

EMBEREK

ÉS

KONTEXTUSOK



Blos-Jáni Melinda

## A családi filmezés genealógiája

Erdélyi amatőr médiagyakorlatok  
a fotózástól az új mozgóképfajtáig



A CSALÁDI FILMEZÉS  
GENEALÓGIÁJA

Emberek és kontextusok

13.

Blos-Jáni Melinda

# A CSALÁDI FILMEZÉS GENEALÓGIÁJA

ERDÉLYI AMATŐR MÉDIAGYAKORLATOK  
A FOTÓZÁSTÓL AZ ÚJ MOZGÓKÉPFAJTÁKIG



Kolozsvár, 2015

Sorozatszerkesztők:  
Dr. Keszeg Vilmos  
Dr. Szikszai Mária

© Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2015

A kötet megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap, a Communitas Alapítvány  
a Magyar Tudományos Akadémia és a Bethlen Gábor Alap támogatta.



Kiadja az Erdélyi Múzeum-Egyesület  
Felelős kiadó: Biró Annamária

Lektorálta: X

Korrektúra: András Zselyke  
Tördelés: Sütő Ferenc

Készült a Gloria Nyomdában  
Felelős vezető: Nagy Péter

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**  
**BLOS-JÁNI, MELINDA**

**A családi filmezés genealógiája : erdélyi amatőr  
médiagyakorlatok a fotózástól az új mozgóképfajtáig /**  
Blos-Jáni Melinda. - Cluj-Napoca : Societatea Muzeului  
Ardelean, 2015

Bibliogr.

ISBN 978-606-739-028-5

791.43

# TARTALOM

Köszönetnyilvánítás . . . . .	7
1. Kutatási perspektívák . . . . .	9
2. A privát film története(i) . . . . .	13
2.1. Amatőr is, családi is, privát is? . . . . .	13
2.2. A privát film mint a társadalom- és kommunikációtörténet tárgya . . . . .	15
2.3. A privát film mint a társadalomtudományok tárgya . . . . .	18
3. Médium és társadalom. A privát film medialitása. . . . .	29
3.1. Kontextuson belül és kívül: a privát vizuális médiumok bizonyítékstátuszáról . . . . .	30
3.2. Narratíva és reprezentáció a privát filmekben . . . . .	36
3.3. A privát képek mint a médiatörténet nomádjai . . . . .	42
4. A mozgókép amatőr technológiáitól a családi médiagyakorlatokig. . . . .	49
4.1. A családi filmezés technológiáinak története. . . . .	49
4.2. A családi médiagyakorlatok intermedialis korszakai . . . . .	51
5. Médiumelméletek antropológiai terepen: az adatgyűjtés története. . . . .	55
6. Családtörténetek és médiumtörténetek Erdélyben: három családi filmgyűjtemény. . . . .	63
6.1. Családok és mozgóképek szimbiózisának történetei . . . . .	63
6.2. Az Orbán család filmgyűjteménye . . . . .	69
6.2.1. Az Orbán család története(i) . . . . .	70
6.2.2. Az Orbán család médiagyakorlatainak története. . . . .	77
6.2.3. Az Orbán-filmgyűjtemény bemutatása. . . . .	84
6.2.4. Az Orbán-filmgyűjtemény társadalmi élete . . . . .	94
6.3. A Haáz család(ok) filmgyűjteménye(i) . . . . .	99
6.3.1. A Haáz család története(i) . . . . .	100
6.3.2. A Haáz család médiagyakorlatainak története . . . . .	104
6.3.3. A Haáz család filmgyűjteményeinek a bemutatása . . . . .	113
6.3.4. A Haáz-filmgyűjtemény társadalmi élete . . . . .	124

6.4. A Keresztes család filmgyűjteménye . . . . .	. 125
6.4.1. A Keresztes család története . . . . .	. 125
6.4.2. A Keresztes család médiagyakorlatainak története . . . . .	. 128
6.4.3. A Keresztes család filmgyűjteményének a bemutatása . . . . .	. 132
6.4.4. A Keresztes-filmgyűjtemény társadalmi élete. . . . .	. 143
6.5. A családi filmgyűjtemények korszakai. . . . .	. 145
7. Szembesülni a médiummal: a kameratekintet története a családi filmekben . . . . .	. 153
7.1. Nézni a nézőt: a keretből kifelé néző arc elméletei . . . . .	. 155
7.2. Interakcióba lépni a felvevőgéppel: a kamerapóz története a családi filmekben . . . . .	. 157
7.3. Fotografikusan pózolók gyerekek az 1930-as években . . . . .	. 160
7.4. Spontaneitásra törekvés az 1980-as években . . . . .	. 164
7.5. A kamerapóz feloldódása és játékos reflexivitás a videókorszakban. . . . .	. 169
7.6. Összegzés . . . . .	. 173
8. Következtetések . . . . .	. 177
9. Szakirodalom . . . . .	. 180
10. Helynévmutató . . . . .	. 193
Családfák . . . . .	. 194
Rezumat . . . . .	. 197
Summary . . . . .	. 199
Képmelléletek . . . . .	. 201
Az Orbán család filmgyűjteménye . . . . .	. 201
A Haáz család filmgyűjteménye . . . . .	. 214
A Keresztes család filmgyűjteménye . . . . .	. 230

# KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

A kötet a 2012 májusában megvédett doktori dolgozatom továbbgondolt változata. A doktori képzést a Babeş–Bolyai Tudományegyetemen működő Hungarológiai Tudományok doktori iskolájában végeztem, az értekezés szövegének köteté alakítása a román Nemzeti Nevelésügyi Minisztérium által támogatott PN-II-ID-PCE-2012-4-0573 számú CNCS – UEFISCDI projekt keretében történt meg.

Az ötlettől a strukturált szövegig tartó út egy hosszú folyamat, amelyben a szerző csak az egyik szereplő a sok közül, minden kéziratnak saját genealógiája van. A családi filmgyűjteményekhez hasonlóan egy dolgozat is közösséget teremt, kapcsolathálót formál. Írás, gondolkodás közben nemcsak szövegekkel, képekkel találkoztam, hanem emberekkel is, akiknek a társasága nélkül a kézirat nem készülhetett volna el.

Mindenekelőtt köszönettel tartozom doktori dolgozatom irányítótanárának, Keszeg Vilmosnak, hogy az írásbeliségről és a fényképezésről szóló tanszéki kutatások sorába illeszként találta a családi film kutatását is, vállalta a dolgozatom irányítását, és folyamatosan figyelmeztetett arra, hogy a családi filmekről érdemes antropológiai szempontból is gondolkodni. Az elmúlt 15 évben rám fordított időt, inspiráló javaslatait, dolgozatomhoz írt széljegyzeteit, az ajánlott olvasmányokat nem csak a dolgozatomban hasznosítottam. Mindaz, amit tőle tanultam a mindennapi élet kutatásáról, máig meghatározza a gondolkodásomat. Köszönöm emellett a Magyar Néprajz és Antropológia Tanszék tanárainak és doktoranduszársaimnak is (Vajda András, Ambrus Judit, Tötszegi Tekla), akik részt vettek a dolgozatom készülő fejezeteinek vitáin, és továbbgondolásra készíthető megjegyzéseket tettek. Külön köszönöm Kőnczei Csillának, hogy megismertetett a vizuális antropológiával.

Továbbá hálás vagyok Pethő Ágnesnek a mindenkori bátorításért, és hogy elvállalta a dolgozatom opponálását. Ő nemcsak egyetemi éveim alatt anyáskodott tanulmányaim, témaválasztásaim fölött, hanem a későbbiekben is, tanszékvezetőként, munkatárként rendszeres munkára buzdított, feladatokkal, határidőkkel és tanácsokkal látott el. Szakmai kihívás volt számomra annak a tudata, hogy valamikor majd olvasni fogja a dolgozatomat. Hálás vagyok azért is, hogy Sapientia EMTE Média Tanszékéhez tartozhatok, hiszen így a mozgóképek kutatása nem magányos tevékenység, hanem közösségi tény. Köszönöm munkatársamnak, Tóth Orsolyának, hogy megismertette velem a kötetem számára kulcsfontosságú Orbán családi filmgyűjteményt, és hogy jelenleg közösen kutathatjuk az erdélyi amatőr filmezés történetét.

Köszönettel tartozom adatközlőimnek is, akik időt szakítottak arra, hogy mindennapi életük számukra egyértelmű részleteiről elbeszélgessenek.

A végére hagytam őket, de a legnagyobb köszönet családomat illeti: köszönöm édesanyámnak, Árpinnak, Péternek és Katának a sok-sok türelmet, hogy támogattak, bátorítottak, és egyáltalán lehetővé tették az írást.



# 1. KUTATÁSI PERSPEKTÍVÁK

A privát film készítője az emberi megfigyelés, rögzítés, szemlélés ősi kulturális tevékenységeinek sorát folytatja. „A *családi mozi*, más néven *amatőr film* vagy *privát film*, amely folytatása a polgári családi arcképcsarnok régebben festett, s a múlt század óta fotóban őrzött hagyományának. [...] A film ősképe a fénykép, a fényképé a festmény, a festményé a barlangrajz. A különböző civilizációk jól megkülönböztethető törzsi, vallási vagy politikai kódok szabályozta esztétikával ábrázolták a megengedett, és a meg nem engedett határokon belül a személyiséget. A kötött ábrázolás világában a szubjektivitás a kód megtörésének egyik módja” (Forgács 1995. 109–111).

Ez az idézet több szempontból is alkalmas a kötet témájának felvezetéséhez. Forgács Péter esszéisztikus írásában megfogalmazódik egy gondolat, amely a kortárs médiahasználat, médiakultúra elméleteinek sarokkövévé vált: az új médiumok ráépülnek a régiekre, azaz a médiumok egyfajta médiumtörténeti archívumként működnek, magukban hordozzák önmögük genealógiájukat. A kérdés aktuálisabbnak tűnik, mint valaha, és ilyenformán az újmédia kor vagy posztmédia kor értelmezésében elkerülhetetlen, mégis a szerző-rendező egy korábbi gyakorlatra, a 1920-as, 1930-as évek magyarországi privát filmjeire érti ezt, amelyeknek újrahasznosítását végezte el filmjeiben. A 20. század eleji és a 21. század eleji képhasználat valóban összekapcsolódik ebben a fogalmi keretben: mivel a médiumok egymásba épülése nem számít új jelenségnek, egy olyan kutatási irányt, elméleti keretet kínál, amelyben időben távol eső képkészítési módok történetiségükben értelmezhetők. A lassan időszerűtlenné váló *privát film* megnevezés ugyanakkor arra hívja fel a figyelmet, hogy az újmédia korban élő, mozgóképet készítő ember képekkel szembeni igényei, médiumhasználatának társadalmi szabályai, keretei mennyire megváltoztak a médiatörténet egyenletesnek tűnő dinamikájával szemben.

A doktori dolgozathoz készített gyűjtéseim, kutatásaim közben tapasztaltam meg a változást: a 2003-ban megvédett államvizsga-dolgozatomhoz végzett kutatás alkalmával egy család VHS-en őrzött videofelvételeit elemeztem az „otthonuk” kontextusában, tehát egy tárgypopulációnak is tekinthető filmgyűjteményt, amely kizárólag zárt családi körben, egy meghatározható térben (családi lakás) készült, és itt is tekintették meg. Míg a privát filmkészítés egykor a gazdasági státuszt, a technikai tudás privilégiumát jelentette, olyan tárgyakat, amelyeket dobozban, később VHS-en lehetett tárolni, ajándékozni vagy különleges alkalmakon megtekinteni; mára már bárki mozgóképkészítővé válhat, ha kéznél van fényképezőgépe vagy telefonja. A legfrissebb, 2011-es kutatás során olyan helyzeteket (is) vizsgálhattam, amikor a családtagok digitális videofelvételeiket különböző adathordozókon elosztva tárolták és különböző webes felületeken tették közzé, fotók és szövegek kíséretében. Tehát a mindennapi filmezés/videózás megváltozott kontextusait, a médiumokkal és technológiákkal való együttélés új konstellációit figyelhettem meg.

A kutatás kezdeti fázisában úgy tűnt, hogy a mozgókép popularizálódásának folyamatát már megfogalmazta a szakirodalom, a hétköznapi mozgóképhasználat társadalmi szabályait és kulturális funkcióit már leírták, és egy szakszerű kutatásnak lokális különbségekkel kell foglalkoznia, mikroperspektívában. A megváltozott médiakorszak azonban újra időszerűvé tesz kérdéseket, mondhatni a kutató abban a szerencsés helyzetben találja magát, hogy a változóban levő médiumhasználati jellegzetességeket figyelheti meg, a hétköznapi élet és a technológiák dinamikáját érheti tetten. Az újmédia korában ismét aktuálissá válnak azok a kérdések, amelyek a mozgóképhasználat antropológiai vetületét boncolgatják. Hogyan írható le az a kommunikáció, amely a privát filmkészítés által valósul meg? Kik alkotják a filmkészítő közösséget, és a közösségen belül milyen szerepmegosztás lép működésbe a filmezés során? Mi az, amit le „kell” filmezni? Milyen elvárások élnek a képek tartalmával és megformáltságával szemben? Mi történik a felvételekkel azok elkészülte után? Milyen technicizálódás jellemzi a közösséget, amelyik filmez? Továbbá felmerül az is, hogy a „régí médián” szocializálódott generációk hogyan térnek át egy újfajta gyakorlatra, és ez mennyiben különbözik más médiakorszakban felnövő generációk szokásaitól. Egyáltalán privát filmnek nevezhető-e még a hétköznapi filmkészítés eredménye? Az új médiakorszak archiválási tendenciája hogyan kapcsolódik össze a mozgóképeken általában (és a privát filmekben is) fellelhető archiválási vágygal<sup>1</sup>, az idő megőrkítése, bebalzsamozása iránti törekvésekkel? Hasonló kérdések mentén vizsgálható fel a mozgóképhasználatnak a hétköznapi gondolkodásban kialakult, megadott lépték (kiválasztott közösségek) szerinti logikája egy adott korszakban.

Más értelemben is kihívásnak számít a privát mozgóképhasználat változásaival foglalkozni: a technológiai determinizmussal szemben, a kortárs médiatörténeti és -elméleti diskurzusok azt hangsúlyozzák, hogy a technológia- és médiatörténetet épp a társadalmi igények hozták létre, alakították. Ebben a premisszában a technológia- és médiatörténet elválaszthatatlan a társadalomtörténettől. Az a kutató, aki történeti, elméleti kérdésekkel foglalkozik, valójában társadalomtörténész is, ugyanakkor a médiafogyasztás, médiahasználat antropológusa is, aki egyfajta, médiatörténet(ek)hez és -elmélet(ek)hez kapcsolódó tudást tár fel. Írásomban az utóbbi kutatási irányhoz kívánok felzárkózni, megvizsgálni azt, hogy a nagy médiatörténetekhez és -elméletekhez képest milyen médiatörténeteket rajzolnak ki, milyen médiumelméleteket mutatnak meg a mindennapi gyakorlatok. A történetiség elvére azért tevődik itt nagy hangsúly, mivel a privát filmek nemcsak az egyén élettörténetébe ágyazódnak be, hanem a mindennapi élet idejébe, a reprezentációs formák történetébe és makrokontextusokba egyaránt. Ezért még egy jelenkori filmezési habitusokat vizsgáló kutatás is csak pillanatfelvételt készít, történeti dokumentummá válik.

---

<sup>1</sup> Mary Ann Doane amellett érvel, hogy a mozgókép egy olyan korban bukkant fel, amelyre egy „erős archiválási vágy” volt jellemző. A film beteljesítette az esetleges (contingent), a történelem idejének rögzítése, megőrzése iránti vágyat (Doane 2002. 206–232).

Az életterével, idejével szimbiotikus mozgókép vizsgálata tulajdonképpen kettős irányultságú ebben a kötetben. Kihívás számomra az, hogy a privát filmekből, a hétköznapi medializálásának ezen gyakorlatából mi olvasható ki azokból a mindennapi valóságmorzsákból, azokról az életvilágokról, amelyek a filmekben és a filmek révén megfigyelhetővé válnak. Több generációnyi ember nőtt fel úgy, hogy születésétől kezdve fényképezőgépek, kamerák lencséit fordították rá, koronként változó mennyiségű fotó- és filmanyagot halmozott fel életútja során. Ezek a privát fotók és privát filmek kihatottak az életvezetésre, a kapcsolatokra (az egymásra figyelésre), az emlékezőskultúrára, az identitásra, a tárgyi és vizuális kultúrára. Hol a nemzeti, hol az individuális, hol a csoportidentitás fogalmazódott újra ezeken a képi reprezentációkon. Ezzel szoros összefüggésben az is foglalkoztat, hogy a hétköznapi gondolkodásmódban milyen reprezentációk jönnek létre a mozgóképről, és a mozgóképnek mint médiumnak és tárgynak milyen jelentései alakulnak ki.

A felvázolt elméleti keretek, valamint a kutatás nézőpontjainak összefoglalása homogénnek, koherensnek tünteti fel az elemzés tárgyát, miközben az interjúkat készítő, filmet néző kutató valójában különböző egyének és korszakok egyedi helyzeteivel szembesül. Mindeközben számtalanszor szembetalálja magát azzal a már-már közhelyszerű megállapítással, hogy mindenik családi film, privát film valahol egyforma, ugyanarról szól. Az egyedinek, az egyszerűnek a tapasztalata és az egyneműnek, az uniformisnak az előfeltételezése közötti feszültségben a kutatónak valahogyan fel kell fedeznie a „terepeket”, ki kell jelölnie annak határait. A kutatás első fázisában a privát képhasználat, a „hétköznapi médiumelméletek” tipologizálásában véltem felfedezni ezt a terepet, amelynek fizikai helyszínei a számomra ismerősnek számító városok, Marosvásárhely és Kolozsvár lettek volna. Valójában nem a kvalitatív és kvantitatív adatok elemzése révén megmutatókozó lokális sajátosságok érdekelték, hanem bizonyos médiaelméleti, médiaantropológiai kérdések mikroperspektívában. A már említett új mediakorszak beköszönésével és a mozgóképhasználat térnyerésével annyira heterogénné vált ez a gyakorlat, hogy beláttam: ahhoz, hogy összemérhető, összehasonlítható adatokhoz jussak, a terepnek kézzelfoghatóbb körvonalakat kell szabnom. Ugyanis a különböző generációk, a különböző társadalmi csoportok nagyon eltérő motivációval filmeznek, a produktumokhoz pedig másként viszonyulnak, és emiatt nem igazán lehet egy egységes fogalmi hálóban és egyetlen praxis keretén belül tárgyalni ezeket. A heterogenitás nemcsak ebben tűnt fel, hanem a gyűjtött adatok, filmek korában is: hirtelen a 2000-es évek elején gyűjtött videók, Super 8-as filmek régi médiának, régi praxisnak tünnek, amint azt már korábban is jeleztem.

A kutatás során további kérdések is felmerültek: míg az egyén élete során számos helyzetben érzékelheti egy-egy helyzet fotogenitását, vagy egyféle kulturális kényszert érezhet arra, hogy bizonyos tevékenységeket filmen örökítsen meg, kérdés az, hogy a filmekből mi marad meg, mi osztható meg másokkal, mi lesz egy-egy ember vagy egy nagyon szűk közösség identitását adó, hovatartozását jelző tulajdona? A mozgóképek különböző formában találhatnak otthonra, ágyazódhatnak be a mindennapi élet szövetébe,

azaz a filmek társadalmi élete közegüktől függően, eltérő módon alakulhat. A kirándulócsapat, egy falu-, osztály- vagy munkaközösség, egy szilveszterező társaság esetenként egy emlékezetközösséget alkothat, amelyben a vizuális emlékek feledésbe merülhetnek, egyszeri megnézésben merülhetnek ki, illetve más magán- vagy hivatalos archívumokba kerülhetnek át. A család egy olyan, filmeket létrehozó és használó közösség, amely huzamos ideig konzerválja, archiválja a közösséghez kapcsolódó iratokat, tárgyakat, vizuális produktumokat. Ilyen értelemben a családi filmeknek hosszú időtartamú, változatos élettörténetük lehet. A terep körülhatárolásában az elméleti dilemmák és történeti változások mellett végül meghatározó volt egy, az életemben bekövetkezett fordulat, éspedig az, hogy saját családom lett, szülővé váltam és ezzel együtt képkészítési, képhasználati szokásaim is megváltoztak. Mindezen tényezők együttes hatására úgy döntöttem, hogy családok mozgóképhasználata fogja képezni azt a terepet, ahol a felvetett problémákat megvizsgálhatom, és a családi filmezés köztudatban rögzült értelmezéseit felülírhatom.

A család egy olyan társadalmi egység, közösség, amelynek keretein belül megfigyelhető az a mód, ahogyan a privát filmezés életvilágokba épül be és hatást gyakorol azokra. Ebben a közegben kutathatóak a filmezéshez kapcsolódó attitűdök, a generációs különbségek, és össze lehet vetni a különböző médiumokon szocializálódott családtagok adaptációját az új média korához. Ugyanakkor a családi élethez, az „otthon” világhoz kapcsolódik az az általam képfordulatnak is tartott esemény, a gyerek érkezése a családba, a szülővé válás, ami megfigyeléseim szerint egy olyan élethelyzetet jelent, amelyben az egyén intenzíven filmezni kezd, és kamerát szerez be. A különböző korokból származó családi filmek ugyancsak ennek a sorsfordulónak a fényképezési kedvvel való összefonódásáról győztek meg, ezért az adatgyűjtést igyekeztem úgy alakítani, hogy a jelenkori gyakorlat mellett a kutatásnak a családi filmezés történeti dimenzióira is rálátása legyen, a jelenkori szinkrón vizsgálatokat diakrón folyamatokba ágyazza be. A kutatás során nemcsak családi filmesekkel/filmekkel találkoztam, az elemzés során azonban ezekre a gyűjtésekre is tekintettel leszek, mint a családi filmezéshez tartozó kontextusokra, releváns forrásokra.

## 2. A PRIVÁT FILM TÖRTÉNETE(I)

### 2.1. Amatőr is, családi is, privát is?

A szakirodalom nem nevezi meg egységes terminológiával a vizsgálat tárgyát: az *amatőr film* (Kuball 1984, Forgács 1995), *családi mozi* (Kuball 1984), *családi film*, *privát film* (Odin 2010a, Örsi 2003, Forgács 1995) terminusok egyaránt használatosak a különböző szövegekben, sokszor anélkül, hogy az adott terminus kiválasztásának indokáról szó esne. Márpedig a megnevezéssel együtt a tárgy maga is megváltozik, más-más aspektusa kerül előtérbe. A megnevezések asszociációs mezőjének tudatosítása ilyen esetben elengedhetetlen. A kérdés arra vonatkozik, hogy milyen jellemzők esetén lehet egy mozgóképet amatőr filmnek, privát filmnek vagy családi filmnek nevezni.

Az amatőr szóról elsősorban a szenvedélyre és megszállottságra lehet asszociálni. Az *amateur* valami olyasmit jelent, hogy szerető, valamilyen szenvedély megszállottja: ezzel együtt azt a gátlástalanságot és optimizmust is jelenti, amellyel az ismeretlenhez közelítünk. Az amatőr filmes kedvtelésből, hobbiból filmez, tehát történetiségében (a technikatörténeti feltételek mellett) a munkaidő és szabadidő különválásához kapcsolódik<sup>2</sup>, az amatőr filmezés történetének a kezdetén ez társadalmi különbséget is jelentett (a technológiához való hozzáférés anyagi vetülete miatt is). Az amatőr film fogalmát két értelemben is használják: mindaz, ami *kívül van a filmiparon*, nem árucikként, kereskedelmi befektetésként jön létre, hanem a hivatásos filmkészítés „primitívjei”, „másikjai” ezek. Az ipari filmgyártás nézőpontjából az amatőr filmes egyféle dilettáns, aki nincs megterhelve legitimizált szaktudással, viselkedése önkényes és ösztönös. Az amatőr jelző ugyan az ipar szempontjából marginalizáltságot jelent, azonban pozitív jelentése is lehet, hiszen a rendszerből történő kitörést, kánonellenes ideológiát, az alkotói szabadság lehetőségét konnotálja<sup>3</sup>. Egyben közművelődési, mozgalmi jellegre is utalhat: az amatőr film egyik szinonimája az amatőr művészet kifejezés, mely a „nagyművészet”, a hivatá-

---

<sup>2</sup> Mary Ann Doane: *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive* c. könyvének első fejezetében a mozgókép felbukkanását a megváltozott időtapasztalattal magyarázza a 19. század végi modernitás társadalomtörténeti kontextusában. Ebben a korszakban jelent meg a karóra, a vasúti menetrend összehangolása végett akkor kezdték el a greenwichi időhöz igazítani az időszámítást, a munka hatékonysága végett bevezették a fix munkaidőt, ezekkel együtt a városi kultúrában egyre jobban elkülönült a munka ideje a szabadidőtől (Doane 2002. 1–32).

<sup>3</sup> Patricia Zimmermann *Reel Families. A Social History of Amateur Film* c. könyvében egy diskurzuselemzést véggez el, miszerint az amatőr, demokratizálódó felszerelések reklámjai a családi ideológia és a transzparencia logikájának szolgálatába helyezték az új technológiát, azzal a burkolt céllal, hogy ne jöjjenek létre amatőr, alternatív filmkultúrák az ipari filmgyártással szemben (Zimmermann 1995).

sos művészet antonimája. A szócsalád további elemei: az amatőrfilm-klub, amatőrfilm-fesztivál mégiscsak feltételeznek egy bizonyos szintű professzionalizmust, intézményhez való tartozást<sup>4</sup> és publikumot.

Az amatőr film viszont *esztétikai-formai jegyek, textuális vagy stiláris jellemzők* megnevezése is lehet, amelyek mesterségesen is előállíthatók, és rendszerint a reprezentáció valóságosságát, a spontaneitás illúzióját jelentik: a vizuális koherencia hiánya és a szemantikai sűrűség hiánya, a vizuális hibák, mint a képkockák ugrálása, a szemcséesség, az élettenség, az esetleges képkivágás, a szokatlan vágástechnika, kép és hang aszinkronitása, a túl- és alulexponálás, karcosság. James Moran szerint az amatőr film kategóriáját gyakran ez utóbbi értelmezéssel azonosítják, ami egy esszencializáló és politizáló gesztus, amely az amatőr gyakorlatokat és textusokat az avantgárddal mossa össze, műfajként kezelve azt. Ezt a fogalomhasználatot bírálva azt javasolja, hogy az amatőr kategóriát inkább egy gyűjtőfogalomnak kellene tekintenünk, ami egy gazdasági viszonyt ír le, tehát összekapcsolja az ipari filmgyártáson kívül eső gyakorlatokat (Moran 2002. 64–79).

Az amatőr film tehát egy tág kategóriaként tételeződik, amely tartalma és kontextusai szerint változatosságot mutat: lehet etnográfiai, munkához kötődő, tudományos, oktatási, narratív, utazási, felfedező, művész-, dokumentumfelvétel. A továbbiakban ilyen értelemben, átfogó kategóriaként használom, valamint olyan eseteket különböztetek meg ezzel a fogalommal, amelyekre egyfajta, kvázi intézményesülés jellemző, tehát az amatőr mozgalmakhoz, filmklubokhoz kapcsolódó filmkészítést.

A *családi film, privát film* megnevezések ennek értelmében alkategóriát képeznek, nem textuális sajátosságokra vonatkoznak, annál inkább a készítés és használat körülményeire és a velük kapcsolatos társadalmi magatartásra. A filmek *családi* aspektusához tartozik, hogy egy társadalmilag elkülöníthető egység készítette és nézi, ennél fogva a mozgóképek létrejöttét és használatát a csoport ízléspreferenciája, kultúrája befolyásolja. A hozzátartozó emlékek és érzelmi asszociációk azonban személyenként változnak, az értelmezés bizonyos fokig magánügy, ami már a *privát* aspektusra vall. A filmek vagy fotók általában attól, hogy családiak, jelentőséggel bírnak a kisközösségi identitás megszervezésében,<sup>5</sup> ugyanis megjelenik a család magáról alkotott képe, hierarchiája; a reprezentáció „sűríti” a családot.<sup>6</sup> Családi képnek minősül például minden kép, amelyen rokonok vagy családtagok szerepelnek. Éppen ezért elsődleges szociális közegének az a közösség tekinthető, ame-

---

<sup>4</sup> Budapesten például 1931-ben alapították meg az Amatőr Mozgófényképezők Egyesületét, mely 1938-ban országossá vált. Klubhelyiséget, könyvtárat, archívumot tartottak fenn, fesztiválokon vettek részt, folyóiratot alapítottak, a ma is megjelenő *Pergő Képek*et (lásd erről: Dékány 2001. 4).

