és még sok minden egyéb. *„Azt persze mondtam, hogy ABC-sorrendben vannak? Ez természetes. Ha az embernek ennyi sok holmija van, szigorú rendben kell tartania őket. Ha egy képre van szükségem, tudom, hol találom, ha mondjuk egy hangra... ez a lényeg, hogy minden gondolatsebessen történjen. Ahányszor támad egy ötletem, leírom egy kis darab papírra, ha meg is valósítottam, ráhúzom egy ilyen kínai típusú blokktartóra.*¹¹⁴ – árul el Alan további részleteket a munkamódszeréről.



És itt egy nagyon fontos doboztípusról hangsúlyozottan említést kell tennünk, és pedig a fekete dobozokról:

*„A fekete dobozokban újságokból kivágott képek vannak, az utolsó 25 év történetének nagy része itt van ezekben a dobozokban”.*¹¹⁵

Alan új filmtervéhez, melynek munkacíme *10 000 dolog*, és amit intenzíven két éve kezdett el, ezt a sok-sok ezer New York Times-ból kivágott fotót használja fel alapanyagként. Ennek a projektnek az előzményeit láthatjuk itt, ahogy éjszakánként ezeket a fotókat metszi ki és archiválja, majd pedig rendezgeti a műteremben.

Miközben a New York Times-ból vágja ki sorra a fotókat, ezt halljuk: *„Ha már azzal átkoztak meg,*

¹¹³ Részlet az *Álmatlanság* című filmből, HBO szinkronizált változat, magyar szöveg: Szabó János Lajos

¹¹⁴ Részlet az *Álmatlanság* című filmből, HBO szinkronizált változat, magyar szöveg: Szabó János Lajos

¹¹⁵ Részlet az *Álmatlanság* című filmből, HBO szinkronizált változat, magyar szöveg: Szabó János Lajos

*hogy éjjel plusz 3 órát legyek ébren, legalább kihasználom. Ez hetente 21 óra, havonta 90 óra, évente 45 nap és egy negyvenéves ciklus során ez 1800 nap. 5 évvel több volt az életem során ébren lenni, gondolkodni, alkotni.”*¹¹⁶

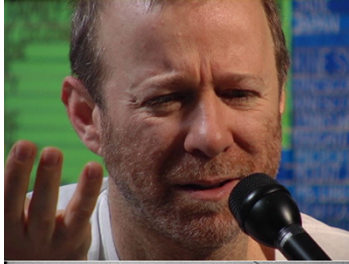
Az *Álmatlanul*ban felidéz egy 1989-es róla készült fekete-fehér archív felvételt is, melyben a kimetszés gesztusát mutatja kézzel a kamerába, mosolyogva és talán ennek a szenvedélynek része az is, amikor rengeteg földön szétterített fotó között Eli kisgyerekként lépeget.

Alan remélte, hogy ez az új projekt elkészül Eli bar-micvójára, és ajándékként a fiának dedikálja. Ez a rendkívül izgalmas és ambiciózus terv azonban pillanatnyilag is készül, folyamatban van, Alan szerint leghamarabb ősz tájékán lehet kész.

Humor

Az *Álmatlanul* című film egyik óriási erénye a humor, mely természetesen nagyon sokszor összefügg Alan kiemelkedő színészi munkájával, amely az arcközelikben, a gesztusokban, a reakciókban nyilvánul meg. Alan egy nagyon finom öniróniára építi a filmben humort, melyben saját gyengeségeit, szorongásait figurázza ki, olykor eltúlozva azokat. Máskor a kettős én szereposztása lehet a humor forrása. A rendező többször is kiigazítja, értelmezi az alvásspecialistáknál gyógyulást kereső énjét. Alan az alvásspecialistánál: *”Van egy csúnya kis titkom, megosztom magával, elég hosszú ideje szedek már altatóbogyókat, az üvegen ott áll: hetente két-három tablettánál többet nem szabad bevenni és csak rövid távon alkalmazható, de én....”* Alan, a rendező, a műteremből: *„Ne félj, mondd csak ki...”*. Egy éve már... mondja Alan bizonytalanul az orvosnál. *„Évek óta!”* – helyesbít könyörtelenül a rendező. Ez a típusú finom humor képi kontextusban, színészi játékkal működik igazán.

¹¹⁶ Részlet az *Álmatlanság* című filmből, HBO szinkronizált változat, magyar szöveg: Szabó János Lajos



A konkrét vicc alig hangzik el, talán csak ez: *„Egy olyan metaforát hallottam az alvásmegvonásról, ami elég ijesztő, de igen találó volt. Úgy szólt, hogy ha apránként főzünk meg egy békát, a béka nem is veszi észre, hogy baj van.”* - mondja Alan Dr. William C. Dement –nek, a Stanford Egyetem professzorának.



Sokkal gyakoribb humorforrást képvisel a szokatlan képi utalások, asszociációk egymás mellérendelése vagy például eltúlzott filmidézet, értelmezés vagy következtetés egy másik jelenethez kapcsolva. Például: Alan a műteremben arról beszél, hogy a kialvatlanságtól mik fordulnak olykor elő vele: *„Ha az utcán megyek, hogy elintézzek*

valamit, néha elfelejtem, hogy hová is indultam. Két hónappal ezelőtt, a filmem vetítésére épp csak a kazettát felejtettem el elvinni.” A következő képen egy összeomló ház híradófelvételeit láthatjuk, s közben az esemény kommentárja így hangzik: *„A tanúk szerint olyan volt ez New Yorkban, mint egy földrengés, mint a világvége. Az 56. utcaiak hirtelen örvénylő kő, üveg és fémzuhatagban találták magukat, amikor a 44. emeleten lévő daru összedőlt.”*

Alan sorolja az orvosnak mennyi mindennel próbálkozott az álmatlanság leküzdésében, az orvos visszakérdez, vajon birkákat számolt-e már? Alan gondolkodás nélkül válaszol: *nem pár száz után már nem érdekelnek.* Aztán a birka számolás később egy képsorral folytatódik, előbb számolás közben: birkákat, majd halat, aztán békákat, oroszlánt, tornászokat, ládákat pakoló, útegyengető munkásokat, és már 280 fölött járunk...

Alan, amikor a humor és a filmjei viszonyáról beszélgetünk a következő gondolatokat fogalmazta meg: *„A mi kultúránkban a komikus szintjén a humor a komikusok által elmondott vicceket jelenti, de a humor lényege ennél jóval sokoldalúbb. Egy bizonyos szinten a tabuk ledöntését jelenti, beszélni olyan dolgokról, amelyekről más nem beszél, illetve amiről félnek beszélni vagy arról, ami csak a tudatalattiban jelenik meg. (...) Úgy érezzük, ő kimondhatja, és ez ad egyfajta szabadságot, egyfajta elengedést, egyfajta intimitást – és ez megnyugtató és kényelmes, mert az mindig felszabadító, amikor tabuk ledőlnek. A humor egy másik fajtájának a szabadsághoz van köze, a gondolatok játékához. A humor megolajozza az elmét, lehetővé teszi, hogy a gondolatok táncolhassanak, szabadabban és akadálytalanabban áramolhassanak különböző dolgok között.*

Kapcsolatot teremt a dolgok között és ez a fajta humor, ami az előbbiek kombinációja. Lehetővé teszi, hogy a filmben olyan tabukkal foglalkozzunk valamilyen mértékben, mint a családi dinamikák. Hogy beszélni lehessen azokról a „szerződésekről”, a „szerződések” jellegéről, amelyek köztem és az apám között vannak, apa és fiú között, báty és nővér között, anya és fiú között, az élő és a holt között. Minden kapcsolatról, ami egy családon belül van.



Alapvetően azt szeretném gondolni, hogy a filmjeim a kiszámíthatatlanságukkal és azzal, hogy képesek valószerűtlen dolgokat egymáshoz kapcsolni, hogy képesek családi tabukat döntögetni, intellektuális és lelki mosolyt fakasztanak a nézőkben. Nem az arcukon, hanem az elméjükben. Nincs szükségem a nézők arcán látni a kacajt, az elméjüket szeretném látni mosolyogni. Mert az az elme, amelyik mosolyog, az nyitott, az fogékony, az eltökélt, az képes arra a munkára, amelyre szükség van a filmem befejezéséhez. Van benne hajlandóság, képes arra, hogy kövessen engem, megengedi, hogy váratlan helyekre vigyem, boldogan veti bele magát a részvételbe és együttműködésbe. Számomra itt van a humornak helye, ez a humor szerepe a filmjeimben. Sosem célom, hogy megnevettesek valakit, bár szeretem látni, ha az emberek olykor nevetnek egy-két dolgon „¹¹⁷

New York, Manhattan

Az Álmatlanságban Alan korábbi filmjeihez képest fontos szerepet kap maga a város, New York, Manhattan is. Nem véletlenül. „The City That Never Sleeps”. A város mely sosem alszik. Ha ezt halljuk, felidéződik John Kander és Fred Ebb híres slágere, amit már hallunk is Frank Sinatrától vagy Liza Minellitől: „I want to wake up in a city that doesn't sleep...”¹¹⁸

Ez az állandó mozgásban lévő fantasztikus város menedéke a rengeteg éjjeli bagolynak. Emlékszem, egyszer, amikor Pittsburgh-ből csak későn tudtam elindulni az egyetemről kocsival

¹¹⁷ Részlet a szerző Alan Berlinerrel, 2016. február 20-án készített interjújából (New York, Tribeca)

¹¹⁸ „E soha el nem alvó város csak engem vár vár...”

egy pénteki napon, másnak délelőttre volt megbeszélve Alannel egy találkozónk. Hajnali három körül értem Brooklyn Bridge-hez, ami teljesen be volt dugulva lassan lehetett csak araszolni. Szerencsére Alannel nyilván nem koránra lett megbeszélve a találkozó és gondoltam is, lehet, hogy ő most is dolgozik. És ezt a rengeteg kocsit magam előtt látva hirtelen ez olyan természetesnek tűnt.

New York, a Város már a film elején megjelenik és a történetmesélés fontos vizuális eleme lesz.

A Manhattan Bridge nappali képe párába vesző felhőkarcolókkal a háttérben, majd ugyanaz a beállítás estefelé, éppen felgyúltak a fények. Az Empire State Building csúcsát fény rajzolja ki, minden izgalmasabb, mint az előző snitten, hívogat az éjszaka, minden izgalmasabb. Aztán egy ronda szürke New York-i irodaház, ugyanez este, izgalmas vertikális fénycsíkok szétszórta a világító ablakok által kirajzolt geometriai formában, egy csapásra eltűnt a szürkeség. Ugyanez az állítás ismétlődik hasonlóan: egy utcára látunk rá nappal, mely olyan átlagosan érdektelen és aztán este ugyanaz amikor az vibrál vagy pusztán csak szebb. Tehát a módszer ugyanaz: a beállítás nappal és éjszaka (este). Közben hangban Alant halljuk, elmondja, hogy ő éjszaka kel életre igazán (ahogy a város is). *„Akkor tudok igazán dolgozni. Az igazat megvallva ahány filmet csak csináltam, mind éjszaka készült. Mondhatják persze, hogy vergődöm a két felem között, egyik, aki nem alussza ki magát, és a másik, amelyik nem ér rá, aggódik emiatt”.*

Manhattan a film második álmjelenetében is megjelenik egy fekete-fehér szekvenciában. Kihalt hajnali New York-i utcákat látunk, aztán egy férfi kissé dülöngélve jön át az úttesten.

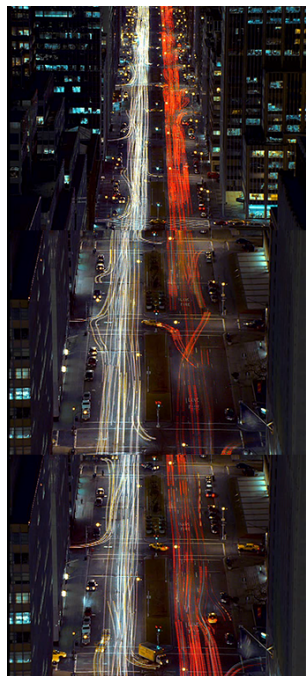


Egy teremtett lélek sincs, háttérben a felhőkarcolók, és egy metrószerelvény kanyarodik egy felüljárón. Közben narrációban felidéződik az álom: *„A városban kóboroltam egész éjszaka, olyasvalakit keresve, aki megmutatja miért képesek mások aludni. A reggel úgy talált, hogy egy rendőrségen a bűnözői nyilvántartás fényképeit nézegettem. Majd, amikor átnéztem szinte mindegyiket egyszer csak az üknagyapám Solomon Isaac képét húztam elő, akit persze sosem ismertem. Ő még Lengyelországban élt. Valamiért meg kellett találnom. Apám azt mondta csak úgy találhatom meg, ha felveszem ezt a sisakot, a bűvársisakot. Utána azon kapom magam, hogy egy rajnyi hallal úszom együtt. Ebben még van is ráció, mert tudom, hogy ő tanító volt*

Lengyelországban. Nagyon fontos, hogy megkérdezzem tőle, ő hogyan aludt. Ezért tettem meg ezt a nagy utat, hogy megkérdezzem, hogy hogyan aludt. Amikor végre megtaláltam rám mosolygott, erős jiddis akcentussal azt mondta: nem a megfelelő emberre találtál rá. Én a holddal fekszem és a nappal kelek. Ne engem hibáztass fiacskám.” Habár a képzelet téren és időn átkel, és még az óceánon is, visszalépve több mint egy évszázadot, megérkezve egy kis lengyel faluba Rajgrodba, mégis a városon átkóborolt éjszaka után a manhattani hajnal nyitja ki az álom és emlékezés kapuját.



A következő fontos szerepet Manhattan a filmben Alan életének várva várt éjszáján és reggelén kapja. Eli érkezési szekvenciája egy éjszakai manhattani képpel kezdődik, a szülőszoba ablakából látunk rá az éjszakai városra. Alan természetesen ott virraszt. A metronóm hangja tagolja az idő múlását és ugyanabból a beállításból látjuk New York-ot. A szülőszobában izgatott várakozás, Alan kicsit sápadtan mosolyog a kamerába. Az idő múlását ismétlődő városképek követik a fényváltozásokkal, még mindig ugyanabban a beállításban, hajnalodik. Manhattan együtt várja a Berliner házaspárral Eli Oz Berliner érkezését. A metronóm hangja gyorsul, Alant egy tükörből látjuk kamerával kezében. És reggel 9 óra 24 perckor megérkezik egy új New York-i lakos.



A város néhány perccel később a filmben izgalmas vizuális metaforák formájában jelenik meg, először kocsiból felgyorsított felvételeken New York utcáin rövid ideig nappal.

Miért nem tudok úgy aludni, mint más tankolni? Miért nem tudok addig fennmaradni, ameddig akarok? Amíg teljesen ki nem merülök? És aztán miért nem tudom frissen újramezdeni – kérdezi Alan az alváskutatót. Aztán újra egy éjszakai képben vagyunk, felső gépállásból látjuk a várost time lapse típusú felvételeken újra. Egy absztrahált éjszakai városkép nyugtalan felpörgetett dinamikus, olykor szakaszos lüktető mozgással. A kocsik baloldalon fehér, jobboldalon vörös nyüzsgő vonalakká állnak össze, a hosszanti-ellenkező irányú mozgásokat keresztirányú mozgások szakítják meg. Ez egy dupla azaz többretegű metafora: egyrészt a kocsik lámpáiból

összeálló mozgás dinamizmusa és absztrakciója egy organikus szervezetet juttathat eszünkbe, másrészt ennek a metaforának a létrejöttét az éjszaka táplálja. Hisz éjszaka nélkül ez a metafora nincs.



Az agyban lévő az alvás és ébrenlélet szabályozó agysejtekről beszél az alvásspecialista. Ez valamiféle programozott óraként is elképzelhető, amely bevezet egy újabb képi asszociációt: óriási fogaskerekek, majd egy órabelső szerkezetének ketyegő mozgása indítja el a szinte felfoghatatlan gyorsaságú montázst, amely manhattani órák sokaságát villantja fel. Emlékszünk még a film elején arra, amit Alan teendői között sorolt fel a filmmel kapcsolatos feladatokkal kapcsolatban? *Keress kültéri órákat egész Manhattanben!*

Ebben a mindössze 5 másodperc hosszúságú jelenetben 150 kép jelenik meg, azaz képkockánként van összevágva ez a nagyon rövid szekvencia.

Azán egy kézi vetítógépet látunk, melyet lassan hajtanak és a következő jelenetben már lassabb tempóban, felismerhetően jelennek meg az órák. Felhők mögül felbukkanó telihold nyitja az gyönyörűen fényképezett 30 snittből álló éjszakai montázst. A Manhattan Bridge-től a Times Square-n és a New Yorki metróbejáratokon át az eleven, vibráló éjszaka képei villannak fel ahol az emberek együtt vannak és benépesítik várost, az ölelkező pároktól a bisztróban ülő társaságon át, az éjszakai utcán

hegesztőkig és éjszakai munkásokig. Ez az éjszaka izgalmasnak és elevennek látszik, mintha a város is ebben az időszakban érezné magát jobban.

Közben Alan a stúdiójában ül és dolgozik: „*Számomra az éjszaka biztos menedékké vált. Olyan érzés, mint a kívül lennék az időn. A sötétség a csend, a békesség, ami áthatja. Finomabb az ételek*



íze, szebben szól a zene és élénkebb vagyok...”

Aztán jön a hajnal, mintha minden kicsit másnapos lenne, az ébredő város gesztusai. Éjszakából épp hazatérők és hajnalba futni indulók, és feljön a nap, a varázs megszűnt, minden olyan hétköznapi lett. Ez a körülbelül a 50 képből álló lassabb tempójú montázs egy kicsit álmos, még fáradt New Yorkot mutat. Sokan alszanak még parkban padon. A város mintha tükrözné a rendező ritmusát lelkiállapotát.

Az utolsó fontos manhattani szekvenciák Charlie Parker zenéjével érkeznek, fekete-fehérben, szemet kápráztató dinamikával, az éjszakát áthatító autók fényszóróinak vibrálása egy nonfiguratív, a jazz-zel együtt lélegző képi szekvenciát jelenítenek meg. Igazi képi költészet.

VIII. Költészet, idő és emlékezet, film *Edwin Honigról*



Mottó:

Edwin Honig:

*"a jó költészet...felrázza az embert a létezése gyökeréig"*¹¹⁹

Edwin Honig Alan Berliner-hez:

*"Amit te csinálsz az olyan, mintha verset írnál."*¹²⁰

Alan a *Kinek mi köze hozzá* során vezetett naplójában a film elkészítése előtt ezt az utolsó naplóbejegyzést találhatjuk:

„Tegnap megmutattam körülbelül 15 percet a filmből az unokatestvéremnek, a költő Edward Honignak, és a barátjának Jean Zaleskie-nek. Nagyon jól fogadták, és ez engem felbátorított. A film az idegekig hatol. Azért, hogy kiderítsen egyfajta igazságot az identitásról. A család bizonyos rejtett zugairól. Az apám annyira őszinte, annyira nyers, annyira igaz. Elképesztően eleven személyiség. Csak hagynom kell, hogy önmaga legyen.”¹²¹

Alan amikor ezeket a sorokat írta, talán nem gondolta, hogy több, mint tíz évvel később az egyik legszebb filmjét fogja elkészíteni másodunokatestvérevel, barátjával, mentorával Edwin Honig-gal, akinek a csillogó intellektusa mindig igazodási pontot jelentett számára.