<sup>5</sup> Erről az identitásformáló funkcióról van szó Béres István tanulmányában is: „Tény, hogy a fényképnek a családban nagyon is helye van. Miért? Ha végigtekintünk a társadalomban található csoportformációkon, akkor megállapíthatjuk, hogy a család is a sérülékenyek közé tartozik. Képtelen megőrizni integritását. Ám ezzel a hiánnyal nehéz megbékélni. Ha dokumentálni tudjuk, hogy létezik még az egész, úgy azt nem is lehet megkérdőjelezni” (Béres 1992. 4).

<sup>6</sup> Lásd ebben a vonatkozásban Kunt Ernő paraszti fényképhasználattal kapcsolatos problémafelvetését (Kunt 1995. 37–86).

lyik létrehozta. A megformálás módjára pedig ebből a terminológiából csak azon implicit utalás olvasható ki, hogy a filmek magánereből, házilagos körülmények között készültek.

Az angol *home movie*, *home video* terminusok ezzel szemben egyszerre utalnak a képeket létrehozó társadalmi kontextusra és az ábrázolás módjának kezdetlegességére, félkész voltára (*home made*, tehát házi gyártmány, tákolmány). A home videónak nincs olyan magyar megfelelője, amely annak összes fogalmi jegyét tartalmazná (családi is, házi is, artizánális is), cserébe a privát film kifejezés honosodott meg a magyar nyelvhasználatban, részben a privát fotó megnevezés mintáját követve, részben Forgács Péter *Privát Magyarország* (1988–2002) filmsorozatának köszönhetően. Ez viszont már egy tágabb fogalom, hiszen a fogalom intenziójaként csak azt jelöli meg, hogy ezek a mozgóképek a társadalmi nyilvánosság határain kívül esnek, tehát nemcsak a családban készült filmek tartoznak ide, hanem más logika szerint szerveződő közösségi, egyéni igényeket kiszolgáló alkotások is. A családi film és privát film kifejezéseket a továbbiakban a felsorolt szemantikai vonásaik alapján használok.

## 2.2. A privát film mint a társadalom- és kommunikációtörténet tárgya

A privát filmezés marginalizált jelenségnek számított a 20. század elején: privát, tehát társadalmilag nem jelentős, és privát, mint a professzionális ellentéte, ekként esztétikailag irreleváns. Ezt a filmkészítési módot az amatőr filmklubok folyóiratai és a technikahasználatot népszerűsítő kézikönyvek tematizálták.

Több mozzanat is hozzájárult ahhoz, hogy státusa megváltozzék. Az amatőr film társadalmi-történeti jelentőségére, dokumentumértékére olyan események hívták fel a figyelmet, mint az 1963-as Kennedy-gyilkosságnak többszöri rekonstruálási kísérlete, amely az amatőr filmes Abraham Zapruder 8 mm-es magánfelvétele alapján történt. 1991-ben egy amatőr videofelvétel volt nagy hatással az amerikai társadalomra: George Holliday megörökítette, amint a Los Angeles-i rendőrség bántalmazza és letartóztatja az afroamerikai Rodney Kinget. A videofelvételel előbb tévében közvetítették, majd a per sokat vitatott bizonyítékává vált<sup>7</sup>. Ennek hatására 1992-ben egy sor utcai lázongásra került sor, megváltozott a rendőrségi szabályzat és az amatőr felvételekkel szembeni attitűd. 1993-ban *Látható bizonyíték* [Visible Evidence] címmel konferenciát szerveztek New Yorkban,

---

<sup>7</sup> Az erőszak explicit látványa nem bizonyult „egyértelműnek”: az első perben a rendőröket védő ügyészek a képsorok lelassításával sikerült átértelmezni a felvételen láthatókat, és meggyőző narratívát konstruálni arról, hogy a rendőrök csupán feladatukat végezték. A fellebbezések következtében újabb perre került sor, ezúttal egy Rodney Kinget igazoló történetet építettek fel a felvételek alapján.

amelyen az esemény társadalmi és médiaelméleti vonatkozásait vitatták meg<sup>8</sup>. Az eset paradigmaticusnak bizonyult, mondhatni a dokumentarizmus posztmodern fordulatát jelentette. Értelmezése számos dokumentumfilmmel foglalkozó tudományos szövegben megjelenik<sup>9</sup>, ezeket Stella Bruzzi könyvében így összegzi: „hogya a nem szándékosan keletkezett archív darabok, mint a látszólag érintetlen és a megformálatlan Zapruder- és Holliday-magánfelvételek, létre tudnak hozni hihető, de ellentmondásos értelmezéseket, akkor az elméletírók hallgatólagos »tisztá« dokumentumfilm-ideálja támadhatónak bizonyul” (saját ford. Bruzzi 2006. 25). A Holliday-felvétel tehát a vizuális reprezentáció és a dokumentumfilmes kifejezés episztomológiai válságának emblemikus példájává vált.

Helytörténeti és filmtörténeti archívumokban tudatosabban gyűjtenek amatőr felvételeket az 1970-es évek végétől – az 1980-as évektől kezdődően (l. Ishizuka–Zimmermann 2008). Míg a dokumentumfilm elméletében egy kritikus beszédmód épül ki a képek bizonyítékértékével szemben, és azt hangsúlyozzák, hogy a legnaivabb, legnyersebb felvételek is forráskritikát igényelnek, ezzel a folyamattal párhuzamosan a privát film történeti dokumentummá válik. Az 1980-as évek revizionista archiválási trendjének következtében a világ különböző intézményeiben nagy mennyiségű amatőr felvételt gyűjtöttek össze, ezeket a korábban elfojtott alternatív történelmek dokumentumainak tartják (Zimmermann 2008. 10). Ezekben a történeti forrásként kezelt archívumi gyűjteményekben és privát filmekben rejlő lehetőségeket a *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories* című konferenciakötet<sup>10</sup> foglalja össze. A tanulmányok ugyan folyamatban levő kutatásokról számolnak be, a szövegekben mégis érzékelhető egyfajta legitimációs szándék, hogy ezeket a mozgóképeket érdemes archiválni és kutatni. (Romániában hasonló gyűjtemény nem létezik, Magyarországon azonban több gyűjtemény is van: a Privát Film- és Fotóarchívum<sup>11</sup>, a Fortepan,<sup>12</sup> valamint a Privát Filmgyűjtemény Alapítvány<sup>13</sup>, ezek létrejöttét azonban nem tudományos szándékok vezérelték, hanem az összegyűjtött mozgóképek kreatív és kereskedelmi újrahasznosítása.)

---

<sup>8</sup> A konferenciát azóta is évente megrendezik, és *Visible Evidence* címmel könyvsorozatot jelentetnek meg Michael Renov szerkesztésében.

<sup>9</sup> Ezek közül a legtöbbet hivatkozott szövegek: Bill Nichols (1993. 188–191), Paula Rabinowitz (1994. 205–220), Linda Williams (1998. 380), Stella Bruzzi (2006. 15–46).

<sup>10</sup> A konferenciát 1998-ban szervezték meg *The Past as Present: The Home Movie as Cinema of Record* címmel Los Angelesben, a konferenciakötet azonban csak 2008-ban jelent meg, Karen L. Ishizuka és Patricia R. Zimmermann szerkesztésében.

<sup>11</sup> A gyűjtemény a Forgács Péter által újravágot, megrendezett filmek alapanyagaiból állt össze. A CEU archívumában, az OSA-ban őrzik a következő néven: *Private Photo and Film Foundation Collection of Photographs and Home Movies* (<http://osaarchivum.org/db/fa/320-1-2-1.htm>, utolsó megtekintés időpontja: 2015. 08. 31).

<sup>12</sup> A Fortepan archívuma kizárólag online tárol tartalmakat: <http://www.fortepan.hu/>. Utolsó megtekintés időpontja: 2015. 08. 31.

<sup>13</sup> Az alapítvány a Filmmúzeum tévécsatorna kezdeményezésére jött létre 2000-ben, 2007-től különálló intézményként, filmgyártó céggént is működik, ahol a privát filmekből kortárs zenei aláfestéssel tévéműsorokat készítenek. A csatorna kizárólag a videokorszakot megelőző hordozókat gyűjt össze, saját leírásuk szerint: a „gazdag gyűjtemény az 1928 és 1990 közötti hat évtized vizuális ujjlenyomata, olyan filmarchívum, amely hitelesen mutatja be, hogyan nézett ki a világ a digitális korszak előtt” (<http://super8.hu/>).

A történelemtudomány paradigmaváltásával a privát filmek státusza is megváltozott: az objektív, nagy történetek összeomlásával felértékelődött az alternatív, kis történetek szerepe, a mindennapi élet kutatása. A humán tudományokban intenzív figyelem veszi körül az önreprezentációs eljárásokat, az egyes szám első személyű narratívákat, az emlékezőgyakorlatokat, így terelődik a figyelem a privát filmekre is. A „történelem alulnézetből” sajátos perspektíváját nyújtják azok a privát felvételek, amelyeket a történelem nagy embereiről, nagy eseményeiről készítettek. Adolf Hitler és Eva Braun privát filmjeinek több felfedezése is volt már az 1991-es *Les yeux d'Eva Braun*-tól (Patrick Jeudy) egy közelmúltban készült leleplező dokumentumfilmig<sup>14</sup>, amelyben a hang nélküli felvételeket szinkronizálták egy szájról olvasó program segítségével. Magyarországon hasonló logikát követve készült el a *Privát forradalmak*<sup>15</sup> dokumentumfilm, amelynek alapját 1956 mindennapjairól készített felvételek képezik, és a *Házimozsi: írók amatőrfilmjei*<sup>16</sup> című tévés dokumentumfilm-sorozat, amely révén betekintheünk Kemény János báró, Pilinszky János, Illyés Gyula, Fodor András, Vas István, Görgey Gábor, Weöres Sándor, Németh László magánéletébe. Az 1970-es, 1980-as évektől kezdődően a privát filmeket épp a hétköznapi és autobiografikus jellegük miatt dolgozzák fel rendezők<sup>17</sup>: ilyen a George Perec által narrált *La vie filmée* (1975) sorozat<sup>18</sup>, Alan Berliner *Family Album* (1986) című filmjében több családi filmgyűjteményből válogat azért, hogy a különböző talált felvételekből felépítsen egy prototipikus családi (filmeknek megfelelő) életet, és ezáltal alkotása a családi film műfajának reflexiójává válik. 1988-ban indítja Forgács Péter is a *Privát Magyarország* sorozatot, melyben az 1920-as, 1930-as, 1940-es években készült családi filmekből kiindulva tesz láthatóvá privát sorsokat. Ezek a rendezők életművük darabjait privát filmek újragondolása, rekontextualizációja<sup>19</sup> révén építették fel.

<sup>14</sup> David Howard rendezte 2006-ban: *Revealed: Hitler Speaks*. Gyártó: Monster Films/FIVE. Online is nézhető: [http://www.dailymotion.com/video/ylvimo\\_hitler-s-private-world-2006-revealed\\_shortfilms](http://www.dailymotion.com/video/ylvimo_hitler-s-private-world-2006-revealed_shortfilms). Utolsó megtekintés időpontja: 2015. 08. 31.

<sup>15</sup> Rendezte: Krasznai János, 2005.

<sup>16</sup> Rendezte Czigány Zoltán. A sorozat 4 részből áll, amelyek 1995 és 2005 között készültek.

<sup>17</sup> A privát filmek eltérő szándékú rekontextualizációjára már a filmtörténet kezdetén vannak példák. A családi filmeket leggyakrabban történelmi dokumentumként, korrajz gyanánt hasznosították újra, ez vált az archív felvételek használatának konvencionális módjává (Muhi 1999. 76). Az 1960-as, 1970-es évek Amerikájában az avantgárd filmesek munkáiban centrális helyet kapnak, a filmnyelvi kísérleteknek, a szubjektivitás kifejezésének, a szubverzióknak az eszközzé válnak olyan rendezők munkáiban, mint Jonas Mekas, Stan Brakhage (Moran 2002. 64–96) és Michelle Citron (Citron 1998). Bódy Gábor, Szirtes András és Káldy László életműve arra utal, hogy a magyar kísérleti filmesek is kreatív lehetőségeket láttak az amatőr/privát filmezési módban.

<sup>18</sup> Jean Pierre Alessandri és Jean Baronnet rendezte a sorozatot, amely amatőr filmek montázsából készült, és George Perec narrációja által a szerző saját elméleteit illusztrálta „a hétköznapiságról, a banálisról, a nyilvánvalóról, a közönségesről, a háttérzajról, a megszokottról” (l. Odin 2008. 263–266).

<sup>19</sup> A [www.super8.hu](http://www.super8.hu)-hoz hasonló vállalkozások ehhez képest ahistorikusak, posztmodern nosztalgiával nyúlnak az archív felvételekhez, az alternatív zenehasználat és a vizualitás retró jegyeinek hangsúlyozásával dekontextualizálják a képeket. Patricia Zimmermann 2010-ben tartott corks előadásában éppen a hasonló jellegű újrahasonosítás ellen érvelt, és olyan kortárs művészeti projekteket mutatott be, amelyek interpretatív módon, történelmi dokumentumként dolgozzák fel a családi filmeket (l. Zimmermann 2014. 257–270).

A privát filmgyűjtemények történeti dokumentumként való kutatása, elméleti feldolgozása és popularizálása valójában a 2000-es években következett be. Martina Roepke könyvében például azt az 1945 előtti privát filmekből álló gyűjteményt elemzi, amelyet a Dél-Németországi Rádió az 1970-es évek végén hozott létre, de a filmeket újralfelfedezésükig nem tartották releváns történelmi forrásnak (Roepke 2007). Történelmi dokumentumként kezeli a holland amatőr filmeket Susan Aasman is 2004-es disszertációjában (Aasman 2004), és hasonló feldolgozások készültek a brit (Craven 2009) és az ír privát filmekről is (a *Capturing the Nation: Irish Home Movies, 1930–1970* című kutatási projekt).<sup>20</sup> Egy archivistákból álló csoport (Center for Home Movies) 2002-től kezdődően évente megrendezi a házimoizás világnapját (Home Movie Day).

Az elméleti megközelítések megszorodása talán nem véletlenül esett egybe a digitális médiumok<sup>21</sup> elterjedésével, amelyet a szakirodalomban az újmédia korszakaként írnak le (a korszakhatárt, a törést hangsúlyozva), illetve posztmédia korszaknak neveznek (a médiumok konvergenciáját, a mediális határok átértelmeződését hangsúlyozva). Ez a szakirodalom a hétköznapi mozgóképhasználat erőteljes átalakulására hívja fel a figyelmet: míg a 20. század elején a privát film marginalizáltnak számított, addig a posztmédia korban a hétköznapi élet egyre erőteljesebb mediáltságáról beszélhetünk. Lev Manovich szerint: „a digitális médiumok visszaadják azt, amit a mozi elfojtott<sup>22</sup>” (saját fordítás, Manovich 2001. 259). Nemcsak a mindennapi élet telítődik a médiával, hanem a média világa is az élet olyan aspektusaival szaturálódik, amit a fordulat előtt banálisnak, privátnak minősítettünk: „a hétköznapi az új punk rock” – írja Mark Clayson a videoblogok elterjedéséről és a közösségi oldalak újságírásra gyakorolt hatása kapcsán (Clayson 2007). Ebben a korszakban az amatőr/privát/családi filmek nemcsak a privát szféra, az emlékmegőrzés, a hétköznapi történelme, a dokumentumérték felől közelíthetők meg, hanem a participatív médiakultúra részeként is.

### 2.3. A privát film mint a társadalomtudományok tárgya

Miközben az amatőr film dokumentumértékét, tudományos felhasználhatóságát az 1960-as évek Amerikájának történelmi eseményei erősítették meg, ugyancsak ebben az évtizedben kezdett intézményesülni a vizuális antropológia tudományága is (Ruby

---

<sup>20</sup> A kutatással egybekötött archívumfejlesztés 2008–2010 között zajlott az University College Cork és az Ír Filmintézet együttműködésével. A kutatás lezárultakor egy amatőr film témájú nemzetközi konferenciát szerveztek 2010-ben a következő címmel: *Saving Private Reels. An International Conference on the Presentation, Appropriation and Re-contextualisation of the Amateur Moving Image*.

<sup>21</sup> A magyar fordítási hagyománynak megfelelően az egyes számú *media* szót médiumnak fordítják, ennek többes számú alakja a médiumok vagy a média (Maksa 2007. 24).

<sup>22</sup> Az angol eredeti így hangzik: „digital media returns to us the repressed of the cinema” (Manovich 2001. 259).

2001). A kulturális antropológia tudományágává, legitim területévé válását medialitásról szóló viták kísérték, ezek közül talán a legismertebb Margaret Mead pamfletszerű esszéje, amelyben a vizuális antropológia helyét jelöli ki a „szavak tudományában” (Mead 1975). A tudományág 1970-es években íródott „alapítószovegeiben” és későbbi ismertetéseiben<sup>23</sup> is a vizuális antropológiának három részterületét különböztetik meg: „1. a kultúra vizuális megnyilvánulásainak tanulmányozása (arckifejezések, testmozgás, tánc, szimbolikus térhasználat, épített környezet), 2. a kultúra képi aspektusainak a vizsgálata (a barlangrajzoktól a fotográfiáig, film, televízió, családi film stb.), 3. a vizuális médiumok használata az antropológiai tudás közvetítésében” (saját fordítás, Ruby 1989. 10).

A vizuális antropológia kifejezés a hétköznapi nyelvhasználatban többértelmű, azonban a legsűrűbben mégis a 3. szakterület megnevezésére használják az etnográfiai vagy antropológiai film szinonimájaként. Éppen ezért, Jay Ruby szerint inkább a vizuális kommunikáció antropológiájának<sup>24</sup> kellene nevezni azokat a területeket, amelyek a hétköznapi képhasználatot vizsgálják kulturális vagy történeti keretben (Ruby 2001). Habár az antropológiai film története is kínál perspektívákat a privát filmnek mint reprezentációs módnak az értelmezéséhez és alkalmazhatóságához<sup>25</sup>, írásomban inkább a vizuális kommunikáció antropológiája felől közelítek a gyűjtéseimhez.

A vizuális kommunikáció elméleteit, a társadalmi reprezentáció vagy a vizuális reprezentáció elméleteihez hasonlóan, a konstruktivista megközelítések jellemzik. Miközben a privát fotóról és filmről szóló első antropológiai elemzések megjelentek, a reprezentációk vizsgálatát a szemiotikai megközelítések dominálták, amelyek a képekre mint jelrendszerekre, képződményekre koncentráltak. A vizuális kommunikáció elemzői ehhez képest megkülönböztették az ábrázolást annak társadalmi használatától, és többnyire ez utóbbinak a szemiotikai aspektusait vetették vizsgálat alá: a reprezentációk létrejöttét és értelmezését milyen jelrendszerek, jelentések szabályozzák?

<sup>23</sup> Például a Chalfen–Ruby 1973-as konferencia-előadásában (uók. 1974. 5.) vagy a Jay Ruby által írt tudománytörténeti összefoglalókban, szócikkekben (Ruby 1989 és 1996).

<sup>24</sup> Sol Worth tanulmányt közölt 1980-ban *Margaret Mead and the Shift from Visual Anthropology to the Anthropology of Visual Communication* címmel, amelyben amellett érvel, hogy a kultúráról [about culture] készült képek mellett arra is figyelni kell, hogy a kultúrának [of culture] milyen képei készülnek (Worth 1980).

<sup>25</sup> A filmtörténetek/elméletek az írott antropológia irodalmi fordulatához, a posztmodern-antropológia kritikához kötik a szubjektivitás megjelenését a dokumentumfilmekben. Ebben a megközelítésben a reprezentáció státusza válik problematikusává. Észreint az etnográfiai szöveget nem dokumentumnak kell tekinteni, hanem meditációs eszköznek, vagy az etnográfiai szöveg az esszé műfajához kellene, hogy közelítsen. Az antropológiai filmekre alkalmazva ezt a kérdést: hogyan lehet az etnográfiai szöveg objektumát, a megfigyeltet a reprezentáció szubjektumává tenni? Hogyan lehet a reprezentáció eszközeivel bíró megfigyelő vagy filmes autoritást és az ehhez képest alárendelt pozíciójú megfigyelt egyén közti hierarchiát, hatalmi viszonyt feloldani, illetve megfordítani? Ezt a problémát igen gyakran éppen a privát film, az amatőr film alkalmazásával oldják fel a filmesek/antropológusok, amelyet alkalmanként navahó vagy bennszülött filmkészítésnek is neveznek (Renov 1995, 1999, 2004). Például Ross McElwee *Sherman's March* (1986) című filmje egy történelmi dokumentumfilm kudarcba fulladását és autobiografikus filmmé válásának folyamatát mutatja meg. Vagy az *Alag-sor* című filmben (2001) Almási Tamás külvárosi tömbháznegyedben lakó fiatalok kezébe adja a kamerát, akik leköltözték a pincébe, és idejüket csellengéssel töltik (további magyar példákról l. Füredi 2004).

Hasonló kérdéseket vet fel Richard Chalfen antropológus, a privát vizuális médiumok<sup>26</sup> teoretikusa is, aki Sol Worth és Dell Hymes nyomán a fotó és film használatát szimbolikus aktivitásként, szociolingvisztikai kérdések felől közelíti meg (Chalfen 1987. 4–48). Sol Worth szimbolikus környezet fogalmából és Nelson Goodman konstruktivista filozófiájából kiindulva úgy értelmezi a fotók és filmek családi gyűjteményeit, mint egy megkonstruált világot, amelyet a képek tartalma, formája és használata mögötti szimbólumrendszer vizsgálatával érthetünk meg. Ebben a perspektívában a képek nem „valóságmásolatok”, nem referenciaértékük révén válnak érdekessé, hanem vizuális állításokként. A szerzőt kevésbé érdeklik a képek önmagukban, annál inkább az általuk megvalósuló kommunikáció, annak is az a modellje vagy módozata, amely az *otthon* társadalmi terében alakul ki [home mode pictorial communication] (Chalfen 1987. 6–9).

A privát vizuális médiumokkal történő kommunikáció elemzését a beszélés etnográfijának a módszerével végzi el. Dell Hymes szociolingvisztikai modelljét kiterjeszti, általánosítja az emberi kommunikáció különféle aspektusaira, többek között a vizuális kommunikációra is. Hymes elméletének négy alapkérdéséből<sup>27</sup> kiindulva Chalfen a privát filmekre kidolgozott egy ún. szociodiviztikus (társadalmi szerepek eloszlását vizsgáló) elméletet, hogy ennek segítségével alaposabban leírhasssa a fényképezés/filmezés komplex tevékenységét. E részfolyamatok a következők: tervezés, gép mögötti viselkedés, gép előtti viselkedés, szerkesztés, bemutatás. Ezek a részfolyamatok a következő öt kommunikációs tényezővel vannak összefüggésben: résztvevők, környezet, téma, az üzenet formája, a kód (Chalfen 1987. 19–20). Eszerint a különféle események, tényezők mátrixszerű rendszert alkotva, huszonötféleképpen<sup>28</sup> kapcsolódnak egymáshoz. Chalfen szerint ez a megfigyelésnek olyan keretévé válhat, amellyel megvizsgálhatóak a különbségek aközött, amit a képekkel tehetünk, és amit ténylegesen teszünk<sup>29</sup>. A vizuális kommunikáció kutatásával ily módon feltárható viselkedésmintákat és tudást *Kodak kultúrájának* nevezi, a tartalomelemzés révén feltárt életút-reprezentációkat pedig *Polaroid embereknek* (Chalfen 1987. 10–11). A beszélés etnográfijának képekre adaptált módszertanát három példával szemlélteti: a privát vizuális kommunikáció három műfaján szemlélteti a módszer többféle alkalmazási módját. A családi filmeket vizsgáló fejezet

<sup>26</sup> A szerző a privát jellegű vizuális médiumok [home visual media] közé sorolja a pillanatfelvételeket, fénykép-albumokat, lapkivágatokból vagy kiollózott képekből készített albumokat, rajzfüzeteket, privát filmeket/videókat, videoleveleket stb. Mindezeket a privát médiumok [home media] egy külön csoportjaként kezeli – privát médiumnak számítanak még a hanganyagok (rögzített telefonbeszélgetések), írott anyagok (napló, levél, e-mail, képeslap stb.) (Chalfen 2002. 143).

<sup>27</sup> Melyek a kommunikatív események, és azok komponensei egy közösségben? Milyen viszonyok jönnek létre közöttük? Milyen képességeik és állapotaik vannak általában, hát különleges események során? Hogyan működnek? (l. Chalfen 1987. 17–18).

<sup>28</sup> Ez a szám a módszert továbbgondoló szerzőknél kissé módosul, annak függvényében, hogy a kommunikációs eseményeket hogyan csoportosítják (l. Musello 1984. 28).

<sup>29</sup> Ez kérdéskör valójában Dell Hymes beszédre vonatkozó megállapításának az adaptációja, miszerint a kommunikáció kutatója olyan előírásokat, szabályokat kutat, amelyek megakadályozzák, hogy bárki bármit bárkinak elmondhasson, bármilyen csatornán, bármikor és bárhol (Chalfen 1987. 172).

alkalmazza a legformálisabban a szociodivisztikus értelmezési keretet (a mátrix minden metszéspontját érintve), majd ezt követi mindazon mintázatok számbavétele, amelyeket a pillanatfelvételek életút-reprezentációiban vizsgált meg (milyen szimbolikus formákat rajzol ki az egyén életútjának a fotografikus prezentációja? L. uó 1987. 75), végül a turistakultúra kontextusában kerül sor a turistafotózás értelmezésére.

Ugyancsak Dell Hymes kommunikációelméletét alkalmazza a családi filmek francia teoretikusa, Roger Odin is, csakhogy őt nem annyira a családon belüli kommunikációs formák foglalkoztatják, hanem a mozgókép szemioízisából kiindulva a mozgóképpel történő kommunikáció típusai. Az általa kidolgozott szemio-pragmatikai megközelítés a szemiotika és a pragmatika módszereit ötvözi, és a szöveget mint konstrukciót nem immanensként, hanem pragmatikája, kontextusai felől értelmezi, a médiaszövegek módozatait kutatja, ahogyan azok a kommunikációs aktus vagy szituáció függvényében változnak.

A szemio-pragmatikai modell két értelmezési szintet jelent: az első szint a jelentésképződés és az érzelmi hatás módozataival foglalkozik, a második szint kontextuális. Odin szerint a modalitások meghatározzák a néző által felépíthető kommunikációs tereteket, diskurzusokat. Modelljében kilenc modalitást különít el, ezek között utolsóként a privát módot nevezi meg<sup>30</sup>, amely lehetővé teszi múltbeli események egyéni vagy csoportos újraélését (Odin 2008. 255). A privát film nem szöveggként van megszerkesztve, inkább töredék, mint szöveg (Odin 2010a. 41).

A családi filmet nem lehet összehasonlítani a hivatásos filmkészítéssel, mert nem mozi, azaz a családi film kommunikációs mezeje nem a kinematográfiai térben, hanem a családi térben keresendő: „A pragmatika nézőpontjából tekintve, egy banális dolgot ismerünk fel újra: a családi film egy «félresikerült, *mal fait*» (nem narratív, nem felépített, kigondolt) ennek ellenére működik. Aki lefilmezi a családi pillanatot, nem úgy tekint magára, mint hivatásos filmesre (cineaste), és nem keresi annak lehetőségét, hogy érvényre juttassa önkifejezését. A családi film valódi szerzője a családi intézmény” (saját fordítás, Odin 2010a. 40–45). Odin a rossz film/félresikerült film ismérveivel írja le a családi film formáját, amely éppen hibái miatt töltheti be funkcióit. A koherencia, a megszerkesztettség hiánya pozitív szerepet tölt be, hiszen stimulálhatja az emlékezés folyamatát, a családtagoknak közösen kell dolgozniuk azért, hogy rekonstruálni tudják a családi történeteket, a közös történetyszerkesztés pedig a csoport koherenciáját erősíti (Odin 2010a. 52). Éppen ezért a családi film címzettje nem néző, hanem résztvevő (Odin 2010a. 53), a családi film vetítése pedig inkább hasonlít egy happeninghez, mint egy mozielőadáshoz (Odin 2010a. 55). Ilyenként a családi film a szemio-pragmatika iskolapéldájává vált: hiszen ez par excellence az a modalitás, amely nemhogy pragmatikája felől érthető meg, sőt, kizárólag kommunikatív helyzetekben minősül át értelmezhető szöveggé.

<sup>30</sup> A privát módon kívül megkülönbözteti a látványos módot, a fikcionalizáló módot, a tanmesemódot, a dokumentarista módot, az érvelő/meggyőző módot, a művészi módot és az energetikus módot.

Dell Hymes szociolingvisztikai módszertanának a vizuális kommunikációkutatás területére való átültetése aktualizálhatónak tűnik, mégis néhány ponton kiegészítésre szorul, hogyha a jelenkori családi filmekre, családi filmesek tevékenységére szeretnénk alkalmazni. Az 1920-as évektől az amatőr filmkészítést többnyire a celluloidgyártás és a nukleáris család strukturálta: mára már ezek az intézmények számos változáson estek át, nem abban a formában léteznek, mint az amatőr film „őskorában”. A bemutatott vizuális kommunikációs modellek kritikáját, újragondolását olyan törésként vagy fordulatként észlelt események kezdeményezték, mint a videó technológiájának elterjedése és az új-média korszaka. Ezek szerint az amatőr vagy privát médiumok kultúrájának egy olyan modelljére volna szükség, amely képes reflektálni a család intézményének és a technológiák dinamikájára, az életmód és a kommunikáció változásaira.

Chalfen és Odin megközelítései a családi filmet annak funkcióival azonosítják, azt sugallva, hogy a kulturális jelentések ennek a kommunikációs formának a lényegi összetevői. Háttérbe szorul a kommunikáció közegének a vizsgálata, elmosódnak a mediális különbségek: Chalfen például a családi filmet, a pillanatfelvételt és a turista fotókat helyezi egymás mellé a privát vizuális kommunikáció szemléltetése végett. Továbbá a médiumok technológiáinak a változásai is reflektálatlanok maradnak: egyszerűen mert kommunikációelméleti téziseit a technológiai determinizmus és az esztétizálás ellenében fogalmazza meg<sup>31</sup>. Másrészt, mert a kutatásai csak a filmszalagra rögzített, analóg felvételekre fókuszáltak, és miközben az eredményei kötetben megjelentek, elterjedt a videó. Ebben a helyzetben ismét aktuálissá vált a médiumspecifitás kérdése, annak társadalmi aspektusaival együtt (l. következő fejezetet).

Paradigmatikus módszertani állításai ellenére Chalfen mintha elemzéseiben túlságosan is sematizálná, objektivizálná vizsgálatának tárgyát: az amerikai társadalom Kodak-kultúrájának egy ideáltipikus, homogén robotképét rajzolja meg, anélkül hogy lokális vagy réteggkulturákat, szubjektív szándékokat sejtetne. Ugyanígy a módszernek az egyedi esetekre való alkalmazhatóságát sem tárgyalja. Annak ellenére, hogy a bemutatott módszer a képek gazdag adatolhatósága, értelmezésük antropológiai lehetőségei mellett érvel, a következtetések mégis sztereotipikusnak tűnnek, éppen a kutató elvonatkoztatási, általánosítási kísérletei miatt. A privát képek funkcióival foglalkozó fejezetről (a dokumentálást, a megőrzést, az emlékezést és a szocializációt, a helyekhez és az anyagi javakhoz való kötődést nevezi meg eléggé monolitikus módon) Bán András ironikus hangvételű megjegyzései juthatnak eszünkbe. Egyik tanulmányában a következőképpen veszi számba a családi fotográfiák szakirodalmának fő kérdéseit és eredményeit: „azt vizsgálták, mennyiben jelenik meg a család magáról alkotott képe, belső rendszere és hierarchiája ezeken a felvételeken (a válasz: régebb jobban, ma kevésbé). Arra figyeltek, a család-kisközösség által meghatározott viseleti-viselkedési jegyek megjelennek-e a képeken? (Persze.) [...] Azt kérdezték, a fényképek mennyiben tárgyai,

---

<sup>31</sup> Chalfen többször is hangsúlyozza ezeknek a megközelítési lehetőségeknek a kizárását, amit a kommunikáció-elméleti szempontok elsődlegességével indokol meg.

segítői, kiindulópontjai a családi történetmondásnak? (A válasz: mesélőtől függ)”. Bán András azt kifogásolja, hogy az adott kulturális jelenség jól bejáratott, szisztematikusan elemzési módszerei kirekesztették diskurzusukból azt, amit ő Jacques Maquet nyomán „funkcionális esztétikumnak” nevez: „Amiről ezek a szövegek nem szólnak: az a költői, az az esztétikai aktus, amely a képek szemlélésekor mégiscsak megtörténik (valahol távol a művészet bármely értelmezésétől); az a mozzanat, amely révén, ha hajszálnyira is, de «enyhül az emberek velük született rossz sorsa»” (Bán 2000. 26–27).

Bán András megjegyzését értelmezhetjük úgy is, mint ezen kommunikációs modellek hiányosságaira való rámutatást: nem számolnak azzal, hogy a kommunikáció közben/részeként a látás, a szemlélés aktusa is megtörténik (esetleg ebben merül ki a használat). Egy másik megközelítésben: habár úgy tűnik, hogy Hymes modellje általában alkalmazható a társadalmi kommunikációra, mégiscsak a világ mint szöveg metaforáját implikálja. A vizuális kultúra elméletírói ezzel szemben arra figyelmeztetnek (és értelmezésben Bán András kijelentéseit támasztják alá), hogy „az az elválasztó és fragmentált kultúra, amelyet ma posztmodernnek nevezünk, vizuálisan a leginkább elképzelhető és megérthető, mint ahogy a tizenkilencedik századot klasszikusan az újsággal és a regénnyel reprezentálják” (Mirzoeff 2000. 28). A vizuális kultúra egy kiemelt jellegzetessége a korszaknak: „egy taktika, amellyel a posztmodern mindennapi élet genealógiáját, meghatározását és funkcióit tanulmányozni lehet” (Mirzoeff 2000. 28). A vizuális kultúrával foglalkozó képelmélet szerint a nézőség, a „vizuális tapasztalat”, a „vizuális műveltség” nem tökéletesen magyarázható a textualitas modelljében (Mitchell 1994. 16), így azt a kérdést is fel kell tennünk, miért tartja annyira fontosnak kultúránk a tapasztalatok vizuális formára hozását (Mirzoeff 2000. 29).

További kritikával illették a képek társadalomelméleti megközelítését is, amit a bemutatott szemiotikai modellek implikálnak. Hogyha a mátrixszerűen ábrázolt chalfeni szociodivisztikus módszert nem normatív módon, hanem inkább heurisztikus kiindulópontként kezeljük<sup>32</sup>, akkor valójában a képek szűk (családi) kontextusához, társadalmi életének egy időben kimerevített szeletéhez férhetünk hozzá. A szociopragmatika módszereivel is a családi történetmondás és emlékezés, a családi intézmény tártható fel. Csakhogy ez a kommunikációs modell nem tud sokat kezdeni azzal, ami ezen a szűk társadalmi körön kívül a képeket modellálja: a tágabb társadalomtörténeti kontextussal, a történeti változásokkal, azokkal a kommunikatív helyzetekkel, amelyekbe egy kép hosszabb távon, társadalmi élete során kerülhet.

Hasonló megfontolásból bírálja Patricia R. Zimmermann a Chalfen-könyvet: szerinte ez a családi kommunikációra építő megközelítés olyan képet rajzol a családi filmekről,

<sup>32</sup> A képkészítéstől a képnézésig felsorolt események időben távol eshetnek egymástól, több résztvevőt involváló mozzanatok, amelyeket kevésbé lehet minden aspektusra odafigyelve in vivo kutatni. Ezekről a mozzanatokról szóló retrospektív beszámolók nagyban különbözhetnek az egyes események után, közben elhangzó magyarázatoktól. Ez nemcsak kutatómódszertani különbséget jelent, hiszen az így kapott beszámolók nem eseményekről, hanem azok reprezentációjáról szólnak.

amelyből a nyilvános vagy ipari, kereskedelmi diskurzusoknak ellenálló, önszabályozó, önazonos gyakorlatra következtethetünk. Az amatőr film társadalomtörténetét ígérő munkájában (*Reel Families. A Social History of Amateur Film*) diskurzuselemzést végez: az amatőr filmezés gyakorlata egy olyan konstrukcióvá válik, amelyet a család intézményén túl a domináns médiagyakorlat ideológiája, de általában a társadalmi erőviszonyok is létrehozhatnak. Patricia R. Zimmermann értelmezésében a chalfeni családi kommunikáció (szándékok, vágyak, funkciók) is ideológiák konstrukciójává válik.<sup>33</sup> Szerinte az amatőr filmet nem a statikus, családi kommunikációra építő modell jellemzi a leginkább (esszencialista módon), hanem a változó erő- és társadalmi viszonyok hatásából kell kiindulni (a kívülről jövő hatásokból, a kontextusok felől), és ezek diakronikusan változó viszonyát leírni (Zimmermann 1995. x).

Patricia Zimmermann új kérdéseket feszeget, amikor az amatőr filmezés családi begyazottságát nem evidenciaként, hanem diszkurzív folyamatként írja le, viszont ez az ideológiai tézis elfedi a diskurzusok és a gyakorlat közötti különbséget (az erről szóló kritikát l. Moran 2002. 52–54). Áthidaló megoldásként James Moran egy olyan tézis mellett érvel, amelyet Pierre Bourdieu habitus és társadalmi mező fogalmaiból kiindulva képzel el. A habitus fogalma egyfajta köztességet teremt, úgy értelmezi a különféle gyakorlatokat, mint amit a különböző diskurzusok és az empirikusan adatolható egyéni (esetünkben családi) döntések egyaránt formálnak: „A habitus fogalma relacionális fogalom, amennyiben objektív struktúrák és gyakorlatok közötti közvetítés jelölésére szolgál. (...) A pozitivistáknak a materializmussal szemben a gyakorlat elmélete mint gyakorlat azt állítja, hogy a tudás tárgyai megkonstruáltak, és nem passzívan rögzítettek. Az intellektuális idealizmussal szemben pedig emlékeztet minket arra, hogy a konstrukció elve a habitus, azaz olyan strukturáló diszpozíciók rendszere, amelyek a gyakorlatban konstituálódnak, s amelyek folyamatosan gyakorlati – és nem kognitív – funkciókkal bírnak” (Hadas Miklós 2002-es fordítása, Bourdieu 1989. 36).

A gyakorlat elmélete a családi/privát módozatoknak egy olyan megközelítést teszi lehetővé, amely a médiahasználók történeti tapasztalatából és kulturális környezetéből indul ki. A habitusok tehát közvetítő mechanizmusok: a képrögzítési technikákat a családi kommunikáció a kultúrában már jelen levő szándékok és narratívák kifejezésére adaptálja (Bourdieu a közösségi élet megünneplését és megörökítését említi a fotográfia kapcsán. Uő 1990. 20). „A médiumspecifitáshoz hasonlóan, a habitus egy mediáló diskurzus, amely az őt meghatározó céloknak eleget tevő gyakorlatokat generál és hitelesít” (saját fordítás, Moran 2002. 55). Moran a családi közösséget az osztálynak felelteti meg, eszerint az otthoni/családi kommunikációs gyakorlatok mezején belül a család saját habitussal rendelkezik, amelyet a felnőttek gyakorlatának, attitűdjeinek közvetítésével

---

<sup>33</sup> Zimmermann tulajdonképpen arra próbál magyarázatot adni, hogy a családi film hogyan válhatott dominánssá az amatőr filmkészítés terén. Olyan (főként kereskedelmi) diskurzusokat fed fel, amelyek az amatőr filmet a család ideológiájának rendelik alá, elfedve ezáltal olyan filmkészítési módokat, amelyek az ipari filmgyártás alternatívái lehettek volna.

gyerekkorban sajátítunk el. Bourdieu szerint egyazon osztály valamennyi ágensének gyakorlatai stílusukban azért hasonlítanak egymásra (mely hasonlóság következtében minden egyes gyakorlat bármely másik metaforájának tekinthető), „mivel azonos észlelési, gondolkodási és cselekvési sémák különböző mezők közötti állandó átvitelének termékei” (Hadas Miklós fordítása, Bourdieu 1979. 192–193).

A családi filmezés gyakorlatát egyéni motivációk is strukturálják, ugyanakkor a családi közösség saját értékpreferenciái szerint megszűri, illetve integrálja a privát filmkészítési mód konvencióinak történetét. Ezáltal gyakorlatukat olyan funkcióknak is alárendelik, amelyek környezettől, osztálytól függetlenül más családi közösségeknek is a sajátjai (Moran 2002. 56). A filmezés nemcsak technológiai eszköz, amelyet egy privát közegben, egy beszélőközösség (Hymes 1997) tagjai használnak fel kommunikatív helyzetekben, hanem technológiai, társadalmi és kulturális meghatározottságok összehatásaként kell újragondolnunk ezt a gyakorlatot, „olyan liminális térként, amelyben [ezt a filmkészítést] gyakorlók felfedezhetik, egyeztetetik a saját nyilvános, közösségi és privát-személyes identitásukkal kapcsolatos versengő elvárásokat” (saját fordítás, Moran 2002. 60). Hogyha habitusként értelmezzük a családi filmezés gyakorlatát, akkor a „hogyan és mit érdemes megjeleníteni egy családi filmen belül?” kérdésre strukturáltabb megoldásokat kell keresnünk: a családi filmezés gyakorlatára ható domináns ideológiákat, a változásban levő családi intézményeket<sup>34</sup> és életvilágokat, valamint az amatőr film konvencióinak, módozatának történetét együttesen kell vizsgálnunk. James Moran ez utóbbi teoretizálására külön fejezetet szentel, amelyben az amatőr filmen belül különálló habitusként kezeli a családi filmezést. Ezúttal a habitust (és nem a filmkészítési módot) írja le kulturális funkcióival: a mindennapi élet reprezentációja, a nyilvános, közösségi és személyes identitások képződésének helye, a generációk kontinuitásának tárgyi megnyilvánulása, amely az otthonnak egy affektív és kognitív megalapozottságú kontúrját rajzolja ki, és narratív keretet biztosít a családi és személyes történetek számára (Moran 2002. 59–63).

A családi film habitusának fenti leírása, valamint a korábbi megközelítéseknek a finomítása a 2000-es évek elején, a videó elterjedésének apropóján keletkezett. Az ezt követő években megfogalmazott újmédia korszak szakirodalmá viszont az amatőr film habitusainak fordulatszerű megváltozásáról számolt be. Ebben az újmédia-kultúrában, vagy konvergenciakultúrában (Henry Jenkins) már nem beszélhetünk fogyasztókról, hanem termelő-fogyasztókról (prosumer culture), és a privát és nyilvános szféra határai elmosódnak<sup>35</sup>. Lev Manovich megfogalmazásában: a tömegfogyasztást a tömeges kultúrater-

<sup>34</sup> James Moran a kortárs családi intézményeket *választott családoknak* nevezi, amelyeket folyamatosan átalakuló biológiai, társadalmi, és diszkurzív viszonyok strukturálnak (Moran 2002. 56).

<sup>35</sup> Danah Boyd médiaantropológus a privát és publikus különböző szintjeit, fokozatait különbözteti meg (l. <http://www.danah.org/>, de különösen a *Making Sense of Privacy and Publicity* c. tanulmányban <http://www.danah.org/papers/talks/2010/SXSW2010.html>, utolsó megtekintés időpontja: 2015. 08. 31). Lawrence Lessig pedig a privát szféra architektúrájának megváltozásról beszél amelyben eltolódnak a megfigyelhetőség és a kutathatóság határai (Lessig, 1998, magyarul 2005-ben jelent meg az *Információs Társadalom* 2. számában 55–74).

melés váltotta fel (Manovich 2009. 319). A professzionális és az amatőr médiaproduktumok definiálása, megkülönböztetése újra problematikussá válik: Jenkins szerint nemcsak a kereskedelmi céllal előállított tartalmak multimédia-felületei sokszorozódtak meg, hanem „életünk, kapcsolataink, emlékeink, fantáziánk, vágyaink is média csatornákon keresztül áramlanak<sup>36</sup>” (Jenkins 2006. 17). Nemcsak arról van szó tehát, hogy a csatornák, felületek megsokszorozódnak, s ez egy újabb kultúrát teremt, hanem konvergencia az is, amikor az emberek saját kezükbe veszik a médiát<sup>37</sup>. Eszerint a konvergencia nem csak a digitális kultúrának sajátja, nem most kezdődött el, viszont most vált dominánssá. A participatív kultúra robbanásszerű elterjedésének következtében a médiáról átváltottunk a közösségi médiára (Manovich 2009. 319). Ennek folyományaként a mindennapi élet úgy telítődik a médiával, hogy az individuumok mindennapi életvitelére jellemző taktikázás felváltotta az intézményekre, hatalmi struktúrákra jellemző stratégiázást is. De Certeau-t parafrázálva: a mindennapi élet gyakorlatát a mindennapi élet médiagyakorlata váltotta fel (Manovich 2009).

A közösségi média korszakába való átmenetet gyakran próbálták megragadni az újmédia társadalmi funkcióinak a leírásával. Eszerint az új kultúrában a mediált személyes emléktárgyak (mediated personal memory objects) funkciója (is) megváltozik: az emlékmegőrzés, a tárolás elsődlegességét a kapcsolatteremtő funkció, az identitásépítés veszi át<sup>38</sup>, a megőrzés, az emlékezés gyakorlata váltakozik, vetélkedik a tapasztalatok azonnali megosztásával, egy performatív módozattal. A „médiium maga az üzenet” McLuhani tézisét a következőképpen parafrázálja az újmédia-szakirodalom: „az üzenet én vagyok” (McConnell–Huba 2006, Fehér 2011). McLuhan mondata arra utalt, hogy a tömegmédiiumok nem annyira tartalmukkal hatnak, hanem elsődleges közleményük maga a médiium, az a változás, amit a megjelenésük okoz részben az emberek közötti viszonyokban, részben pedig az ember és a valóság viszonylatában. Az új korszak kapcsán arra hívják fel a figyelmet, hogy a médiiumok tekintélye megváltozott, és „ma másként hangzik az alapigazság. Valahogy így: »Az üzenet Te vagy!« Hiszen Te, mint »befogadó«, Te szerkeszted a saját műsorodat, a Te attitűdjeidet beleszöve, a Te szájad íze szerint” (Sas 2008).

A „régí” és az „új” média korszakok cezúráját elvágzó diskurzusok egy bináris logikát eredményeztek, és a fentihez hasonló ellentétpárokat termeltek ki. Az újabb szakirodalom arra hívja fel a figyelmet, hogy a bináris logika árnyalására, illetve empirikus adatok-

---

<sup>36</sup> “Our lives, relationships, memories, fantasies, desires also flow across media channels. Being a lover, a mummy or a teacher occurs on multiple platforms. Sometimes we tuck our kids into bed at night and other times we Instant Message them from the other side of the globe” (Jenkins 2006. 17).

<sup>37</sup> „Convergence doesn't just involve commercially produced materials and services traveling along well-regulated and predictable circuits. [...] It also occurs when people take media in their own hands” (Jenkins 2006. 17).

<sup>38</sup> José van Dijck *Mediated Memories in the Digital Age* című könyvében ezt az átmenetet, a kommunikációs funkciók hasonló eltolódását vizsgálja három régi médiium példájából kiindulva: a napló, a privát fotó és a privát film (uó. 2007).

ból kiinduló kritikájára szükség van, hiszen a régi és az újmédia határainak a kijelölése torzításokat, aránytalanságokat eredményezett. A fiatal generáció médiáját, az aktivista és politikai tartalmakat nagyobb figyelem övezte, mivel az újmédia releváns példáit látták benne, miközben ezek a gyakorlatok nem tipikusabbak más gyakorlatokhoz képest (Manovich 2009. 321). Patricia G. Lange fiatal videokészítők habitusa felől vizsgált két ellentétpárt: amatőr vs. professzionális és emlékmegőrzés, múltba tekintés vs. kommunikáció, prezentizmus (Lange 2011. 25). Egy videogyűjtemény elemzése révén a szerző arra mutat rá, hogy a felvételek készítői és fogyasztói képlékenyen használják ezeket az analitikus kategóriákat: a kommunikatív céllal elkészített videó később a retrospekció eszköze lehet (Lange 2011. 42). Olyan kutatási perspektívát javasol, amelyben a tapasztalati (experiential) és a nosztalgikus videohasználat összefüggései is vizsgálhatók: a közösségi életnek mely aspektusai válnak a mediált nosztalgia tárgyává, a privát videók korszakában miért döntenek a kollektív műltfeldolgozás mediált formája mellett (videokészítés vagy nézés révén) (Lange 2011. 42).

Ebben az elméleti kontextusban a családi film kutatása lehetővé teszi a jelenkori médiahasználat, a média és társadalom kölcsönhatásának vizsgálatát, ugyanakkor létrehoz egy olyan történeti perspektívát is, amely ennek a participatív kultúrának a forrásait keresve fordul a privát filmek felé. Ugyanis a mozi kezdeteitől számon tartott amatőr filmkészítés is egyfajta participatív kultúrának tekinthető, amelynek domináns formájává a közelmúltig a családi filmkészítés vált. Másként fogalmazva: a család intézménye, közössége adoptálta, biztosított ezeknek a filmeknek hosszú távú társadalmi életet, azaz kitermelte a családi filmezés habitusát. Ehhez képest az újmédia-kultúrában az amatőr filmezés szinonimájaként egyre ritkábban használjuk a családi film fogalmát, annál inkább a felhasználó generálta tartalom kifejezést. Mintha a családi film fogalma már nem lenne elég ahhoz, hogy az amatőr produkciónak metaforájaként használjuk: megváltozott a család intézménye, a filmek kikerültek az *otthon* társadalmi teréből, változtak a technológiák, és megsokszorozódtak a használati módok is.

A jelenkori „médiatájban” (Moran 2002) a családi film egyike az amatőr filmkészítési habitusoknak, amelyik nem tipikusabb, nem reprezentatívabb a többi gyakorlatnál. Ebből az új viszonyrendszeréből kiindulva kell értelmeznünk azt a habitust, amelyet a családi közösségek tartanak fent. Nem arról van szó, hogy az egyik gyakorlat felváltja a másikat, de nem is az egymásmellettség esete áll fenn. Nem is a privát filmkészítés végtermékei válnak publikussá, hiszen többnyire a videomegosztók nyilvánossága számára készülnek. (Visszatérve a korábbi Bourdieu-idézethez: a családi filmkészítésnek nincsen önazonossága, minden egyes gyakorlat a másik metaforájának tekinthető, amit a történetiség elvét követve érthetünk meg.) Újra kell gondolni a korábbi ritualizált gyakorlat technológiai, társadalmi és kulturális dimenzióit. Hogyan, mivé változott az emlékezős helyeként számon tartott családi filmek tartalma, státusza, funkciója a prezentista „csinárd magad” médiaproduktumok korában?

Az újmédia-kutatások által preferált fiatal generációk videózási gyakorlataihoz képest a családi filmezés olyan kutatási terepet jelent, amelyen médiatörténeti kérdéseket is le-

het vizsgálni, hiszen a családi film habitusának dokumentált, teoretizált története van. Másrészt a jelenkori filmező családok gyakorlatában is tetten érhető a változás: a „régimédián” nőtt fel az újmédián szocializálódott fiatalok generációjához képest. James Morant parafrazálva: a családi film habitusa egy olyan diskurzus, amelyik a folyamatosan változó médiumok társadalmi reprezentációját is mediálja. Innen nézve a családi filmek a közösségi média, a participatív kultúra történeti forrásaivá válnak. Ez a forrástípus tehát lehetővé teszi a közösségi keretekben megélt mindennapi élet vizsgálatát, amint az egyre hangsúlyosabban a mediáció tárgyává válik, de egyben a mozgókép médiumának a disszeminációját is kutathatóvá teszi.

### 3. MÉDIUM ÉS TÁRSADALOM. A PRIVÁT FILM MEDIALITÁSA

Az újmédiakorszak szakirodalmával összecsengő módon, a vizuális kultúrát történeti diszciplínaként határozzák meg, amely a szociális interakció, az identitások meghatározásának folyamatosan átalakuló helyeként jelöli ki a vizualitást (Mirzoeff 2000). Olyan szempontokat szeretnék működésbe hozni, amelyek a vizuális kultúra kutatási területének szellemében a mindennapi élet vizuális tapasztalataira, a vizuális műveltség mintázataira is érzékenyek. Csakhogy ez a kutatási terület nem feleltethető meg a „vizuális kultúra szociológiája” vagy a „vizualitás társadalomelmélete” diszciplináris kereteknek, azaz nem a társadalomelméletnek egy sajátos válfajáról van itt szó, amely más érzékek rovására kizárólag a vizuálisra koncentrálna, mesterségesen függetlenítve azt. Egy olyan interdiszciplináris, cseppfolyós értelmező struktúraként képzeltek el a „vizuális fordulat” elméletírói, amely a vizuálisnak egy interaktív jelentésére: a „saját tágabb kultúrájában vett meghatározó szerepére összpontosít” (Mirzoeff 2000. 29).

Ez a képelmélet a vizuális megtapasztalásából indul ki. Eszerint a kép az, amit ként észlelünk, de több is annál, „személyes vagy kollektív szimbolizáció eredményeképpen jön létre” (Belting 2003. 14). A kép és a médium megkülönböztetésére épül Hans Belting képanthropológiája. Képelméletében egy érme két oldalaként beszél róluk: „a képeknek mindig van egy mentális, a médiumnak pedig egy materiális tulajdonsága, még ha érzéki benyomásban egységbe forrnak is. [...] A kép másképp van jelen, mint médiuma. Csak akkor válik képpé, ha szemlélője átlelkesíti. [...] A képet a szemlélő valójában önmagában hozza létre” (Belting 2003. 33). Noha Belting inkább a képek észlelésének antropológiájával foglalkozik, a kép fogalmának apropóján a médium fogalmát is értelmezi: „a képeket átlelkesítjük, mintha élnének és megszólalnának, amikor mediális testükben találkozunk velük. A kép észlelése az animáció gesztusa, olyan szimbolikus cselekvés, amit a különböző kultúrákban vagy a mai képi technikákban egészen különböző módon gyakorolunk” (Belting 2003. 15). A képek láthatóvá tétele médiumokon keresztül történik, médiumok híján a képek megszűnnek jelen lenni a társadalmi térben (Belting 2003. 25). Hogyha a médium az, ami közvetíti a képet a szociális tér felé, akkor meg kell vizsgálni azt, hogy a privát filmek esetében hogyan tölti be a médium szerepét a mozgókép. Ahhoz, hogy a mediálisan cselekvő ember viselkedését, a mediális észlelést, a korokon átívelő közvetítést értelmezni lehessen, felül kell vizsgálni a médium fogalmát. A korábban bemutatott kommunikációs és társadalomelméleti modellek reprezentációval és narrativitással kapcsolatos téziseinek áttekintésével közelíték a konkrétabb kutatási és elemzési szempontok felé.