A naplóbejegyzésről az *Edwin Honig emlékezete* című megrendítően szép alkotás kapcsán még egy szomorú tény jut eszembe. A páratlan nemzetközi sikert aratott a *Kinek mi köze hozzá* című film elkészülte után néhány évvel az egyre súlyosbodó memóriazavarokkal küszködő Oscar Berliner-nél

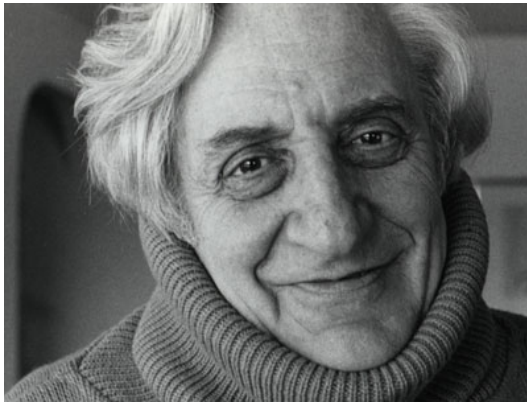
¹¹⁹ “good Poetry... should shake one to the roots of his being.” - Edwin Honig (forrás: http://www.alanberliner.com/first_cousin.php?pag_id=109)

¹²⁰ “What you're doing is like writing a poem.” Részlet az Edwin Honig emlékezete (First Cousin Once Removed) című filmből. Edwin Honig Alan Berliner-nek mondja ezt.

¹²¹ Alan Berliner: NOBODY'S BUSINESS, SELECTED JOURNAL ENTRIES 1996 (Saturday April 6, 1996 2:00 am) *Yesterday I showed about 15 minutes of the film to my cousin, the poet, Edward Honig, and his friend Jean Zaleskie, who is a remarkable painter. They responded very well, and I am encouraged. The film is beginning to touch a nerve. To reach a kind of truth about "identity." About some of the hidden places inside of "family." My father is so honest, so raw, so real. He's incredibly alive as a character. I just need to let him be himself.*

Alzheimer betegséget állapítottak meg, mely aztán a betegség kései stádiumában, halála előtt gyakorlatilag teljes memóriavesztéssel járt.

Alan amikor tudomást szerzett mentora, barátja Alzheimer betegségéről, sokszorosan, mélyen és érzékenyen, sok szinten érintett volt, ami óriási kreatív energiákat adhatott a film elkészítése során. *„Az Edwin Honig emlékezete nem olyan film, amit bárki másról csinálhattam vagy megcsináltam volna. Ez egy több évtizedes, mély barátság, kölcsönös bizalom, családi- és művészi rokonság, számtalan hosszú séta és telefonbeszélgetés, viták és eszmecserek betetőzése köztem és Edwin Honig között - aki közeli barátom, unokatestvérem és mentorom volt - mindezek közben Edwinnel ahhoz tartottuk magunkat, hogy a művészetnek a lényegig kell hatolnia, a dolgoknak a mélyéig, ehhez szemlélethez tartotta magát az életében, a munkájában, és ezt tartottam az eszemben a film elkészítése alatt.*”¹²²



Alan barátságuk hosszú évtizedei során 16 milliméteres kamerával készített felvételeket Edwin Honig-ról (ezekből aztán be is került a filmbe, például a Edwin Honig apja temetésén forgatott néma felvételek). *„1989-ben egy interjút is felvettem vele, ami megjelent egy róla szóló antológiában. Edwin sok tekintetben lenyűgözött, sejtettem, hogy egyszer rászánom magam egy róla szóló filmre, és erre céloztam is neki. De csak akkor jöttem rá, hogy nem halaszthatom a dolgot, amikor egy alkalommal az emlékezetéről beszélgettünk, és elmondta, hogy az övével nincs rendben valami, én pedig megkértem, hogy legközelebb hozhassam a kamerát. Néhány hónap múlva újra felkerestem, és akkor indult a projekt. Közel öt éven át látogattam, és rögzítettem a beszélgetéseinket.*”¹²³

Ennek a több évtizedes barátságnak, majd a sokéves munkának eredménye egy megrendítően szép, mély alkotás lett az emberi lét sebezhetőségéről, az emlékezetéről, az elmúlásról, a költészetéről és

¹²² *First Cousin Once Removed is not a film I could (or would) have made about anyone else. It's the culmination of decades of deep friendship, mutual trust, family kinship, artistic kinship, countless long walks, telephone conversations, debates and discussions with Edwin Honig – my close friend, cousin, and mentor -- often centered on his insistence that art should always get to the heart of the matter – to the very bottom of things – an approach he valued in his life, applied to his work, and something I kept in mind throughout the making of the film.*

¹²³ Magyar Narancs: *VERZIÓ* " Üzenet a szakadék pereméről " Alan Berliner filmrendező, a nyitófilm alkotója O.S. 2013/44. (10. 31.)

sok minden másról... A film során egy tehetséges, hajdanán páratlan intellektusú költő egyre súlyosbodó betegségével vívott csendes küzdelemének lehetünk részesei. A költő a hozzá talán a legközelebb álló emberrel beszélget élete alapkérdéseiről egy nehezen definiálható tér- és idődimenzióban, túl az életen és innen a halálon, olykor szavak nélkül. A költő, aki a szavakat hívja segítségül, hogy olyan dolgokat mutasson meg a világból mely sokszor túlmutatnak a szavakon - a képek, az érzések és a reáliák világától oly távol eső dolgok univerzumában találhatók -, fokozatosan elveszíti uralmát a legfontosabb eszköze, a szavak felett. Az alaphelyzet egyszerre megrendítő és metaforikus, ugyanakkor sokféle lehetőséget kínál egy filmkészítő számára. Nyilvánvalóan akkor érdemes egy ilyen roppant nehéz vállalkozásba belefogni, ha az egyéni szenvedéstörténeten túl általános, egyetemes emberi tanulságokig, összefüggésekig is el tud jutni az alkotás.

A film nyitóképén a kamera egy patakban sodródó falevelet követ közeliben, távolról különös madárszerű hangot hallunk, közben egy női hang egy versrészletet idéz fel:

*„Belépsz egy helyre,
Ahol a kimondhatatlan, a láthatatlan,
az elmondhatatlan láthatóvá válik,
És van egy olyan jelentése is, amelyben az emberek
Egyszerre látni akarják azt meg nem is”¹²⁴*

Aztán szobabelsőben alulról láthatjuk a költőt, és testvére, Lila Putnam a következőkkel folytatja:
„Itt van egy elképesztően pusztító betegség, amit rögzítesz, és amit fontos is rögzíteni, mert az az ember, akit a spanyol és a portugál kormány lovaggá avatott, most nem emlékszik rá, hogy mi a neve annak a szerkezetnek, amivel éppen fényképezed őt.”

¹²⁴ *You are coming inside some place,
Where the unspeakable, the unseeable, the unsayable
Can be seen,
And there's a sense in which people
Both want to see it and don't want to see it...*



A következő képsoron Alant látjuk, amint kiszáll a liftből, hogy találkozzon újra és újra az Alzheimer kórban szenvedő barátjával, mentorával annak Rhode Island-i lakásában. A beszélgetések évszakokon, éveken ívelnek át, a betegség által önkényesen diktált, kiszámíthatatlan rendszerben, melynek talán csak csöndes, feszítő ritmusát érzékelhetjük.

A jelenet több mint húsz egészen rövid snittből lett összevágva, mely különböző évszakoknak megfelelő öltözékben, ruhákban mutatja Alan-t, amint a liftből kilépve, a folyósón Edwin Honig lakása felé halad és becsenget, a vágásokat és mozgást az írógép hangja ritmizálja.

A csengetések után Alan nem lehet biztos benne, hogy mi fogadja, vajon megismeri-e majd barátja. Itt újra különböző időben rögzített felvételeket láthatunk. A film a sok találkozás első pillanataiból jelenít meg egy montázst, vajon tudja e még a költő, hogy Alan egyáltalán kicsoda és miért jött. A különböző évekből egymás után vágott különböző reakciók, gesztusok egy módszert, egy játékszabályt is bevezetnek a film egészére vonatkozóan - hasonló típusú szekvenciák többször is megjelennek a filmben. Edwin Honig válasza többnyire egy zavart „nem tudom”, amit persze nagyon változatos variációkban fejez ki.¹²⁵



A jelenetet záró mondatok, viszont a maguk egyszerűségében is nyugtalanítóak:

Nincs most több emlékem. Elvesztettem valamit. Közben a drámai archív kép idéződik fel egy viharban leszakadó és a folyóba zuhanó hídról, s a képen kívül Edwin Honig hangját halljuk újra: *Tudom, hogy létezik a múlt, és tudom*

¹²⁵ Alan egyébként a filmből kivett jelenekből, illetve mondatokból és gesztusokból készített egy háromperces rövidfilmet, melynek címe: *56 módon mondani, hogy „nem emlékszem”*.

*éltem benne, és hogy feladtam, hogy csak a jelenben élhessek.*¹²⁶

Edwin Honig Alan-nek adott válaszaiban nagyon gyakran jelenik meg a játékosság és a zeneiség. Lehetséges, a költő a szavak híján a különböző, csak ritmikailag és hangzásban értékelhető, konkrét jelentés nélküli szótag-sorozatokkal vagy hanggi gesztusokkal pótolja, vagy teremti meg azt a zenét, amit már a nyelv segítségével nem tud.



Alan egy régebbi, legalább tizenöt évvel korábbi videófelvevételeket mutat, amelyen Honig egy riportban beszél energikusan a pályájáról, amit a költő a film jelenében némi értetlenkedéssel, bár kíváncsian figyel, majd megkérdezi: „*Ki ez*”? Alan válaszol: „*Ez az ember, aki te voltál*”. „*Engem ez hidegen hagy*” - mondja Honig, majd tovább nézi a videót hajdani önmagáról és hozzáteszi némi iróniával: „*Nem akar ki próbál lenni*”.¹²⁷

A videón újra Honig professzort láthatjuk: ... „*Jó sok könyvet publikált. Egyet az allegóriáról...*” jó hosszan gondolkodik, majd ennyit mond: „*Elfelejtettem a címét*”.

Kényes feladatra vállalkozott Alan, mikor az Alzheimer betegségben szenvedő Edwin Honigról kezdett filmet készíteni. Egy emlékeitől, gondolataitól, önrendelkezésétől lassan megfosztott ember személyiségének szétesését bemutatni felvethet etikai kérdéseket. Az orvosi gyakorlatban konszenzus van arról, hogy az Alzheimer demenciában szenvedők előre rendelkezzenek, milyen kezelést fogadnak el, mit utasítanak vissza - majdan akkor is, mikor már nem lesznek birtokában az e döntések meghozatalához szükséges képességeknek. Edwin Honig tudatában volt betegségének, tudatában volt annak, ami rá vár, és ezzel a tiszta tudattal adta beleegyezését Alannek a film elkészítéséhez. És nem csak erről rendelkezett, hanem arról is, hogy halála után az agyát az Alzheimer kór kutatásához ajánlja fel. De Alan nem csak ezért dolgozhatott kétségek és

¹²⁶ Edwin Honig: *I don't have much memory now. I've lost something I know there's a past, and I know that lived in it and that I gave it up to live only in the present.*

¹²⁷ Edwin Honig: „*He's trying to be someone*”

fenntartások nélkül ezen a filmen, hanem mert a közös munka egy több évtizedes barátságra épült, mester és tanítványa viszonyára, sőt tekinthetünk arra, mint apa és fia kapcsolatára - ahogy ők is tekintettek magukra. „*Edwin nem volt az apám, de egyfajta apa-figura volt számomra*”. – mondta Alan egy vele készített interjúmban. És ez a fiú vagy tanítvány, barát, mindvégig mély együttérzéssel, szeretettel és gondoskodással vette körül mesterét, hogy aztán egy őszinte, szép és poétikus filmmel állítson emléket neki - elosztatva minden erkölcsi fenntartást.

A film egyébként néhány ponton közvetlenül is tisztázza ezt az esetleges etikai kérdésselvetést. Alan még a filmforgatások kezdetén, amikor Edwin Honig a betegségének kezdeti stádiumában volt, megbeszélte ezt vele a kamera előtt is.

Alan: Hogyan viszonyulsz ehhez?

Edwin: Ehhez?

Alan: Hogy egy filmet csinállok rólad.

*Edwin: Hogy filmet csinálsz rólam? Isten áldjon téged, legyen jó napod és gyere vissza újra.*¹²⁸

De van a filmben egy másik erre vonatkozó jelenet, Lila Putnam-mel, Edwin Honig testvérével, aki eleinte valószínűleg helytelenítette a filmezést:

Alan: Lila, mikor először kezdtünk beszélgetni, az aggodalmadat fejezted ki azzal kapcsolatban, hogy megmutassam Edwint abban az állapotában, amiben most van.

Lila: Csak a rosszat láttam benne.

Alan: És mitől változott meg a véleményed?

*Lila: Nem tudtam, hogy ő a beleegyezését adta neked ehhez, amikor még tiszta volt. Ez így egészen más történet.*¹²⁹

¹²⁸ Alan: How do you feel about that?

Edwin Honig: That-

Alan: I am making a film about you

Edwin: That you're making a film about me? God bless you, have a good day, and come back again.

¹²⁹ A: Lila, when we first starting talking, you expressed concern about showing Edwin the way he is right now.

L: I only thought of the negative.

A: And so what has changed your mind?

L: I didn't know that he gave you permission to do it when he was lucid.

So that does make a story out of it.

Alan már a film elején szóba hozza szorongását az Alzheimer kórral kapcsolatban, és barátja tanácsát kéri:

Alan: Jó okom van, hogy félek ettől.

Edwin Honig: Miért mondod ezt?

Alan: Apám nyolcvanéves korában elveszítette az emlékezetét, és az ő apja is.

Edwin Honig: Óh, vigyázz, rád is lecsaphat egy napon.

Alan: Milyen tanácsot tudnál adni nekem?

Edwin Honig: Készítsd fel magad, rosszabb, mint amit gondolsz.¹³⁰



Egy fekete fehér archív képekből felépített álomszerű szekvencia metaforikus jelenete következik: ahogy a kalauz felszáll és elindít egy vonatot, előbb még a mozdonyvezető mellett látunk ki a sínekre, majd az ablakra rácsapódott vízcseppeken keresztül, már foltokban, kontúrok nélkül érezzük a táj vonulását, a vonat mozgását, majd egy alagútba érünk, ahol végül elsötétül minden.

Egy kart meghúz egy kéz és elindít egy képsorozatot: egy körmozgásban felismerhetetlen kontúrok mentén talán valami gyárcsarnokszerűség, aztán a kép teljesen absztrakt mozgások és villanások sorozatává válik s közben az alábbi párbeszédet halljuk:

Edwin: Szóval, mit mondhatnék neked, amivel segíthetnék?

Alan: Érdekel a tapasztalatod, milyen az, amit most átélsz?

Edwin: Rendben, menjünk közel a problémámhoz. Vannak a tudatnak olyan részei, amiket nem lehet leírni.

¹³⁰ Alan: I actually, have good reason to be scared.

Edwin: Why do you say that?

My father lost his memory around the age of 80, and his father lost his memory.

Edwin: U-oh. Watch out. It may hit you one day.

Alan: What advice can you give me?

Edwin: Prepare yourself. It worst, than what you think.

Alan: Megpróbálhatnád.

Edwin: Az elme üres lehet és el is hagyhat. Ez a baj.

Alan néhány pszichiátriai rutinkérdés után, melyből egyre sem kap helyes választ, megkérdezi:
Szóval, te azt sem tudnád, ha a világnak befellegzett volna éppen?

*Edwin: Milyen világnak?*¹³¹ - válaszolja a költő játékos mosollyal.

A film szerkezetileg egy saját laza szabályrendszerrel felállító esszéfilm, melyben nyoma sincs a didaktikusságnak. Alan egy ponton írásban megszólítja a nézőket, hogy egy feladatot adjon nekik, miközben folytatja a beszélgetést barátjával. A feladat az, hogy próbáljanak emlékezni a következő három szóra, sorrendben: *fotel, fa, madár*.

Alan egy esszenciális kérdést tesz fel a költőnek: - *Van bármi is, amiről azt gondolod, hogy soha*



*nem fogod elfelejteni?*¹³² –és közben Alan egy régi fényképet mutat Edwin-nek, aki először csak a nagyapát ismeri fel, de Alan segít neki: édesanyja és Edwin mellett Stanley, a költő öccse látható, aki tragikus balesetben halt meg.

„*Megöltem*” - mondja a költő, majd folytatja: „*Átfutott az úton, amikor hozzám szaladt, és elütötték. Egy ideig emlékeztem a teherautót vezető ember arcára, aki megölte őt. Láttam, ahogy elfordítja a tekintetét.*”¹³³ Ez a kép még akkor mélyen az agyába vésődött, és ettől egy életen át nem tudott szabadulni. Stanley ekkor hároméves volt, Edwin öt. Az apja őt hibáztatta a balesetért. „*Apám rögtön úgy érezte, hogy az a dolga, hogy engem okoljon a*

¹³¹ Edwin: So, what can I tell you that would help?

Alan: I'm interested in your experience, what it's like to be you right now?

Edwin: Well, let's go where my problem is. There are things about the mind that you can't describe.

Alan: You can try.

Edwin: The mind can be blank and it will be going. That's the trouble

Alan: So, you wouldn't know if the world was fucked up or not right now?

Edwin: What world?

¹³² Alan: *Is there anything that you don't think you'll ever forget?*

¹³³ Edwin Honig: *He ran across the street when he ran to get to me, and he got ran over.*

For a while, I remembered the face of the man in the truck who killed him.

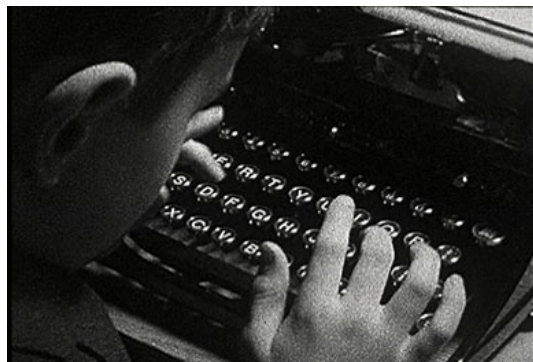
I could see him looking away.

haláláért, meg akart büntetni, mert nem voltam jó. Szörnyű teher, nem tudtam szembenézni vele, ahogy nem tudtam együtt élni sem vele.

Edwin öreg fotelében ül a végtelen idő magányában, az ablakon keresztül az öreg fákat nézi és még most is ott van vele ez az emlék, az az arc, és a gyötrő büntudat, amivel valójában haláláig képtelen volt megbirkózni. Az egyre súlyosbodó betegség felemészti az emlékeket, a múltat, egy dolgot hagy a költőnél, ezt a szörnyű emléket és az ehhez kapcsolódó büntudatot.

A halkan megszólaló zene mellett megszólal Sheryl a költő, Edwin Honig másik barátja: *„Stanley örökre átmegy az utcán újra és újra Edwin egész életén át, Edwin pedig néz, visszanéz de sohasem időben.”*¹³⁴

A zene, amit közben hallunk és amit Alan nagyon finoman és mértéktartón használ, átvisz bennünket a következő (természetesen nem címekekkel tagolt) fejezetbe, melynek azt a címet is adhatnánk Edwin és a zene; tulajdonképpen ezen a témán keresztül idéződik fel a költő családja. Edwin Honig édesanyja, Jane Freundlich zongorán játszott, apja, Abe Honig pedig kántor volt. Az Alan által forgatott régi 16 milliméteres néma felvételen Edwin Honigot látjuk, amint apja temetésén búcsút vesz tőle. A fel nem vett búcsúztató helyett Edwint halljuk: *„Az apám isten akart lenni, és azt akarta, hogy én is istennek lássam.”*¹³⁵



Egy öreg írógép fekete fehér archív felvétele nyitja a következő fejezetet, mely a költészetéről szól. Edwin Honig már 7 éves korában gondolt rá, hogy költő lesz és visszatérünk újra Edwin gyerekkorába, melynek démonjai szünni nem akaró módon kísértik a költőt. Sok barátja ismeri ezeket a traumatikus emlékeket: *„Edwin mesélt nekem az apjától kapott szánkóról, amire az ráírta a testvére születésének és halálának napját. Edwin pedig betette a fürdőszobába a fal felé fordítva, hogy ne is lássa”* - meséli egy barátja, Caryl, majd Susan hozzáteszi: *Abe nem tudott*

¹³⁴ Sheryl: Stanley crossing the street was in perpetual motion. Stanley was always crossing the street throughout Edwin's life and Edwin was always looking-looking back and not looking in time.

¹³⁵ Részlet az *Edwin Honig emlékezete* című filmből: Edwin Honig: *“My father wanted to be God and wanted me to know that he is God.”*

megbirkózni a fia halálával, és mindig Edwint gyötörte, ő lett ennek a szörnyű dühnek az áldozata.
A szülők Edwin tízéves korában elváltak, a nagymama nevelte fel őt.

A gyermekkori traumák, majd a nagymamától kapott szeretet és az a néhány nyelv, amit ekkor tanult meg, hozzájárulhatott ahhoz, hogy a költészet felé induljon el.

Gyorsan változó képsorok: egy guruló golyó, egy robbanás, majd vihar után köröző madarak az égből, és a karmester, akit a Városi kiadás (City Edition) című rövidfilmből ismerünk. Ahogy a karmester beint a zenekarnak, a telihold körül megjelenő betűk sorrendbe állnak, megalkotva a szót: Poetry (Költészet). Ezután villámok, mennydörgés következnek, a betűk vibrálnak a vásznon, és a költő által szavalt verssor formálódik: *Gazdag vagy, te koldus. Tiszta lappal indulhatsz.*¹³⁶

Ebben a fejezetben további versrészletek idéződnek fel és előkerülnek Edwin Honig gondosan készített feljegyzései. Alan a feljegyzéseket, naplórészleteket, kézirat részleteket mozgatja nagy dinamikával; a rengeteg betű, szó, mondat hullámszerűen, mint a tenger, 50 év emlékei már csak csupa idegen papírt jelenthetnek a költő számára.

„Alan: Tudod, átnéztem néhány naplód, írtál bennük az álmaidról, a vers ötleteidről, esszéket, cikkeket, hétköznapi dolgokról, hogy milyen könyvet olvastál, milyen barátságokat kötöttél, hogy milyen helyeken jártál, mindezt leírtad.

Edwin Honig: Mert nem akartam elfelejteni ezeket.

Alan: Tudod, hogy csaknem ötven évig vezettél naplót?

*Edwin Honig: Nem.*¹³⁷

A költészetéről szóló rész konzekvensen használt vizuális metaforái a madarak, madárraj, égből, villámok. A madarak köröznek az égen, vagy az egyik madár csőrével egy írógépet kopogtat, vagy telefonvezetékekről reppennek föl. E fekete-fehér és archív felvételek hangulata egyszerre valamifajta időtlenséget és nyugtalanságot sugall.

Közben Edwin Honig hangját halljuk:

„Az idő kifejezése az inspiráció egy darabja. Ha ismered a hangokat, ismered a szavakat.

¹³⁶ Részlet az *Edwin Honig emlékezete* című filmből: Edwin Honig: “You’re rich, you beggar. You’ve got a clean page to start with”

¹³⁷ Részlet az *Edwin Honig emlékezete* című filmből: Alan: You know, I was looking through some of your journals, and you used to write down your dreams, ideas for poems, essays, articles, things every day the book you read, the friends you made, the place you went, you write it all down.

E: Because I didn’t want to forget them.

A: Do you know that you kept those journals for almost 50 years?

E: No

Ha ismered a szavakat, Már tudod, mit játszatsz.

Majd a költő Alanhez fordul: *Így tekints erre.*

„Amit te csinálsz az olyan, mintha verset írnál. Megváltoztatod az emberek gondolatait, valamire, amit szeretnél, hogy gondoljanak.”¹³⁸

Edwin rengeteget időt tölt a foteljében és az ablakon keresztül a szemközti óriási fák lombjait látja az évek vonulásában, az évszakok változásában. A film költőien megjeleníti a változást, az állandóságot és a mozgást, miközben egy bensőséges és csendes, különös hangulatú beszélgetés zajlik a költő és Alan között:

A: Ha sokat üldögélsz ebben a fotelben, biztosan nagyon fontos neked ez a látvány.

E: Ó, igen. Nagy dolog számomra, hogy megismerhetem ezeket a fákat. Először azt látod, uuu...

Hogy is hívják azokat a fákon?

A: A levelek? Nagyon nyugodtak, s a nyugalomban mégis jelen van a mozgás.

E: Egy mozgó festmény. A levelek egyformának tűnnek, ahogy először rájuk nézel, de ha nézed őket egy ideig, láthatod, hogy különbözőek. Anélkül változnak, hogy te akarnád ezt a változást, szóval van egyfajta szándékuk, amiben hinned kell. A levelek változásában. Nehéz megismerni valamit, ami mindig mozgásban van.¹³⁹

„Alan: Megpróbálok a fákra, mint metaforákra tekinteni.

Edwin: - Mit próbálsz meg?

Alan: - Metaforaként nézni a fákra.

Edwin: - És hogy kezdesz ehhez hozzá?

Alan: - Néha azt gondolom, hogy minden levél egy emlék.

Edwin: - Azt hiszem látok a múltból valamit a levelekben, a múlt emlékeit látom bennük.”¹⁴⁰

¹³⁸ Részlet az *Edwin Honig emlékezete* című filmből: “Edwin Honig: *Piece of inspiration an expression of time.*”
If you know the sound, you know the words. If you know the words, You know what you can play.
Look at it that way. What you are doing is like writing a poem.
You're changing what people are thinking. To something you want them to think.

¹³⁹ Részlet az *Edwin Honig emlékezete* című filmből:

A: If you sit in this chair a lot, Then that view is very important to you.

E: Oh, yes. Getting to know these trees has meant great deal to me. At first, you see the, uh - What do you call them on the trees?

A: The leaves? It very still, and yet in the stillness there's movement.

E: A moving painting. The leaves look the same, when you first look at them, but when you look at them for a while, you see they're different. They change without your wanting the to change so they have some kind of meaning, that you have to believe in. The changing of the leaves. Somethings that moves all the time is a hard thing to get to know

A film egyik meghatározóan fontos metaforájának születéséről Alan a következőket idézte fel:

“Mikor először voltam nála, a fák csak fák voltak, a levelek pedig csak levelek. És hallgattam Őt, ahogy beszél róluk, ahogy megérti azokat, ahogy magába szívja a jelentésüket, ahogy magába szívja azt a megfoghatatlan és alapvetően mélyreható folyamatot, ahogy a levelek elszíneződnek, lehullanak, majd egyszer újra kifejlődnek ... a természet körforgását. Hallgattam Őt, amint ezen töpreng, ezen elmélkedik. És egyszer csak a levelekre, azok számtalan formájára – hiszen úgyis az emlékezet kérdése ott volt a levegőben – úgy tudtam tekinteni, mint az emlékekre. Az emlékekre, amik zöldből vörössé válnak, majd narancsszínűvé, sárgává és majdan barnává, elszáradnak, és lehullanak, mint ahogy az emlékek is kihullanak. Ez vált az Alzheimer betegség, a demencia metaforájává. Amikor télen kinéztünk az ablakon, és ott álltak a fák, teljesen üresen, levelek nélkül, akkor azok szívbemarkoló metaforái voltak az Alzheimer betegségnek. Edwin egy fa volt levelek nélkül, egy fa emlékek nélkül. Miközben valaki elveszti az emlékeit, átéli a késő őszi és kora téli időszakot is, mikor egyre kevesebb levél van a fákon, és azok is barnák és elszáradtak...mert nem veszítjük el egyszerre az összes emlékünket, lépésenként, fokozatosan veszítjük csak el azokat. Az Edwinnel való beszélgetéseink alapján átkereteztem, újragondoltam amit a természet körforgásáról tudtam. A fákra és a levelekre, és az Edwin ablakából nyíló kilátásra, mint metaforákra tekintettem. És ezt felidéztem és megbeszéltem Edwinnel is, részben a film során is.”¹⁴¹

Az Alzheimer kórral küzdő Edwin Honig betegségének kiszámíthatatlan jellege miatt vannak olykor egészen kivételes pillanatok, amikor előbukkannak, felcsillannak azok a gondolatok, képek melyek a hajdani költőt idézik fel szomorúan szép töredékekben.

Ez a beszélgetés vezet el bennünket az emlékezés fejezetéhez, melyben először Edwin Honig első felesége, Charlotte idéződik fel, akit alig húsz évesen vett el és 23 évnyi boldog házasság után

¹⁴⁰ Részlet az *Edwin Honig emlékezete* című filmből:

Alan: I am trying to explore the threes as a metaphor.

Edwin: You're trying to what?

Alan: Explore the threes as a metaphor.

Edwin: How do you begin to do that?

Alan: Sometimes I think that each leaf is a memory.

Edwin: I think I see something of the past in the leaves, the memory of the past in the leaves.

¹⁴¹ ¹⁴¹ Részlet a szerző Alan Berlinerrel, 2016. február 20-án készített interjújából (New York, Tribeca)

veszített el. Charlotte igazi lelkitársa volt, de házasságukból sajnos gyermek nem születhetett. Amíg felesége a rákkal küzdött, Honig kivett egy év szabadságot, hogy Charlotte-tal tölthesse minden idejét annak haláláig.

A film egy fejezetet szentel Edwin Honig egyetemi karrierjének is. Tanítványai és kollégái mentorukra, egy karizmatikus, olykor kegyetlenül őszinte, ugyanakkor a tehetséges diákokat felkaroló, nagy tudású és tehetségű és nagyvonalú professzorra, költőre emlékeznek. Honig már nem emlékszik arra sem, hogy a híres Brown Egyetem tanszékvezető professzora volt, és tanári szerepéről csak annyit mond, hogy emberekkel és életekkel játszott. Volt diákjai közül sokan barátai lettek az évek során és a mai napig tartják vele a kapcsolatot.

A film itt egy régi videofelvétel segítségével idéz fel egy felolvasó estét, ahol Edwin Honig, a testvére, Stanley haláláról írt költeményét olvassa fel: *„Néha amikor alszom, hallom azt az egyetlen kiáltást és a gumi csikorgását, ami sosem ér véget. Az én szőke és nevetségesen barnaszemű testvérem, aki nyugós szeretettel cammog mögöttem... Ahogy az az alattomos Mack teherautó előttűnt a semmiből, ledöntötte őt. Ledöntötte őt. Ő egy régóta halott majdnem-három éves. Én egy hosszúéletű ötéves, aki lassan hatvanegy lesz.”*¹⁴²

Edwin megrendítő és valójában minden alapot nélkülöző büntudata végigkísérte egészen a haláláig. A költő egész életében szabadulni szeretne ettől a tehertől, beszélgetéseken, verseken át, és itt is betegen küzdve ezzel a makacs, mindennél maradandóbb emlékekkel, egy megrendítő képet hív segítségül a szavak mágiájának segítségével:

*„Nincs Stanley nevű testvérem. Felnőtt és fájdalom vált belőle. Körbe szalad felhasítva a földet és énekel az esőben.”*¹⁴³

A film következő fejezete: Emlékezet.

Alan felidézi egy korábbi beszélgetésük témáját a költővel. Honig tudja, mire gondol unokaöccse: az emlékezetre. Fekete-fehér felvételek következnek a húszas-harmincas évekből, amelyekkel már

¹⁴² Részlet az *Edwin Honig emlékezete* című filmből: Edwin Honig: Sometimes while I sleep I hear the single cry and tire screek that never end. My blond and foolish brown-eyed brother lugging his fretful love shambles after me... “My blond and foolish brown-eyed brother” You want to take that line and try to say it simply. You can’t. It’s not a good line. Kick it out. E:... as the cunning Mack truck lurching out of nowhere cuts him down. “Cuts him down.”He’s a long dead almost –three. I’ am a long lived five just turned sixty-one.

¹⁴³ Részlet az *Edwin Honig emlékezete* című filmből: Edwin Honig: I have no brother Stanley. He grew up and became a pain. He’ running around and breaking the ground and singing in the rain.

a *Családi album* című filmben megismerkedhettünk. S közben a költő az emlékezésről beszél, ami ezekkel a képekkel különleges összefüggést teremt.

„Az emlékezet szó az idő és tér érzését is magával hozza. Annyi minden múlik az emlékezeten. Elmeséli, hogy mik voltak a fontos dolgok az életedben. A múlt nem az, ami megtörtént. Hanem az, amire emlékszel, hogy megtörtént. Mindenkinek megvan a saját filmje, és ez az emlékezet, az életed filmje. Mi is az emlékezet, valami olyasmi, ami elmeséli, hogy életben vagy?”

A *Családi albumban* felhasznált és itt felidézett képek is az emlékezés gesztusában fogantak készítésük során. Kiragadni a mindennapokból a szép és boldog pillanatokot és megőrizni a jövő számára. A privát filmfelvételek nagy része a Honig által megfogalmazott emlékezés útját járják, hiszen nagy részük megpróbálja kiiktatni a fájdalmat, a boldogtalanságot és a traumákat.

A *Családi albumban* a rendező ugyanezekből a felvételekből az alkotói folyamat során egy más összefüggésekben megjelenő múltat épít, hogy a létezés alapkérdéseiről is beszélhessen.

Alan itt beszél barátjának saját kisfiáról, Eli-ről, akit ő maga is folyamatosan filmez. Eli együttlétük alatt a költőnek sok szép pillanatot okoz, és úgy tűnik, mintha Edwin Honig ekkor boldog volna.

Még mindig az emlékezésről: vasúti kocsik összekapcsolódása, melyet egy gőzmozdony ritmikus hangja kísér, aztán különböző fogaskereknek egymásba kapcsolódó mozgását látjuk, végül egy alagútban vagyunk és ekkor Alan és Edwin Honig számolni kezdenek és a kilenc után a költő egyedül így folytatja:

Egy dolog 10 másikhoz kapcsolódik, amik további 10 másikhoz, és itt elakad, mint egy lemez és legalább hússzor halljuk: 10 másikhoz..., 10 másikhoz..., 10 másikhoz..., 10 másikhoz..., 10 másikhoz ...

S közben, egy elképesztő gyorsaságú, víziószerűen megjelenő, rendkívül szuggesztív montázs következik, az ismétlődő hang kíséretében: 88 fotó pörög végig Edwin Honig életéből, mindössze 12 másodperc alatt!

Az összekapcsolt vonat ütközőivel haladunk a vonaton, majd fiókok, iratok, mappák, és végül egy elakadt lemezjátszót látunk, mikor is a régi karmester (Városi kiadás, City Edition) egy mennydörgést, villámlást indít el, hogy a felejtés mindent maga alá temető, hólavinaszerű képei elindíthassanak egy az előzőhöz hasonló gyors montázst. Itt viszont sokkal több tolakodó, homályos, izgó-mozgó absztrakt elem takarja el a gyorsan felvillanó fotókat, amiket az emlékezés montázsában láttunk. Gyönyörű és pontos montázs.

Alan a felejtés szekvencia ötletének születését, forgatásunk során a New York-i metró "A" vonalának 59 utcai megállójában idézte fel:



“Ez itt a Columbus Circle megálló, az uptown metróvonal északi peronja, ahol az A vonal a C-hez csatlakozik, vagy egyébként az A a B-hez is. Ez egy nagyon fontos hely nekem, mert a két vonal közötti átszállás során jutott eszembe éppen az ötlet, hogy az Edwin Honig emlékezte című filmben az Alzheimer betegség metaforájaként

magát a filmszalagot használjam. És ezalatt az alig 20-25 lépés alatt jutott eszembe a penész ötlete is, a penészes filmszalag, melybe, mintegy 50-75 képet illesztettem bele, megalkotva ezzel egyfajta szinaptikus érzetet, mintha emlékek mennének, emlékek villannának fel. Szóval ez itt történt, és valahogy erről a helyről mindig a filmnek erre a két perces szekvenciájára asszociálok, ez egy kicsit költői szekvencia, a címe: Felejtés. Pont itt, kinyílt az ajtó, átsétáltam, és közben ezen a filmszalagon töprengtem, ami itt volt már a fejemben. Valahogy minden egyszerre történt, az A metró befutása az állomásra, az ajtó nyitódása, hogy kiléptem rajta, ahogy átsétáltam, és ez a hirtelen felismerés. Ezeket valahogy nagyon erősen érzem itt mindig. Ez a hely a New York-i metró különleges része.”¹⁴⁴

Ebben a fejezetben megjelenik az erősen zavart állapotban lévő Oscar Berliner is, aki azt hiszi a saját fiáról, hogy az apja. Megrendítő. A jelenetet Oscar szavai zárják:

„Néha emlékszem, néha nem. Csak nem szeretném itt befejezni. Jobbat érdelek ennél.”

Honig a „nem tudom, honnan jöttem” kérdését teszi fel, mire Alan az identitás, a közös múlt, a közös kultúra és történelem, és közös DNS-ek szoros és tágabb értelemben vett családi összefüggéseit felidézve válaszol a költőnek. *„Ez nagyon közel hoz bennünket”* - mondja a költő. Itt jelenik meg a költő nagyanyja, aki nagyon közel állt Edwinhez. Neki köszönhetően tanult meg több nyelvet: spanyolul, arabul, héberül, ladinóul, jiddisül.

A következő fejezet címe: Fordító

¹⁴⁴ Alan Berliner (New York City, subway)

A film feleleveníti azt a rendkívül gazdag életművi fejezetet, melyet Edwin Honig spanyol és portugál nyelvű műfordításaival hagyott maga után. Calderon de la Barca, Fernando Pessoa és más latin szerzők interpretálásával, melyet többek között spanyol és portugál becsületrenddel ismertek el.

Rendben, mondja a költő jöjjön hát az új sztori, és ez nem más, mint második feleségével Margot-val kötött házasságának története.

A költő egykor tanára volt Margot-nak, évekkel később találkoztak és Honig ekkor vette el a nála sokkal fiatalabb nőt. Gyerekük nem lehetett, ezért örökbe fogadtak két kisfiút, Daniel-t és Jeremy-t. A költő nem tudott a gyerekekkel mit kezdeni, és később a házassága is felbomlott. Alan képeket mutat a gyerekekről Honig-nak és megkérdezi, hogy szerette-e őket valaha is. A költő erre kitérő választ ad és arra kéri Alan-t, hogy inkább dobja ki ezeket a képeket.

A két felnőtt gyerek közül csak Daniel hajlandó találkozni az apjával, Jeremy a Honig nevet sem viseli már.

Egy esti jelenetben a költő Alan-től lefekvés előtt elkészítve így búcsúzik: „*Szeretem, ahogy az ég változik. Az egyik ég a másikba fonódik*”.¹⁴⁵ A költő szavai egy nagyon szép szekvenciát indítanak, Barbara, egy költő barátja arról beszél, hogy az álomban lehetséges-e az emlékezés, ha már nincsenek szavai, amit segítségül hívhat: „*Kíváncsi vagyok, mit álmodik, amikor alszik. Lehet, hogy álmában az emlékei élénkek. Már nincs meg a szókincse, hogy elmondja, de ki tudja? Álmában talán emlékszik arra, amit nem tud megtalálni a világban.*”¹⁴⁶

Barbara szavai közben a tengerben vagyunk nagyon mélyen, víz alatti morajlás, vonuló halak és levegőbuborékok, amik a felszín felé törnek. Aztán imbolyogva kiemeljük a fejünket a hullámzó vízből, a tenger közepén vagyunk és komor felhők vesznek körül, a végtelen semmi közepén.

Ez a kép indítja Fernando Pessoa versét, melyet portugálul hallunk:

Visszaidézni, aki voltam, valaki mást látok.

Az emlékekben a múlt jelenné válik.

Aki voltam, azt a valakit, szerettem.

¹⁴⁵Részlet az *Edwin Honig emlékezete* című filmből: Edwin Honig: I like the way the sky change. It twist from one sky to another.