### 3.1. Kontextuson belül és kívül: a privát vizuális médiumok bizonyítékstátuszáról

Az 1970-es, 1980-as években íródott értelmezések a privát vizuális médiumokról (többnyire a fotóról l. Chalfen 1987. 71) mint „népművészetről”<sup>39</sup>, mint tömegmédiumról, mint társadalmi jelenségről éppen azért válnak ellentmondásossá, mert kérdésfeltevésük esszencialista: a kutatók válaszai leginkább a „mi a privát fotó/film?” kérdést implikálják. A privát film/családi film megnevezések szemantikája magában hordozza a kontextus kérdéskörét: a következőkben azt vizsgálom, hogy a privát jellegű vizuális médiumok szakszövegei<sup>40</sup> a képtípusok meghatározásában milyen szerepet tulajdonítanak a kontextusnak, mennyire teszik a fogalom inherens részévé.

Az elemzés nemcsak a privát filmekről kialakult tudományos diskurzusokra lesz tekintettel, hanem általában a privát jellegű vizuális médiumok<sup>41</sup> szakszövegeire, amelyek éppen azáltal rokoníthatóak egymással, hogy a képtípusok meghatározásában milyen szerepet tulajdonítanak a kontextusnak. Talán nem elhanyagolható szempont az sem, hogy ezeknek a szövegeknek a szerzői is, bár nem mindig tudatosan, ideig-óráig megfelelnek a két médium különbözőségéről, és ahelyett, hogy specifikusságukra kérdeznének rá, elhatárolhatóságukat tematizálnák, részben egybemossák őket azzal, hogy privát filmekről szóló szövegben a családi fotózás szakirodalmára hivatkoznak és fordítva. Hiszen nem is a médiumspecifikusság a tét egy olyan definícióban, amely a jelentéstermelődést kontextuális természetűnek tartja. A kontextuális, kulturális vizsgálódások tehát úgy érzélik, hogy nem annyira a két médium anyaga befolyásolja az ábrázolás lehetőségét, hanem a használat és a funkció.

Felvázolható egyfajta skála annak alapján, hogy a készítés és befogadás kontextusa milyen mértékben alkotja a privát film fogalmának intenzióját. A skála egyik pólusán azok a definíciók helyezkednek el, melyek a privát képeket/filmeket kizárólag csak a kontextusuk alapján különböztetik meg. A legtöbb nekifutás, amely a jelenség leírására vállalkozik, a használó közösségből indul ki, és módszertanát, területét a következőképpen határolja be: „Vizsgálatunkban kevésbé foglalkoztunk a filmkódok és a mediáció

---

<sup>39</sup> Chalfen szerint az amatőr pillanatfelvételek népművészetként való értelmezése 1944-ben kezdődött, amikor a MOMA kiállítást szervezett *Az amerikai pillanatfelvétel* [The American Snapshot] címmel. Ezt a megkülönböztetést a művészi fotótól a 70-es évek elemzői is használták (Chalfen 1987. 73–74).

<sup>40</sup> Ez főként a privát fotók szakirodalmát jelenti, maga Richard Chalfen is megjegyzi, hogy a privát filmek szakirodalma szegényes a privát fotók változatos megközelítéseihez képest (Chalfen 1987. 71).

<sup>41</sup> Richard Chalfen a privát jellegű vizuális médiumok [home visual media] közé sorolja a pillanatfelvételeket, fényképalbumokat, lapkivágatokból vagy kiollózott képekből készített albumokat, rajzfüzeteket, privát filmeket/videókat, videóleveleket stb. Mindezeket a privát médiumok [home media] egy külön csoportjaként kezeli – privát médiumnak számítanak még a hanganyagok (rögzített telefonbeszélgetések), írott anyagok (napló, levél, e-mail, képeslap stb.) (Chalfen 2002. 143).

kognitív/perceptuális összetevőivel, mert lényegesebbnek tartottuk azoknak a társadalmi viselkedési formáknak a vizsgálatát, amelyek a formákat létrehozzák. Feltételeztük, hogy a filmet és a fényképet inkább társadalmi, mint pszichológiai vagy technikai tényezők formálják meg” (Musello 1984. 28). Az előző fejezetben bemutatott szociodivisztikus módszer is erre a tézisre épít (l. Chalfen 1987). Emiatt minden kontextuális tényező boncaszatra kerül, és a képekről magukról esik a legkevesebb szó.

Ez a megközelítés tulajdonképpen abból a premisszából indul ki, hogy a képek ezen csoportja csak használatuk által különböztethető meg más képektől. Ez pedig arra enged következtetni, hogy más kontextusba helyezve nem lehetne őket családi képként felismerni. Tehát a családi fotó jelentése nem következik autonóm képi mivoltából, és ezért nem is szemlélhető ily módon. A jelentés a kulturális rendszer más részei által formálódik: „a fénykép népi olvasata a jelölő és jelölt között transzcendentális viszonyt hoz létre, vagyis az értelem a formához kötődik, de nem szűkül le erre teljesen. A fényképet távolról sem fogják fel úgy, mint ami önmagát jelenti és semmi mást, hanem mint valaminek a jelét vonják kérdőre, pedig nem az” (Bourdieu 1982. 240). A képek ily módon egyes közösségek jellemzésére, tulajdonságaik, értékrendszereik megismerésére válnak alkalmassá, olyannyira, hogy a képekről csak ikonológiai értelemben tartják fontosnak beszélni, és megelégszenek egyfajta szimbólum- vagy mosolykatalógussal. Hasonló megfogalmazásokkal lehet találkozni: „A táblázat utolsó képelemét, az üzenet »formáját« és »kódját« röviden elintézhettük” (Musello 1984. 47).

A kép jelentése tehát kontextusai által, kívülről képződik (a nézés és a készítés gesztusai révén). A fénykép médiumának azon sajátosságából kiindulva, miszerint kódjegyei meghatározhatatlanok, a szerző megállapítja, hogy „formai, szintaktikai alapon a családi fényképet nem is lehet elkülöníteni más fényképezési formáktól”, ezt csakis a „kommunikációs interakciók, a kontextusok és végtermékek alapján tehetjük meg” (Musello 1984. 48–49). Ezzel szemben a film esetében a stílusokat és üzenetformákat a filmezési konvenciók és rutintevékenységek, valamint a kamera előtti viselkedés sémáival inkább lehet jellemezni (Chalfen 1975. 97). Ezen definíció logikájából fakadóan, a szerzők nem tartják családi fotónak a hivatásos fényképészek által készített fotókat, mert azok – professzionalizmusuk révén – meghaladják a családi képek formai elemeiről kialakult közkeletű elképzeléseket, és kizárják azokat a művészeti vagy fogyasztói termékeket (pl. reklám), amelyek szándékosan utánozzák a pillanatfelvételek stílusát, mivel keletkezésük és felhasználásuk története nem egyezik a meghatározás fő szempontjával, a családi/privát kontextussal. Ez a megközelítés nagyon is törekszik arra, hogy vizsgálatának tárgyát ne a forma, hanem annak társadalmi jelentése felől különítse el, azonban a korábban említett képtípusok kizárásával meglehetősen paradox helyzetet teremt. Anélkül, hogy kifejtene, a családi képek formai elemeiről kialakult közkeletű elképzelésekről, a felvételek stílusáról beszél. Teszi mindazt annak dacára, hogy a pusztán formai alapon történő megkülönböztetés lehetetlenségét korábban éppen a forma hiányával indokolta.

Boerdam–Martinus megfogalmazásában a képek kontextusa mellett témájuk is definíciós szemponttá válik. Eszerint családi fényképnek számítanak olyan képek, amelyek

megnevezhetők „témájukkal és azzal a társadalmi környezettel, amelyben felhasználásra kerülnek. Az első definíció szerint minden fénykép családi fényképnek minősül, amelyen rokonok vagy családtagok szerepelnek. A második szerint minden fénykép, amelyet a család megőriz, és olykor nézeget, családi fénykép” (Boerdam–Martinius 2000. 157). Ez a definíció már nem zárja ki a műtermi fotókat vagy a megrendelt esküvői videókat, azonban további kérdésekhez vezethet: mi történik azokkal a filmekkel, amelyeken a rokonok vagy családtagok megjelennek ugyan, de nem rokonként, hanem valamilyen fiktív, megrendezett történet szereplőiként? És privát médiumnak tekinthetjük-e az otthoni fogyasztásra specializált médiumformákat, vagy privát filmnek a műsoros videokazettákat, DVD-ket, játékfilmeket, amelyeket a család néz és őriz?

A definíciók változatossága, ütközése részben annak tudható be, hogy a kutatások mögött eltérő kérdésfelvetés húzódik meg: a válaszok hol a „mi a privát fotó/film”, hol pedig a „mikor privát egy fotó/film” kérdéseket implicálják. (Talán ezzel magyarázható a korábban már ismertetett terminológiai burjánzás, amellyel a szakirodalom a vizsgálat tárgyát megnevezi.) Chalfen munkájában ez a kérdéskör a családi fotóval kapcsolódik össze. Mivel a szerzőt elsősorban egy kommunikációs modell leírása érdekli, ezért a téma kezelése érdekesen egyensúlyozik a „mi a privát fotó/film” és a „mikor privát egy fotó/film” kérdések között. Végül az utóbbi mellett foglal állást (l. Chalfen 2002).

Richard Chalfen későbbi tanulmányaiban tágabb kontextusba illeszti a privát képek kérdéskörét, újabb szempontokkal bővítve, árnyalva a diskurzust. Privát médiumnak nevez minden olyan reprezentációs formát, melynek ismérvei a következők: a hétköznapi élet szignifikáns része, melyre a belterjesség [vernacular culture], a szabadidős kultúra banalitása jellemző (1), elsősorban egy szociokulturális gyakorlat produktuma, és csak másodsorban technológia- vagy kognitív folyamatok által determináltak (2), több kommunikációs forma együtteséből tevődik össze, legyen az rögzített telefonbeszélgetés, nyomtatott elektronikus levél, családi weboldalak: ezen belül az elsődlegesen vizuális formák külön csoportot alkotnak (3), a tömegkommunikációs gyakorlathoz képest lényeges különbséget mutat a gyártók és fogyasztók közti viszony, valamint a célközönség társadalmi szerveződése (4) (Chalfen 2002. 143). Ennek megfelelően a privát képvilágot a készítés személyes, privát módjai és a magánjellegű fogyasztás szándékának függvényében határozza meg. Az első kritérium kizárja tehát a privát környezetben, az otthon fogyasztott tömegkommunikációs termékeket, míg a második szempont integrálja a magánhasználat intenciójával megrendelt, nem saját kezűleg készített vizuális formákat. És ugyancsak az intenció kritériuma választja el a privát vizuális formáktól azokat az alkotásokat, melyek privát környezetben készülnek ugyan, de rendeltetésük révén inkább a művészet, vagy a kísérletezés dimenziójába tartoznak.

Richard Chalfen tehát a *home* jelzőt metaforikusan értelmezi, és ezáltal elhárítja a fogalom szó szerinti használatából fakadó szabadkozásokat, kivételek felsorakoztatását. Ugyanakkor a fentebb vázolt definícióktól eltérően a kontextus helyett az intencionalitás válik a fogalomalkotás ismeretelméleti háttérévé. A szerző másik, sokat idézett megállapítása az, hogy a hétköznapi gondolkodásban a privát vizuális médiumok intencionalitása

egy sajátos bizonyíték-fogalommal fonódik egybe, amely a privát képek készítésének hajtóerejeként működik. (Chalfen 2002. 141). Ezt, a képet bizonyítékként értelmező populáris attitűdöt Pierre Bourdieu a fénykép *társadalmi definíciójának* nevezi.<sup>42</sup>

Chalfen szerint az, hogy milyen formában válhat bizonyítékká egy home videó, és milyen bizonyítékfogalmat használunk vele kapcsolatban, nagyon is kontextus- és kultúrafüggő. Tehát nem árt vetni egy pillantást arra, hogy miben különböznek mindazon helyzetek és „tekintetek”, amelyekben a hasonló jellegű képek dokumentumnak minősülnek.

A képekkel való dokumentáció mikéntjét boncolgató logikai-analitikus gondolatmenetében Horányi Attila a következő tézist állítja fel: „ahhoz, hogy valami hiteles tárgy bizonyíték lehessen, (i) dolognak, tárgynak kell lennie; (ii) szimbolikusnak kell lennie, tehát valami olyannak, ami egy megfelelő kontextusban önmagán kívül valami másra is vonatkoztatható (a fénykép például csak a fényképnézés kontextusában lehet dokumentum, hiszen egyébként jelölő és jelölt viszonya és így a jelölt – a dokumentált tárgy léte nem megállapított), ahol a vonatkoztatásban a bizonyítás, igazolás, tanúsítás intenciójának is bennfoglaltnak kell lennie; (iii) hitelesnek kell lennie, vagyis e vonatkozásnak külső igazolását kell adnia” (Horányi 2000. 86). A képek bizonyítékértéke és kontextusa közötti függvényvontakozásában hasznos szempontokat kínál a továbbiakban a szerző. Három lehetséges helyzetet különböztet meg, aszerint, hogy a fénykép/film milyen esetekben tudja teljesíteni a hitelességgel kapcsolatos harmadik feltételt. Az egyik ilyen helyzet, amikor a kép a transzparencia eszközének minősül. Vagyis a képen nem a bizonyíték képét, hanem magát a bizonyítékot látjuk, ez az elgondolás a hitelességet a képekkel eredendően összefüggőként kezeli. A további két esetben bizonyítékstátusa hitelesítésre szorul. Ez az elgondolás képen kívüli és/vagy képen belüli konvenciók bevezetésével és követésével valósulhat meg. A képen kívüli konvenciótípus tulajdonképpen hitelesítő kontextusokat jelent: például ismertek a létrehozásának a körülményei. Idetartoznak például a helyszínen elkészülő igazolványfotók, amikor egy kép elkészültének minden fázisa tudatos és ellenőrizhető. A privát képek kontextusainak értelmezéséhez talán a leghasználhatóbb fogódzót a képen belüli konvenciótípusok megkülönböztetése adja. Olyan konvenciók, markerek tartoznak ide, melyek a képen belül hivatottak a hitelesség látszatát kelteni. Ilyen jel például a tudatos komponálást kizáró, esetleges vagy elrontott látvány, vagy a szintén csak véletlenszerűsége utaló, a kép témájához csak mellékesen kapcsolódó elemek jelenléte. De a hitelesség látszatát keltheti a kompozíció sablonossága, banalitása is, amelyet kimerít a gép technikai adottsága (Horányi 2000. 86–87).

A képek dokumentumértékének fentebbi osztályozása azt sugallja, hogy a privát képek létrejöttének fő hajtóerejeként leírt „naiv elmélet”, a médium transzparenciájának a

<sup>42</sup> „A fényképet azért tartjuk a látható világ abszolút realista és objektív rögzítésének, mert (kezdetből fogva) »realistának« és »objektívnek« tartott társadalmi rendelkezéseket jelöltek ki számára [...] A társadalom, amikor a fényképet realista oklevelet adományoz, nem tesz egyebet, mint megerősíti önmagát abban a tautologikus bizonyosságban, hogy a valóság olyan képe, amely megfelel az ő objektivitás-képének, valóban objektív” (Bourdieu 1982. 226–228).

hétköznapi gondolata korántsem homogén, hanem tovább tagolható, vagy esetenként egyidőben több konvenciótípus is érvényesülhet. A képen belüli konvenciók kategóriája pedig arra utal, hogy a privát képeket nemcsak kontextusuk alapján lehet definiálni, hanem bizonyos formai sajátosságok szerint is (ahogyan Christopher Musello definíciójából is paradox módon ez derült ki). Ez további kérdésekhez vezethet: privát kontextusukból kiszakítva hogyan viselkednek ezek a képek, milyen formai jegyek alapján minősülhetnek privát képek? Milyen kontextusokban fordulnak elő, a privát befogadói helyzetektől miben különböznek a nyilvános bemutatások? Hogyan írhatók le azok a hétköznapi képelméletek mögötti konvenciók, amelyeket a kontextus alapján történő meghatározásokban megemlítenek ugyan („családi képek formai elemeiről kialakult közkeletű elképzelések”), de irrelevánsnak tartják a képek jelentésszerkezetének vizsgálatakor?

A Chalfen által metaforikusan értelmezett *home* jelző tehát nemcsak azoknak a kontextusoknak a leírására lehet alkalmas, melyekben a képeket általában dokumentumként fogják fel, hanem a képek alulszerkesztett, nyers stílusát is implikálhatja. Chalfen a privát képeknek két alapvető kontextusát különbözteti meg: a privátot és a nyilvánost. Ezek a kontextusok egyben a bizonyítékstátusznak és a jelentéstermelődésnek két paradigmáját is jelentik, a szerző metaforikus nyelvhasználatában a „hogyan néztünk ki?” és „hogyan néztek?” paradigmáit (Chalfen 2002. 142).

Az egyik *home* videó leginkább jellemző helyzet, elsődleges kontextus az, amikor a filmet készítő és néző közösség egy és ugyanaz. Ebben a megközelítésben a privát film több tekintetben is az autobiografikus szöveggel<sup>43</sup>, a naplóval mutat hasonlóságot. Ezekben a kontextusokban a nézők számára a film egyfajta bizonyítéka annak, hogy „hogyan néztek ki”, „milyen volt akkor”, „mi történt velünk” (Chalfen 2002. 142). Tehát a képek a bennfentes néző percepciójában összetapadnak, szimbiotikus viszonyt alkotnak a megtapasztalt valósággal. Éppen ezért, ebben az esetben nem a filmképek van dokumentumértéke – a bizonyítékjelleg nincs diegetikusan a képbe zárva –, hanem a nézői tudás által fenntartott kép és valóság szimbiotikus viszonyából következik.

---

<sup>43</sup> Az önéletrajz Lejeune által meghatározott kritériumai közül – a formai szemponttól eltekintve (próza elbeszélésnek kell lennie) –, a privát film és a bizonyos kontextusokban neki tulajdonított illokúciós érték megfelel mind a tartalmi (személyes élet), mind a szerző (az elbeszélővel való azonossága), mind az elbeszélő (a szereplővel való azonossága és az elbeszélés perspektívája) követelményeinek. Az önéletrajznak hasonló definícióját adja Gerard Genette *Fikció és dikció* (2007) című munkájában, amelyben a narratológia és a beszédaktus-elmélet eszköztárával próbál azonos elméleti keretet és terminológiát létrehozni a fiktív és a faktuális szöveg különbségeinek leírására. Genette narratológiája nemcsak az írott szövegek kategorizálására alkalmas, hanem egyfajta metateória, melynek filmelméleti alkalmazását a szerző vizuális metaforákra építő terminusai is bátorították, így a legújabb filmi elbeszélést teoretizáló munkák referenciaszöveggé vált (I. Branigan 1992). Ilyen vizuális metafora a fokolizáció terminusa is, amely a kommunikáció során közvetített tudás megoszlását vizsgálja, azt, hogy a narráció milyen szintjein és ágensein keresztül jut el az információ a befogadóhoz/nézőhöz. A privát filmek esetében érdekes kérdés lehet, hogy milyen narratív információt fokolizál maga a médium, ha a fent megnevezett kontextustípusban a narratív információ egy része externális. Ugyanakkor egységes elméleti keretet kínálhatna a dokumentálás intenciójával készített faktuális elbeszélések és a privát fikciók (önfikciók?) közötti különbségek leírására is.

Ez a dokumentumfogalom egy olyan befogadási móddal társul, amely a kép mint tárgy helyett a kép tárgyával, az ábrázolttal azonosítja a produktumot. A jelöltnek ezt a hatalomra jutását Barthes *mágiának* nevezi. Médiummá válása önmagát semmisíti meg, jel helyett a kép maga a dolog lesz. Egy másik metaforája ennek a látásmódnak az ablakmetafora, mely szerint egy kép átlátszó, olyan, mint *egy nyitott ablak, amelyen keresztül látunk*. Egy családi kép azért tud felidézni, mert szélei között keresztüllátva nem mediáltként, közvetítetlenként ismerhetjük fel a hozzánk eljutó látványt. Azonban ez az egybevagóság csakis a szociokulturális konszenzus, a hétköznapi médiumelméletek felől értelmezhető, ugyanis formai-logikai alapon az összevetéshez szükség van a kép látványa és a leképezett valóság látványa állandóságára.

Egy másik, ettől különböző helyzet lenne az, amikor a privát felvételek nézőjének nincs tudása (vagy eltekint tőle) arról a valóságról, amelynek (a fentebbi értelemben vett) bizonyítékként tekinthetne a filmre. Ilyenkor egy lényegesen más bizonyítékfogalomnak megfelelően fogja majd dokumentumként nézni a képeket. Míg korábbi esetben a képek arról tanúskodtak, hogy valakik „hogyan néztek ki”, itt inkább azt tudhatjuk meg, hogy „hogyan néztek”. Ekkor a kép már a megfigyelő szemnek, a filmezésnek mint cselekvésnek válhat dokumentumává.

Ebben az esetben a mediáltság kerül előtérbe, a látott dologról a láttatás módjára terelődik a figyelem. Hogy mennyire különbözik a kép tárgyként való nézése a „nyitott ablak”-látásmódtól, mi sem mutatja jobban, mint a nagyjából minden család fényképgyűjteményében hányódó olyan század eleji fotók, képek, melyek őseiket ábrázolják, akiknek valószínű, a nevét sem tudják már, vagy hogy a családfa melyik ágáról rokonuk, mégis kedvelt tárgyként őrzik. Az ilyen „hullámtörött” képeknek az általuk ábrázolt valósággal való viszonya már nem rekonstruálható, nincs, aki az apai-anyai dédnagyanyák világát vagy személyiségét ki tudná szabadítani a kép kereteiből. Marad a kép keretei között látható névtelen arcvonás, a „hogyan nézett ki a múlt?”, és a „hogyan néztek akkor az emberekre kamerával?”. Ennek a bizonyítékfogalomnak az értelmében lehet a home videó egy játékfilmben például a korhangulat megteremtője. De léteznek olyan kísérletek is, melyek a kollázstechnikával összeillesztett privát filmekből önálló alkotásokat hoznak létre. Ilyen például Forgács Péter *Privát Magyarország* című – a fesztiválokon és tévében vetített – dokumentumfilm-sorozata, amelyben század eleji, kézi-kamerával forgatott családi filmeket csoportosít témák vagy filmesek szerint. A rendezőt saját bevallása szerint a „szubjektív napló nyelve” foglalkoztatja, a képek mint talált tárgyak nem csupán a filmesek élettörténetének rekonstrukcióját teszik lehetővé, hanem egyben az őket foglalkoztató témák, a személyes filmtechnika, filmezés gyűjteményei is ezek. Éppen ezért nem próbálja rekonstruálni a személyes élettörténetek és az esetenként 20–30 év folyamán lefilmezett élet anyaga közötti szimbiotikus viszonyt, amely a filmkockákat transzparenssé tehetné. A filmesek életéből csakis azokat a morzsákat találja, amelyeket felvételeiken ők maguk örökítettek meg, csakis olyan eseményeket láthatunk viszont, amit ők maguk is filmbe illőnek szántak. A *Bartos családban* a családragényj jelleg mellett ugyanolyan fontos a „hogyan nézett Bartos Zoltán?”, a „milyennek látszik a világ

Bartos Zoltán szemével?” kérdés. Vagy a *Dusi és Jenő*ben hogyan fogalmazott az a bizonyos Kőnig Jenő, aki naplóját filmre írta? Míg Bartos Zoltán, akár a család szórakoztató hopmestere, szerette megrendezni a látványait, kamerájával mindenbe beleavatkozni, és családtagjait színészekként instruálni, addig Kőnig Jenő nézése a finom úriembereké: sokkal lassúbb, tisztos távolságból szemlélődik, komótosan megfigyel.

A filmkockák keretbe zárják azt, „ahogyan kinézett” az emberi léptékben megélt múlt. Ilyen szempontból sokatmondó a filmsorozat *Polgári szótár* című darabja, mely egyfajta tematikus gyűjteménye annak, amire az akkori filmesek szeme felcsillant: kávéházi, utcai jelenetek, mosolyok története, házi erotika. Az egyedüli valóság, melyet a bizonyítékfogalom első értelmében, nézőként kívülről hozzátapasztathatnánk a képekhez, már csak a történelemórák leckéje lehet. Részben a kontextusszegénység miatt válik letapogathatóvá a képek textúrája, és tűnik ki a mozgóképek dialektus jellege egy intézményes filmnyelvvel szemben. Ráadásul Forgács Péter folyamatosan provokálja a nézőt a „hogyan néztek” paradigmára: mesterségesen beavatkozik, a képeket lelassítja, kimerevíti, képsorokat ismételt meg.

Ugyancsak erre a „hogyan néztek” típusú bizonyítékfogalomra gondolunk, amikor home videó-szerűnek nevezünk egy ábrázolási stílust. Ilyenkor a felvételek képi minőségére jellemző ügyetlenségre gondolunk, mint a rosszul komponáltság, életlenség, szemcséesség, túlteltett színek, vagy az ábrázoltak esetlegességére (pl. hogy fontos események maradnak a kép keretein kívül, vagy éppen redundáns, semmilyen narratív logikával nem indokolható képek benne maradnak). Mintha ezek a tárgyak véletlenül keletkeztek volna. Éppen ezért a nyers filmkészítési stílus miatt látszik a nem hivatásos film bármi másnál hitelesebbnek. (Kérdéses, hogy meddig fogjuk azt gondolni, hogy a home videók „igazak”, mikor tudjuk, hogy ilyen könnyen hamisíthatóak.) A „nyitott ablak” látásmód pedig szimulálható is, anélkül, hogy ismert/ismerős személyek szerepelnének benne.

### 3.2. Narratíva és reprezentáció a privát filmekben

A privát képek szakirodalmában észlelt elmozdulás a „mi a privát fotó/film?” kérdéstől a „mikor privát egy fotó/film?” kérdés felé arra hívja fel a figyelmet, hogy a privát filmeket kevésbé „dolognak”, inkább tapasztalatnak kell tekintenünk. Ezt az értelmezési paradigmát azonban a különböző szerzők változó módon, eltérő kutatási módszertan és terminológia alapján gondolták el. Ezeknek a megközelítéseknek az áttekintése, összegzése vezet majd el az általam gyűjtött filmek értelmezésének módszertánához.

A mozgóképpel történő nézői azonosulást értelmezi Vivian Sobchack a pszichoanalízis alternatívájaként elgondolt fenomenológiai modelljében (Sobchack 1999). Miközben a valós-fiktív kérdéskört megkerülve a dokumentumfilm nézőmódjának leírását célozza meg, Jean-Pierre Meunier nyomán számba veszi a nézői tudatosság változatait és az

ezeknek megfelelő mozgóképi formák (objektumok) között tesz különbséget. A néző az objektíve adott kinematografikus adatokat szubjektíven dolgozza fel, és ez a privát film (filmszuvenirnek nevezi), a dokumentumfilm és a fikciós film esetében másként történik. Eszerint a nézői azonosulás spektrumának egyik végén a privát film helyezkedik el, hiszen ebben a modalitásban támaszkodhat a leginkább tapasztalataira, előzetes tudására a világról, és kevésbé a képek felületére, míg a spektrum ellentétes végén elképzelt fikciós film esetében a nézőnek fokozottabban kell figyelnie a képen látható információra. A filmszuvenir esetében fókuszálunk a legkevésbé a kép specificitására, felületére, azonban a nézői tudatosság, kreativitás mértéke ebben a modalitásban a leghangsúlyosabb (Sobchack 1999. 244). A kép státusza is megváltozik azzal együtt, hogy „figyelmünk horizontja a képernyőt/vásznat (screen) is magában foglalja, de térben és időben kiterjedtebb annál” (saját fordítás, uo. 245).

A privát filmek esetében a nézői azonosulást valójában az emlékezés strukturálja, a mozgóképek megidéznek, közvetítenek a néző jelene és hiányzó emberek, elmúlt események között, és ezáltal az emléktárgyakhoz válnak hasonlatossá (uo. 247–248). Tehát ez esetben a médiumot nem tartályként használjuk, hanem csatornaként. Ennek folyamánként a filmszuvenir szerkezete nem narratív, hanem időtöredékek ok-okozatiság nélküli krónikája, amely tapasztalataink vonatkozási pontjaként működik (uo. 248).