¹⁴⁶ Részlet az *Edwin Honig emlékezete* című filmből: Barbara: I wonder when he sleeps what he dreams. It may be there where the memories are alive. He doesn't have the vocabulary anymore to express it, but who knows? In sleep, might be remembering what he can't find in the world.

Már csak az álmokban.

Most már csak a sóvárgás marad

Nem az enyém, még a felidézett múltban sem,

De azé, aki bennem él

A vak szemek mögött.

Senki sem ismer engem csak a pillanat.

Emlékeim semmivé váltak, és úgy érzem,

Aki vagyok és aki voltam

Két ellentmondó álom.¹⁴⁷

Az Edwin Honig emlékezetében a költészet és a film páratlan, kivételes találkozásának lehetünk tanúi. Az alkotást átszövi a költészet és megtalálja azt a filmes formát, amit csak keveseknek sikerült. A gesztusok, szavak, képek, metaforák, az élettől búcsúzó költő személyén keresztül egy olyan természetes közeget találnak a filmben, amelyben a költészet a történetmesélés szerves részévé válik és a csendes poézis új dimenziókat tesz láthatóvá.

¹⁴⁷ Fernando Pessoa: Recalling who I was, I see somebody else, translated by Edwin Honig

Recalling who I was, I see somebody else.

In memory, the past becomes the present.

Who I was is somebody I love,

Yet only in a dream.

The longing that torments me now

Is not from me nor by the past invoked,

But his who lives in me

Behind blind eyes.

Nothing knows me but the moment.

My own memory is nothing, and I feel

That who I am and who I was

Are two contrasting dreams.

VIII. Utószó

A két évet átfogó doktori kutatómunkám során egy olyan, hozzám közel álló filmrendező, Alan Berliner munkásságát dolgoztam fel, aki a személyes dokumentumfilm egyik legtehetségesebb és legeredetibb alkotója. Filmjei bejárták a világot, számos rangos fesztivál díját nyerték el és rendszeresen jelentek meg a tengerentúli és európai televíziók műsorán. Munkáit rendkívül pozitívan fogadta az amerikai és nemzetközi sajtó.

A dolgozat törekvése az volt, hogy Alan Berliner legfontosabb alkotásainak segítségével egy alkotói portrét mutasson be, ugyanakkor a művek elemzése során a kreatív, személyes dokumentumfilmben rejlő, innovatív formanyelvi megoldások sokféleségére hívja fel a figyelmet.

A dolgozat az egyetemi évek bemutatásakor törekedett arra, hogy képet adjon arról a szellemi környezetről, illetve azokról a karizmatikus személyekről, akik hatást gyakoroltak Alan Berliner filmes pályára. Az experimentális filmes gyökerek, mint bemutattam, fontos előzményt jelentettek a saját alkotói stílus kialakítása során.

Néhány rövidfilm után 1985-ben készítette el az első nagyobb produkcióját, a *Családi albumot* az 1920 és 40-es évek közötti időszak amerikai amatőr családi felvételeiből. Már ebben a filmjében is egy erős vizuális látásmóddal rendelkező, kreatív alkotó mutatkozott be, aki nem idegenkedik a szokatlan eredeti megoldásoktól. A *Családi album* azonban még csak átmenetet jelent a rövid kollázsfilmek és a perfekcionista és gazdag filmformanyelvi megoldásokat bátran használó későbbi alkotások között. A *Családi album* elemzésekor a dolgozat vizsgálja a film keletkezési körülményeit, az elemzés során pedig külön hangsúlyt helyez a film formanyelvi újításaira, a megjelenő metaforákra, illetve az önreflektív alkotói szándéokra.

A következő *Közeli idegen* című alkotása során jelentek meg azok a stiláris jegyek, módszerek, filmes eszközök, melyek a későbbi munkáiban meghatározó szerephez jutnak. Itt dolgozza ki azt a teljesen szuverén történetmesélési technikát és ahhoz kapcsolódó filmes eszköz- és motívumrendszert, amely állandó szerzői vonásává válik. Ezek az innovatív filmnyelvi eszközök

egyszerre teszik személyessé és lebilincselően gördülékennyé a történetmesélést, ugyanakkor a mesterien megformált filmek alapvető emberi kérdésekről szólnak a vizuális költészet és metaforák rendszerében, de megtalálva az utat a közönséghez. Habár a Családi albumban már jelentek meg önreflektív elemek, a Közeli idegen az első munkája, mely a saját családtörténetének gazdag alapanyagát használja fel anyai nagyapja Joseph Cassuto rendhagyó mozgóképes biográfiája elkészítésekor. A Közeli idegen formailag innovatív, perfekcionista alkotás, rendkívül szórakoztató formában, miközben fontos kérdések fogalmazódnak meg a filmben a családról és az identitásról. A film elemzése során a családtörténet mozzanatainak bemutatása mellett a filmben használt filmnyelvi eszközök és az azokhoz kapcsolódó alkotói szándékok vizsgálatára is sor kerül.

A formailag perfekcionista Közeli idegen után Alan olyan filmet készített, amelyben már ő maga is sokkal személyesebben van jelen, többet árul el magáról, nagyobb kockázatot vállal. A film az apa – fia konfliktusán keresztül beszél újra családról az identitásról, történelemről és nehezen múlt traumákról. A Oscar és Alan Berliner „bokszeccsének” mozgóképes krónikája, véleményem szerint, a személyes, alkotói dokumentumfilm egyik csúcspontja. A film történetmesélési technikája, időkezelés, alkalmazott alkotói módszerek strukturális és hatás szempontjából egyaránt vizsgálni kívánta a dolgozat. A 2006-ban készített *Álmatlanul* egy olyan önreflektív személyes dokumentumfilm, mely bátran alkalmaz fikciós eszközöket a történetmesélésben miközben bepillantást nyerhetünk a berlineri alkotói folyamatba is.

A legutóbbi megrendítően szép alkotása az *Edwin Honig emlékezetében* a költészet és a film páratlan találkozásának lehetünk tanúi. Az alkotást átszövi a költészet és Alan megtalálja azt a filmes formát, amit csak keveseknek sikerült. A gesztusok, szavak, képek, metaforák, az élettől búcsúzó költő személyén keresztül egy olyan természetes közeget találnak a filmben, amelyben a költészet történetmesélés szerves részévé válik és a csendes poézis új dimenziókat tesz láthatóvá.

Alan több, mint harminc éve gyűjti a New York Times példányait. A napilap fotói alapján készül rendkívül ambiciózus összegző műve, melyet egy fajta időkapszulának szán, szubjektív filmes naplóként az elmúlt évtizedek sajtófotói alapján.

A berlineri alkotói módszerek, filmes eszközök bemutatása reményeim szerint inspirálóan hathatnak azokra a hazai filmes alkotókra is, akik nyitottak a mozgóképes kifejezőeszközök tovább gondolására, kísérletezésre, és az új utak keresésére a dokumentumfilmés történetmesélésben.

BIBLIOGRÁFIA

- Berliner Alan: Selected Journal Entries 1995, 1996 and 2001, (www.alanberliner.com)
- Berliner, A (2001) *Eulogy for Oscar Berliner*, delivered by Alan Berliner Riverside Memorial Chapel New York City August 22, 2001, 1:00 pm
- Berliner, A. (1998). Alan Berliner; Filmmaker. *Film Quarterly*, 52(1), 55-56.
- Berliner, A. (2012). Editing the Self. In Oldham G. (Author), *First Cut 2: More Conversations with Film Editors* (pp. 149-173). University of California Press.
- Berliner, A., & MacDonald. (2006). Alan Berliner. In MacDonald S. (Author), *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers* (pp. 143-179). University of California Press.
- Boyarin, J. (2013). In a New Key. In *Jewish Families* (pp. 111-162). Rutgers University Press.
- Curran Bernard Sheila (2007) PART I: Story Design in *Documentary Storytelling: Making Stronger and More Dramatic Nonfiction Films, Second Edition* (pp.13-111) Focal Press, Elsevier
- Curran Bernard Sheila (2007) PART II: Ideas tot Treatments in *Documentary Storytelling: Making Stronger and More Dramatic Nonfiction Films, Second Edition* (pp.13-111) Focal Press, Elsevier
- Efren Cuevas (ed.), Carlos Muguero (ed.) (2002) *The Man Without the Movie Camera: The Cinema of Alan Berliner* Ediciones Internacionales Universitarias; 1st edition
- Lebow, A. (2008). A Treyf Autocritique of Autobiography. In *First Person Jewish* (pp. 87-110). University of Minnesota Press.
- Lebow, A. (2008). Reframing the Jewish Family. In *First Person Jewish* (pp. 36-86). University of Minnesota Press.
- Lewis, C. (2011). Sounds. In Spence L. & Navarro V. (Authors), *Crafting Truth: Documentary Form and Meaning* (pp. 239-264). New Brunswick, New Jersey; London: Rutgers University Press.
- Lioult, J. L. (2014). L'œuvre d'Alan Berliner ou l'autobiographie comme l'affaire de tous. *Revue LISA/LISA e-journal. Littératures, Histoire des Idées, Images, Sociétés du Monde*

Anglophone–Literature, History of Ideas, Images and Societies of the English-speaking World, 12(1).

- MacDonald, S. (2015) Binghamton Babylon: 7. Politics in *Voices from the Cinema Department, 1967-1977*, State University of New York Press, SUNY series, Horizons of Cinema
- Marsha McCredie: Chapter Six. The Documentarian Gets to Star. In *Documentary Superstars. How Today's Filmmakers Reinventing the Form*. (pp. 127-151) New York, Allworth Press, 2008.
- McCredie M. (2008). Chapter Six: Documentarian Gets to Star. In *Documentary Superstars. How Today's Filmmakers Reinventing the Form*. (pp 127-151) New York, Allworth Press, 2008.
- Nichols, B. (2010). How Can We Differentiate among Documentaries? Categories, Models, and the Expository and Poetic Modes of Documentary Film. In *Introduction to Documentary, Second Edition* (pp. 142-171). Indiana University Press.
- Nichols, B. (2010). Why Are Ethical Issues Central to Documentary Filmmaking? In *Introduction to Documentary, Second Edition* (pp. 42-66). Indiana University Press.
- Odin, R. (2004). Quête des origines et cinéma: À propos de Nobody's Business d'Alan Berliner. *Protée*, 32(1), 59-65.
- Rabiger M. (2015) *Directing the Documentary*, Focal Press Burlington, MA 01803, USA
Linacre House, Jordan Hill, Oxford OX2 8DP, UK,
- Renov, M. (2008). Family Secrets: Alan Berliner's "Nobody's Business" and the (American) Jewish Autobiographical Film. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 49(1), 55-65.
- Spence, L., & Navarro, V. (2011). Editing. In *Crafting Truth: Documentary Form and Meaning* (pp. 161-186). NEW BRUNSWICK, NEW JERSEY; LONDON: Rutgers University Press.
- Shandler, J. (2009). Observant Jews. In *Jews, God, and Videotape: Religion and Media in America* (pp. 144-184). NYU Press.
- Peña, R., & Jones, K. (2012). Seeing the World. *Film Comment*, 48(5), 64-70.
- Shandler, J. (2008). What Is American Jewish Culture? In Raphael M. (Ed.), *The Columbia History of Jews and Judaism in America* (pp. 337-365). Columbia University

1. Függelék

ALAN BERLINER FILMOGRÁFIA

FIRST COUSIN ONCE REMOVED (2013) (Edwin Honig emlékezete) 79 perc

WIDE AWAKE (2006) (Álmatlanság) 79 perc

THE SWEETEST SOUND (2001) (A legédesebb hang) 60 perc

NOBODY'S BUSINESS (1996) (Kinek mi köze hozzá) 60 perc

INTIMATE STRANGER (1991) (Közeli idegen) 60 perc

THE FAMILY ALBUM (1986) (Családi album) 60 perc

RÖVIDFILMEK / KORAI FILMEK:

EVERYWHERE AT ONCE (1985) (Mindenütt egyszerre) 10 perc, színes, hangos

NATURAL HISTORY (1983) (Természetrajz) 13 perc, színes, hangos

MYTH IN THE ELECTRIC AGE (1981) (Az elektromosság korának mítosza) 13 perc, színes, hangos, Marshall McLuhan kommentárjával

CITY EDITION (1980) (Városi kiadás) 10 perc, fekete-fehér, hangos

LINES OF FORCE (1979) 7 perc, színes, hangos

COLOR WHEEL (1976) (Színes kerék) 20 perc, színes, néma

FOUR CORNER TIME (1976) (Négyszögletű idő)

Line 8 perc, fekete-fehér, néma

Perimeter 11 perc, fekete-fehér, néma

Traffic Light 10 perc, fekete-fehér, néma

Intersection 11 perc, fekete-fehér, néma

PATENT PENDING (1975) (Szabadalmaztatás alatt) 11 perc, fekete-fehér, hangos

INSTALLÁCIÓK:

DISAPPEARING INK video installation (December 2017) Pratt Manhattan Gallery
THE RED THREAD audio and video installation (March 2009) Clifford Gallery
PLAYING GOD seven-screen slot-machine-like game (June 2008 – January 2009) The
Contemporary Jewish Museum
THE LANGUAGE OF NAMES an multimedia project (October 2002) Anderson Window
Gallery
THE ART OF WAR an interactive sound/image installation (March 1999) Stephen Gang Gallery
GATHERING STONES a video installation (February 1999) Eccles
CRITICAL MASS audio and video installation (March - April 1996) Sculpture Center
AUDIOFILE an interactive audio installation (January 1994) The Film Society of Lincoln Center
LATE CITY EDITION a media sculpture (1991)

PARACINEMATOGRAFIKUS ALKOTÁSOK:

CENTRAL AVENUE (1992) Photograph
WORKPRINT (1979) Photographic Paper, Splicing Tape
BLACK AND WHITE TO COLOR (1978) Photographs
CITY FILM STRIPS (1978) Photographs
INTERSECTION (1978) Single Face Corrugated Corrugated Cardboard
SPLICE (1978) Wood Stretcher, Small Light Bulbs
PAPER FILMS (1977 to 1983) Various Materials
CINE-MATRIX (1977) 156 x 3" x 4" Cardboard Rectangles

2. Függelék

ALAN BERLINER DÍJAK ÉS FESZTIVÁLOK

Awards and Fellowships:

- Freedom of Expression Award, San Francisco Jewish Film Festival (2013)
- Festival Juror, Sundance Film Festival - Documentary Competition (2007)
- International Trailblazer Award, MIPDOC Conference, Cannes, France. (2006)
- Cultural Achievement Award in Arts (Nat'l Foundation for Jewish Culture) (2002)
- Artist In Residence, Walker Arts Center, MN (2001)
- Master in Residence, Atlantic Center for the Arts, FL (2001)
- Storyteller Award, Taos Talking Pictures Film Festival (2001)
- Righteous Persons Foundation (2000)
- Martin E. Segal Award (Film Society of Lincoln Center) (1999)
- Civitella Ranieri Foundation Fellowship, Italy (1999)
- ITVS Funding Recipient (1999, 1995)
- Corporation For Public Broadcasting Funding Recipient (1999)
- Eastman Kodak Film "In the Works" Production Grant (1998)
- Nominee: Film/Video, CalArts Alpert Award in the Arts (2000, 1999, 1997)
- John Simon Guggenheim Memorial Foundation Fellowship (1993)
- Rockefeller Foundation Intercultural Film/Video Fellowship (1993)
- National Endowment for the Arts Media Arts Grant (1998, 1993, 1989)
- New York State Council on the Arts Grant (1999, 1993, 1992, 1991, 1989, 1985)
- New York State Council on the Arts Film Distribution Grant (1992, 1986)
- Center for New Television Consulting Award, Chicago, IL (1992)
- New York Foundation for the Arts Fellowship Award (1999, 1991, 1985)
- Jerome Foundation Individual Artists Grant (1990, 1983)

- Hosono Bunka Foundation Production Grant, Tokyo, Japan (1990)
- Filmsearch Grant, Brooklyn Arts and Cultural Association (1986)
- New York State Creative Artists Public Service, CAPS (1982)
- State University of N.Y. Foundation Award for Creative Work in Cinema (1977)
- New York State Regents Scholarship (1973)

FIRST COUSIN ONCE REMOVED:

Díjak:

- Grand Prize for Best Documentary Feature IDFA (2012)
- Gotham Award Nomination for Best Documentary Feature (2013)
- Cinema Eye Honors Nomination for Outstanding Achievement in Directing (2014)
- Cinema Eye Honors Nomination for Outstanding Achievement in Editing (2014)
- Short-Listed for Documentary Oscar Nomination (2014)

Fesztiválok:

WORLD PREMIERE: October, 2012 New York Film Festival

INTERNATIONAL PREMIERE: November 2012 IDFA (International Film Festival Amsterdam)

FESTIVAL SCREENINGS:

Ambulante Film Festival (Mexico)

Arts & Ideas Festival (Yale University)

Cable Car Cinema (Providence, RI)

Cali International Film Festival

Camden International Film Festival (Maine)

Cineteca Nacional (Mexico City)

CPH:DOX (Copenhagen International Documentary Film Festival)

Docaviv

Dothouse (London)

doclisboa
DOC NYC
docsBarcelona
docsBarcelona+Medellin (Medellin, Colombia)
Documentarist (Istanbul, Turkey)
DocYard (Boston)
DocZagreb
Dokufest (Kosovo)
Edinburgh International Film Festival
Edocs (Quito, Ecuador)
Festivaletteratura (Mantua, Italy)
Full Frame Documentary Film Festival (Durham, NC)
Guth Gafa Film Festival (Ireland)
iDocs Festival (Beijing, China)
International Documentary Encounters (Bogota)
International Festival of Arts & Ideas (New Haven, CT)
International Festival of Science Documentary Films (Czech Republic)
Istanbul International Film Festival
It's All True (Sao Paulo & Rio de Janeiro, Brazil)
La Casa Encendida (Madrid, Spain)
Lake Placid Film Festival
Los Angeles Film Festival
Melbourne International Film Festival
Message to Man Film Festival (St. Petersburg, Russia)
Montclair Film Festival
Moscow International Film Festival
New Zealand International Film Festival
Norwegian Short Film Festival
One World Int'l Human Rights Documentary Film Fest (Prague, Czech Republic)
Planete Doc Film Festival (Warsaw, Poland)
Punto de Vista (Spain)

Quadrangle Film Festival (England)
Rencontres Internationales du Documentaire de Montreal
San Francisco Jewish Film Festival
Scottish Mental Health Arts and Film Festival
SXSW (Austin, TX)
Taiwan International Documentary Festival
University of the Arts (Philadelphia, PA)
VERZIO International Human Rights Documentary Film Festival (Budapest)
Viennale (Vienna International Film Festival)
Virginia Film Festival
Washington DC Jewish Film Festival

WIDE AWAKE:

Fesztiválok:

WORLD PREMIERE: Sundance Film Festival

INTERNATIONAL PREMIERE: Berlin Film Festival

FESTIVALS & SCREENINGS

American Film Festival in Moscow
Boston Jewish Film Festival
Buenos Aires International Independent Film Festival (BAFICI)
Cinema du Réel (Switzerland)
City College of New York
Copenhagen International Documentary Film Festival
Cornell Cinema (NY)
Dallas Video Festival
Edinburgh Film Festival
Festival Dei Popoli (Italy)
Flanders International Film Festival (Belgium)

Florida Film Festival
Fordham University (NY)
Full Frame Documentary Film Festival (NC)
Guth Gafa Film Festival (Ireland)
Helsinki Documentary Film Festival
HotDocs (Toronto)
International Contemporary Film Festival of Mexico City (FICCO)
International Documentary Film Festival Amsterdam (IDFA)
International Documentary Festival of Navarra (Spain)
Jacob Burns Film Center (NY)
Jerusalem Film Festival
La Casa Encendida (Madrid, Spain)
Lisbon International Independent Film Festival (IndieLisboa)
Maryland Film Festival
Milwaukee Film Festival
MIPDOC (France)
New School University
New York University
Nantucket Film Festival
Punto de Vista Documentary Film Festival (Spain)
Rencontres Internationales du Documentaire de Montréal
Reykjavik Documentary Workshop (Iceland)
Rio de Janeiro International Film Festival
San Diego Jewish Film Festival
San Francisco International Film Festival
Sheffield International Documentary Festival
SXSW (Austin)
Sydney Film Festival (Australia).
Ti-Ahwaga Performing Arts Center (NY)
Vancouver Film Festival
Washington DC Jewish Film Festival

Williamstown Film Festival (MA)
Woods Hole Film Festival

THE SWEETEST SOUND:

Fesztiválok:

WORLD PREMIERE: 2001 Berlin International Film Festival

FESTIVALS & SCREENINGS

Athens Film Festival (Greece)
Bergen County Jewish Community Center (NJ)
Berlin Jewish Film Festival
Boston Jewish Film Festival
Boston University Documentary Film Festival
Brighton Jewish Film Festival (UK)
Center For Jewish History (NYC)
Center For Public Intellectuals (Chicago, IL)
Clemson University (SC)
Council on Foundations Film Festival (Chicago, IL)
Dallas Video Festival (TX)
Danish Film Institute
Doubletake Documentary Film Festival (NC)
Duke University (NC)
Enzian Theatre (FL)
Eye & Thou Jewish Autobiography Conf. (NYC)
Festival de Creacion Audiovisual de Navarra (Spain)
Festival dei Popoli (Florence, Italy)
Florida Film Festival
Fox Theatre (Redwood City, CA)
Harn Museum (FL)

Helsinki Documentary Film Festival
Hirshhorn Museum (Washington, DC)
Hong Kong Jewish Film Festival
International Documentary Film Festival Amsterdam (IDFA)
Jacob Burns Film Center (Pleasantville, NY)
Jerusalem International Film Festival
Lake Placid Film Forum (NY)
Las Vegas Celebration of Jewish Cinema
Leipzig International Documentary Film Festival
Maryland Film Festival
Melbourne Jewish Festival (Australia)
Miami Jewish Film Festival
Millsaps College (Jackson, MS)
Montreal Jewish Film Festival
Munich International Documentary Film Festival
Nantucket Film Festival
New Jersey Jewish Film Festival
Nickelodeon Theatre (Columbia, SC)
North Carolina State University
Norwegian Short Film Festival
Palm Beach Jewish Film Festival
Palm Springs International Jewish Film Festival (CA)
Perth Jewish Festival (Australia)
Philadelphia Jewish Film Festival
Purbeck Film Festival (England)
San Diego Jewish Film Festival
San Francisco Jewish Film Festival
Seattle Jewish Film Festival
Sheffield International Documentary Film Festival
South By Southwest Film Festival (TX)
Stockholm Jewish Film Festival

Sweet Briar College (VA)
Sydney Jewish Festival (Australia)
Taos Talking Pictures
Toronto Jewish Film Festival
University of California at Los Angeles
University of Southern California
Vashon Island Film Festival (WA)
Viennale (Austria)
Viewpoint Documentary Film Festival (Ghent, Belgium)
Visions Du Réel Documentary Film Festival (Nyon)
Walker Art Center (MN)
Wesleyan University (PA)
Wheeler Auditorium (Berkeley, CA)

NOBODY'S BUSINESS:

Dijak:

- **Emmy Award** National Academy of Television Arts and Sciences (1998)
- **Henry Hampton Award For Excellence in Film & Digital Media** Council on Foundations Film and Video Festival (2002)
- **Visionary Award** Chicago Silver Images Film Festival (2000)
- **National Media Owl Award** Retirement Research Foundation (1998)
- **Director's Choice Award** Charlotte Film and Video Festival (1998)
- **International Film Critics Association Prize** Berlin International Film Festival (1997)
- **The Caligari Film Prize** Berlin International Film Festival (1997)
- **Churches of the Ecumenical Jury Prize** Berlin International Film Festival (1997)
- **Golden Spire Golden Gate Award** San Francisco International Film Festival (1997)
- **Grand Prize** Visions Du Réel Int'l Documentary Film Festival (Nyon, Switzerland) (1997)
- **Gold Apple** National Educational Media Network (1997)
- **Audience Award for Best Documentary Feature** Florida Film Festival (1997)

- **The Mayor's Prize for Best Documentary** Jerusalem International Film Festival (1997)
- **First Prize for Innovation in Documentary** Festival dei Popoli (1997)

Fesztiválok:

Athens International Film Festival (Greece)
 Auckland Film Festival (New Zealand)
 Australia Jewish Film Festival
 Barcelona Festival de Cine Independiente (Spain)
 Berlin International Film Festival
 Berlin Jewish Film Festival
 Boston Jewish Film Festival
 Brighton Jewish Film Festival (England)
 Charlotte Film and Video Festival
 Cinema du Réel Documentary Film Festival (Paris)
 Council on Foundations Film and Video Festival (Chicago)
 Denver International Film Festival
 Denver Jewish Film Festival
 Doc Aviv (Israel)
 Documentarist Documentary Days (Istanbul, Turkey)
 Festival de Creacion Audiovisual de Navarra (Spain)
 Festival dei Popoli (Italy)
 FRAMES OF REFERENCE (Guggenheim Museum, NYC)
 Florida Film Festival (Orlando)
 Guth Gafa Documentary Film Festival
 INPUT '98: International TV Conference (Germany)
 International Documentary Film Festival Amsterdam (IDFA)
 James River Festival of the Moving Image (VA)
 Jerusalem International Film Festival
 Las Vegas Celebration of Jewish Cinema
 Lubljana Documentary Film Festival (Slovenia)
 Margaret Mead Film Festival

Message to Man (St. Petersburg, Russia)
Miami Jewish Film Festival
Mostra Internacional do Filme Etnográfico Festival (Brazil)
New York Film Festival (World Premiere)
New York Jewish Film Festival
Nordisk Panorama (Helsinki, Finland)
Norwegian Short Film Festival
Palm Beach Jewish Film Festival
Philadelphia Festival of World Cinema
San Diego Jewish Film Festival
San Francisco International Film Festival
San Francisco Jewish Film Festival
Sao Paulo Jewish Film Festival (Brazil)
Semana Internacional de Cine de Valladolid (Spain)
Sheffield International Documentary Film Festival (England)
Sights Of The Turn of the Century Docu. Film Fest. (Mexico)
Silver Images Film Festival (Chicago)
Stockholms Judiska Filmfestival (Sweden)
Tahoe International Film Festival
Tampa Jewish Film Festival
Taos Talking Pictures
Toronto Jewish Film Festival
Tucson Jewish Film Festival
Viewpoint Int'l Documentary Film Festival (Ghent, Belgium)
Vienna International Film Festival
Visions Du Réel Int'l Docu. Film Festival (Nyon, Switzerland)
Wellington Film Festival (New Zealand)

In Person Screening-ek:

Aldirch Museum of Contemporary Art (CT)
American Jewish Historical Society (NYC)

Arseanal Cinema (Berlin)
Ashville Art Museum (NC)
Austin Film Society (TX)
Beaufort Museum of Art (NC)
Bergen County Jewish Community Center (NJ)
Boston University Documentary Film Festival
Brooklyn Heights Synagogue (NYC)
Center for Jewish History (NYC)
Cinematheque du Toulouse (France)
Clemson University (SC)
Cleveland Jewish Community Center (OH)
Colgate University (NY)
Columbia University Conference on Oral History (NYC)
Cornell Cinema (NY)
Crandall Library (Glens Falls, NY)
Duke University (NC)
English Language School Fundraising Benefit (St. Louis)
Everson Museum (Syracuse, NY)
Film Arts Foundation "Meet the Mavericks" (San Francisco)
Gallaudet University (MD)
Gerontological Society of America (Philadelphia)
Hallwalls (Buffalo, NY)
Hamilton College (NY)
Hirshhorn Museum (DC)
Indiana University
Ithaca College (NY)
Kommunalen Kino (Stuttgart, Germany)
Milsaps College (MI)
Minneapolis Institute of Art (MN)
Mostra Euroamericana de Cine Video y Arte (Buenos Aires)
Munson-Williams Proctor Institute (Utica, NY)

Museum of Fine Arts (Houston, TX)
Museum of Modern Art Cineprobe (NY)
National Genealogical Society Conference (Valley Forge, PA)
New Museum (NYC)
New School For Social Research (NYC)
New York University (NYC)
Nickelodeon Theatre (Columbia, SC)
Northeast Historic Film (Bucksport, ME)
Pacific Film Archive (CA)
Partnership For Jewish Life (NYC)
Port Washington Public Library (NY)
P.O.V. 10th Anniversary Preview (Tribeca Film Center, NYC)
Rhode Island School of Design
Rochester Institute of Technology (NY)
San Francisco State University
Sarah Lawrence College (NY)
State University of New York at Binghamton
State University of New York at New Paltz
Sweetbriar College (SC)
Temple Emanu-el (NYC)
University of the Arts (Philadelphia)
University of California at Los Angeles
University of Colorado University of North Carolina (Raleigh)
University of Southern California (Eye and Thou Conference)
University of South Carolina (Orphans of the Storm Conference)
University of Texas (Austin)
Upstate Films (Rhinebeck, NY)
Virginia Festival of American Film (Charlottesville)
Walker Art Center (Minneapolis)
Washington DC Jewish Community Center
Webster University (St. Louis)

Wesleyan University (CT)

Állandó gyűjtemények:

Adelphi University Library

American Psychiatric Association (DC)

American University (DC)

Amherst College (MA)

Andalusia Public Library (AL)

Arkansas State University

Augustana College (SD)

Brigham Young University (UT)

Broward County Main Library (FL)

Brown University Center For Modern Culture and Media

Bucks County Free Library (PA)

California Institute of the Arts

California State University (Monterey)

Cazenovia College (NY)

Coker College (SC)

Columbia University (NY)

Columbia County Public Library (FL)

Concordia University (Canada)

Conestoga College (Ontario, Canada)

Congregation Beth Israel (Charlottesville, VA)

Crandall Public Library (NY)

Cuyahoga County Public Library (OH)

Dallas Public Library

Dickenson College

Donnell Media Center (NYC)

Duke University

East Baton Rouge Parish (LA)

Eastern Illinois University
Emerson College
Emily Carr Institute of Art and Design (Vancouver, CA)
Emory University
Everson Museum (Syracuse, NY)
Exploratorium (San Francisco, CA)
Facets Video (IL)
Forum of New Cinema, Berlin Film Festival (Germany)
Franklin and Marshall College (PA)
Green County Public Library (OH)
Harvard University (MA)
Holocaust Museum Houston (TX)
Hope College (MI)
Indiana University
Israel Museum
Israel Genealogical Society
Ithaca College Library (NY)
Jerusalem Cinematheque (Israel)
Kim's Video (NYC)
Knox County Public Library (TN)
Kokomo-Howard City Public Library (IN)
Lakeland Community College (OH)
Lorna Linda University (CA)
Loyola University
Maui Community College
Marianopolis College (Quebec, CA)
Mary Baldwin College (IL)
Maryland Historical Trust
McMaster University (Ontario, CA)
Miami-Dade Public Library (FL)
Middlebury College (VT)

Montclair State University (NJ)
Nassau Public Library (NY)
National Film and Television School (London, England)
National Museum of American Jewish History (Philadelphia)
Newton Public School System (MA)
New York Public Library
New Zealand Federation of Film Societies
Norfolk Academy (VA)
Northwestern University
Notre Dame University
Ohio University
Oslo Cinematheque (Norway)
Ottawa University (AZ)
Pandora Co. Ltd., (Japan)
Port Washington Public Library (NY)
Portland State University
Ramsey County Library (MN)
Rhode Island School of Design
Richland County Public Library (SC)
Roanoke City Public Library (VA)
Rochester Institute of Technology (NY)
Rutgers State University (NJ)
San Francisco State University
Santa Cruz Public Library
Sarah Lawrence College (NY)
School of Art Institute of Chicago
Simon Fraser University
Sonoma State University (CA)
Spokane Falls Community College (WA)
St. John Fisher College (NY)
St. Mary's College of Maryland

Stanford University
State Library of Florida
State University of New York at Buffalo
Timberland Regional Library (WA)
Tufts University
University of the Arts (Philadelphia, PA)
University of Baltimore
University of California at Berkeley
University of California at Irvine
University of California at Los Angeles
University of California at Riverside
University of Florida
University of Georgia
University of Glasgow
University of Hawaii Library
University of Illinois at Springfield
University of Kansas
University of Maryland
University of Milwaukee Wisconsin
University of Minnesota
University of North Texas
University of Oklahoma
University of Ottawa
University of Richmond (VA)
University of Rochester
University of Sarasota (FL)
University of Southern California
University of Sussex (UK)
University of Texas at Austin
University of Texas at Dallas
University of Vermont

Ventura Films (Germany)
Wabash College (IN)
Washington State Library
West Virginia Library Commission
Yale University

INTIMATE STRANGER:

Díjak:

- **Distinguished Achievement Award** International Documentary Association (1993)
- **EMMY Nomination** National Academy of Television Arts and Sciences (1993)
- **First Prize Blue Ribbon** American Film/Video Festival (1992)
- **First Prize, Non-Fiction Category** USA Film Festival (1992)
- **Special Jury Award** Cinema du Reel Film Festival (1992)
- **Audience Award** San Francisco Int'l Film Festival (1992)
- **Special Jury Citation** Black Maria Film Festival (1991)

Fesztiválok:

WORLD PREMIERE: New York Film Festival, October 3, 1991

American Film/Video Festival
Auckland Film Festival (New Zealand)
Berlin Jewish Film Festival
Black Maria Film Festival
Boston Jewish Film Festival
Cinema du Reel Film Festival (Paris)
Citylore Film Festival
Denver International Film Festival
Denver Jewish Film Festival
Doc Aviv (Israel)
Docufest (Los Angeles)

Documentarist Documentary Days (Istanbul, Turkey)
Festival de Creacion Audiovisual de Navarra (Spain)
Hot Springs Documentary Film Festival
International Documentary Film Festival Amsterdam (IDFA)
International Sephardic Film Festival
Jerusalem Film Festival
Las Vegas Celebration of Jewish Cinema
London Jewish Film Festival
Margaret Mead Film Festival
Miami Film Festival
New York Jewish Film Festival
Nordisk Panorama (Finland)
Norwegian Short Film Festival
Pesaro Film Festival (Rome)
Philadelphia Festival of World Cinema
Rotterdam Film Festival
San Francisco International Film Festival
San Francisco Jewish Film Festival
Sao Paulo Jewish Film Festival (Brazil)
Sheffield International Documentary Film Festival (UK)
Sundance Film Festival
Tampa Jewish Film Festival
Toronto Jewish Film Festival
USA Film Festival (Dallas)
Viewpoint Documentary Film Festival (Ghent, Belgium)
Virginia Festival of American Film
Virginia Festival of Jewish Film
Wellington Film Festival (New Zealand)
Yamagata International Documentary Film Festival (Japan)

In Person Screening-ek:

Appalshop (KY)
Arsenal Theater (Berlin)
Artists Space (NYC)
Bergen County Jewish Community Center (NJ)
Biograph Theatre (DC)
Bnai Jeshrun Synagogue (NYC)
Boston Museum of Fine Arts (MA)
Brigham Young University (UT)
Clemson University (SC)
Colgate University (NY)
Columbia Museum of Art (SC)
Crandall Library (NY)
Daytona Beach Community College (FL)
Duke University (NC)
Eccles Institute of Human Genetics (UT)
Enzian Theatre (FL)
Film Society of Lincoln Center (NY)
George Eastman House (NY)
Hampshire College (MA)
Hamilton College (NY)
Hewlett-Woodmere Public Library, (NY)
High Museum of Art (GA)
Hirshhorn Museum (DC)
Honolulu Academy of Art (HI)
Hunter College (NY)
International House of Japan (Tokyo)
Japan Society (NYC)
Jewish Museum (NYC)
Kentucky Center For The Arts (KY)
Los Angeles County Museum of Art (CA)
Munson Williams Proctor Institute (NY)

Museum of Fine Arts (Houston, TX)
Museum of Modern Art (NYC)
New Community Cinema (NY)
New School for Social Research (NY)
911 Media Arts Center (WA)
North Carolina State University (NC)
Northern Westchester Center for the Arts (NY)
Northwest Film/Video Center (OR)
Pacific Film Archives (CA)
Port Washington Public Library (NY)
Rocky Mountain Film Center (CO)
San Francisco Cinematheque (CA)
Southeast Center for Contemporary Art (NC)
Stanford University (CA)
University of Utah (UT)
Upstate Films (NY)
Utica College (NY)
Webster University (MO)
West Chester University (PA)

Konferenciák/szemináriumok/előadások:

- National Film Board of Canada "What's Up Doc" International Documentary Seminar (Toronto, Canada) 1994
- INPUT 93 International Public TV Conference (Bristol UK)
- Kam Isaiah Israel Synagogue (Chicago, IL)
Lecture by Philip Lopate 1992

Állandó gyűjtemények:

Adelphi University Library
Amherst College
Arkansas State University

Brigham Young University
California State University (Monterey)
Charleston Cultural Center (WV)
Columbia University
Daytona Beach Community College Library
Duke University
Emory University
Facets Video
Hampshire College
Harvard University (MA)
Holocaust Museum Houston
Hoso Bunka Foundation (Japan)
Indiana University
International Documentary Association
Israel Museum
Middlebury College (VT)
Montclair State University (NJ)
Museum of Modern Art
New York Public Library System
Ohio University
Port Washington Public Library
Sarah Lawrence College (NY)
South Illinois University
Stanford University
State University of New York at Buffalo
Texas A&M University
University of the Arts (Philadelphia, PA)
University of Florida (Gainesville)
University of Texas Library (Austin)
University of Virginia
Yamagata International Documentary Film Festival (Japan)

THE FAMILY ALBUM:

Díjak:

First Prize Blue Ribbon, American Film/Video Festival (1987)

Golden Gate Award, "Experiments in Form" San Fran Int'l Film Festival (1987)

Whitney Museum of American Art Biennial Exhibition (1987)

Fesztiválok:

American Film/Video Festival 1987

Athens International Film Festival 1987

Auckland Film Festival (New Zealand) 1993

Cinema Du Reel (Paris, France) 1993

Citylore Film Festival 1993

Cleveland International Film Festival 1988

Denver International Film Festival 1987

Denver Jewish Film Festival 1997

Edinburgh International Film Festival 1987

Festival de Creacion Audiovisual de Navarra (Spain)

Film Expo, New Mexico Center for Contemporary Arts 1992

"Generations" Exhibition, Smithsonian Institute 1987

International Documentary Film Festival Amsterdam (IDFA) 2006

Miami Film Festival 1993

Munich International Film Festival 1987

New York Jewish Film Festival 1997

Nordisk Panorama (Finland) 1997

Norwegian Short Film Festival 1997

Sao Paulo Jewish Film Festival (Brazil) 1998

Sheffield International Documentary Film Festival (UK) 1997

Sundance Film Festival 1988

Third Annual Festival of American Folk Cultural Films (NYC) 1988

33rd Robert Flaherty Film Seminar 1987

Turin International Film Festival (Italy) 1987

Wellington Film Festival (New Zealand) 1993

Konferenciák/szemináriumok/előadások:

THE CRAFT OF EDITING, Lecture, The Honolulu Academy of Art (HI) 1992

THE FAMILY FILM, "Fast Rewind: The Archaeology of Moving Images," Conference Speaker at Rochester Institute of Technology (NY) 1989

Állandó gyűjtemények:

Adelphi University Library (NY)

Alfred University (NY)

American Federation of the Arts

Amherst College

Arkansas State University

Brigham Young University

Bryn Mawr College (PA)

Carleton College (MN)

Columbia College (IL)

Columbia University (NY)

Detroit Institute of Arts

Duke University

Emory University

Facets Video (IL)

Free Library of Philadelphia (PA)

Harvard University (MA)

Holocaust Museum Houston

Indiana University Libraries

Israel Museum

Medgar Evans College (NY)
Metropolitan Toronto Library System
Mid Hudson Library System (NY)
Middlebury College (VT)
Montclair State University (NJ)
Museum of Modern Art
National Film and Television School (London, England)
New York Public Library System
Otis College of Art and Design
Pennsylvania State College
Port Washington Public Library
Quinnipiac University
San Jose State University
South Illinois University
Stanford University
SUNY Buffalo
Texas A&M University
University of Arizona
University of the Arts
University of Delaware
University of Florida (Gainesville)
University of Sussex (UK)
University of Vermont
Virginia Commonwealth University
Wayne State University

EVERYWHERE AT ONCE:

Honorable Mention, Bucks County Film Festival (1986)

Grand Prize Winner, Ann Arbor Film Festival (1985)

Television Broadcast: INDEPENDENT FOCUS, WNET/Thirteen (1990)

NATURAL HISTORY:

Honorable Mention, Bucks County Film Festival (1985)

Television Broadcast: WNYC, "The Garden of Eden" (1984)

EDITING AWARDS:

Intimate Stranger, Film Editing EMMY Nomination (1993)

Broadway's Dreamers: The Legacy of the Group Theatre, American Masters

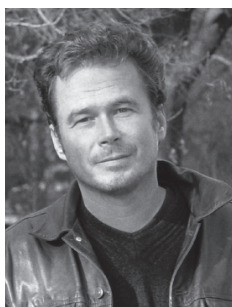
Golden Plaque Award, Chicago Int'l Film Festival (1989)

Slave Ships of the Sulu Sea, ABC News, Sound Editing EMMY Award (1986)

To Swim With the Whales, ABC News, Sound Editing EMMY Nomination (1985)

The Berlin Wall, ABC News, Sound Editing EMMY Nomination (1983)

FDR: A Biography, ABC News, Sound Editing EMMY Award (1982)



Moldoványi Ferenc

Filmrendező - Producer

WEB: <https://ferencmoldovanyi.wixsite.com/mysite>

IMDB: <http://www.imdb.com/name/nm0596489>

LinkedIn: <https://www.linkedin.com/in/ferenc-moldovanyi-29543025/>

E-mail: fmoldovanyi@gmail.com

ÉLETRAJZ

1960. október 30-án született Debrecenben. 1982-ben végzett a Debreceni Tanítóképző Főiskola rajz-népművelés szakán.