A családi filmeknek ezt a pontszerűségét hangsúlyozza Roger Odin is, szerinte a privát film kevésbé reprezentációként<sup>44</sup>, annál inkább indexként működik (Odin 2008. 259). „A családi film egyik központi problémája, hogy elkerülje azt a csapdát, hogy úgy olvassák, mint egy szüzsé manifesztációját. [...] A családi film arra törekszik, hogy amennyire lehetséges, inkább egy semleges kijelentést tegyen” (saját fordítás, Odin 2010a. 45). Tehát Odint nem a nézői attitűdök megkülönböztetése érdekli, hanem a filmes szöveg szemio-pragmatikája, eszerint a családi film egy ösztönző jel, amely beindíthatja a néző „belső moziját” (Odin 2010a. 48).

A családi filmet hiányos szöveggént írja le, melynek jellemzői a zárlat hiánya, a narratív szétszórtság, az idő strukturátlansága, a térhez való paradox viszonyulás, a fotóhoz való hasonlóság, a kameratekintet, a hibás egyeztetések, ugrásszerű vágás, életlenség és más technikai hibák. Ezeket a hiányosságokat, a töredékességet a filmet néző egyén emlékezete (individuális szinten) és/vagy a családi történetek (kollektív szinten) egészítik ki. A szemiózist a megjegyzések és beszélgetések teszik lehetővé, amelyeket a film előhoz a család tagjaiból, tehát a családi film nemcsak „van”, hanem egyben „történik is”, hiszen „az is része a filmnek, ami a vetítés alatt történik” (Odin 2010a. 55). Épp a töredékesség hozza működésbe a társadalmi funkciókat: a családtagoknak össze kell játszaniuk, hogy emlékeik alapján rekonstruálni tudják a közös múltat (Odin 2010a. 52). A családi film

<sup>44</sup> „Jóllehet ugyanazon szereplők (a család tagjai) gyakran megjelennek a képernyőn, a családi film általában nem részletezi azokat a viszonyokat, amelyeket nézésre felkínál, ezek a cselekvések nagyon gyakran hiányos, befejezetlen módon vannak feltárlva. A családi film nem mesél el egy történetet: rákapcsolódik a cselekvés-töredékekre” (saját fordítás, Odin 2010a. 41).

megtekintése tehát emlékezetközösséget teremt, ez az emlékezési gyakorlat az emlékek és az elhangzó beszélgetésekben érhetőek tetten. Ennek értelmében Roger Odin a töredékes filmszöveg és az azt kísérő narráció/esemény együttes vizsgálatát javasolja.<sup>45</sup>

Míg a fenomenológiai megközelítés szerint az egzisztenciális tudás és a figyelem formái strukturálják a mozgóképek észlelését (Sobchack 1999. 246), addig a privát vizuális kommunikáció kutatói a nézők tapasztalatainak narratív, diszkurzív kifejeződésére hívják fel a figyelmet. A privát képek megközelítéseit összegezve: a nézői tudásnak a formái azok a *narratívák*<sup>46</sup>, vagy beleértési tartományok, amelyek a kép témájával kapcsolatos élményeket jelentésteli keretekbe foglalják, de nem feltétlenül öltenek diszkurzív formát, és azok a szövegek, *diskurzusok*, melyek a képek nézésekor, mutogatásakor valamilyen megfogalmazódnak, textualizálódnak. Az olyan helyzetekben, amikor a képeket elsődleges kontextusukban, a bizonyítás, a felelevenítés szándékával használják, a képek közvetítette információ nem kizárólag mediálisan tagolódik, sokkal inkább jellemző rá a jelentésalkotás *externalitása*<sup>47</sup>. Ez esetben, a képi reprezentáció nem más, mint valódi *képi illokúció*,<sup>48</sup> amelyben maga a kép használata számít cselekvésnek: legyen az emlékezés vagy bizonyítás.

A sztori nem a képen vagy a vásznon van, hanem a nézők fejében, visszajára fordítva az „egy kép felér ezer szóval” szólást: egy kép megér ezer szót, azaz nem a privát képek beszélnek, hanem az emberek – visszahangozza a fentebbi gondolatokat Richard Chalfen értelmezése is (Chalfen 1987. 70 és uő 2004. 144). A szerző olyan kritikai megjegyzéseket tesz, amelyek finomítják ezt a narratív, illetve pragmatikai megközelítést, és további empirikus kutatásokat javasol. Óvatosságra int a hétköznapi nyelvhasználat és a szakzsargon metaforikusságával szemben, hiszen az olyan szófordulatok, mint a „kép

---

<sup>45</sup> Módszerének egyik szélsőséges alkalmazását végzi el Lecompte Elise 2008-as doktori disszertációjában, ő kizárólag az orális tradíciók felől, azok örököseként értelmezi a családi filmet (Lecompte 2008).

<sup>46</sup> Edward M. Bruner az etnográfiai szövegeket vizsgálva, a diszkurzív jelentésalkotás több szintjét különíti el. A narratíva elemeit Genette a következőképpen osztja fel: történet, diskurzus és elmondás. Bruner azokat a szintagmatikus struktúrákat definiált *történeteket* vizsgálja, melyek az őshonos amerikai kultúra átalakulásáról szóló etnológiai tanulmányokat látenis módon meghatározták. Az ő szóhasználatában a narratíva a leírások mögötti implicit szerkezet, egy történetmodell, vagy mélyréteg: „a narratív struktúrák szervezett keret és jelentést adnak a tapasztalatoknak, de mindig létezik olyan érzés és megélt tapasztalat, amelyeket nem képes teljes mértékben átfogni a domináns történet” (Bruner 1999. 185).

<sup>47</sup> A kommunikáció szempontjából releváns információ képi externalitása lényeges formai jellemzője volt a korai filmeknek Noël Burch szerint, aki a korai film korszakát koherens reprezentációs rendszerként határozza meg, és ezt primitív reprezentációs módnak (PMR) nevezi. Primitív externalitásnak nevezi a filmi elbeszélés azon korai formáját, melyben a film nem autonóm narrációs egységként működött, hanem a látványt a kikiáltók kommentárja, zene kísérte, ehhez hasonló funkciót töltöttek be a képközi feliratok bizonyos típusai is (Burch 1993). Mindez az állóképek sorozatával történő narrációhoz, a képmutogatás 17. századtól számon tartott gyakorlatához hasonlítható (Kolta 2003).

<sup>48</sup> David Novitz szerint a képek a kontextus függvényében eltérő illokúciós értékkel használhatók, és „ilyen használatuk nem más, mint valamit képíleg reprezentálni – feltéve természetesen mindig, hogy az illokúciós aktusok, amelyekben felhasználásra kerülnek, arra való, vagy arra vonatkoznak, aminek a képei” (Novitz 2003. 380).

szól valamiről” [a picture says something] vagy a „kép megszólít”, elfedik azt, hogy a „home mode”-ban valójában a képekről kommunikálunk és nem a képekkel (Chalfen 1987. 121). A „képek történeteket/emlékeket idéznek fel” [pictures triggering stories/memories]<sup>49</sup> kifejezés pedig homogenizálja a befogadói reakciókat: ezek nézőnként eltérhetnek, sőt nem feltétlenül öltenek verbális vagy narratív formát (Chalfen 2004. 146). Egy olyan kutatást javasol, amely a fotók nézése közben elhangzottakból kiindulva tenné láthatóvá az elbeszélések, történetek és társas kapcsolatok összefüggéseit (Chalfen 2004. 146–149). Mintaként egy fotóantropológiai gyűjtést ismertet, amely során három családban vizsgálta a képek apropóján elhangzó megnyilatkozásokat, amelyeket a következőképpen kategorizált: beazonosítás, anekdota és történet. A leggyakrabban beazonosítás történt, azonban a képnézés motivációja és a résztvevők tudásának függvényében átváltak anekdotákra vagy történetekre. Amikor egy képnek eltérő értelmezései hangzottak el, akkor azt argumentációként történetek mesélésével korrigálták, az idegenek jelenlétében pedig az informálás indokolta a sztorizást. Következésképpen: hogyha a privát képek reprezentációs/narratív aspektusaira vagyunk kíváncsiak<sup>50</sup>, akkor nem elég a jelentést a képen kívül lokalizálni (az emlékezetben, a diskurzusokban, a kultúrában), hanem kutatnunk kell azt, hogy az externalitás hogyan működik a gyakorlatban, énikus szemléletben. Chalfen a történetmondás formái mellett annak tartalmáról is hipotézist fogalmaz meg: a családi kommunikációban részt vevő családi fotók a domináns kulturális narratívákhoz zárkóznak fel, emiatt a fotóalbum nem tartalmaz olyan képeket, amely ellennarratívát<sup>51</sup> jelenítené meg, ellenvélemények legfeljebb a történetmondás során fogalmazódhatnak meg (de ez sem tipikus) (Chalfen 2004. 149).

A narrativitást és a pragmatikát előtérbe helyező megközelítések további kutatásokra provokálnak a vizuális kultúra szempontjából is: miközben a vizuális antropológia azt hangsúlyozza, hogy a kép jelentése kontextusai által, kívülről képződik, a medialitás észlelése háttérkérdés marad, amint azt már korábban ismertettem. Szimptomatikus ebben a tekintetben az, ahogyan a családi film és a családi fotó kategorikus megkülönböztetése ellen érvel Roger Odin, amikor az állítja, hogy a családi film nem egyéb, mint animált fénykép (Odin 2010a. 43. és 47).

A privát vizuális médiumok között Chalfen sem tesz éles különbséget, amint az implicit módon megjelenik a privát fotók és filmek tartalomelemzéséről szóló írásában:

<sup>49</sup> Az angol kifejezés a célba lövéssel, célba dobással teremt metaforikus kapcsolatot, szó szerinti jelentése: „történeteket céloznak meg”. Itt nem a szó szerinti fordításra törekedtem, hanem megfeleltettem az angol nyelv metaforáját a magyar nyelvben elterjedt szóképfnek. A magyar nyelvben a családi képek befogadásáról (transzcendentálásáról) gyakran beszélünk úgy, mintha az szellemidézéshez hasonló mágikus cselekedet volna.

<sup>50</sup> A privát fotóknak a narratívakutatásokban való alkalmazhatóságáról jelent meg egy tanulmány Barbara Harrison tollából (Harrison 2004), amelyet Chalfen kritikájával együtt tették közzé. Tehát a fotókutatási módszertan az ellennarratíva-kutatás apropóján fogalmazódott meg.

<sup>51</sup> Ellennarratíva [counter-narrative] lehet az is, hogyha az életútnak olyan eseményeiről hiányoznak fotók, amelyekről a domináns kulturális narratíva szerint fotografikus bizonyíték is kellene, hogy legyen (Chalfen 2004. 146).

áttekinti az életútnak azokat az eseményeit, mozzanatait, amelyeket az amerikai kultúrában fontosnak tartanak fotografikusan vagy kinematografikusan megörökíteni (Chalfen 1987. 70–99). Ezáltal a vizuálisnak mégiscsak tulajdonít egy részleges önállóságot, autoritást. Azt állítja, hogy a „home mode”-ban a reprezentáció feladata a prezentáció, vagyis a vizualitás használata, értelmezése egy realista szemiotikai paradigmában gyökerezik (lásd a bizonyítékstátusz fentebbi leírását).

Amint tanulmánygyűjteményének címe is sugallja, az élet képi változataival [*Snapshot Versions of Life*] foglalkozik, tehát a mindennapi élet mediációjával és az élet mediált verziójának megfejtési kulcsaival: „a képek sokasága között felnövő embereknek képességeket kell kialakítaniuk arra, hogy különbséget tudjanak tenni a különféle fotografikus képek között, és ezeknek megfelelő értelmezési kereteket hozzanak működésbe, amikor azokat a mindennapi életükre vonatkoztatják” (saját fordítás, Chalfen 1987. 128). Empirikus kutatások alapján összegzi a privát képekkel kapcsolatos előfeltevéseket, interpretív stratégiákat, amelyeket a mindennapi életben kevésbé tudatosítunk. Chalfen szerint a legtipikusabb előfeltevések a következők: az ábrázolt események valamikor ténylegesen megtörténtek (1.), a kép objektív másolata a valóságnak (2.), az ábrázolt események a maguk természetességében zajlanak, és nem a kamera kedvéért (3.), a lefilmezett jelenetek nem voltak előzetesen megtervezve, megrendezve, elpróbálva (4.), a képen látható emberek önmagukat alakítják (5.), a képen szereplők tudtak a felvevőgép jelenlétéről és a képet készítő ember szándékairól, nem rejtett kamerás felvétel készült (6.), a mozgóképek időtartama megfeleltethető a valós időnek (7.), a megörökített esemény sorrendje követi a valós esemény időrendjét (8.), az időbeli és térbeli ugrások nem zavarják a képek befogadását (9.), a rosszul megkomponált, alulexponált képeket nem selejtezik ki, hanem megpróbálják értelmezni (10.), a képkeretből kimaradt testrészeket nem tartják csonkításnak, sértésnek (11.), a nézők hajlandók arra, hogy a képet kontextuális információkkal egészítsék ki (12.), és nézés közben élményeket, eseményeket elevenítenek fel, emlékezésre használják (13.) (Chalfen 1987. 126–127). Ezeknek összeségét egy „kifinomult és egyben naiv látásmódnak/sophisticated but naive mode of seeing” (uo. 1987. 125) nevezi. A médiumnak ezt az émikus szemléletét<sup>52</sup> Chalfen előfeltevésnek [assumption] is nevezi, ez többé-kevésbé megfeleltethető a bourdieui *társadalmi definíciónak*.<sup>53</sup>

A fenomenológiai modell és a szemiotikai megközelítés, minden különbségük ellenére, egyféle konszenzust mutatnak a családi filmek medialitásának tekintetében: a film médiumának transzparenciáját, látszólagos anyagtalanságát hangsúlyozzák. Legyen szó arról, amikor film-szuvenirként tapasztalják meg, vagy amikor családi történetmesélés ürügyeként használják, a mozgóképek médiuma indexként működik, és ilyenként nem

---

<sup>52</sup> Habár a képi reprezentációról szóló látens elmélet 13 pontja a „régí médiumok” korszakát és az amerikai társadalmat jellemzi, szavatossága mégsem járt le. Nem vált elavulttá az az állítása, miszerint a mediális észlelés émikus perspektívában is vizsgálható, és hogy ezáltal a privát vizuális kommunikációról releváns dolgokat lehet felfedni.

<sup>53</sup> Ez a megnevezés a nem tudatosított, interakcióban megvalósuló teljesítményjellege miatt kissé ellentmondó terminus. Lásd Bourdieu 1982.

különül el egyértelműen a fotográfiától. A médiumnak lenyomatszerűnek, áttetszőnek, bizonyítékértékűnek kell lennie ahhoz, hogy az emlékfolyamot elindíthassa<sup>54</sup>. Mintha a médiumnak el kellene rejtőznie, vagy össze kellene zsugorodnia ahhoz, hogy az emlékképek és -történetek előbújhassanak. A családi filmnézés közben mintha bújocskát játszana a médium a nézővel, mégpedig a képek mögé bújnak<sup>55</sup>. Hogyha a filmszuvenírek médiumát megfoghatatlanként, illanékonyként tapasztaljuk meg, hogyan lehet mégis tetten érni a működését, kutatni a mediális észlelést? Az emlékezés funkciójával leírt, bizonyítékstátusszal rendelkező médiumok dinamikája, „társadalmi identitása” hogyan érhető tetten?

Az újmédiakorszakkal aktuálissá váló jelzők, mint a prezentizmus, az azonnalosság mennyire alakították, rajzolták át felismerhetetlenné az emlékezetet mediálól, dokumentarista szemléletű családi film arcát? Hogyha már nem a médium az üzenet, hanem az „ÉN”, akkor beszélhetünk-e egyáltalán mediális öazonosságról? Vagy: az identitásfogalmainkkal tandem módon alakul a médium dinamikája is? Ezeknek a kérdéseknek az értelmezését a vizuális médiumok „alulnézetének” vizsgálatából kiindulva képzelem el. Richard Chalfennek a „régí médiumok” kapcsán felvillantott kutatási programjából ihletődve a következő kérdés foglalkoztat: az üzenet kódjának milyen szerepet szántak az emlékező tekintetek, hogyan írhatjuk le ezeknek a dokumentumoknak a fantomszerűen viselkedő hordozóközegét?

Belting szerint a képek másként öregednek, mint a médiumok, amelyben tartózkodtak [reside] (Belting 2005. 310), a vizuális technológiák történetének változásai is felhívhatják a figyelmet a médiumok működésére. Az új médiumok hatására régi médiumként ismerhetjük fel a korábban áttetsző képeket<sup>56</sup>, ehhez hasonlóan a privát és a nyilvános szféra közötti átjárások is a kép felületére irányíthatják a figyelmet (pl. egy családi film nyilvános vetítése). Belting korábban idézett megállapítására visszacsatolva: láthatóvá lehet tenni, hogy a mozgókép médiuma hogyan közvetíti a társadalmi tér felé. A médiumok képeket közvetítő erejét éppen ezért a médiatörténet is leleplezheti.

Az áttekintett elméleti szempontok és kutatási perspektívák egy olyan médiumfogalmat rajzolnak ki, amelyet egyszerre konstruálnak a társadalmi gyakorlatok (erre utal Odin szemiotopragmatikai megközelítése is, amely a mediatisztikus elrendezések köré kiépülő kommunikációs szituációkat észleli) és a médium technológiai aspektusainak változásai.

<sup>54</sup> Azonban nemcsak az emlékezet mediációja történik meg, hanem az emlékeink is mediáltak lesznek ezáltal (lásd van Dijk 2007), a családi filmek pl. sajátosan mozgóképes emlékek.

<sup>55</sup> Hans Belting szavaival: „visual media compete, so it seems, with the images they transmit. They tend either to dissimulate themselves or to claim the first voice” (Belting 2005. 305).

<sup>56</sup> Míg a digitális világban „the idea of a medium seems to slip through our grasp” – írja Mary Ann Doane. Ezzel szemben a „the age of photographs and of films is traced not only in their deterioration but in the type of film stock, lighting, color system, and so forth. In the viewer’s recognition of an old photograph or film as old, the fact of the medium’s materiality is foregrounded, not escaped” (Doane 2007. 144). Lásd például Hans Belting gondolatát, aki a médiumot formaként definiálja, amit a vizuális technológiákon túl társadalmi gyakorlatok is alakítanak (Belting 2008), ezért a régi médiumok esetében is, ami lelepleződik, az több mint az anyagiség (materiality).

Ekként a médium fogalma nagyon közel áll a habitus fogalmához (csak hogy itt nem a mező, az osztály gyakorlatait különítjük el, hanem a médiumspecifikus gyakorlatokat) és az „újabb generációs médiumelméletek” gondolatmenetéhez. „Az egyik médium – azaz egy adott kommunikációs technológia és az ezen technológia előállításának és elsajátításának társadalmi gyakorlatai – nem a másik” – írja Maksa Gyula a médianarratológia<sup>57</sup> eredményeit összegző munkájában (Maksa 2007. 24; 2008. 80). Ezt a médiumelméleti szempontot erősíti az olyan diszciplínák felbukkanása, mint a médiaantropológia, vagy médiaetnográfia<sup>58</sup>, amely, úgy tűnik, hogy a vizuális antropológia ismeretelméleti beállítódásait is bekebelezte.

Néprajzkutatóként, antropológusként tudjuk, hogy nem vizsgálhatjuk a kultúra egy szeletét anélkül, hogy ne volnánk tisztában a jelenség egész viszonyrendszerével. A családi film esetében ezeknek a kapcsolatoknak a megjeleníthetőségét egy olyan médiumfogalom alapján képzelem el, amely nem tesz hierarchikus különbséget a hordozó története és a társadalmi-kulturális kontextus vizsgálata között. Úgy gondolom, hogy a médium fentebbi fogalmán keresztül egy összetett viszonyrendszer tárható fel, amelyben narratológiai kérdések is vizsgálhatóak. A médium nem semleges közeg, az elbeszéléseket annak a médiumnak a sajátosságai is alakítják, amelyben az elbeszélés létrejön (Maksa 2008. 80). Így nemcsak a képek apropóján összegyűjthető történetek, emlékek, tapasztalatok válnak láthatóvá, hanem azok koronként változó eszközei és közegei is.

### 3.3. A privát képek mint a médiatörténet nomádjai

„A képek a történelmi kultúrákban kinézetüket változtató nomádokhoz hasonlítanak, akik az aktuális médiumokat átmeneti táborhelyekként használták. A képek színpátéka az egymást követő médiumokban újrendeződött” – írja Hans Belting (2003. 35), felvillantva a képek és a médium történetének eltérő narratíváit. Beltinget inkább a képek érdeklik, amelyek ellenállnak a lineáris történetfelfogásnak: „A képek akkor is lehetnek

---

<sup>57</sup> A médianarratológia épp arra a felismerésre épít, hogy „az elbeszélések médiumokon keresztül, a médiumok mint közegek által alakítottan, mediatisálva jutnak el hozzánk”, az elbeszéléselemleteket kombinálja a médiumelméletekkel (Maksa 2007. 23–24; 2008. 80). A médianarratológusok Eliséo Veron médiummeghatározásából indulnak ki: eszerint a médium egy kommunikációs technológia, valamint ezen technológia előállításának és elsajátításának társadalmi gyakorlatai, feltéve, ha van nyilvános hozzáférés az üzenetekhez (Maksa 2008. 84).

<sup>58</sup> Az új diszciplináris címkét olyan kötetek jelezték, mint a *Media Worlds: Anthropology on New Terrain* (Ginsburg et al. 2002) vagy a *Media Anthropology* (Rothenbuhler–Coman 2005). Az újmédiakorszak értelmezésének igénye is közrejátszott a médiaantropológia létrejöttében, amelyet interdiszciplináris kihívásként képzelnek el, de területének kijelölése még folyamatban van (pl. a *Westminster Papers in Communication Culture* és a *Tsantsa* etnográfiai folyóiratok legfrissebb témafelhívása szerint olyan szövegeket várnak, amelyek a diszciplináris határok értelmezését végzik el).

régiek, ha új médiumokban látjuk őket viszont. [...] A médiumoktól általában azt várjuk el, hogy újak legyenek, míg a képek akkor is élnek, amikor régiek, és új médiumok által térnek vissza” (uo 2008). A képek vándorlásakor a „kollektív képzelet folytonossága” és a vizuális technológia változása találkozik, ez a kettősség jellemzi az „új” médiatörténeti perspektívákat is. Ebben az alfejezetben az átmeneti tanyaként használt médiumok társadalmi észlelésének elemzéséhez térképezek fel elméleti szempontokat.

Hogyha a családi mozgóképeket a történetiségükben szeretnénk megérteni, akkor a kérdéskör tovább osztódik. Története van a hordozóknak, a képrögzítő technológiáknak, amelyek létrejöttét társadalmi igények is alakítják. Korspecifikus az is, ahogyan a technológiákat a mindennapi életben használni kezdik, habitusuk lesz, médiumokká válnak. A családi filmek készítőinek a médiumhasználati habitusai eltérhetnek a következő generációk habitusaitól: a gyerekkorban elsajátított szokások együtt változhatnak a média- és családtörténettel. Amikor a „régie médiumokon” rögzített és tárolt képeket aktualizáljuk, tulajdonképpen történetileg rétegzett tárgyakat hozunk létre, nemcsak „tartályt” cserélünk. Sőt, Belting szerint „a képek iránti vágyat az aktuális médiumok, amelyek létezésüket épp ennek a permanens vágnak köszönhetik, úgy teljesítik be újra és újra, mintha új képek születéséről lenne szó” (Belting 2003. 34).

Médiatörténeti folyamatok megragadására a médiagenealógia dolgozott ki értelmezési modellt, szoros kapcsolatban a médianarratológiával (annak diakrón magyarázóelvéként). Az André Gaudreault és Philippe Marion<sup>59</sup> nevéhez kötődő szakterület a médiumok genealógiáját dinamikájukban vizsgálja. Eszerint nem beszélhetünk a médiumok „születéséről”, azaz egy pontszerű origóról, hanem egy folyamatról, amelynek során a médiumok elnyerik identitásukat, hiszen a felbukkanó új médiumok egy, már létező médiakultúrába épülnek be. A technológiai apparátus megjelenése datálható, azonban a médiummá válás egy lassú folyamat eredménye lehet, amint azt a prototipikusnak tekintett mozgókép története is mutatja (Gaudreault–Marion 2002). Egy médium kétszer születik: első születése az, amikor az új technológiát a meglévő médiagyakorlatokhoz igazítják, a második születés a médium önazonosságának intézményesüléséhez kapcsolódik. Ennek a folyamatnak három mozzanatát különítik el: a technológia *megjelenése* [appearance], egy kezdeti médiakultúra *felbukkanása* [emergence], és az intézményesült médiumnak a *létrejötte*<sup>60</sup> [constitution] (uo. 14). A két fázis között tehát a mozgókép gyakorlata alárendelődött más gyakorlatoknak, amelyekről fokozatosan eltávolodott, míg nem autonóm, egyedi gyakorlatként különítette el magát.

<sup>59</sup> A kanadai–belga szerzőpáros közül Philippe Marion inkább médianarratológiával foglalkozik, míg André Gaudreault a narratológiát a korai filmekkel (az 1908-ig tartó időszak) karöltve tanulmányozza. A médiagenealógiai elméletüket a 2000-ben megjelent *Une média naït toujours deux fois* c. tanulmányukban fogalmazták meg először, amely a korai mozi tanulmányozásában paradigmaváltást eredményezett (az újszerű történet szemlélet szellemében *The Second Birth of Cinema* címmel konferenciát szerveztek 2011-ben, ez 2012-ben *Performing New Media, 1890–1915* címen folytatódik). Jelen kötetben a 2002-es, *The Cinema as a Model for the Genealogy of Media* című tanulmányukra hivatkozom.

<sup>60</sup> Maksa Gyula *eljövetelnek* fordította a francia *avénement* alapján (Maksa 2008. 86).

Miközben arra keresik a választ, hogy a médiumok hogyan nyerik el fokozatosan önazonosságukat, hogyan alakul az adott médiumra jellemző használat, Paul Ricoeur identitás-fogalmából indulnak ki. Eszerint a médium identitását történetiségében, dinamikájában kell szemlélni: a médiumnak vannak állandó vonásai, de ezeket folyamatosan átértelmezik, átrendezik. A *létrejövetelt* egy reflexív mozzanattal azonosítják: a médium gyakorlói tudatosítják a médium sajátosságait. Ugyanakkor arra is figyelmeztetnek, hogy „a specificitás nem jelent elkülönülést vagy izolálást. A médium megfelelő felfogása maga után vonja más médiumokkal való kapcsolatának megértését is: a médiumot az intermediálisan keresztül érthetjük meg” (saját fordítás, Gaudreault–Marion 2002. 15). Az intermediálitás fogalma felől elgondolt médiumidentitás a médiumok létrejöttének fázisai szerint változik. Amikor egy technológia *megjelenik*, akkor legitimnek tartott médiagyakorlatok és műfajok kontextusába épül be. Ez egy *spontán intermediálitás*, ekkor a médium egyediségének kérdése még nem releváns, hiszen a korábbi médiumok társadalmi gyakorlatát egészíti ki, folytatja. Az intermediális kapcsolatok hatására következik be a *felbukkanás* mozzanata: az alakuló médium gyakorlata kezd elkülönöződni más médiumoktól, már nem viszonyul ezekhez mimetikusan. A második születés után a spontán intermediális viszonyok megszűnnek, helyette kialakul egy *negociált intermediálitás*, azaz a médiumok kapcsolata alárendelődik (vagy legalábbis egyeztetve van) a kétszeresen megszületett médium identitásának.