1982 és 1986 között a Pannónia Filmstúdióban illetve a Magyar Szinkron és Videó Vállalatnál dolgozott rendezőasszisztensként, ezzel egy időben az Eötvös Lóránd Tudományegyetemen filozófiát hallgatott.

1987 és 1990 között a Színház és Filmművészeti Fiskolán folytatta tanulmányait, ahol előbb 1990-ben riport, - dokumentum, - népszerű tudományos film és tv rendezői diplomát szerzett, majd 1992-ben játékfilmrendezőként diplomázott. 1990/91-ben a francia kormány ösztöndíjasaként egy évet töltött a párizsi filmfőiskolán (École Nationale Supérieure Louis Lumière), ahol "**Hotel Ouest**" címmel diploma-játékfilmjét forgatta. Tanulmányai mellett publikációja jelent meg a rangos francia filmes kiadványban a "CinémAction"-ban is.

Számos dokumentum és dokumentumjátékfilmet készített, melyek nagy sikerrel szerepeltek különböző hazai és nemzetközi filmfesztiválokon.

1995-ben a "**Ha megeszünk egy hódot...**" című dokumentumfilmje elnyerte az egyik legrangosabb emberi jogi kitüntetést Strasbourgban: **Az Európa Tanács Emberi Jogok Nemzetközi Intézetének Díját**.

1994-95-ben készítette el a Magyar Televízió számára a nagy sikert aratott, filmesztétikai-filmtörténeti 14 részes, "**A film és...**" című sorozatát, melyet azóta négyszer sugárzott a közszolgálati csatorna. A sorozatban megszólaltak a világ kortárs filmművészetének legjelentősebb alkotói.

1995-ben alapította az Engram Film produkciós céget. Független rendező producerként dolgozik saját munkáin, így a Kinában forgatott "**Az út**" című, nemzetközi koprodukcióban készült egész estés dokumentum játékfilmjén is, melynek világpremierjére Locarnoban került sor és több mint harminc rangos filmfesztiválon szerepelt sikerrel és számos díjat nyert.

"**Gyerekek, Koszovó 2000**" című filmjének világpremierjére a Berlieni Nemzetközi Filmfesztiválon került sor, több mint ötven filmfesztiválon mutatták be és komoly nemzetközi fesztiváli sikereket és díjakat nyert el.

Az "**Another Planet - Másik Bolygó**" című négy kontinensen forgatott, nemzetközi koprodukcióban, nyolc televízió részvételével készült dokumentum-játékfilmje **46 ország több mint 80 film fesztiválján szerepelt sikerrel és 22 díjat nyert el**.



On location in China and Congo



16 mm footage from Children Kosovo 2000

Munkáiról a nemzetközi és a hazai szaksajtóban (Variety, Real Screen, DOX Magazin, Skrien, Kinema, Film und Fernsehen, Filmvilág, Filmkultúra, stb) valamint olyan fontos véleményformáló orgánokban jelentek meg méltatások, mint a Tagesspiegel, Berliner Zeitung, Frankfurter Allgemeine Zeitung, Le Monde, Libération, Le Soir, Journal de Québec, Le Soleil, Diario de Mexico, stb.

Filmjei eddig 50 ország 160 film fesztiválján kerültek bemutatásra, köztük olyan jelentős nemzetközi seregszemléken, mint Berlin, Locarno, Montreal, Karlovy Vary, Kairó, Mannheim, Valladolid, Sao Paulo, Sydney, Vancouver, London. Munkái eddig összesen **40 hazai és nemzetközi díjat nyertek el.**

Filmjeit a hazai mozikon és televíziókon kívül számos neves külföldi csatorna a Canal+, RTBF, BRTN, RTP és az Egyesült Államokban a Sundance Channel is műsorára tűzte, legfontosabb munkái megjelentek mozikban, intézményi gyűjteményekben (Cineteca Nacional de Mexico, Danish Film Institute) és iskolai vetítéseken is. Munkáját bemutatta a New York-i Modern Művészetek Múzeuma (MOMA) is.

Filmkészítés mellett, az ELTE-n tanított, és többek között a Nyoni (Visions du Réel), a Biarritz-i (FIPA) a Tel Aviv-i, Troiai (Festiroia) és a Guadalajarai (FICG) filmfesztiválok nemzetközi zsűrijébe is meghívást kapott.

Az UNICEF felkérésére a „One Minutes Junior” fesztivál zsűri elnöke volt, és a nomináltaknak workshop-ot tartott a Sandberg Intézet és az Európai Kulturális Alap felkérésére Amszterdamban. 2009-ben Stranger Filmfesztivál „Inside-Out” kategória nemzetközi zsűrijének elnöke volt.

Rendező-producerként az EU MEDIA Program TV Forgalmazási Alapjának munkájában felkért szakértőként vett részt.

2009 novemberében a nemzetközi emberi jogi szervezetek által az ENSZ Gyermekjogi Egyezményének 20. évfordulója alkalmából a Koppenhágai Nemzeti Múzeumban rendezett ünnepi konferencia díszvendége és előadója volt. Ugyanebben az évben nyerte el az **UNICEF kitüntetését, Nagyrabecsülésének Csokrát, melyet Sir Roger Moore a UNICEF Jószolgálati Nagykövete ajánlásával adtak át.**

2009-ben Mexikóban a Guadalajarai Nemzetközi Filmfesztiválon és Tunéziában a Tuniszi Filmművészeti Főiskolán mesterkurzust tartott, valamint filmjeinek retrospektív bemutatót szenteltek Indiában a Thrissuri Nemzetközi Filmfesztiválon. 2010-ben az Európai Film Akadémia meghívta tagjai sorába.

Moldoványi Ferencről:

“Moldoványi Ferenc a magyar filmkészítők új generációjának tagja, egyike azon független személyiségeknek, akiket az érdekel, hogy világunk merre tart, és elkötelezetten tárja elénk különleges és mély látomásait.” Jean PERRET (Fesztiváligazgató, *Visions du Réel - International Documentary film Festival, Nyon*)

“A rendező egy igazi filmkészítő szemével lát, filmje túllépi a dokumentumfilmek zsurnalizmusát. Melegszívű, megfontolt, szelíd és lírai, érzékeny és értelmes, hogy csak néhány jelzőt felsoroljunk, mely ennek a költői film-portrénak a megvitatása során fölmerült. “

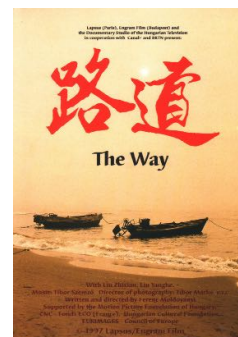
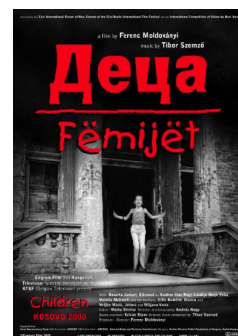
Részlet a 27. Figueira da Foz-i Nemzetközi Filmfesztivál zsűrijének indoklásából (1998)



31st Starz Denver Film Festival Juried Awards:

For its masterful filmmaking and restrained approach to an extraordinarily difficult subject, the year's winner employs evocative images and sound to culminate in an emotional, cinematic experience that challenges and rewards its audience. The recipient of the 2008 Maysles Brothers Award for Best Documentary Film is Ferenc Moldoványi's Another Planet.

Doug Jones, Sky Sitney,
Michael Jacobs



DÍJAK

UNICEF Nagyrabecsülés Csokra

(Sir Roger Moore a UNICEF Jószolgálati Nagykövetének ajánlásával, 2009)

ANOTHER PLANET - MÁSIK BOLYGÓ (2008)

- 57. Mannheim-Heidelbergi Nemzetközi Film Fesztivál:
Zsúri Különdíja (2008)
- 31. STARZ Denveri Nemzetközi Film Fesztivál:
Maysles Brothers Díj - Legjobb dokumentumfilm díja (2008)
- 11. Thessaloniki Nemzetközi Film Fesztivál:
ERT3 (Görög TV) Díja a Legjobb Dokumentumfilm (2009)
- 8. Róma Független Filmek Fesztiválja:
Legjobb dokumentumfilm (2009)
- 28. Monte Carlo Nemzetközi TV Fesztivál - URTI:
Szerzői Dokumentumfilmek Nagydíja: Bronz Medál (2009)
- 18. Innsbruck Nemzetközi Filmfesztivál:
Südwind-díj (2009)
- 57. Columbus Nemzetközi Film és Videó Fesztivál:
Ezüst Chris-díj (2009)
- 10. Kansasi Nemzetközi Dokumentumfilm Fesztivál:
Legjobb Dokumentumfilm Díja (2011)
- 44. WorldFest Houston, Független Filmek Nemzetközi Fesztiválja:
Ezüst Remi Díj (2011)
- 37. Nemzetközi Film Fesztivál a Fenntartható Fejlődésért Pozsony:
A Pozsonyi Egyetemi Kórház Díja (2010)
- 7. Kijevi Nemzetközi Dokumentumfilm Fesztivál:
Ukrán Helsinki Emberi Jogi Unió különdíja (2010)
- Kazány Golden Minbar Muszlim Filmfesztivál:
Legjobb dokumentumfilm Golden Minbar díja (2009)
- Khanty-Mansiysk The Golden Drum:
Különdíj (2009)
- Minszk Listapad Nemzetközi Film Fesztivál:
Elismerő oklevél (2009)
- „Shaken Stars“ Nemzetközi Film Fesztivál:
Legjobb dokumentumfilm díja (2009)
- Cine Otro Nemzetközi Filmfesztivál, Valparaiso, Chile:
Kategoria díj (2010)
- 11. Buenos Aires Ember Jogok Nemzetközi Filmfesztiválja:
Elismerő oklevél (2009)
- Aranyszem Operatőr Fesztivál, Budapest, 2009:
Legjobb dramatizált dokumentumfilm (Máthé Tibor)
- 39. Magyar Filmszemle, Diákszúri:
Legjobb Dokumentumfilm (2008)
- 39. Magyar Filmszemle:
Legjobb Dokumentumfilm Operatőr(2008)

GYEREKEK- Koszovó 2000

- Torinói Nemzetközi Film Fesztivál:
Fődíj (2001),
- See Docs Dubrovnik Nemzetközi Dokumentumfilm Fesztivál:
Fődíj (2001),
- Troia-i Nemzetközi Film Fesztivál:
Különdíj (2001),
- 35. Magyar Filmszemle, Diákzsűri:
Legjobb dokumentumfilm (2002)
- 20. Uruguay-i Nemzetközi Film Fesztivál, Montevideo:
Legjobb dokumentumfilm
- 35. WorldFest Houston Nemzetközi Film Fesztivál, USA:
A Zsűri Arany Különdíja (2002)
- Arizonai Nemzetközi Film Fesztivál, Tucson:
Legjobb dokumentumfilm (2002)

AZ ÚT (1997)

- 28. Magyar Filmszemle:
kísérleti és játékfilm díja (1997)
- Magyar Film és Tv Kritikusok – (1998):
Rendezői különdíja,
- Magyar Film és Tv Kritikusok – (1998):
Legjobb Operatőr
- Magyar Film és Tv Kritikusok – (1998):
Filmzeneszerző díja.
- The Reel Frontier - Arizona Nemzetközi Filmfesztivál:
Az egészségés dokumentumfilmek fődíja (1998)
- 50th Prix Itala:
Különdíj (1998)
- Figueira da Foz Nemzetközi Filmfesztivál:
A Nemzetközi Filmklubok Szövetségének különdíja (1998)
- WorldFest Flagstaff:
A legjobb egészségés dokumentumfilm:
Ezüst Díj (1999)
- WorldFest Houston:
A legjobb külföldi film - Ezüst Díj (2000);

HA MEGESZÜNK EGY HÓDOT... (1995)

- 26. Magyar Filmszemle:
Rendezői díj, (1995)
- Strasbourgi Nemzetközi Filmfesztivál:
Az Európa Tanács Nemzetközi Emberi Jogok Intézetének Díja - 1995.
- Tolerancia különdíj - 1995.

25. Magyar Filmszemle: Dokumentumfilmes zsűri különdíja 1994

34. Oberhausen Nemzetközi Rövidfilmfesztivál: A zsűri elismerő oklevele (1988)

VÁLOGATOTT FILMOGRÁFIA

ANOTHER PLANET - MÁSIK BOLYGÓ (2008)

Dokumentum-játékfilm, 96 perc, színes, 35mm, (2008)

Magyarországi mozibemutató: 2008.04.08. (Hungaricom)

TV bemutatók: MTV Zrt.- m1, HIRTV, DUNA TV, RTBF (Belgium), RTP(Portugália), CANAL+ Poland (Lengyelo.), TV3-Catalunya (Spanyolo.),

Fesztiválok:

Nemzetközi premier: Montreal World Film Festival

Magyar Filmszemle, Montreal, Pusan, São Paulo, Valladolid, Mannheim-Heidelberg, CPH:DOX, Koppenhaga, Oulu, Starz-Denver, IDFA - Amszterdam, Kerala, FICCO, Mexico City, „7 Best Film Festival”, FOF - Randers, DOCNZ: Auckland, Wellington, Christchurch, Denein, FIC Guadalajara, Ankara, Thessaloniki, EURODOK-Oslo, Róma, Belgrad, „Doc à Tunis”, Uruguay-Montevideo, DOCVILLE, Bahrain (BHRIF), PLANETE DOC Varso, DerHumALC, Santiago del Estero, Buenos Aires, Almaty „Shaken’s Stars”, Seoul, Innsbruck, Monte Carlo– URTI, Monte-Carlo, Huesca, SILVERDOCS: AFI/Discovery Channel Washington, Visegrad, Krakko, Praga, Pozsony, Budapest, Pärnu, FesTroia-Setubal, “The Golden Drum”Khanty-Mansiysk, Reykjavik, Prix Italia, Torino, DocuDays- Beirut, „Manaki Brothers”, Tirana, Golden Minbar - Kazány, Golden Chest, Ourense, Mexico City - DOCSDF, San Francisco, Bar - Montenegro, Leeds, Cancun, Columbus-Ohio, Szarajevo, San Luis University (Argentina) I. Multimedia DerHumALC, LISTA-PAD-Minszk, PLUS CAMERIMAGE Lodz, “Cine Otro” Valparaiso-Chile, Kijev, Segesvar, Lagow, Pozsony, Kansas City, WorldFest Houston, etc

GYEREKEK- Koszovó 2000 (2001)

Dokumentumfilm, 90 perc, fekete-fehér és színes, 35mm,

TV bemutatók: MTV Rt.- m1, SUNDANCE CHANNEL (USA), RTBF (Belgium),

Fesztiválok:

Világpremier: 51. Berlieni Nemzetközi Film Fesztivál

Visions du Reel -Nyon, Filmpodium Zürich, INPUT 2001 - Cape Town, Troia, See Docs Dubrovnik, Karlovy Vary, Montreal, Québec City, Prix Itália 2001 Bologna, Nordisk Panoráma, FORO - México, (vetítéssorozat a Cineteca Nacional de México szervezésében, Mexikó legfontosabb városaiban: México City, Guadalajara, Monterrey, Cuernavaca, Puebla, Xalapa, Guanajuato, etc. Kb. 40 vetítés)

Prix Európa – Berlin, Denver, Flanders Ghent, CinemAmbienteTorino, Sao Paolo, Valladolid, Amascultura –Lisszabon, Isztambul, IDFA-Amszterdam, Trieszt, Göteborg Magyar Filmszemle, Thessaloniki, Montevideo, One World Prága, Fajr-Teherán, DOXA Vancouver, Oslo, DocAviv -Tel Aviv, Reykjavik, WorldFest Houston, Tuscon-Arizona, Message to Man-Szent Pétervár, FICA Goias – Brazília, Parnu, Palic, Tempo -Stockholm, Oulu, Milánó, Lesidren, Benalmadena-Malaga, Astra Szeben, Skopje, Bécs, , Párizsi Magyar Intézet, MoMA- Modern Művészetek Múzeuma, New York- Gramercy Theater, Rassegna del Documentario Premio Libero Bizzarri, San Benedetto del Tronto, Rio de Janeiro

AZ ÚT (1997)

Dokumentum-játékfilmfilm, 85 perc, színes, 35mm, (1, 66), Dolby SR

TV változat (85 perc / 52 perc): DIGIBETA, BETA SP kínai nyelvű, magyar (angol, francia) felirattal, 1997
Magyarországi mozibemutató: 1998.05.10. (Budapest Film)

TV bemutatók: MTV- m1, CANAL+ FRANCE, CANAL+BELGIUM, RTBF, BRTN (Belgium)

Fesztiválok:

Világpremier: Locarnói Nemzetközi Film Fesztivál (Kritikusok Hete)

Magyar Filmszemle, Vancouver Yamagata (Új Ázsiai Áramlatok), Sao Paulo, IDFA - Amsterdam, FIPA - Biarritz, Médiawave Győr, Arizona-Tuscon, Minneapolis / St.Paul, Sydney, Message to Man- Szent Pétervár, Karlovy Vary, Prix Italia '98 Assisi, Figueira da Foz, Starz-Denver, Saint Louis, London, Dakino-Bukarest, Strasbourg, U. R. T. I- Monte Carlo, Kerala, Ankara, Montevideo, I.N.P.U.T.'99 - Fort Worth (USA), Fajr-Teherán, Woldfest Flagstaff, Worldfest Houston, Filmer a tout prix, etc

A FILM ÉS... I.-XIV. (1994-95. 14 X. 50perces tv sorozat,)

- 1. A mozi**
- 2. A fény**
- 3. A tér**
- 4. A hang**
- 5. Az idő és az emlékezet**
- 6. Az álom**
- 7. A mese**
- 8. A nevetés**
- 9. A múlandóság és a halál**
- 10. A hős**
- 11. A vonat, a ló és az autó**
- 12. A város**
- 13. Az erotika**
- 13+1. A kép csodája (hommage a Lumiere)**

A sorozatban közreműködtek: Henri Alekan, Henri Colpi, Raoul Coutard, Jean-Claude Carrière, Michel Piccoli, Claude Jade, Isabelle Huppert, Michel Fano, Sandrine Bonnaire, Alain Robbe-Grillet, André Dussolier, Costa Gavras, Claude Chabrol, Bertrand Tavernier, Vladimir Cosma, Michel Devil, Conrad Hall, Phil Alden Robinson, Paul Mazursky, Zsigmond Vilmos, Mario Monicelli, Carlo Lizzani, Dino Risi, Lina Wertmüller, Ben Gazzara, Szabó István, Szabó László, Grünwalszky Ferenc, Gazdag Gyula, Nadas Péter, Eszterházy Péter, Makk Károly, Forgács Péter, Koltai Lajos, Balázsovits Lajos, Garas Dezső, Perczel Zita, Jancsó Miklós, Illés György, Jiri Menzel, Vera Chytilova, Jean Douchet, Agnes Varda, Ennio Morricone, Arthur Hiller, Francesco Rosi, Conrad Hall, Freddy Elmes, És még sokan mások...