Ez a kialakult intermediálitás különösen aktuális a kortárs kultúrában, amelyben a médiumokat a „mediális potyázások”, a határátlépések, a kevertség-közteesség hálójában kell elképzelnünk. Az intermediálitásról szóló gondolkodás mellett a szerzők arra is figyelmeztetnek, hogy az új kommunikációs technológiák megjelenése még nem jelent új médiumot, például 2002-ben túl elhamarkodottnak látták<sup>61</sup> az *újmédia* fogalmának felbukkanását (Gaudreault–Marion 2002. 18). A mediális ökoszisztéma változását korszakhatárként észlelte a szakirodalom, amit az *új-* vagy a *posztmédia* címkék is jeleznek. A hibriditásnak, az intermediálisnak az állapotában a médium fogalmáról több értelmezés is íródott már, amely ebben a hibriditásban hol a médiumok feloldódását, „zsugorodását” (Rodowick 2007) látta, hol pedig azok kiterjedését. Az egyre hétköznapibbá váló (családi) mozgóképek genealógiája tehát releváns lehet a médiumok disszeminációjáról, kaméleonszerűségéről való gondolkodásban is. Kérdéses lehet az is, hogy a családi film kapcsán beszélhetünk-e új korszakról? Törésként, korszakhatárként értelmezzük a változást, vagy a kontinuitást észleljük inkább? Hasonló kérdésekben a médiagenealógia jelenthet közéletet.

---

<sup>61</sup> Azóta az internet médiuma már átesett pár fejlődési fázison, talán a szerzők is egyetérténeken azzal, hogy a web 2.0-ként emlegetett fordulat megfelel a második születés fázisának. A szerzők ennek kapcsán használják csak a médium szót, amúgy a médium és a média megkülönböztetésétől eltekintenek (erről a heterogén médiafogalomról l. Maksa 2008. 85).

A médiumok egymásra épülésének kommunikációelméleti modelljét nyújtja a remedializáció<sup>62</sup> elmélete is. Míg a médiagenealógia egy médium identitását helyezi intermedialis és történeti perspektívába, addig a remedializáció a médiumok<sup>63</sup> kölcsönös rekontextualizációját vizsgálja, viszonyukat a tisztelgés és a rivalizáció kombinációjaként írja le (Bolter–Grusin 1999. 65.; Bolter 2005. 14). Bolter és Grusin alapvető állítása az, hogy az új médiumok remediálják, újrahasonosítják a régieket, a remedializáció „birtokba veszi más médiumok technikáit, formáit, azok társadalmi jelentőségét, és a valós nevében megkísérel versenyre kelni velük, vagy megpróbálja átformálni őket” (Babarczy K. fordítása, Bolter–Grusin 1999. 65). Ennek hatására a régi médiumok identitása válságba kerül, és újra kell definiálni őket. A médiagenealógiához képest ez a megközelítés kevésbé foglalkozik a társadalmi gyakorlatok szintjével (noha a kultúrakutatás elméleteire támaszkodik), viszont sokkal részletesebben tematizálja azt, hogy egy médium hogyan lehet jelen egy másik médiumban. A jelenséget történetiségében is láttatják: szerintük a remedializáció logikája nem univerzális, hanem kultúra- és korszecifikus. Az újmédia újszerűségét is sajátos remedializációs eljárásaiban látják. Történetiszemléletük a médiagenealógia rokona, hiszen Foucault genealógiafogalmából indulnak ki, nem annyira az eredetkérdés érdekli őket, hanem a jelenség kialakulásában közrejátszó változatos események, azoknak a történetisége.<sup>64</sup>

A remedializációt kettős logikával jellemzik: egyfelől törekvés a *közvet(itet)lenségre* [immediacy], másfelől *hipermediáltság* [hypermediacy], hiszen kultúránk egyszerre törekszik a médiumok megsokszorozására és eltüntetésére (Bolter–Grusin 1999. 5). A közvetlenség, áttetszőség, azonnaliság iránti vágyakozás elrejti a mediálás aktusát<sup>65</sup>, de elválaszthatatlan a hipermediáltságtól, a mediálás aktusának élvezetétől: „mindenik médiumban ott van annak az ígérete, hogy forradalmasítja elődeit azáltal, hogy egy közvetlenebb és eredetibb élményt kínál, azonban a reform ígérete elkerülhetetlenül elvezet bennünket ahhoz, hogy az új médiumot médiumként tudatosítsuk. Tehát a közvetlenség

<sup>62</sup> Az angol remediation fogalmát Paul Levensontól kölcsönözték, aki antropológusnak nevezte azt a folyamatot, amikor újabb média technológiák „orvosolják”, „jóváteszik” a korábbiakat (remedy). Bolter–Grusin szövegében inkább „újraközvetítést” jelent (l. uók 1999. 273).

<sup>63</sup> Ebben a megközelítésben is az intermedialitás inherens része a fogalomnak: médium az, ami remedializál (Bolter–Grusin 1999. 98).

<sup>64</sup> A remedializáció történeti rezonanciájának tekintik például a reneszánsz festészet lineáris perspektívára törekvését, amely a kor áttetszőség iránti igényét elégítette ki a tér matematikai pontosságú megkonstruálásával. Ugyanígy a 19. századi fotográfia, később a mozgókép, a televízió megjelenése, napjaink számítógépes felületei egyszerre próbálták felülmúlni a valóság transzparens megmutatásának korabeli médiumait, és tetek lehetővé újabb mediális játékokat (Bolter–Grusin 1999. 19).

<sup>65</sup> A képek és médiumok kapcsán Hans Belting is megfogalmaz egy nagyon hasonló gondolatot: „A vizuális médiumok, úgy tűnik, versenyeznek az általuk közvetített képekkel. Általában vagy leplezik magukat, vagy figyelmet követelnek. Minél több figyelmet fordítunk a médiumra, annál kevésbé képes a stratégiáit elrejtteni előttünk. Minél kevésbé észleljük a vizuális médiumot, annál inkább figyelünk a képre, mintha a képek önállóan is képesek lennének létezni. Amikor a vizuális médiumok önmagukra utalnak, saját képeik ellen fordulnak, és elterelik róluk a figyelmet” (Belting 2008).

a hipermediációhoz vezet. A remediáció folyamata tudatosítja bennünk azt, hogy egy bizonyos szinten a médiumok «játékok a jelekkel» [...] Ugyanakkor ez a folyamat a média valós, tényleges jelenlétét bizonyítja a kultúránkban. A médiumokat ugyanúgy valósak kell tekintenünk, akárcsak a kézzelfoghatóbb kulturális artefaktumokat: a fényképek, a filmek, a számítógépes alkalmazások épp annyira valóságok, mint a repülőgépek vagy az épületek” (saját fordítás, Bolter–Grusin 1999. 19). Elméletük ezen a ponton szintén releváns lehet a családi filmek szempontjából, amikor a médiumok és a valóság viszonyára reflektálnak: minden mediáció önmagában valóságos (tehát nem szimuláció), és a végtermékek valóságosak mint artefaktumok.<sup>66</sup> Mivel a mediáció aktusa is a valóság része, ezért bizonyos értelemben a mediáció a valóst remediálja: „a mediáció a valóság remedializációja, mert a médiumok maguk is valóságok, és ugyanakkor a médiumok megtapasztalása is a remedializáció tárgya” (saját fordítás, Bolter–Grusin 1999. 59). Valóság és média kapcsolódásait vizsgálja Henry Jenkins is *Convergence Culture* című (2006) könyvében, csakhogy ő inkább az új populáris kultúrában kialakult részvétel formáira koncentrálna. A két elmélet központi fogalmai rokoníthatók egymással, viszont a konvergencia antropológizáltabb fogalom, Jenkins szerint az egyének fejében jön létre, amikor énképüket, társas életüket alakítják, vagy „a saját kultúrájuknak akarnak a teljes körű résztvevői lenni” (saját fordítás, Jenkins 2006. 18). A konvergencia elmélete azonban megfelel a hipermediációról, és az újmédia-kultúra fragmentáltságáról, azaz a divergenciáról (Grusin 2009. 66).

Bolter és Grusin kötetükben külön alfejezetben tárgyalják a remedializáció társadalmi dimenzióját, szerintük ez legalább annyira fontos, mint a formai vagy a technikai szempontok. A közvetlen hozzáférés, áttetszőség és a hipermediáció vonzereje is társadalmilag meghatározott: „hiszen világos, hogy nemcsak az egyének, de a különböző társadalmi csoportok is eltérően határozzák meg az autentikusság fogalmát. Ami az egyik csoport számára közvetlenül hozzáférhetőnek tűnik, az a másik számára lehet, hogy sokszorosan közvetített, vagyis hipermediált. A mi kultúránkban a gyerekek a rajzfilmet és a képeskönyveket az áttetsző közvetlenség logikájával értelmezik, míg a felnőttek nem” (Babarczy K. fordítása, Bolter–Grusin 1999. 71). Tehát, társadalmi beágyazottságtól, kultúrától függ, hogy mit látunk áttetszőnek vagy hipermediáltnak. Ez a megállapítás nemcsak egy újabb érv a hétköznapi médiumelméletek kutatása mellett, hanem rávezet arra is, hogy a remedializációt társadalmi tényként is megvizsgálhatjuk, amelynek vonásai a történelem során változnak (l. médiagenealógia). Hogyan alakítja a médium az egyén életét vagy a társadalmat? Úgy gondolom, hogy az ilyen kérdésfelvetésnek figyelembe kell vennie azt, hogy a médium nemcsak képeket és más médiumokat közvetít, hanem a valóság részeként képes közvetíteni bizonyos normákat és döntéseket, amelyeket más emberek rögzítettek, írtak bele az anyagukba. A médiumok egyben

---

<sup>66</sup> „Ez nemcsak azt jelenti, hogy a képeket a médiumokban észleljük, hanem azt is, hogy a médiumoknak a képét észleljük minden olyan alkalommal, amikor a régi médium megszűnik elsődleges funkcióját betölteni, és ha újból szemügyre vesszük, olyan módon válik láthatóvá, ahogy korábban még soha” (Belting 2008).

tárgyak és megszilárdult emberi viszonyok, vagyis emberi viszonyokat is közvetítenek, ahogyan azt a tudásszociológusok sugallják.<sup>67</sup> A családi filmek kutatása, elképzeléseim szerint, az emberi kapcsolatok történetét fedheti fel.

A családi/privát film per definitionem elkülönül a moziként intézményesült mozgóképhasználati módtól, ekként az otthon terének része és alakítója. Hogyha arra vagyunk kíváncsiak, hogy a mozgóképnek milyen jelentései alakultak ki az otthon terében, valóságában, akkor tárgyak, technológiák domesztikációja is releváns lehet. Míg a szociális reprezentáció azt vizsgálja, hogy bizonyos fogalmaknak milyen hétköznapi változata alakul ki, tehát inkább „elmélet”, ehhez képest a médiadomesztikáció kutatói azt vizsgálják, hogy a különböző információs és kommunikációs technológiák hogyan épülnek be háztartásokba: a családtagok milyen megfontolásból választanak ki egy technológiát, annak funkcióit hogyan hangolják rá a mindennapi környezetükre, szokásaikra, és ezáltal milyen hatalmi struktúrák, feladatmegoszlások, rítusok alakulnak ki. „A domesztikáció a gyakorlat. Az emberi hozzájárulásról szól [a technológiai determinizmussal szemben]. Erőfeszítést és kultúrát igényel, és semmit sem hagy érintetlenül” (saját fordítás, Silverstone 2006. 231). A domesztikáció tehát egy olyan folyamat, amelyben az ember és a technológia találkozik, ezzel együtt több „dolog” is az otthon részévé válik: gépek, elképzelések, értékek és információk. Hasonlóan a szociális reprezentációk elméletéhez, amelyik azt vizsgálja, hogy a formalizált tudás hogyan válik informálissá, a domesztikáció elmélete a társadalom makro- és mikroszintjeit<sup>68</sup> köti össze. A domesztikációnak két taktikáját különböztetik meg: a háztartás keretén belül *tárgyasul* [objectification] a technológia, a tárgypopuláció részévé válik, teret nyer. Ugyanakkor *beépül* [incorporation] az emberi kapcsolatok hálójába, a családi élet időbeli dimenziójába (Silverstone 2006. 234–235). Tehát az elsajátítás során a technológia jelentése artikulálódik, és az otthon anyagi és szimbolikus része lesz<sup>69</sup>. A kommunikációs technológiák esetén az artikulációk megsokszorozódnak, hiszen a mediáció aktusával is számolni kell, ami ismét a privát és nyilvános szférák közt teremthet kapcsolatot. A példák a rádiótól a számítógépek, a mobiltechnológiák világáig terjednek, azonban ez a megközelítés mégiscsak a felszereltségre

<sup>67</sup> Az embereknek a tárgyi univerzumhoz való viszonyulása a társas viselkedés egyik formája, ami az egyének identitását ugyanúgy befolyásolja, akárcsak a családhoz vagy közösséghez való tartozás – állítja Karin Knorr Cetina Bruno Latourra hivatkozva: „amellett érvelnék, hogy ezeket a tárgyi világokat be kell foglalnunk a társadalmiság és a társadalmi viszonyok kibővített fogalmába” (saját fordítás, Knorr Cetina 1997. 9). Javaslatom szerint a tárgyakat nem mint eszközöket vagy szimbólumokat kell elképzelni, – amelyeket a társadalom tagjai használnak, birtokolnak, cserélnek stb. – hanem olyan elemeknek, amelyek bizonyos fókuszban ugyanúgy részei a társadalomnak, mint a humán cselekvők (aktorok).

<sup>68</sup> Roger Silverstone szerint a makrostruktúrák a domesztikáció során mobilizálják a háztartásokban élő anyagi forrásait, képességeit, kulturális értékeit és társadalmi kompetenciáit (Silverstone 2006. 233).

<sup>69</sup> A domesztikációkutatásokról beszámoló 2006-os kötetben több szerző is reflektál arra, hogy a háztartások, otthonok, családok már nem rendelkeznek szilárd körvonalakkal, a kint és a bent egyre nehezebben különíthető el. Ezáltal a (metaforikussága miatt is problematikus) domesztikáció fogalma válságba kerül (Silverstone 2006. 240–243).

fókuszál: elutasítja a technológia determinisztikus hatásait, azonban a tartalommal, a produktumokkal nem tud mit kezdeni.

A domesztikáció elmélete abból indul ki, hogy a technológiák „megszelídítése” egyeztetések sorát jelenti: technikai, kulturális, gazdasági, társadalmi. Arra is utalnak, hogy a használatnak genealógiája van, az új eszközök már meglévő családi vagy professzionális gyakorlatokba, rutinokba ágyazódnak be (Rieffel 2008. 215). Úgy gondolom, hogy a szociális reprezentációk elmélete mellett a domesztikáció fogalma segítségemre lehet abban, hogy a családi filmeknek a kontextusához közelebb kerülhessünk, és a használatáról, a mindennapi rutinokról, a beágyazottságáról beszélhessünk (igaz, hogy csak a tárgyi-technológiai aspektusai felől) a családok mikroközösségének szintjén. Milyen valóságokhoz, médiagyakorlatokhoz idomítják a mozgókép technológiáit? Hogyan módosulnak a kulturálisan rögzült (mediális) viselkedések? Hogyan fedeznek fel egy technológiát, mi vezérli kíváncsiságukat? A hozzáférésnek, a beszerzésnek milyen történetei vannak? Hogyan válik személyessé vagy családivá egy eszköz? Milyen médiaműveltségük, médiumfogalmaik vannak? A mozgókép változó technológiái hogyan alakították a médium privát használatát, fogalmát? Ezekkel a kérdésekkel vélem leírhatónak azokat az intermedialis mozgásokat családi közösségek szintjén, amelyekről a médiagenealógia és a remedializáció elmélete beszél.

A felsorolt, bemutatott kutatási irányok közül a médiagenealógiát tartom olyan elméleti keretnek, amely az összegyűjtött adatokat, mozgóképeket összetarthatja. A hétköznapi médiumelméletek, a domesztikáció, a remedializáció, az intermedialitás, a konvergencia olyan fogalmak, médiatörténeti és társadalmi perspektívák is egyben, amelyek, meglátásom szerint, tovább finomíthatják ennek a családi filmezésről alkotott képnak a textúráját.

A családi mozgóképek genealógiájának kutatását az erdélyi amatőr/privát filmezés történetének egy diakrón metszetén vizsgálom meg. A diakrón kutatás három család filmgyűjteményére fókuszál majd, amelyeket különböző korszakokban kezdtek el készíteni. Ez a metszet egy olyan kronologikus adatsort eredményez, amelyből kibonthatók az egyes korszakok a technológia – család – mindennapi élet – családi film együttes elemzésével. Ezáltal különböző generációk attitűdje válhat láthatóvá: a jelenkori technicizált otthon lakójának milyen magatartása van a filmezéssel szemben a 3–4 generációval korábbi polgárokéhoz képest?

## 4. A MOZGÓKÉP AMATŐR TECHNOLÓGIÁITÓL A CSALÁDI MÉDIAGYAKORLATOKIG

### 4.1. A családi filmezés technológiáinak története

A faktuális történetírás, a privát film „nagy történetének” a rekonstruálása nem célja az elemzésnek, mégis az egyedi esetek szituálásához, tágabb kontextusához hozzátartozik az is, hogy milyen technológiák mikor jelentek meg és váltak hozzáférhetővé egy tágabb közönség számára is. A mozgó fotografikus kép technológiájának magánhasználatát a filmtörténet kezdetéig vezetik vissza a tanulmányok: első példaként szokták leírni a korai filmek azokat az egyperces jeleneteit, amelyeknek témája a családi élet volt, és a Lumière család tagjai szerepeltek rajta. Az origó kijelölésének jogosságát azzal vitathatjuk, hogy ezek a nyilvánosság számára készültek, céljuk kettős volt: a mozgókép lehetőségeinek a demonstrálása, és csak másodsorban a családi élet dokumentálása. A mozgóképtörténet ehhez hasonló mozzanatai olyan szempontból is érdekesek lehetnek, hogy nyomon követhetők a technológiák és a hétköznapi élet kapcsolódásai: a mozgókép domesztikációjának a különböző történeti variánsai.

Ugyanakkor ezek az első, definíciónak ellentmondó példák azért is érdekesek lehetnek, mert a 19. sz. végén, a 20. sz. elején a film új médiumnak számított, a *spontán intermedialitás* állapotában a médium rendeltetéséről egymással versengő elképzelések alakultak ki, amelyek közül bizonyos törekvések dominánssá váltak, mások nem. A médium magánhasználatát, a család mint filmtéma is egyike volt ezeknek az irányoknak, de végül más tendenciák váltak dominánssá. Éppen ezért a családi film nem egy intézményszerű médium újrahasznosítása, hanem a mozgóképnek a „másikja”, aminek egy relatíve önálló habitusa alakult ki. A technológiák felbukkanása a médiumok létrejöttének történetéhez tartozik: hogyan vált a mozgókép a családi kommunikáció médiumává vagy a partícipatív kultúra részévé.

A korai filmek korszakából többféle amatőr képhordozóról van tudomása a szakirodalomnak (ekkor még nem alakultak ki a szabványok, az amatőr és professzionális között nem volt éles határ), Gaumont, Reules-Goudeau zsebfelvevőgépek az 1900-as párizsi világkiállításon már megjelentek (Dékány 2000. 3). A családi filmezés szempontjából releváns példa a németországi Ernemann Heimkino-rendszer. A drezdai Heinrich Ernemann 1902-től 1908-ig tartó vállalkozása volt, aki filmező- és vetítőgépet árusított otthoni használatra. A Heimkino-rendszer filmesei egy filmkölcsonzési hálózatot alkottak, a filmeket ebben a körben forgatták, majd adták kézzől kézre. Abban a korszakban ez a hálózat a vándormozizás alternatíváját jelentette lokális viszonylat-

ban, a médiakonvergencia egy korai formája volt (lásd erről Roepke 2009). Az amatőr technológiák nagyméretű elterjedését mégis a George Eastman gyártó által 1923-ban világszerte dobott Kodak felvevőgép (Cine Kodak) és vetítógép (Kodascope Projector) megjelenésétől számítják<sup>70</sup>. A kézzel hajtható, viszonylag könnyű kamerákkal (3-4 kg) 16 mm-es celluloidszalagra lehetett filmezni, tekercsenként 3 percet, a gépezet ára 335 dollár<sup>71</sup> volt. Mivel ez a formátum valójában a 35 mm-es filmek átalakításával jött létre, az előhívási procedúrája is megegyezett a nagyobb formátummal, ezért a végtermék nagyon költséges volt. A konkurensok közül a francia Pathé cég 1922-es Pathé Baby kamerája volt elterjedt<sup>72</sup>, amely közepen perforált 9,5 mm-es filmszalagra rögzített képet (a Pathé Baby vetítők tulajdonosai a Heimkinóhoz hasonló kölcsönzési láncolatnak lehettek tagjai). A filmezési költségek csökkentése végett 1932-ben kifejlesztették a Cine Kodak Eight technológiát, amely egyszerre csak a 16 mm-es filmszalag egyik felére filmezett, így egy filmszalagra kétszer annyit lehetett rögzíteni, amit utólag kettévágtak. 1936-ban megjelent a Kodachrome színesfilm, majd 1965-ben a Super 8 technológia, amellyel egy tekercsre még mindig 3 percnyi felvételt lehetett rögzíteni 24 kocka/mp sebességgel, viszont könnyebb volt a használata és jobb minőségű képet lehetett vele létrehozni (később kazettás megoldással egyszerűsítették a filmszalag cserét, az előhívását, és kisebbek lettek a perforációk, ezért a szalagon nagyobb felület maradt a képnek, később a hangnak). A hang rögzítéséhez még költségesebb technikát és nyersanyagot kellett beszerezni, ezért a hangsávós képhordozók nem terjedtek el annyira. A hang rögzítése külön felszereléssel, mágneses szalagra történt, a szinkron lejátszás is nehézkés volt, ezért a hang nélküli felvételek voltak tipikusak.

Az első videofelszerelések, a mágneses szalag különböző változatai az 1960-as években jelentek meg, de csak később terjedtek el, amikor megjelentek az olcsóbb VHS-ek, és a VHS-lejátszókat (video home system) szélesebb körben domesztikálták. 1983-ban jelentette meg a Sony gyártó cég az első amatőröknek szánt videotechnológiát, a 2,5 kg-ot nyomó Betamovie BMC-100-t. Később könnyebb és kisebb felvevőgépek jelentek meg a Video8 és a Hi8 hordozók kidolgozásával. 1987-től gyerekeknek szánt egyszerűsített és olcsó filmezőgépek is megjelentek ugyan (pl. Fisher-Price PXL-2000), de a felszerelések ára valójában nem igazodott az átlagos vásárló zsebéhez.

A digitális formátumok megjelenése jelentette a következő állomást: megjelent az analóg visszajátszására is alkalmas digitális Beta, majd a DVCam és a miniDV. 1996-ban jelentek meg a miniDV-re rögzítő digitális felvevők, amelyeket számítógéphez lehetett

---

<sup>70</sup> A képhordozók és technológiák történetének több összegzése is létezik, itt csak néhány, fordulópontnak tartott technikai mozzanatot emelek ki, és rendezem kronológiai sorrendbe a következő tanulmányok alapján: Dékány 2000; Imecs 2004; Szaladják 2004; Buckingham–Willett 2011.

<sup>71</sup> Viszonyításképpen: abban a korban egy új Ford autó 550 dollárba került (Buckingham–Willett 2011. 8).

<sup>72</sup> Charles Pathé már korábban is próbálkozott amatőröknek szánt termékekkel: 1909-ben hozta létre a Pathé Kokot, amit házimozinak becéztek, és főként a Pathé-filmek otthoni vetítésére tervezte. Felvevőgéppel együtt árulták, 28 mm-es filmszalagra rögzített, amelynek az anyaga nem volt gyúlékony. Az első világháború zakította félbe a gyártását (l. erről Herbert–McKernan 1996).

kapcsolni (így nem kellett beszerezni speciális előhívó, vetítő technológiát). A miniDV-től a memóriakártyákig a digitális formátumok története igencsak szétburjánzó, ezek áttekintésére ebben a keretben nem kerülhet sor. A digitális fényképezőgépeken a video funkció a 2000-es években jelent meg, ugyanekkor jelentek meg az első beépített video felvevővel ellátott mobiltelefonok is. A beépített kamerák 2004-ben váltak a mobiltelefonok standard funkciójává. Ezzel párhuzamosan zajlott a számítógépek domesztikációja is, amelyeket videolejátszásra is lehetett használni, a 2005 decemberében elindított YouTube pedig a videótárolás, a közzététel új helyeit, közösségeit hozta létre, amelyek a továbbiakban specializálódtak, megsokszorozódtak. (Előzőleg is léteztek olyan felületek, ahol videókat lehetett megosztani, pl. blogokon és vlogokon, de ezeknek a társadalmi hatása nem mérhető a videomegosztókéhoz).

## 4.2. A családi médiagyakorlatok intermediális korszakai

A technológiák megjelenését csak viszonyítási pontként soroltam fel, a médiummá válás, a filmzési gyakorlatok kialakulása már nem datálható ennyire pontosan. A spontán intermedialitástól a negociált intermedialitás állapotáig koronként különböző médiumokkal, társadalmi gyakorlatokkal alkotott szimbiózist a háztartások részévé váló filmzés. Azt, hogy a médiumok egymást közt is közvetíthetnek, azaz a remedializáció gondolatát sokan megfogalmazták már: „Sokszor olyan rétegekként élnek együtt, amelyek tulajdonságai a történelemben való helyüktől függően változnak. [...] A festészet továbbélt a fényképeken, a filmek a tévében, a tévé pedig abban, amit ma a vizuális művészetben *új médiumoknak* hívunk” (Belting 2008). Vagy, visszatérve a kötet elején szereplő idézetre: „a film ősképe a fénykép, a fényképé a festmény, a festményé a barlangrajz” (Forgács 1995. 111). Azonban a médiumok egymásra épüléséről egy médiagenealógiai kutatás ennél az egyenes vonalú családfánál sokkal széttartóbb ágazatot rajzolhat ki, sőt a médiagyakorlatok hibriditásának, intermedialitásának a különböző korszakait is elkülöníthetjük.

Hogyha a családi filmet a családi fénykép leszármazottjának szokás tekinteni, akkor a családi filmgyűjtemény elődjeként a családi fényképalbumot<sup>73</sup> jelölhetjük meg. A maga módján a fényképalbum egy multimedialis szöveg<sup>74</sup>, amelyben nemcsak képek, szövegek, rajzok, tárgyak (pl. első vagy utolsó hajtincs) egyvelege jöhet létre, hanem affiliáció mutat-

<sup>73</sup> Erdélyi vonatkozásban releváns lehet Szalma Anna-Mária kötete, amelyben három erdélyi család fénykép-archívumára alkalmazza a kolozsvári néprajzi iskola kutatási módszertanát (l. Szalma 2014).

<sup>74</sup> A családi fotóalbumnak ezt az interpretációját Anna Dahlgren kutatásaiból kiindulva fogalmaztam meg, aki a családi fotóalbumok korszakolását a kép és szöveg viszonyok történeti különbségeiből kiindulva végezte el. *Dated Photographs: The Personal Photo Album As Visual and Textual Medium* című munkáját még nem publikálta.

ható ki a kötött könyv formátumával, a családi krónikával és a családi portrégyűjteménnyel is. A családi filmgyűjtemény nemcsak az albummal alkothat genealógiai viszonyt, hanem a családi irattárral, a naplóval, napjainkban akár a családi DVD-gyűjteménnyel vagy a számítógépen tárolt más családi könyvtárakkal, gyűjteményekkel is. Az intermediális kötetdések korszakainak különbségére hívja fel a figyelmet például a videoblogok genealógiai értelmezése, miszerint azok a korai mozi attrakciós jellegét, a családi filmeket és a televíziós műsorsugárzás jellemzőit<sup>75</sup> rezonálják (Clayfield 2005).

A családi filmgyűjteménynek a fényképalbum modellje szerinti elgondolása nem a médiagenealógia érdeme, az 1990-es években Roger Odin fogalmazta meg. A két médium között (családi film és családi album) Odin öt nagy metszéspontot ír le: tartalmi érv (a két médium ugyanazokat a témákat dolgozza fel; 1.), esztétikai érv (a kamerába való nézés hatása, retorikai alakzata; 2.), etnometodológiai érv (a képkészítés egy szubjektív tevékenység, a felvételeket azok keltik életre, akik szubjektíven elkötelezték magukat mellette; 3.), strukturális érv (a családi film és a családi album azonos struktúrájú, azonos időrendben követi az egyik felvétel a másikat, amelyek alapján a család sikeres történetei mondhatók el; 4.), a képek státusa (stimuláló erővel bíró jel; 5.) (Odin 2010b). Lecompte Élise 2008-as, Roger Odin megállapításaira építő doktori disszertációjában ennél is továbbmegy, a családi filmgyűjteményeket nem is annyira a fényképalbum, hanem az oralitás hagyományainak örököseként írja le: szerinte nem a családi filmek szolgálnak apropóként a történetmeséléshez, hanem fordítva, a családi történetmesélés szituációinak a megteremtése végett készülnek a családi filmek. Odin szerint az oralitást épp a felvételek némasága tette lehetővé, mert a család filmnézés közben családi történetekkel oszlatta el a csendet, ehhez képest a hangos videofelvételek korszakában arra lesznek kíváncsiak, ami elhangzik a felvételen (Odin 2010a. 54).

A két habitus (fotó és film) közti kontinuitás téziséét azonban más fényben mutatja meg Chalfennek az a kutatása (1998), amely során a fényképpel és a mozgóképpel kapcsolatos attitűdöket vizsgálta. Interjúk alapján a két médium eltérő hétköznapi definícióit állítja kontrasztba: fényt derít arra, hogy a fényképet egyértelműen az emlékezés modelljének tartják, míg a film médiumának megítélése bizonytalanabb. Tehát, míg a médiumok szociális reprezentációjának kutatása a különbségek megragadásának az eszköze lehet, addig a genealógiai szemlélet inkább a különböző gyakorlatok közötti átfedéseket mutathatja ki.

A családi film esetében nemcsak a szertágazó genealógiai kapcsolatokkal kell számolnunk, hanem az újabb és újabb technológiák hatásával is, amelyeknek a felbukkánása gyakran a médium identitásának újratárgyalását vonta maga után. Ez történt a videotechnológia elterjedésekor is: megjelenését törésként észlelték, a családi film habitusának változásait jósolták meg (l. Chalfen 1986. 102; Camper 1986. 12–13). Chalfen arra számított, hogy a családi film bizonyos vonásai áthagyományozódnak majd a videó

---

<sup>75</sup> A YouTube szlogenje, a „broadcast Yourself”, azaz „sugározd önmagad” is eszünkbe juttathatja a televíziós műsorról való hasonlóságot.

domesztikált módozatára. Camper úgy vélte, hogy a videózás beteljesíti, felfokozza azt a folyamatot, ami a családi filmezéssel, és egyáltalán a hétköznapi élet vizualizálásával elkezdődött, és pedig a film és valóság összecsúsását jósolta meg. Szerinte a celluloidon őrzött családi filmek esetében a film mint tárgy még világosan elkülönül a valóságtól (amit ábrázol, akiknek ábrázol), hiszen a tekerceket elő kell hívatni, ezért a lejátszás sokkal az esemény után történik meg, a vetítéshez be kell üzemeltetni egy vetítőt, kihúzni a vásznat, azaz a szoba sötétjében levetített film rítusai elkülönítik a filmbeli valóságot az élet valóságától. Ezzel szemben, a videó azonnal visszanezhető, sőt a mozgókép már rögzítés közben is követhető a keresőképernyőn. Mivel a felvételt világos szobában, a tévé képernyőjén is vetíthetik, ezért a házi videó hozzáidomul az otthon eleve adott térhez, berendezéséhez. (Ez az összecsúszás napjainkban még intenzívebb: a podcastok videotelefonok, skype-olás már az élő mozgóképes közvetítést is lehetővé teszik, miközben a médium feloldódik, nem képként, hanem valóságként észleljük).

Hasonló szempontokat vesz figyelembe Roger Odin is, amikor a különböző technológiák megjelenését beépíti a családi mozgóképek diskurzusába (Odin 2010b). Kommunikációs tereket különböztet meg, amelyeket a médiumok hoznak létre a családi térben. A kommunikációs tereket meghatározzák a technikai és mediális adottságok, a térben jelen levő cselekvők viszonyrendszere, a kommunikációs felületek, a jelentésképzés módozatai és a kommunikációs élmény. A családi mozgóképeknek három nagy korszakát különbözteti meg.

Az első korszak celluloidfilmjei a hagyományos családi élet kellékei voltak, jól körülhatárolható szerepekkel és hierarchiával. A filmeket erre a célra tervezett és beszerzett gépezetekkel vetítették, amelyeket csak alkalmanként szereltek össze. A családi filmmel való kommunikáció a fényképalbum modelljét követte. A filmek jelentéstermelődése egyszerre volt kollektív jellegű (néma felvétel nézése közben történő narráció) és individuális (privát értelmezés). A filmező és vetítő személy általában a családapa volt, akinek a nézőpontjával a családtagok is azonosultak. A nézés alkalmi olyan rituális tapasztalatot biztosítottak a résztvevőknek, mint a temetőlátogatás.<sup>76</sup>

A második korszak a családi videózás korszakát jelenti, a család már kevésbé hierarchizált, a szerepek már nem különülnek el annyira élesen, ezért a videokamerát is bárki használhatja. A tévé képernyője, a tévés képszerkesztés modellje van hatással erre a kommunikációra. Odin szerint a családi videók sokkal reflexívebbek a családi filmekhez képest, a privát filmet műfajként kezelik, a filmkészítés is a filmek témájává válhat. Ezért ezek már nem családi filmek, hanem filmek a családról.

A harmadik korszak valójában az újmédiakorszakot jelenti, a számítógép, az internet, a mobilkommunikáció világában már eltűnnek a megszorítások, a mediális elrendező-

<sup>76</sup> Ezt a hasonlatot Bourdieu-nél is megtaláljuk: „there is nothing more decent, reassuring and edifying than a family album; all the unique experiences that give the individual memory the particularity of a secret are banished from it, and the common past, or, perhaps the highest common denominator of the past, has all the clarity of a faithfully visited gravestone” (Bourdieu 1990. 31).

dések individualizáltak, a képrögzítés és vetítés banálissá, mindennapivá válik. A filmezés speciális eszközei beépülnek más tárgyakba, egy funkcióvá válik a sok közül, ennek analógiájára a családi film élménye is feloldódik a kommunikációs térben. Odin ezt dokumentarista módnak nevezi, ezek már nem filmek, hanem dokumentumok a családról.

Úgy vélem, hogy ez egy olyan megközelítés, amelyik a médium technológiáinak, identitásának, intermedialitásának változásait akarja számon tartani, úgy, hogy a médiagyakorlatokat továbbra is a privát vizuális kommunikációhoz, a „home mode”-hoz rendeli hozzá. Tehát a médium maga változhat, de a „home” módozatot ezzel még nem változtatja meg, hanem annak ideológiáihoz, igényeihez, adottságaihoz alkalmazkodik. James Moran a videót revelatívnek tartja ilyen tekintetben, hiszen felfedte, hogy a családi élet sokkal komplexebb, mint ahogyan azt a családi filmekben (celluloidon) ábrázolták. A videó tehát nem forradalmasította a habitust, hanem a már meglévő közösségi szándékok, elvárások nagyobb/más skáláját tudta reprezentálni (Moran 2002. 43). Továbbá, a bemutatott értelmezéseknek közös vonása az is, hogy két ellentétes elméleti tendenciát egyeztetnek: azt a gondolatot, hogy a jelentés csak a képen kívül létezik, a képen kívülit konstruálja, azt kell elemezni, azzal a megállapítással, hogy a képek mindig más képek kontextusában érthetőek meg, más képekre utalnak, referenciaértékük nincs (vagyis a gombrichi hagyománnyal).

A családi film családfájának összeállításakor több szempontot kell érvényesíteni egyszerre. A változó technológiák hogyan épülnek be a médium fogalmába, a családok habitusaiba? A családi filmek és a család genealógiája hogyan tükrözik egymást? A következő elemzésekben az egyes családokban kialakuló habitusok felől tárgyalom ezeket a kérdéseket.

## 5. MÉDIUMELMÉLETEK ANTROPOLÓGIAI TEREPEN: AZ ADATGYŰJTÉS TÖRTÉNETE

A privát film, a családi film kutatója, amikor filmeket másol le, vagy interjút készít, végső soron mintát vesz, életterükből ragad ki képeket, történeteket. A maga módján ő is képhasználóvá válik. Az etnográfiai jelentőségű adatbázis építgetése közben ezek dokumentumokká, bizonyítékokká válnak, a gyűjteményben lelnek másodlagos kontextusokra, majd tudományos szövegekkel méretnek össze. A kutató egyféle mediátor, aki a tudományos tudást a köznapi tudással konfrontálja. Hogyha egy antropológusi-etnográfusi munka origóját az empirikus adatok képezik, akkor ezek értelmezésekor megkezdhetetlen leírni, reflektálni arra, hogy az empirikus adatbázis mint konstrukció hogyan jött létre. Az etnográfus meséje (Atkinson 1999. 121–149) lehet az adatok hitelesítésének a gesztusa, a gyűjtői stratégiák láthatóvá tétele, a megismerés folyamatának a narratív formába öntése, az információk minőségét, sűrűségét dúsító plusz, mindaz, ami a módszerek és a szakirodalom pusztja áttekintésével nem válik nyilvánossá.

A privát filmezésre mint lehetséges kutatási témára 2001–2002-ben figyeltem fel, a marosvásárhelyi származású, Budapesten élő Haáz család filmezési szokásainak megfigyelése révén. Mivel részképzések, budapesti utak alkalmával ők voltak a házigazdám, több alkalommal is jelen voltam az amatőr felvételek rögzítésénél, utómunkálatainál és megtekintésénél. A megfigyelt gyakorlat több szempontból is eltért a szakirodalom privátfilmezés–portréjától: generációk közti különbségek mutatkoztak meg, a filmezést nem a szülők, hanem gyerekeik végezték, és a családi filmek köztudottan dokumentarista, „realista” jellegétől eltekintve a jeleneteket az irónia, a humor és a fikció iránti törekvés lengte át. Ennek a sajátosnak tűnő helyzetnek az értelmezését médiaelméleti kihívásként értelmeztem, és ezzel a témával egy 2001–2012-es kutatásban<sup>77</sup> vettem részt. 2003-ban ezt a témát gondoltam tovább, a médiaelméleti problémákat a vizuális antropológia állításaival vettem össze államvizsga-dolgozatomban, melynek egy továbbfejlesztett változata később tanulmány formájában is megjelent (Blos-Jáni 2003).

További gyűjtésekre, a szakirodalomban való alaposabb tájékozottságra 2004 után, a doktori iskolába való beiratkozás után került sor. A narratíva és reprezentáció fogalomtársításban véltem felfedezni azt a keretet, amiben a privát filmes reprezentáció életvilágokba való beépülése és narrativizálódása megfogalmazható, ugyanakkor a reprezentáció módjához kapcsolódó különböző hétköznapi elvárások, magyarázatok is összegyűjtették. A kutatás első fázisában ez utóbbi nyomába eredtem, és a szociális reprezentációtan „naiv elméletek” fogalmának adaptációját próbáltam ki. Azt kívántam megvizsgálni,

<sup>77</sup> A Sapiaentia EMTE Kutatási Programok Intézeténél, Pethő Ágnes kutatási csoportjában.

hogy a mozgóképpel kapcsolatosan milyen reprezentációink vannak, és azok hogyan fogalmazódnak meg a fotózáshoz kapcsolódó attitűdökhöz képest. Ehhez a szociális reprezentációk kutatásának módszertanából (Moscovici 2002; Csabai–Erős 2002; László 1999) indultam ki: az általuk javasolt háromszakaszos kutatásnak (elővizsgálat nyitott kérdésekkel, kérdőíves felmérés, fókuszcsoport-interjúk) az első mozzanatát végeztem el: egy önkítöltéses kérdőívet töltettem ki 120 résztvevővel, mely 15 nyitott kérdést tartalmazott. Úgy tűnt, hogy a kérdőívezéssel több ember vizualitással szembeni attitűdjét lehet megfogalmaztatni, azonban a válaszok rövidegsége, a hétköznapi fogalomhasználat változatossága miatt ezek összegzése nehézségekbe ütközött (ezért az adatgyűjtés inkább interjúzással történt a továbbiakban).<sup>78</sup> Kutattam azt is, hogy a hétköznapi médiumdefiníciók hogyan jelennek meg olyan esetekben, amikor a privát filmek, a családi filmek rekontextualizálódnak, és valamelyik hivatásos filmkészítési módba (dokumentum, fikció) épülnek, be, sajtátítódnak ki. Hogyan befolyásolják, tükrözik a hétköznapi médiumelméleteket ezek a nyilvánosságnak szánt alkotások?<sup>79</sup>

Ezzel a kutatási iránnyal konvergens módon kezdődött el olyan családok, közösségek felkutatása, akik huzamosabb ideig filmeztek. Intenzíven tanulmányoztam a Keresztes család filmgyűjteményét: a filmtextusok, a filmek tematikus vizsgálata mellett interjú készült több generációval, akik életében különösebb szerepet játszottak a felvételek. Módszertanilag is tanulságos volt ez a gyűjtés: a nagy időintervallumot átfogó gyűjteményt különböző technológiákkal készült filmek alkották, tehát egyszerre vált megfigyelhetővé a technológiához való hozzáférés korhoz kötöttsége, lokális sajátosságai és az egyéni életpályákban betöltött szerepe. A technológia domesztikációjának korszakhoz és helyhez kötöttségeinek felismerését követően, ennek megfelelően kell tájékozódni a további adatközlők felkutatásakor. Ennek hatására kezdtem el adatokat gyűjteni a marosvásárhelyi amatőr filmklubról, interjú készült a klubvezetővel, Schnedarek Ervinnel<sup>80</sup> és klubtagokkal is.

Az adatbázis legegységesebb része 2011-ben készült el, amikor a kortárs filmezési szokásokat kívántam megvizsgálni. Ezt a kutatást az újmédiakor szakirodalmában való előzetes tájékozódás alapján terveztem meg: családok filmezési szokásairól készítettem újabb gyűjtéseket (ezzel párhuzamosan folytattam a korábbi korszakok, egy idősebb generáció filmezéshez való viszonyának vizsgálatát).

A következő, adatgyűjtéssel kapcsolatos módszertani döntéseket emelném ki:

1. *Az interjúalanyok kiválasztása.* Bár nem volt szelekciós kritérium, a társadalom középosztályába sorolhatók be a megkérdezettek (egyetemet végzettek, többnyire értelmiségi körökben mozognak, közepes jövedelemmel rendelkeznek). Bár családok, kisebb

---

<sup>78</sup> Ennek kiértékelését több változatban is publikálták: rövidebb változata egy konferenciakiadványban (Blos 2006), majd egy továbbgondolt verziója is megjelent tanulmánykötetben (Blos–Jáni 2007).

<sup>79</sup> A témában írt cikkek összegzése angol nyelven jelent meg (Blos–Jáni 2009).

<sup>80</sup> Schnedarek Ervin ekkor 87 éves volt, egy év múlva, 2008 februárjában elhunyt.

közösségek filmjeit kutattam, az adatközlők a filmeket készítő, a filmekkel foglalkozó családtagokkal készültek, néhány eset kivételével<sup>81</sup>. A különböző generációjú privát filmeseket hógolyómódszerrel, ismerősökön és az interneten keresztül találtam meg, számomra két „ismerős terepnek” (Gagyí 1999. 9–13) számító városban, Kolozsváron (jelenlegi lakóhelyem) és Marosvásárhelyen (szülővárosom). Mivel nem a filmezési szokások táji tagolódását kívántam elvégezni, ugyanakkor a lokális tudat az újmédiumok világában problematikussá válik, feloldódni látszik, ezért csak olyankor tartottam relevánsnak a helyhez kötöttséggel foglalkozni, amikor az a filmezésre közvetlen módon is hatással volt (pl. amatőrmozgalmak, technikához való hozzáférés, helyi események). Ebben a perspektívában a két város mint kulturális „táj” inkább a filmek kontextusát, a filmező családok életvilágának környezetét jelenti, mintsem filmezési szokásokat tagoló tereket, melyeknek határai valamilyen egységes gyakorlatot kereteznének be.

Habár a hógolyómódszer önkényes szelekciós módnak tűnik, a gyakorlatban döntések sorozatát jelenti arról, hogy milyen empirikus anyagok kerülhetnek egymás mellé, mi szervezi a mintavétel struktúráját. A szakirodalom a fokozatos szelekció elvének (gradual selection principle) nevezi az adatoknak ezt a lépésről lépésre létrejövő, formálódó struktúráját a kvalitatív kutatásokban, amelyet inkább a kutatás tartalma irányít, mintsem absztrakt elméleti-módszertani megfontolások (Flick 2009. 120). A kortárs példák kutatásakor például a homogenitást azt biztosította, hogy az adatközlők egy generációhoz tartoztak (30 év körüliek), azonos társadalmi státusuk volt, és egyazon élet helyzetben készült filmekre kérdeztem rá (gyermek érkezése a családba). Az első interjúk után tovább finomodtak a kritériumok, a már megvizsgált esetek egy olyan elméleti mintázatot, struktúrát sejtettek fel, aminek a kirajzolásához további esetek felkutatására volt szükség bizonyos változók mentén (pl. ki milyen képhasználaton szocializálódott, hogyan használja az új média korszak szocializációs felületeit). A kutatás tárgyáról fokozatosan alakuló kép erősített meg abban, hogy a különböző eseteket korszakolni kell, a család mikrokontextusán túl médiatörténeti, társadalomtörténeti kontextusokra is érdemes odafigyelni. Az adatbázis ennek hatására különböző korszakokat reprezentáló esetekkel bővült.

A szelekciót tehát nem az esetek *reprezentativitása* irányította, annál inkább azok *relevanciája* a felvetett kérdések szempontjából (Flick 2009. 121), így a „kemény” koordináltak helyett „lágý” satírozások jöhetnek létre (Kaschuba 2004. 167). Például az adatközlők kiválasztásában nem volt döntő az, hogy ki mennyire intenzíven<sup>82</sup> készít családi filmeket: a hétköznapi médiumelméletek szempontjából ugyanolyan revelatív volt a médium

<sup>81</sup> Ez a helyzet különböző okok miatt jött létre: a gyerekes családok esetében nehezebben sikerült időpontot találni a dolgozó, gyereket nevelő szülők programjában, a család közösen eltöltendő szabadidejéről pedig ritkán mondtak le azért, hogy mindannyian részt vehessenek az interjúban. Előfordult az is, hogy azok a családtagok nem vállalták az interjút, akik a filmezést nem érezték saját szerepkörükhöz tartozónak.

<sup>82</sup> Mivel nincsenek kvantitatív adatok, amikhez az egyes filmgyűjtemények mérete viszonyítható volna, a filmek mennyiségére vonatkozó megjegyzéseket szubjektívek. Korszakonként, egyénenként változik a vélekedés arról, hogy ki készít „túl sok” vagy „túl kevés” felvételt, erről még az interjúelemzéseknél bővebben szó esik.

intenzív használatáról hallgatni történeteket, mint a „ritkán” filmezők argumentációját végigkövetni arról, hogy milyen kényelmetlenségeket okozott életvitelükben, számukra miért nem vált be a családi filmezés. Az ily módon felépített adatbázis több metszetben, több lépték szerint is megközelíthető: az interjúk, gyakorlatok összehasonlíthatók bizonyos változók mentén, ugyanakkor mikroanalízissel vizsgálhatók az egyes esetek a maguk komplexitásában. Összesen 27 interjú készült.

2. *A kérdőív használata.* A jelenkori filmezési szokások adatolásánál felmerült az esetek összehasonlíthatóságának a problémája, hiszen térben és időben, társadalmi helyzetben, tematikában (gyerekes családok videói) közel álltak egymáshoz, a gyűjtés időintervalluma is rövid volt, 2 hónap, tehát a mintavétel is mondhatni egy időbeli mozzanatot merevít ki. Az adatgyűjtés egységessége és az összehasonlításához szükséges kvantitatív adat motiválta a kérdőív használatát, ami nyitott és zárt kérdéseket tartalmazott és egy rövid leírást az adatgyűjtés céljáról. A kérdések összeállításánál mintaként szolgált Richard Chalfen *Snapshot Versions of Life* című könyvében<sup>83</sup> található kérdőív, valójában azt adaptáltam az újmédiakorszak jellegzetességeihez. A kérdőív a családi filmesekkel való kommunikációban többnek bizonyult egy adatgyűjtési módnál: a kapcsolatfelvétel, a kutató szándékának közlése, az interjúra való felkészülés módjává is vált. Amint azt az eredeti kérdőív szerzője is megjegyzi (Chalfen 1987. 127), a begyűjtött válaszok gyakran működtek az interjú kiindulópontjaként, mert az azt megelőzően elküldött kérdőív alapján mind a kérdező, mind az interjúalany már kialakított egyfajta képet, elvárást a beszélgetőpartneréről. A kapcsolatépítő, kommunikatív szerepük révén a kérdőívek hozzájárultak az interjúk „mélyítéséhez”. Mivel a korábbi korszakok, generációk mozgóképhasználatáról való adatgyűjtés nagyobb időközönként zajlott, hol folyamatban lévő, hol lezárult filmgyűjteményekről volt szó, azokban az esetekben nem készült kérdőív.

3. A kutatás meghatározó módszere az *interjúkészítés* volt, a beszélgetéseket hangfelvétel formájában rögzítettem. Elsősorban az interjúalanyok filmezéssel kapcsolatos történetei, attitűdjei érdekeltek, ezért egy olyan interjúkészítési módszert választottam modellként, amellyel egy beszélgetés során felszínre lehet hozni, ki lehet mondani egy jelenség körüli élettapasztatásokat, történeteket, és ugyanakkor megfigyelhetővé lehet tenni egy jelenség, fogalom köre szerveződő hétköznapi tudást. Az *epizodikus interjú* módszerét találtam erre megfelelőnek, amit a technológiai változások szociális reprezentációjának kutatási kontextusában dolgozott ki Uwe Flick (1997). Flick szerint a technológiai változásokról kétféle tudás van forgalomban: a kisebb változásokról szóló személyes történetek, hétköznapi mozzanatok (pl. amikor valaki számítógépet vásárol,

---

<sup>83</sup> A kötet 1987-ben jelent meg, és a privát fotó és film kutatásának egyik tudományos klasszikusának számít, gyakran hivatkozott munka (leírását l. a kutatástörténeti fejezetben). A kérdőívet a szerző több kutatási projektje során is alkalmazta más módszerekkel párhuzamosan (közös film- vagy fotónézés, interjú, a fotótechnológiák használatának vizsgálata), ilyen módszerekkel 200 esetet vizsgált meg 10 év során (Chalfen 1987. 2).

és az megváltoztatja az írásszokásait), valamint egy absztraktabb tudás, egyfajta összegzése a hallottaknak, a tapasztaltaknak (pl. olyan típusú állítások, minthogy a technológiák, azok hatásai megváltoztatták a gyerekkort) (Flick 1997. 2). Az epizodikus interjú módszere a különböző tudásformákra való rákérdezést teszi lehetővé egyetlen interjú keretében. Ennek a módszernek valójában két premisszája van: egyfelől a narratív pszichológiából indul ki, ami szerint a tapasztalatokat, a tudást az ember narratív formában konstruálja meg és osztja meg társaival. Másrészt az epizodikus és szemantikai emlékezet megkülönböztetésére épít, és megkülönbözteti a konkrét, szituációkba ágyazott tudást az elvont, konceptuális tudástól (Flick 1997. 3–4).

Ennek megfelelően a kérdések a következők voltak: az interjúalany biográfiája, attitűdje a privát filmezés felől, az első filmezési alkalom története, a felvevőgépek beszerzésének a története, filmezéssel kapcsolatos emlékek, emlékezetes mozzanatok. Milyen képhasználaton nőtt fel, szülei hogyan dokumentálták életüket, gyerekkorukat? Hogyan épül be hétköznapijukba, háztartásukba a filmezés, a képmegosztás? Milyen helyzetekben és milyen témákat szoktak mozgóképen megörökíteni? A fotózáshoz képest mire használja a filmezést? A különböző helyzetek, történetek felidézése után beszélgetést kezdeményeztem arról, hogy mire használták, milyen céljuk volt ezekkel a felvételekkel, illetve mit gondolnak a gyerekkorról (mint filmtémáról)? Hogyan viszonyulnak az internetes videomegosztáshoz? A filmek utóélete: a nézés alkalmi, nézőközönsége, hogyan tárolják a filmeket? Előfordult az is, hogy a már elkészült interjúk állításaival szembesítettem őket, és megkértem, hogy fogalmazzák meg saját álláspontjukat, ezáltal az interjúk közt is egyfajta dialógus jött létre.

Az elkészült interjúk tehát olyan narratívumok, amelyeket a kérdező és az adatközlő együtt hoztak létre. Ugyanakkor az interjú narratív keretében különböző adattípusok fonódnak össze és ágyazódnak be: történetek konkrét szituációkról, példák, definíciók, argumentációk<sup>84</sup>.

Az interjúk szövegét a hangzó formához hűen lejegyeztem, a beszélgetés témájától való kisebb elkalandozásokat sem hagytam ki, hiszen azok gyakran lendítették előre a témáról való kommunikációt, esetenként újabb kérdésekhez vezettek.

4. Egy másik metszetben a létrehozott *adattár nagyon különböző forrásokat és médiumokat rendel egymás mellé*: lejegyzett interjúkat, kérdőíveket, írott szövegeket, feljegyzéseket, újságcikkeket, mozgóképeket és fotókat. A különböző típusú források (és módszerek) kombinálása nem idegen az etnográfiai gyakorlatól<sup>85</sup>, hiszen ezek egy etnográfiai indíttatású gyűjteményben mind olyan tárgyiasult reprezentációs formáknak minősülnek, amelyeket kulturális jelentéshordozónak tekintünk. Hogyha az „etnográfiai való-

<sup>84</sup> A kvalitatív módszertanok nem véletlenül használják a „mélység” metaforáját az adatgyűjtésre, hiszen itt különböző tudásformák rétegzettségéről van szó. Flick szerint akkor válik igazán gazdag forrássá, mélyé az epizodikus interjú (amit a mélyinterjú egyik formájaként ír le), hogyha a beszélgetés során részletekben gazdag személyes történetek mondódnak ki még a legelvontabb fogalmakról is (Flick 1997. 18).

<sup>85</sup> Lásd Kaschuba 2004. 167. és Flick 2007. 219.

ság” egyfajta médiakavalkádból épül fel, akkor ezek szisztematikus feltárása a forráskritika<sup>86</sup> mellett a mediális olvashatóságot is kritikusan kell szemlélnie.

Ahhoz, hogy kultúrtörténeti képkutatássá váljon a családi filmek vizsgálata, a képek olvashatóságának módjait is problematizálni kell<sup>87</sup>, hiszen az adattárban olyan textusokként vannak jelen, amelyeknek másak az interpretációs szabályai. Míg az interjúk narratíváinak a létrejötte adathozható, és a hangfelvétel írott formában konvertálható, ezáltal pedig a verbális médiumokra kidolgozott értelmezési stratégiák sora vehető be, addig a fényképek és mozgóképek felhasználása másfajta reflexivitást kíván meg a kutatótól: fel kell tárnia azt a módot, ahogyan a médiumba az információk beíródtak, értelmeznie kell a fotók, filmek medialitását, ahhoz, hogy dokumentummá vagy forrássá válhassanak.