HA MEGESZÜNK EGY HÓDOT... (1995)

Fesztiválok:

Mannheim-i Nemezközi Filmfesztivál, FIPA - Biarritz, Selb, Krakkó, INPUT Guadalajara (Mexico), etc

A KERESZTAPA (dok. 1993.)

MARKET DEVELOPMENT FOUNDATION (dok. 1993.)

Diplomafilm:

HOTEL WEST (Játékfilm, 1992.)

München, Kairói, Cote Court-Pantin, Nimes

Vizsgafilmek:

A SZAMIZDATRÓL (dok. 1989.)

ITT ÉS MOST (dok. 1988.)

Krakkó, Tours

LELEPLEZÉS (dok. 1987)

Oberhausen München, IDFA Amsterdam-i Nemzetközi Dokumentumfilm Fesztivál



Dr. Ferenc Moldoványi

Film Director - Producer

Contact: 505 LaGuardia Place, Apt.10-C, New York, NY 10012

Cell: (718) 431-3608

Skype: fr_mol

E-mail: fmoldovanyi@gmail.com

<http://www.imdb.com/name/nm0596489>

Official Website: <https://ferencmoldovanyi.wixsite.com/mysite>

QUALIFICATIONS

Internationally recognized film director-producer with over 25 years of experience as an independent filmmaker. Holder of an MFA in Film and Television Directing, in February 2018 he was awarded a doctoral degree (DLA) in Film and Video Arts at the University of Theatre and Film Arts in Budapest.

His films, most of which were realized in international coproduction, have been shown at more than 160 festivals (*Berlin, Locarno, Montreal, Karlovy Vary etc.*) in 50 countries, received 40 prestigious awards and were covered by the press in many countries. Engram Films, his own production company, entered into broadcast agreements in the United States (*Sundance Channel*) and Europe (*Canal+, RTBF, RTP etc.*) to facilitate the distribution of the films.

He was invited to the jury of twelve international film and television festivals and has given a number of master classes around the world. He held a course at ELTE University Budapest and directed and photographed a 14x50 minute educational television series about the cinema. He taught a Documentary Film Production Class as a Visiting Filmmaker in the United States during a semester at the Robert Morris University, PA.

Strongly committed to social and human rights issues, he has successfully co-operated with international organizations. He was awarded the Human Rights Prize of the Council of Europe and received the Bouquet of Flowers of UNICEF's Highest Appreciation in 2009 in acknowledgement of his works featuring children's issues.

He is the member of several professional, national and international organizations, such as the European Film Academy. Since early 2018 he has been a Lawful Permanent Resident of the US, currently living in New York City.

EDUCATION

- 2016- 2018: Doctoral School of the University of Theatre and Film Arts Budapest: *DLA (Doctor of Liberal Arts in Film and Video)*
- 1992: University of Theatre and Film Arts Budapest (*MFA: Film and Television Director*)
- 1990–1991: École Nationale Supérieure Louis-Lumière France/Paris: Cinema (*one-year scholarship of the French Government*)
- 1987–1990: University of Theatre and Film Arts Budapest (*BFA: documentary, non-fiction film and television director*)
- 1985–1987: Eötvös Lóránd University: Faculty of Philosophy
- 1979–1982: Teachers' Training College-Debrecen (*graduation, BA: art teacher and cultural manager*)

ADDITIONAL TRAINING

- 1989: La Fémis (*École Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son*) French state film school: Summer University – "*Discovery of French Cinema*"



On location in China and Congo



16 mm footage from Children Kosovo 2000

SELECTED FILMOGRAPHY

Another Planet

(Creative documentary, 94 minutes, 2008; director-producer-screenwriter)

World Premier: World Film Festival Montreal

Broadcast by Hungarian Television, RTBF, YLE, RTP, TV Catalunya, ETV, Canal+ Poland, etc.

Screenings at: 80 film festivals in 46 countries, 21 awards

- **Special Award of the International Jury** (*International Filmfestival Mannheim-Heidelberg, Germany*)
- **Maysles Brothers Award for Best Documentary** (*Starz Denver Film Festival*)
- **ERT 3 Award for the Best Documentary** (*Thessaloniki Documentary Festival, Greece*)
- **Best Documentary Award** (*Roma Independent Film Festival, Italy*)
- **Best Cinematography** (*Hungarian Filmweek, Budapest*)
- **Green Raven Best Documentary Award by NSJ** (*Hungarian Filmweek, Budapest*)
- **Best Documentary Award** (*Kansas International Film Festival*)
- **Silver Chris Award** (*Columbus International Film and Video Festival*)
- **Silver Remi Award** (*WorldFest-Houston International Film Festival*)
- **Bronze Medal** (*International Grand Prix for Author's Documentaries – URTI-TV Festival of Monte-Carlo*)
- **Special Award from the Founder of the Festival Ukrainian Helsinki Human Rights Union** (*Docudays, Kiyv*)
- **Südwind Award** (*International Film Festival Innsbruck, Austria*)
- **Best Documentary Feature Award** (*Almaty International Film Festival "Shaken's Stars"*)
- **Best Director of Photography in the Docudrama Category** (*Golden Eye Festival, Budapest*)

...and further awards.



31st Starz Denver Film Festival
Juried Awards:

"For its masterful filmmaking and restrained approach to an extraordinarily difficult subject, the year's winner employs evocative images and sound to culminate in an emotional, cinematic experience that challenges and rewards its audience. The recipient of the 2008 Maysles Brothers Award for Best Documentary Film is Ferenc Moldovanyi's *Another Planet*."

Doug Jones, Sky Sitney,
Michael Jacobs

Children Kosovo 2000

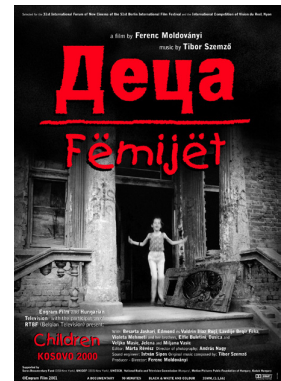
(Creative documentary, 90 minutes, 2001; director-producer-screenwriter)

World Premier: Berlin International Film Festival

Broadcast by Sundance Channel

Screenings at 48 film festivals in 30 countries, 7 awards

- **Best Feature Film** (*CinemAmbiente – Torino International Film Festival, Turin*)
- **Best Documentary Feature** (*Arizona International Film Festival - Reel Frontier*)
- **Gold Special Jury Award** (*WorldFest Houston*)
- **Best Documentary Feature** (*International Film Festival of Uruguay, Montevideo*)
- **Special Prize** (*Festroia-Setubal*)
- **First Prize** (*SEE DOCS in Dubrovnik, International Documentary Film Festival*)
- **Best Documentary Prize** (*Hungarian Film Week - Student Jury*)



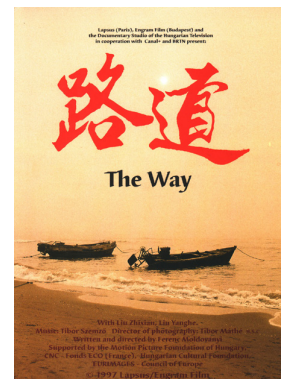
The Way

(Creative documentary, 84 minutes, 1997; director-producer-screenwriter)

World premier: Locarno International Film Festival, cinema release in Hungary

Screenings at 30 film festival in 20 countries, 9 awards

- **Best Documentary Feature** (*Arizona International Film Festival - Reel Frontier*)
- **Silver Award - Documentary Feature** (*World Fest Flagstaff*)
- **Silver Award** (*WorldFest-Houston International Film Festival*)
- **Special Prize** (*IFFS Jury of the Figueira da Foz Film Festival*)
- **Hungarian Film critics' Prize for the direction, cinematography and music**
- **Category Prize** (*Hungarian Film Week*)
- **Special Mention "A"** (*50th Prix Italia*)



The Cinema and ... I-XIV

(TV-series, 14 x 50 minutes, 1994–95; director and cinematographer)

Broadcast by Hungarian Television

Featuring: Arthur Hiller, Conrad Hall, Phil Alden Robinson, Paul Mazursky, Adam Hol-
lander, Vilmos Zsigmond, Alan Starsky, Howard Suber, Alan J. Adler, Jim Haberman,
Les Blanc, Ben Gazzara, Freddie Elmes, Edit Kramer, Moshe Mizrahi, Jean-Claude
Carriere, Michel Piccoli, Agnes Varda, Isabelle Huppert, Alain Robbe-Grillet, Fernando
Arrabal, Raoul Coutard, André Dussolier, Costa Gavras, Claude Chabrol, Bertrand Tav-
ernier, Vladimir Cosma, Mario Monicelli, Carlo Lizzani, Liliana Cavani, Dino Risi, Lina
Wertmüller, Suso Cechi d'Amico, Francesco Rosi, Ennio Morricone, István Szabó, David
Robinson, Miklós Jancsó, Jiri Menzel, Vera Chytilova, and many others...

If We Eat a Beaver...

(Documentary, 60 minutes, 1994–95; director, screenwriter)

Broadcast by Hungarian Television and RTBF

- **Director's Prize** (Hungarian Film Week)
- **Human Right's Prize of the Council of Europe** (Strasbourg Film Festival)
- **Tolerance Prize Budapest**

The Godfather

(Documentary, 52 minutes, 1993; director, screenwriter)

Broadcast by Hungarian Television

- **Special Jury Award** (Hungarian Film Week)

Hotel Ouest

(Fiction, 1992; 52 minutes, director, screenwriter)

- **Selected for the Festivals of Munich, Nimes, Pantin, and Cairo**

WORK IN PROGRESS

- "Time, Memory, Family" (Storytelling and Innovative Author's Methods in the Films of Alan Berliner)
- 2011: The Quiet American: Ron Holloway (creative documentary)

FESTIVALS

Another Planet

- **10th Kansas International Film Festival**, September 30 – October 6, 2011, USA
- **44th WorldFest-Houston Independent International Film Festival**, April 8 - 17, 2011, USA
- **4th Nova Friburgo International Socio-Environmental Film Festival**, December 6-12, 2010, *International Feature Competition*, Nova Friburgo, Brazil
- **Hungarian Cultural Institute – Bucharest – Hungarian Filmdays**, November 19, 2010, Romania
- **12nd International Documentary Encounters Colombia**, October 25 -31, 2010, *Best of Showcase: "Some of the most outstanding films awarded all over the World"*, Colombia
- **13th International 1001 Documentary Film Festival**, October 29 -4 November 2010, Istanbul, Turkey
- **5th International Documentary Film Festival of Mexico City- DOCSDF 2009** from October 21-31, 2009: *TOP 20 of the Festival History DOCSDF*, Mexico
- **37th International Festival of Sustainable Development Films**, October 11-15, 2010, *Competition*, Bratislava, Slovakia



Claude Chabrol and
Andre Dussolier



Award of the International Institute
of Human Rights - Council of
Europe for "If We Eat a Beaver"



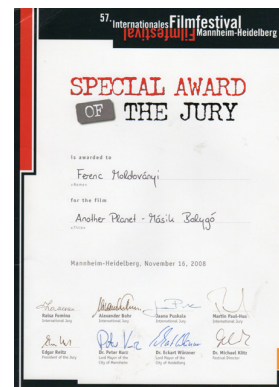
57th International Filmfestival
Mannheim-Heidelberg Award
Ceremony



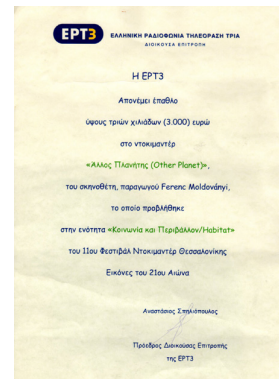
Mayles Brothers Award (Starz
Denver Film Festival)



- **Film.dok Hungarian-Romanian Documentary Film Festival**, October 4-10, 2010, Miercure Ciuc, Romania
- **4th Annual Buffalo International Film Festival**, October 1-10, 2010, Buffalo, USA
- **8th Annual Global Peace Film Festival**, September 21-26, 2010, Orlando, FL, USA
- **Summer Film Academy Zwierzyniec**, August 6-15 2010, Poland
- **Documentarist**, June 22-27, 2010, Istanbul, Turkey
- **39th Lubuskie Film Summer-Lagow**, June 22-27, 2010, *Documentary Competition*, Poland
- **International Film Festival Sighisoara**, June 22-27, 2010, *Hungarian Day*, Romania
- **7th International Human Rights Documentary Film Festival-Docudays**, Kiyv, March 26 – April 2, 2010, *Competition*, Ukraine
- **3rd International Children's Film Festival**, January 23-29, 2010 Dhaka, Bangladesh
- **4o Festival de Cine Social y DDHH "Cine Otro, Valparaiso**, January 2-9, 2010, *Competition*, Chile
- **17th The International Film Festival of the Art of Cinematography PLUS CAMER-IMAGE**, November 28 - December 5 2009, Lodz: *Feature Documentary Films Competition*, Poland
- **6th Golden Eye Festival**, 21-26 November and 10th December 2009, *Competition*, Budapest, Hungary
- **16th LISTAPAD, International Film Festival**, Minsk, November 14-21, 2009, *International Competition*, Belorussia
- **Human Rights Film Season in San Luis University** (Argentina) organized by Instituto Multimedia DerHumALC, Autumn 2009
- **Human Rights Film Festival**, Sarajevo, November 13-16, 2009, Bosnia and Herzegovina
- **57th Columbus International Film and Video Festival**, November 10-15, 2009, *Competition*, Columbus, OH, USA
- **Cancun Riviera Maya International Film Festival**, November 9-15, 2009, *International Documentary Competition*, Cancun, Mexico
- **23rd Leeds International Film Festival**, November 4-15, 2009, United Kingdom
- **14th International TV Festival Bar**, October 26-30, 2009, Montenegro
- **8th San Francisco International DocFest**, October 16-29 2009, San Francisco, CA, USA
- **4th International Documentary Film Festival of Mexico City- DOCSDF**, October 15-24, 2009: *International Competition*, Mexico
- **14th Ourense International Film Festival**, October 10-17, 2009, *Documentary Competition*, Spain
- **34th Golden Chest International Television Festival**, October 5-10, 2009, *Documentary Competition*, Plovdiv, Bulgaria
- **5th International Festival «Golden Minbar»** from September, 27 – October 4, 2009, *International Competition* in Kazan, Tatarstan-Russia
- **4th International Human Rights Film Festival in Albania**, Tirana, September 29 – October 3, 2009
- **30th Cinematographers' Film Festival "Manaki Brothers"** from September 26 – October 3, 2009, in Bitola, Macedonia
- **9th Beirut International Documentary Festival - DocuDays**, September 22-27, 2009, *International Competition*, Beirut, Lebanon
- **61st Prix Italia**, September 20-26, 2009, *International Competition*, Torino, Italy
- **6th Reykjavik International Film Festival**, September 17-27, 2009, Iceland
- **International Festival of Television Programs and Films "The Golden Drum 2009"**, September 14-16, 2009, *Competition*, Khanty-Mansiysk, Russia
- **25th FesTroia, Competition: "Man and His Environment"** September 4-13, 2009, Setubal, Portugal
- **4th Thrissur International Film Festival**, August 21-27, 2009, *Ferenc Moldovanyi's Films Retrospective*, Thrissur, Kerala, India
- **11th Seoul International Youth Film Festival**, July 9-15, 2009, South Korea
- **22nd Pärnu International Film Festival**, July 5 – July 11, 2009, *Competition*, Estonia
- **1st Visegrad Summer Film Festival**, 2009, June 5-30: Cracow, Prague, Budapest



Special Award of the International Jury (Mannheim)



EPT 3 Award for the Best Documentary (Thessaloniki)



Best Documentary Award (Rome)



Silver Chris Award (Columbus)

- **SILVERDOCS: AFI/Discovery Channel Documentary Festival**, June 15-22, 2009, *Sterling World Feature Competition and nominated for SILVERDOCS Cinematic Vision Award and WITNESS Awards*, Washington DC, USA
- **37th International Huesca Film Festival**, June 4-13, 2009, *European Documentary Film Contest (Competition)*
- **28th International Grand Prix for Author's Documentaries – URTI**, June 5-8 2009 in Monaco during the TV Festival of Monte-Carlo, *Competition*
- **18th International Film Festival Innsbruck**, June 9-14, 2009, *Competition*
- **13th Seoul Human Rights Film Festival**
- **Almaty International Film Festival “Shaken’s Stars-2009”**, May 16-20, 2009, *Competition*, Almaty, Kazakhstan
- **11th International Film Festival on Human Rights DerHumALC**, Santiago del Estero: May 11 - 17, Buenos Aires: May 27 -June 10, 2009, *Official Feature Film Competition*
- **PLANETE DOC Film Festival**, May 8 -17, 2009, *Main Competition for MILLENNIUM Award*, Warsaw, Poland
- **Bahrain Human Rights International Film Festival (BHRIF)**, May 1-4, 2009
- **International Documentary Film Festival DOCVILLE**, May 2-9, *International Competition*, Leuven, Belgium
- **International Film Festival of Uruguay**, April 4-18, 2009, *Competition*, Montevideo, Uruguay
- **4th International Documentary Film Festival in Tunis: Doc à Tunis**, April 1-5, 2009, Tunisia
- **56th Belgrade Documentary and Short Film Festival**, March 30 – April 03, 2009, *Competition*, Belgrade, Serbia
- **8th Roma Independent Film Festival**, March 19-27, 2009, *Competition*, Rome, Italy
- **EURODOK Oslo**, March 18-22, 2009, Oslo, Norway
- **11th Thessaloniki Documentary Festival**, March 13-22, 2009. *Competition*, Thessaloniki, Greece
- **20th Ankara International Film Festival, International Documentary Film Screening**, March 12-22, 2009, Ankara, Turkey
- **Festival Internacional de Cine en Guadalajara, „Windows and Mirrors”**, March 19-27, 2009
- **DOCNZ Festival 2009**: Auckland (February 26- March 08, 2009), Wellington (March 12-22, 2009), Christchurch and Denein (March 26 – April 5, 2009) **Nominated for Best Cinematography Award**
- **7 Best Film Festival**, FOF -Randers, March 13-15, 2009
- **6th FICCO**, Mexico City, February 17 – March 1, 2009, *Human Rights Selection (Competition)*
- **1st Eszterházy Filmdays - Eger**, February 20-22, 2009, Eger, Hungary, *Opening Film*
- **13th International Film Festival of Kerala, Documentary Section**, December 12-19, 2008 at Trivandrum, Kerala, India
- **21st International Documentary Film Festival Amsterdam, Reflecting Images**, November 20- 30 2008, Netherland
- **31st Starz Denver Film Festival**, November 13-23 2008, Competition, Denver, CO, USA
- **27th Oulu International Children’s Film Festival**, November 17-23, 2008, Oulu, Finland
- **CPH: DOX 2008**, Copenhagen International Documentary Film Festival, **Official Competition, Nominated for Amnesty International Award**, November 7-16 2008
- **57th International Film Festival Mannheim-Heidelberg, International Competition**, November 6-16 2008, Germany
- **53rd Valladolid International Film Festival, Time of History (Competition)**, October 24 – November 1 2008, Valladolid, Spain
- **32nd São Paulo International Film Festival, International Perspective**, October 17-30, 2008, Brazil
- **13th Pusan International Film Festival, Wide Angle**, October 2-10 2008, South Korea
- **Montreal World Film Festival, World Documentaries**, August 21-September 1, 2008, Montreal, Canada
- **39th Hungarian Filmweek, Creative Documentary Competition**, January 29-February 5, Budapest, Hungary



Bronze Medal (Monte-Carlo)



Silver Remi Award (Houston)



Best Documentary Feature Award (Almaty “Shaken’s Stars”)



Bouquet of Flowers of UNICEF’s Highest Appreciation in 2009

Children Kosovo 2000

- **International Film Festival “EYES WIDE OPEN”**, August 5-15, 2004, Rio de Janeiro Brazil
- **10th Rassegna del Documentario-Premio Libero Bizzarri**, July 14-20, 2003, San Benedetto del Tronto, Italy
- **The Museum of Modern Art New York:** Illuminated Voices, The Sundance Institute's film exhibition in New York, April 25-May 2, 2003 in the Gramercy Theatre in Manhattan, NY, USA
- **Hungarian Cultural Institute Paris** (2003)
- **Roma Independent Film Festival**, (2003), *International Competition*, Rome, Italy
- **International Children's Film Festival Vienna**, (2003), Austria,
- **International Short Films & Alternative Cinema Festival**, (2002), Benalmadena–Malaga, Spain
- **ASTRA International Film Festival**, (2002), *International Competition*, Sibiu, Romania
- **ONE WORLD - International Human Rights Film Festival**, (2002), *International Competition* Bratislava, Slovakia
- **3rd International Film Conference Documentary Films: Ethnic Issues and Human Rights**, (2002), Lesidren, Bulgaria
- **3rd Milan International Film Festival**, “Do You remember about? Kosovo”, (2002), Milan, Italy
- **Palic International Film Festival**, (2002), Palic, Serbia,
- **TEMPO Documentary Festival Stockholm**, (2002), Sweden,
- **Oulu International Children's Film Festival**, (2002), Oulu, Finland,
- **6th Parnu International Film Festival**, (2002), Estonia,
- **12nd ‘Message to Man’ International Documentary, Short and Animated Films Festival**, (2002), *International Competition* St. Petersburg, Russia
- **4th FICA - International Festival of Environmental Film and Video**, (2002), *International Competition*, Goiânia - Goiás, Brazil
- **DOXA Documentary Film and Video Festival**, (2002), Vancouver, Canada
- **European Film Festival, Shorts & Docs**, (2002), Reykjavik, Iceland
- **European Documentary Film Festival**, Oslo, Norwegian Film Institute, (2002)
- **Doc Aviv - The 4th Tel Aviv International Documentary Film Festival**, (2002), Special Screening, Tel Aviv, Israel
- **Arizona International Film Festival**, (2002), Tucson, AZ, USA
- **ONE WORLD - International Human Rights Film Festival**, (2002), *International Competition*, Prague, Czech Republic
- **35th WorldFest: Houston International Film Festival**, (2002), *Competition*, Houston, TX, USA
- **20th International Film Festival of Uruguay**, (2002), *International Competition*, Montevideo, Uruguay
- **33rd Hungarian film Week**, (2002), Budapest, Hungary
- **Images of the 21st Century Thessaloniki International Documentary Film Festival**, (2002), Greece
- **25th Gothenburg International Film Festival**, (2002), Sweden
- **13th Alpe Adria Cinema - Trieste Film Festival**, (2002), Trieste, Italy
- **International Documentary Film Festival Amsterdam**, (2001), Netherlands
- **Amascultura International Documentary Film Festival**, (2001), Lisbon, Portugal
- **46th Valladolid International Film Festival**, (2001), “Time of History” *International Competition*, Spain
- **25th Sao Paulo International Film Festival**, (2001), Brazil
- **CinemAmbiente International Film Festival**, (2001), *International Competition*, Turin, Italy
- **28th Flanders International Film Festival-Ghent**, Belgium (2001)
- **Prix Europe**, (2001), Berlin, Germany
- **24th Starz Denver International Film Festival**, (2001), Denver, CO, USA,
- **PRIX ITALIA** (2001), *Granarolo Special Prize Competition*, Bologna and Reggio Emilia, Italy
- **Nordisk Panorama**, (2001), *International Award Winning Films*, Aarhus and *Danish Film Institute / Cinemateque* in Copenhagen, Denmark
- **21st FORO (Forum) MEXICO**, 2001, Mexico City and other important cities of Mexico (Guadalajara, Monterrey, Cuernavaca, Puebla, Xalapa, Guanajuato, etc.)



First Prize (Dubrovnik)



Best Feature Film (Torino)



Best Documentary Feature (Arizona)



Gold Special Jury Award (Houston)



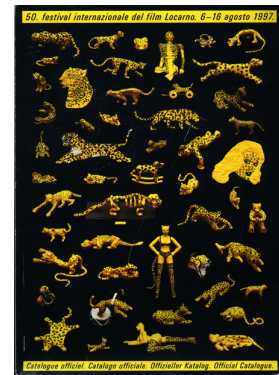
Best Documentary Award (Hungary)

- **15th Quebec City's International Film FESTIVAL**, (2001), Canada
- **25th Montreal World Film Festival**, (2001), "*Films for Television*" Montreal, Quebec, Canada
- **36th Karlovy Vary International Film Festival**, Competition of Documentary Films, (2001) Czech Republic
- **SEE DOCS in Dubrovnik**, International Documentary Film Festival (2001), *International Competition*, Dubrovnik, Croatia
- **17th Troia International Film Festival**, (2001), "*Man and His Environment*" *International Competition*, Setubal, Portugal
- **INPUT 2001-Cape Town**, (2001), Cape Town, South Africa
- **Film podium**, (2001), Zürich, Switzerland
- **Visions du Réel**, International Documentary Film Festival Nyon, (2001), International Compétition, Switzerland
- **WORLD PREMIERE:** 51st BERLIN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL 31st Forum of New Cinema 2001



The Way

- **Filmer a tout prix - International Film Festival**, (2002), Brussels, Belgium
- **Worldfest Houston International Film Festival**, (2000), Houston, TX, USA
- **Worldfest Flagstaff International Film Festival**, (1999), Flagstaff, AZ, USA
- **Fajr International Film Festival**, (1999), Teheran, Iran
- **I.N.P.U.T.'99-Fort Worth, TX, (USA)**
- **17th Montevideo International Film Festival**, (1999), *International Competition*. Montevideo, Uruguay
- **11th Ankara International Film Festival**, (1999), Ankara, Turkey
- **4th International Film Festival of Kerala**, (1999), Cochin, India
- **U.R.T.I-Monte Carlo**, (1999), *International competition*, URTI, France
- **International Film Festival of Creative Documentary**, (1999), *International Competition*, Strasbourg, France
- **Dakino International Film Festival**, (1998), Bucharest,
- **42nd London International Film Festival**, (1998), *Cinema Europe*, London, United Kingdom
- **7th Saint Louis International Film Festival**, (1998), *Main Program*, Saint Louis, USA
- **21st Denver International Film Festival**, (1998), *International Competition*, Denver, CO, USA
- **27th International Film Festival of Figueira da Foz**, (1998), *International Competition*
- **Prix Italia '98 Assisi**, *International Competition*
- **33rd Karlovy Vary International Film Festival**, (1998), *Documentary Competition*, Karlovy Vary
- **Message to man International Film Festival St. Petersburg**, (1998) *International Competition*, St. Petersburg, Russia
- **45th Sydney International Film Festival**, (1998), Sydney, Australia
- **16th Minneapolis/St. Paul International Film Festival**, (1998), Minneapolis, USA
- **7th Arizona International Film Festival**, (1998), *International Competition*, Tucson, AZ, USA
- **Médiawave Győr**, (1998), *Main Program*, Hungary
- **11th FIPA-Biarritz**, (2008), *International Creative Documentary Competition*, Biarritz, France
- **10th International Documentary Film Festival Amsterdam**, (1997), *International Competition*, Netherlands
- **17th Hawaii International Film Festival**, (1997), Hawaii, USA
- **21st Sao Paulo International Film Festival**, (1997), *International Competition*, Sao Paulo, Brazil
- **5th Yamagata International Documentary Film Festival**, (1997), *New Asian Current International Competition*, Yamagata, Japan
- **16th Vancouver International Film Festival**, 1997, *Non-Fiction Feature*, Vancouver, Canada
- **28th Hungarian Film Week**, (1997), *Competition*, Budapest, Hungary
- **World premiere: 50th Locarno International Film Festival (Critic's Week)**, 1997, Locarno, Switzerland



Best Documentary Feature (Arizona)



Hungarian Film critics' Prize for the direction



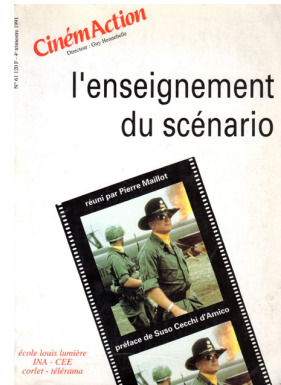
Best Feature Film (Houston)

SELECTION OF PRESS ARTICLES, BOOK CHAPTERS AND TV INTERVIEWS

- *Átjáró (Passage, Portrait of Ferenc Moldovanyi) MTV-M2 (Hungarian Public Television)*, Budapest and nationwide in Hungary, October 5, 2010, 18:09
- Helena de Sousa Freitas e Luís Humberto Teixeira, *Ferenc Moldoványi «A comunicação com o espectador é mais eficaz através das imagens do que da as palavras»*, **Journalismo & Journalistas No. 40.**, Lisbon, Portugal, October 2009
- Kőszeg Ferenc, *K. története, Voltaire a képernyőn, (Stories of K., Voltaire on the Screen)*, Publisher: Magvető Könyvkiadó, Budapest, 2009, 245-252p
- Tue Steen Müller, *Another Planet / CPH: DOX 14, Filmkommentaren.dk*, Copenhagen, Denmark, November 12, 2008
- Hubert Heyrendt, *Les damnés de la Terre, La Libre Belgique*, Brussels, Belgium, November 20, 2008
- *Portrait of Ferenc Moldovanyi on the occasion of IFF Mannheim Heidelberg broadcast by SWR (South West German Public Television)*, Germany in November 2008
- Rafael Vega, *Los ninos perdidos, El Norte de Castilla*, Valladolid, Spain, October 31, 2008
- Ron Holloway, *39th Hungarian Film Week – Budapest 2008, 57th Mannheim-Heidelberg International Film Festival 2008, Kino*, Berlin, Germany, August and December, 2008
- Phillip Bergson, *The Band Sails on in Mannheim, Filmfestivals.com/Phillip Bergson's blog*, November 17, 2008
- László Szabó G., *Where Even Dreams Are Made Of Garbage, Új Szó*, Bratislava, Slovakia, August 31, 2008
- Anikó Gorácz, *Nem gyereknek való vidék (No Land For Children), Filmvilág*, Budapest, Hungary, 5/2008, 52.
- *Duna Mozi (Duna Cinema, cultural program, interview), Duna TV*, Budapest, and worldwide satellite broadcast, April 6, 2008, 21:30,
- *Fókusz (primetime, interview), RTL Klub*, Budapest, nationwide in Hungary, February 13, 2008, 19:52
- Erzsébet Bori - Sándor Turcsányi, *303 magyar film amit látnod kell, mielőtt meghalsz / 303 Hungarian Films You Must See Before You Die, The Way by Ferenc Moldovanyi*, Gabó könyvkiadó, Budapest, 2007
- Allan Berg Nielsen, *Triptych, DOX – The European Documentary Magazine, EDN*, Copenhagen, Denmark, April 1, 2002. 16-18
- Florence La Bruyere, *Budapest d'inspiration balkanique, Libération*, Paris, France, February 6, 2002
- Hirsch Tibor, *Véletlen felelgetős, Népszabadság*, Budapest, Hungary, August 8, 2002
- Jennifer Parks, *Voices of War, Realscreen Magazine*, Toronto, Ontario, Canada, April 1, 2001,
- Cédric Petit, *Les larmes des orphelins du Kosovo, La Libre Belgique*, Brussels, Belgium, November 16, 2001.
- Michel Torrekens, *Kosovo, terre d'orphelins, Le Ligeueur*, Brussels, Belgium, November 14, 2001.
- Eduardo Alvarado, *Espejo implacable, Reforma*, Mexico DF, Mexico, September 18, 2001.
- Kathleen Lavoie, *L'actualité humanisée, Le Soleil*, Québec, Canada, September 2, 2001.
- Denis Martel, *Les enfants sacrifiés du Kosovo témoignent, Le Journal de Québec*, September 3, 2001.
- Derek Elley, *Review: Children: Kosovo 2000, Variety*, Los Angeles, CA, May 6, 2001.
- Jacques Mandelbaum, *Palmarès irréprochable et climat d'incertitude au Festival de Berlin, Le Monde*, Paris, France February 20, 2001
- Ralf Schenk, *Kinder des Krieges, Berliner Zeitung*, Germany February 16, 2001.
- Caroline Fletscher, *Ohne Kommentar, Der Tagesspiegel*, Berlin, Germany, Februar 16, 2001.



- Arun, *Life intrigues him*, **Film Express**, Kochi, India, April 8, 1999
- Agnès Bozon-Verduraz, *Une vie entre Pékin et Budapest*, **Télérama**, Paris, France, December 26, 1998
- **The Riverfront Times, Arts & Entertainment**, *Film: The Way*, St. Louis, MO, October 28-November 2, 1998
- Dominique Legrand, *Une vie entre Pékin et Budapest, La voie de l'amour passe par le silence*, **Le Soir**, Brussels, Belgium, November 5, 1998, 14p
- Alessandro Bertoglio, *Dalla Cina con dolore, "Az Út" di Moldoványi, un viaggio alla ricerca dell'amore*, **La Regione Ticino**, Bellinzona, Locarno, Switzerland, August 12, 1997
- Luisa Ghiringhelli, *Storie di sradicamento*, **Corriere Del Ticino**, Locarno, Switzerland, August, 12, 1997
- Gusztáv Schubert, *Az Út: Mennyei békétlenség ("The Way": Heavenly peacelessness)*, **Filmvilág**, Budapest, Hungary, 6/1997, 56-57.p
- *L'enseignement du scénario. Préface de Suso Cecchi d'Amico (Chapter: Experience hongroise by Ferenc Moldovanyi)*, **CinémAction**, N° 61, Paris, 1991.



RELEVANT EXPERIENCE

- 1995–to date, founder and director-producer of Engram Film Production Company.

TEACHING EXPERIENCE

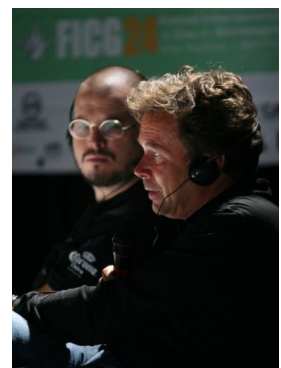
- Was invited to Robert Morris University, Pennsylvania, to teach an advanced Documentary Production Class in the Spring Semester 2016. Responsibilities: elaborating the syllabus, teaching documentary filmmaking, tutoring students in working on their short documentary projects to fulfill the course requirements, contributing to the university's extracurricular activities, continuing own project in progress (DLA), presenting previous works publicly at various screenings on the campus and in Pittsburgh theaters followed by Q&A, establishing professional contacts around the city.
- 1998-99 (4 semesters) Visiting Lecturer at Eötvös Lóránd University, Budapest, Faculty of Video Communication: Creative Documentary, Storytelling, Filmmaking



Q&A, Harris Theater, Pittsburgh (2016)

MASTER CLASS – WORKSHOPS

- 20 November 2009: Gave lectures at Assembly hall of the National Museum in Copenhagen to mark the 20th Anniversary of the UN Convention on the Rights of the Child organized by Amnesty International.
- 1st–5th April 2009: Did master-class at “*École des Arts et du cinema Tunis*” during 4th International Documentary Film Festival in Tunis.
- 24th–27th March 2009: Gave master-class at DocuLab Guadalajara for selected group of Latin American filmmakers at 24th International Film Festival Guadalajara
- November 2004: Designed and led Workshop for Finalists of One Minute Junior Sandberg Institute- European Cultural Fund – UNICEF (*MAGIC*) – Amsterdam.
- April 2002: Gave a lecture at the University of Arizona Department of Russian and Slavic Studies: “*Bridging Cultures: Documenting the Children’s War*”
- 13–30 September 2000: Lectured at the CUEJ – Strasbourg University: XVIth French-language Summer university for young and future professionals in the field of Journalism “*Should journalists talk about the past?*”



Doculab in Guadalajara (FIGG)

JURY MEMBER

- Bucharest International Film Festival (2012)
 - Golden Carpathian Film Festival, Ploiesti (2011)
 - Festroia International Film Festival, Setubal (2011)
 - Film.dok Documentary Film Festival (2011)
 - Prix Europa Berlin (2010): TV Fiction Jury
 - Stranger Film Festival – Amsterdam (2009) – President
 - FICG - Guadalajara International Film Festival (2009)
 - “*One Minute Junior*” Film Festival (UNICEF), Amsterdam (2004) – President
 - Festroia International Film Festival (2003)
 - Docaviv - Tel Aviv International Documentary Film Festival (2003)
 - FIPA-International Festival of Audiovisual Programs, Biarritz (1999)
 - “*Visions du Reel*”- International Documentary Film Festival-Nyon (1998)
- and Panel Expert of MEDIA Plus Program: Distribution-TV Broadcasting of the European Commission, Brussels, November 2005



Prix Europa Berlin (2010):
TV Fiction Jury

PROFESSIONAL ORGANIZATION MEMBERSHIP

- 2010–to date: European Film Academy
- 2007–to date: European Producers Club,
- 1992–to date: Association of Hungarian Film Artists,
- 1992–to date: Association of Hungarian Journalists and Federation of International Journalists

SKILLS

- Extensive and profound knowledge of film history and theory including non-fiction cinema
- Expertise in the structural, narrative and visual analysis of film
- Accomplished skills of critical approach and analysis of contemporary cinema and documentaries.
- Project and production development
- Research on difficult terrain, working with international organizations
- Outstanding skills of negotiation with commissioning editors, broadcasters and co-production partners
- Excellent skills of handling emergency situations in post-war areas, creative problem solver
- Work experience with video/digital cameras, lighting
- Scouting and filming in Congo DRC, Cambodia and Latin America, etc.
- Supervising film-budget as a producer, securing the completion of project
- Strong visual concept for the cinematography of the film working closely together with director of photography
- Skills to analyze raw footage and to create and innovative and effective structure for a documentary
- Digital post-production (*Avid, Final Cut Pro X, Adobe Premier Pro*)
- Working with the composer on the original music score
- Close co-operation with the sound-engineer in order to create a complex and effective Dolby digital soundtrack
- Distribution, sales
- Fluent in French and English



On location in Mexico



On location in China

INTERESTS

Classical and jazz music, theatre, nature, dogs and travel, fine arts