Módszertani reflexiót igényel az internet használata is a kutatásban. Flick szerint a *virtuális etnográfia* sajátossága, hogy természetes környezet helyett egy technikai környezetben létrejövő kultúrát vizsgál (Flick 2007. 272). Az emberi kultúrának a megketőződéséről és a „virtuális emberinek” a létrejöttéről számol be Tom Boellstorff is, aki a Second Life nevű, számítógépen játszható virtuális valóságnak több mint két évig tartó antropológiai kutatása alapján fogalmazza meg saját kultúraértelmezését és a virtuális világ kutatásának antropológiai elméletét. Szerinte „culture is our “killer app”: we are virtually human” – tehát virtuálisan emberek vagyunk, hiszen az emberi természet része, hogy a kultúra mesterséges szűrőjén keresztül nézzük a világot (Flick 2007. 5). A digitálisan létező virtuális valóságok nem a tartalmuk miatt válhatnak antropológiai tereppé, hanem működésük mikéntje miatt<sup>88</sup>: olyan szociális formációk, amelyekben a résztvevők identitásukat formálják, társas életet élnek, megtapasztalhatják az intimitást, a teret és az időt belakják. Ekként nem különböznek gyökeresen az aktuális emberi kultúráktól, és kutatásukhoz nincs szükség speciális módszertanra<sup>89</sup>, a kötet szerzője is a résztvevő megfigyelést és az interjúkészítést jelöli meg fő módszereként.

<sup>86</sup> Kaschuba a forráskritikát kettős értelemben használja: „egyrészt meg kell határozni a konkrét szövegek keletkezésének mikéntjét, másrészt a forrás hagyományozódásának és keletkezésének módját” (Kaschuba 2004. 188).

<sup>87</sup> A képek kutatásának teoretizálása mögött valójában egy legitimációs szándék is áll, mely tudománytörténeti sajátosságokra vezethető vissza: „... problematizálnunk kell az idegen gyakorlat ezen dokumentumát érintő szemléleti módunkat is, amely felől, hogy mindig azt látja bele a képbe, amit keres, vagyis a fotót egy adott tétel szó szerint vett illusztrációjaként értelmez. A képek interpretációja terén szerzett tapasztalatok és módszerek ellenére a kultúrtörténeti képkutatás még messze elmarad a szövegek kultúrtörténeti értelmezése mögött” (Kaschuba 2004. 190).

<sup>88</sup> „A világokat, aktuálist és virtuálist nem az teszi mássá, ami történik bennük, a Second Life is emberi világ (bár az emberek repülnek benne, meg teleportálják magukat) – hanem az, ahogyan történik: ahogyan felépül az én, ahogyan szerveződnek a közösségek, ahogyan emberek és csoportok teret és időt konstruálnak” – foglalja össze a kötet módszertani állításait Gagyi József a könyvről írt recenziójában (Gagyi 2010. 147).

<sup>89</sup> “Since humans are always crafting themselves through culture, they have always been virtual (Clark 2003). *The virtual is the anthropological*. This makes it possible to study virtual worlds with the same flexible, underdetermined ethnographic tools used to study human cultures in the actual world” (Boellstorff 2010. 237). A szerző ennek demonstrálása végett két antropológiai klasszikusra tesz utalást: Margaret Mead *Szamoá (Coming of Age in the Samoa)* c. munkáját parafrazálja a könyv címében, és Bronislaw Malinowski *A nyugat-csendes-óceáni térség argonautáiból* vett idézettel indítja ez értekezést.

Az internet tehát az utóbbi évtizedben nemcsak hétköznapijaink, hanem az etnográfia részévé is vált: a kvalitatív kutatásokban egyre gyakrabban használják mint kutatási eszközt, ugyanakkor kutatások tárgyává is vált (Flick 2007. 263–280). A családi filmek kutatóját a virtuális etnográfianak mindkét aspektusa érinti: egyrészt mert az internet egy olyan *kommunikációs felület*, ahol az adatközlőkkel kapcsolatot lehet teremteni, akár a kutatás is lebonyolítható. Ugyanakkor az internetet a *hétköznapi élet terének, létmódnak* (a way of being) is tekinthetjük (Markham 2004), amelyben a családi filmek is helyet kapnak (az online valóságban), vagy amihez a családi filmek is viszonyulnak (az offline valóságban). Hasonló premisszái vannak Patricia Lange etnográfiai kutatásainak, amely a fiatalok YouTube-on kibontakozó kultúráját vizsgálja, webes terepnaplójában az online világban tett megfigyeléseiről és a videokészítőkkel való cseteléseiről számol be (Lange 2009).

A családi filmek kutatása során gyakran használtam a világhálót adatközlők felkutatására, kapcsolatfelvételt, a kérdőívek szétküldésére. Az interjú megelőző internetes kommunikáció nem volt mindig egyoldalú, és nemcsak a kutatás témájáról, az interjú időpontjáról zajlott: többször is előfordult, hogy találkozásunk előtt rákerestek nevemre, hogy képet alkothassanak rólam. Tehát a világháló nemcsak a találkozások eszköze volt, hanem azok tere(pe) is.

A világháló tereppé avanszálásához az is hozzátartozik, hogy általa a hétköznapi élet jókora szelete megfigyelhetővé válik. Az interneten fellelhető családi filmek felbukkanása, recepciója, a közvétező egyének viselkedése olyan aspektusai a „tereknek”, amelyek leginkább a *megfigyelés* módszerével válnak kutathatóvá. Ez a megfigyelés azonban *mediált megfigyelés*: más szabályok szerint történik, a különböző internetes felületek és médiumok sajátos kommunikációs helyzetein keresztül.



## 6. CSALÁDTÖRTÉNETEK ÉS MÉDIUMTÖRTÉNETEK ERDÉLYBEN: HÁROM CSALÁDI FILMGYŰJTEMÉNY

### 6.1. Családok és mozgóképek szimbiózisának története

Az amatőr filmezést értelmező társadalomtudományos munkákban sokáig magától értetődő volt a család, az otthon ritualizált gyakorlatként tematizálni azt, amit az emberek hétköznapiakon, magánéletükben a rendelkezésükre álló mozgóképes technológiával műveltek. Ezt a képet több kutatás is finomította, de valódi szemléletváltást az újmédiakorszak paradigmája hozott. Eszerint az amatőr és professzionális kategóriák kontúrját leginkább egy lágy satírozás jelölheti, és a felhasználó generálta tartalmak korszakában a hétköznapi médiahasználatot sokféleségében, dinamikájában kell elképzelnünk. A családi film/privát film már nem jelent sem domináns gyakorlatot, sem metaforát. A kutatások azt sugallják, hogy a családi film [home movie] dominanciája (legalábbis annak diskurzusa) a celluloidalapú filmezés korszakával esett egybe (Buckingham–Willett 2009. 46), a videotechnológia adaptációját törésként észlelte a szakirodalom, de továbbra is az otthon kontextusában, házi videózásként [home video] beszéltek róla. Az újmédia paradigmája jobban tudta láttatni a videókészítési gyakorlatok változosságát, főként azokat, amelyek az otthon fizikai és társadalmi terén kívül jöttek létre (pl. fiatalok videókészítése, rajongói körök tevékenysége), és az újfajta nyilvánosságban újfajta közösségeket formáltak. A régi gyakorlatok és az új gyakorlatok közötti átmenettel, kontinuitással azonban már kevesebb kutatás foglalkozott.<sup>90</sup>

Az otthon terében felhalmozódó vizuális adatok funkcióit sokan megfogalmazták már a „régí médiumok” korszakában, eléggé összecsengő módon. Pierre Bourdieu, az eredetileg 1965-ben franciául publikált esszéjében, a családi élet megünnepléseként<sup>91</sup> és

---

<sup>90</sup> Eddig a David Buckingham vezette londoni kutatócsoport *Camcorder Cultures: Media Technologies and Everyday Creativity* című kutatásáról és publikációjáról szereztem tudomást. A kutatás leírása a következő weboldalon érhető el: <http://www.childrenyouthandmedia.org/cscym/index.php/research/68-research-projects-completed/95-camcorder-cultures>, utolsó megtekintés időpontja: 2015. 08. 31). José van Dijck elméleti munkássága szintén a régi és új médiumok kapcsolatát, változó funkcióit tematizálja, azonban empirikus adatokra nem hivatkozik (lásd van Dijck 2005 és 2007).

<sup>91</sup> Az ünnep fogalmát Durkheimre hivatkozva használja, aki szerint az ünnepségek a csoport revitalizációjának és megújításának szerepét töltik be. A fénykép olyan alkalmakhoz kötődik, amikor a csoport egységét rituálisan kinyilatkoztatják (lásd erről Bourdieu 1990. 20–21).

megörökítéseként ír a hétköznapi fotográfiáról<sup>92</sup>, amely a közösség egységét erősíti meg: „a családi fotó az otthon kultuszának a ritusa, amelyben a család egyszerre szubjektumként és objektumként van jelen, mert kifejezi a család csoportjának magáról alkotott ünnepélyes képét [...] A fényképezés igénye annál intenzívebb, minél integráltabb a csoport” (saját fordítás, Bourdieu 1990. 19). Susan Sontag *A fotográfiáról* (1999) és Roland Barthes *Világoskamra* (2000) című elméleti munkáikban az identitásformálás eszközeként beszéltek a fotókról, amelynek legfőbb funkciói az autobiografikus emlékezet fenntartása, kommunikációs eszközként és emléktárgyként való használata. Boerdam–Martinius Halbwachsból kiindulva a kollektív emlékezetben betöltött szerepüket hangsúlyozzák, a fotók nézegetése olyan interakciós helyzet, amikor „a család tagjai megalkotják a múltbéli helyzetek társas definícióját” (uők. 2000. 173). A családi fotók és filmek kapcsán Richard Chalfen a bizonyítékstátuszt és az emlékeztető funkciót emeli ki, ami szerinte a kulturális hovatartozás [cultural membership] kinyilatkoztatásához szükséges (Chalfen 1987. 131–142). Ezt a gondolatot visszhangozza Roger Odin korábban ismertetett nézete is, miszerint a családi képek a családi intézményt, a család koherenciáját erősítik meg. A médiadomesztikáció kutatóit is az érdekli, hogy a kommunikációs technológiák hogyan erősítik meg a család egységét térben és időben (Silverstone et al. 1991. 208). Míg Zimmermann (1995) a családi film funkciói mögött a tágabb társadalom ideológiáinak hatását is észleli, James Moran (2002) a családi film habitusához rendeli ugyanezeket (lásd *A privát film mint a társadalomtudományok tárgya* című fejezetet). A magyar és a román családkutatásban is van arra példa, hogy a privát fotókat, filmeket a családi életmódot összegző, sűrítő forrásként hasznosítják (lásd Örsi 2003, Colta 2011).

Miközben a tudományos paradigmák, a technológiák, a családi közösségek folyamatosan változtak, úgy tűnt, hogy a családi vizuális produktumok funkcióit „leírták”, vagyis megtalálták az *archetipikus funkcióit* (Bourdieu 1990. 35), az ettől eltérő gyakorlatok csupán az archetípus variációinak tekintendők. Bourdieu megállapításait Boerdam–Martinius szerzőpáros gondolta át valamelyest: szerintük az 1980-as évek fotóira már nem illik az ünnepélyes jelző, a képek inkább informális eseményeket ábrázolnak, amelyek csak látszólag részei a napi rutinnak: „csak ezeknek a pillanatoknak a kiválasztása, egy bizonyos típus túlreprezentáltsága és egy másik hiánya teszi ezt több szempontból jelentőssé” (uők. 2000. 164).

Míg az 1990-es években Giuliana Bruno, a posztmodern kor kritikusa megállapította, hogy a múltat képek gyűjteményeként képzeljük el (Bruno 1990), tehát a fényképeket az emlékezés modelljeként konceptualizáljuk a hétköznapi életben, mára a fotónak ez a megítélése megváltozott. Az újmédiakorszak szellemében fogant már olyan elméleti írás, amelyik a családi fotó/film archetipikus funkcióinak eltolódását vizsgálta: José van Dijck szerint a privát fotók már nem rendelődnek alá az emlékezés aktusának, és fokozatosan

---

<sup>92</sup> A privát fotó szakirodalmának privát filmre is érvényes állításait David Buckingham gyűjtötte össze (lásd az erre vonatkozó alfejezetet: Buckingham–Willett 2009. 28–32).

felerősödött a kommunikatív és élményszerű [experiential] használatuk, az identitás alakításában betöltött szerepük (lásd van Dijck 2007; vö. a 2.3. fejezettel). A két korszak összekapcsolására a José van Dijck által leírt *mediált emlékezet* fogalma ad lehetőséget. A metaforikusan tartályként emlegetett emlékezet és médium fogalmát kapcsolja össze a szerző annak érdekében, hogy személyes gyűjtemények és a kollektív tudat összefüggéseit, valamint az emlékezet és a médiumok kölcsönös meghatározottságát leírhasa (van Dijck 2007. 1–7). „Hogyan alakítják médiumaink azt, ahogyan emlékezünk és fordítva? Hogyan befolyásolja az emlékezés a médiumok használatát?” (saját fordítás, van Dijck 2007. 2). Dijck szerint nem az emlékezet mediációja történik meg, hiszen az emlékezet és a médiumok megváltoztatják egymást, egyenrangúak, ezért ő a mediált emlékezet fogalma mellett érvel, amely jobban leképezi az „én” és mások, a privát és nyilvános, múlt és jövő közötti dinamikus viszonyt (uo. 16).

A két korszak retorikája között nemcsak töréspontokat, hanem egy korszakokon átívelő gondolatot is felfedezni vélek: Susan Sontag a funkcionális megközelítésen túl a fotográfia közönséggé válását nem demokratizációként értelmezte, hanem a család védekezési eszközeként a világ töredezettségének, a bizonytalanságnak a tapasztalatával szemben. Hasonló gondolattal találkoztam több ízben is a privát, ill. családi filmek jelenkori archiválásának apropóján: a gyűjtést, az adatfelhalmozás gesztusát az identitás krízisének egyfajta lecsapódásaként értelmezték (l. Zimmermann 2008; Roepke 2009; Odin 2010b). Tehát a különböző szerzők a társadalomtörténeten belül a világ tapasztalatának és az identitás válságának a „nagy” folyamatait villantják fel, illetve az archetipikusnak tartott funkciók, a habitusok korszakváltását észlelik. Egy etnográfiai kutatás ezeket a hosszú időtartamú struktúrákat az esemény- és egyénpontú történetek felől közeleltheti meg. Az interjúk, a filmek alapján képet lehet alkotni arról, hogy a „nagy” folyamatok hogyan „ötenek testet”. A családi film gyakorlatának a vizsgálatával az egyén(ek) ideje, és a család mint társadalmi csoport ideje konstruálható meg, ilyenként a különböző gyakorlatok rekonstrukciójából összeálló mozgóképtörténet a mikrotörténelem szemléletéhez áll közel.

Ennek a történet szemléletnek az alternatíváját a szkópikus rezsim, azaz a látásrendszerek fogalmában látom, amit Foucault nyomán többen is továbbgondoltak már, és a tágan értelmezett vizuális kultúra kritikájában alkalmazták (l. erről Jay 1993; Rose 2001; Read 2005). A látás, a tekintet nem ártatlan, ebben az ismeretelméletben nincs bizonyítékértéke. A megfigyelő tekintetet diskurzusok, erőviszonyok konstruálják meg, amelyek naturalizálják, eltüntetik működésük nyomait: „Foucault gyakran írt ironikusan az «ön-bizonyítékról», hogy hangsúlyozza a vizuális tapasztalatunkban a műviségét; ami magától értetődő volt, amit természetesnek nyilvánítottak, pontosan azt kellett megkérdőjelezni” (saját fordítás, Martin Jay 1993. 389). Foucault a láthatóság csapdájáról beszél a panoptikon kapcsán, ahol a megfigyelés, a felügyelet társadalmi rendet teremt, a hatalom gyakorlásának eszközévé válik (Foucault 1990). Gillian Rose módszertani összefoglalójában kapcsolatot villant fel a felügyeleti, büntető intézmények és a hétköznapi fotográfia között: „ezek az intézmények igazság rendszerek megterem-

tése révén, a fotográfia technológiáját a különbségek [bűnöző, beteg, őrült, fogyatékos] láthatóvá tételének fontos eszközeként használták. Ehhez kapcsolódik ennek az ellentéte, a polgári portréfotográfia, amely az erkölcsnek, a családnak, a megfelelőnek az észlelése, ünneplése és tisztelete volt. Tehát a fotográfia intézményesült használata hiteti el velünk, hogy ezek [valóság]hű fotografikus képek, és nem fotografikus technikák” (saját fordítás, Rose 2001. 167).

A családi mozgóképekkel szembeni populáris attitűd annyira egyértelműnek tekintti és elfedi a technológia, az apparátus működését, sőt bizonyítékstátusszal (l. Chalfen 2002) ruházza fel őket, hogy pusztán emiatt is „adná magát” a diskurzuselemzéshez. Vizsgálni lehetne azt, hogy a hatalmi struktúrák hogyan terjednek szét a társadalomban. Kivitelezhető volna egy olyan kutatás, amelyik a diskurzuselemzés szellemében a privát vizuális médiumok által létrejövő erőviszonyokat dekonstruálhatná: mi irányítja a technikához való hozzáférést, és annak használatát (térben, időben), kinek a tekintetévé válik a filmezőgép, milyen hatalmi viszonyokat eredményez a megfigyelő kamera tekintete, hogyan strukturálja a filmvetítés a nézőközönséget?

A mikrovilágok (életvilágok) kutatásának érvényességi körét Gyáni Gábor (1997) tematizálja, aki a mindennapi élet kutatásának sarkalatos problémájaként észleli a mikro- és makrostruktúrák összekapcsolását különböző történeti diszciplínákban. Arra a minduntalan visszatérő ismeretelméleti kérdésre, hogy „mit reprezentál a sokszínűségében megragadott helyi és egyedi” (Gyáni 1997. 152), a kötet témájából és módszertanából adódóan nekem is reflektálnom kell. A diskurzuselemzés, a hatalmi struktúrák láthatóvá tétele a 20. század látásrendszereinek egyfajta kritikáját eredményezhetné, és elkülöníthetőek volnának a szkópikus rezsimek korszakai. Azonban egy ilyen szemléletű kutatáshoz ki kellene dolgozni a szkópikus rezsimek kutatási módszertanát, a privát médiumokra alkalmazva. Másfelől az interjúzás etnográfiai módszere implikálja a szubjektív módon megkonstruált életvilágban való hitet, és ez a forrás-előállítás mégiscsak egyfajta fenomenológiai-tudásszociológiai hagyományba illeszkedik<sup>93</sup>. Ezért az interjúk, privát filmek révén létrehozott ismeretanyagot elsősorban a helyi és az egyedi feltárásának tekintem, amely közvetíteni tud az életvilágok, a mindennapok, a „nagyobb folyamatok” felé. Amikor az egyedi események kontextusát kutattam, leginkább azzal a megismerő tevékenységgel azonosultam, amit Gyáni Gábor a következőképpen jellemezett: „a történész valójában egy személyesen soha végig nem járt vonatutazást próbál megismételni annak összes váltóival és kitérőinek a teljes bepásztázásával” (Gyáni 1997. 154).

Ez a fejezet egy kísérlet egy kronologikus adatsor létrehozására, amelyen a családi film gyakorlatának változásait meg lehet figyelni: három családi filmgyűjteményt elem-

---

<sup>93</sup> Bourdieu-nek a habitus fogalma, amelyet az objektív és szubjektív struktúrák dialektikájaként határozott meg (lásd a 24. oldalon levő Bourdieu-idézetet), szintén fenomenológiai-tudásszociológiai elemeket hordoz (lásd Hadas 2009. 33).

zek benne<sup>94</sup>. A hangsúly itt az egyes családok gyakorlatán, annak mindennapi életbe való beágyazottságán van. Azt vizsgálom, hogy a filmezés technológiai hogyan épültek be egy adott korszakban a közösség életterébe (fizikai és metaforikus értelemben egyaránt), és hogyan strukturálták azt. Milyen identitással ruházták fel médiumaikat, milyen médiagyakorlatok jellemezték a családi mindennapokat a társadalomtörténet egy bizonyos korszakában? A családi filmek hogyan kapcsolnak össze egyéneket a készítés, a nézés és a tárolás mozzanatában?

Úgy vélem, hogy ez a megközelítés a hétköznapi (médiá)történelem alulnézetét fedheti fel. A különböző családi történetek révén a mozgókép és a mindennapi élet, az élet-út szimbiózisának más-más korszaka, történeti változata sejlik fel. Ugyanakkor ezeket a mikrovilágokat nem tekintem egy adott korszak tipikus példáinak, ebben erősítettek meg azok a beszélgetések családi filmek tulajdonosaival, amelyeket a három kiemelt családi gyűjtemény kontextualizálása végett folytattam. A privát mozgóképtörténet fabrikálása közben tiszteletben szeretném tartani az esetek egyediségét, a gyakorlatok specifikusságát. A három példát a leginkább más, kortárs gyakorlatok metaforájának tekintem, mintsem prototípusának, amelyeket a konkrét helyzetekhez kötődő egyéni *taktikák*, a magánélet történelmi időbe ágyazottsága (az 1930-as évektől napjainkig) és a helyszín, a települések (Kolozsvár, Marosvásárhely) történetei, mindennapjai is alakítottak.

Kérdéses még az is, hogyan lehet korszakokat elkülöníteni ebben a 80 éves periódust felölelő gyűjtésben. A változás történetére reflektálni kell, hiszen ez idő alatt változott a család, a családi identitás, változott a technikai eszközök használata (s maga a technika), a nyilvánosság/intimitás határa, az énreprezentáció eszközkészlete és finalitása (tehát mindaz, ami a médium habitusát formálhatja). A három eset kutatása úgy alakult, hogy más-más történetek, kontextusok felé tettem kitérőt: az 1930-as évek kapcsán a polgári életforma és a formális keretek közt megélt társasági élet vált hangsúlyosabbá, míg az 1970-es, 1980-as évek kapcsán az amatőr filmklubok közössége, funkciói bizonyultak relevánsnak.

A korszakolás retorikai művelet, nem a múltból következik, hanem a jelenből, amely a másságot látja meg a múltban (Kulcsár-Szabó 2000). A korszakalkotás mint önreflexív, identitásformáló gesztus talán nem is áll oly távol a (médiá)genealógia időszemléletétől, amely nem az „elsőket” kutatja, hanem inkább a jelen kontextualizálja az időben. A családi mozgóképek esetében a jelen időhorizontjából a participatív kultúrát emeltem ki, amelynek ismeretében újra lehet gondolni a család és film szimbiózisának történetét. A jelenkori mindennapi (médiá)életnek a perspektívájából indultam ki, amikor a családi

---

<sup>94</sup> A kötetbe eredetileg négy családi filmgyűjtemény elemzését terveztem, a negyedik eset a participatív kultúrába beágyazódó családi videózást példázta volna. A gyűjtés elkészült, azonban etikai megfontolások miatt mégsem kerül bemutatásra. Noha ez a példa jól illett volna az újmédiakorszak elméleteiből merítő kötet módszertanához, az elemzett példákat a vállalt célkitűzés, azaz a családi film genealógiájának vizsgálata szempontjából elégségesnek tartom.

filmezést próbáltam korszakolni. A három családi filmgyűjtemény meg is feleltethető különböző korszakoknak, meg nem is, hiszen a szelekciót az is meghatározta, hogy milyen társadalomtörténeti, illetve technológiatörténeti pillanatban kezdtek el filmezni, ugyanakkor az egyes gyűjtemények története generációkon ível át, így a különböző családok nemzedékeinek egyidejűsége<sup>95</sup> kapcsolódásokat hozhat létre a példák között, nemzedéki helyzeteket tárhat fel.

A családi videózás jellegzetességeit boncolgató James Moran szerint a filmezés domesztikált módozatának történetét egy folyamatosan változó médiatájban kell elképzelnünk. Egy olyan médiatörténet tervét jelenti ez, amelynek tagolódását nemcsak a technológiai változások üteme szabja meg, hanem a habitusai, társadalmi és kulturális beágyazottsága is. Tehát, leegyszerűsítő volna egy olyan szemlélet, amelyik a magánélet színterein felbukkanó technológiai apparátusokat a médiagyakorlatok korszakolására használná fel: pl. családi film, családi videó, családi digitális médiumok. Hiszen a habitusok történetének hullámmása más ritmusokat is felvesz: a családi események, a mindennapi élet, a lokális történések, a társadalmi elvárások, más médiumok is formáló erővel bírnak. A filmekből és az interjúk szövegéből kiderül, hogy az adott korban, helyszínen milyen hatások, milyen tényezők alakították a családi filmet. A korszakolást tehát a gyűjtésekből kiindulva képzelem el: a két világháború közti időszak korából, a népi hatalom, a szocializmus korából, az 1989 utáni korból és a napjainkból származó gyűjtemények kontextusának a leírásával. Ez a fajta korszakalkotás nem a kontúrok megrajzolására törekszik, inkább a satírozáshoz hasonlítható.

Ugyanakkor a családi film genealógiáját nemcsak a történelem ideje felől szemléljük, hanem a történelem alatti szintről is: az egyének, a generációk, a családi közösségek élete felől is. James Moran szerint, miközben az audiovizuális médiumokat a hétköznapi élet, a családi viszonyok reprezentálására használjuk, a szerző szerint ennek fordítottja is megtörténik: „a családi viszonyokat”<sup>96</sup> is diszkurzívan használjuk fel arra, hogy a médi-

---

<sup>95</sup> Gyáni Gábor Mannheim nyomán határozza meg a nemzedéki helyzet vagy kontextus (a rokon évjáratokhoz való tartozás) fogalmát: „a kontextus ez esetben azt jelenti, hogy az egyének bizonyos halmaza specifikus gondolkodásmódot, tapasztalatot és cselekvési repertoárt sajátít el és birtokol, ami *tendenciaszerűen* határolja körül a nemzedékhez tartozók halmazát, akiket összeköt a generációs egység. A nemzedék ilyenformán nem valamely statisztikailag (kvantitatív módon) körülhatárolható csoport, hanem a közös identitásban gyökerező, szubjektív alapon álló csoport. [...] Nemzedéki helyzetben a rokon évjáratúak kerülnek abba «a történeti-társadalmi téren belüli különös fajtájú rokon elhelyezkedésbe», amely egységesnek tetsző különös szellemiséget áraszt magából” (kiemelés az eredetiben, Gyáni 2008. 11).

<sup>96</sup> Wittgensteinnek a *családi hasonlóság* fogalmából kiindulva jut el James Moran a családi viszonyok reprezentációjának kérdéséhez. A kompozit fényképekből kiindulva Wittgenstein a hasonlóságnak egy újfajta típusát ismerte fel, amelyet később kategorizációelméletében is hasznosított (l. erről Lehmann 2004). Moran a familiarizációt kétféleképpen is értelmezi: családtagok, generációk egymáshoz fűződő viszonyaként, és médiumok affiliációjaként. Ő az utóbbi értelmezésből indul ki: szerinte a privát vizuális médiumok is egyfajta családot alkotnak, ahogy a családreprezentációk különböző műfajai is (családi film, tévésorozat, valóságshow, stb. lásd Moran 2002. 97–162).

umokat egymásnak prezentálhassuk” (saját fordítás, Moran 2002. 97). A családi filmet tekinthetjük a genealógiai emlékezet externalizációjának is (legalábbis a régi médiumok szemléletében a leginkább annak tekintették), amely többféleképpen válik diszkurzívá: egyrészt szervesen hozzátartozik a kihelyezést végző egyén, generáció szándékához, helyzetéhez, míg a rituális emlékezést végző egyén vagy generáció végzi el a tartalmak aktualizálását, módosítását (Keszeg 2002. 172).

A genealógiai tudás és a médium genealógiájának párhuzamosan futó szálainak göngyöltése végett a családok szerkezetét is megvizsgáltam, az adatközlők genealógiai tudásából kiindulva a fel- és leszálló ági családi kapcsolataikról táblázatokat készítettem. Ezek az elemzés eszközeivé válhatnak, amelyek szemléltetni tudják, hogy a családi filmek milyen összefüggésben állnak a történelem eszközének tekintett genealógiával. A diagramok láthatóvá tehetik azt, ahogyan a családi filmek habitusa révén a genealógiai tudás és emlékezet megszerkesztődik (l. Keszeg 2002). (Ezáltal azonban nem szándékozom a genealógiai funkcióra leszűkíteni ezt a gyakorlatot).

## 6.2. Az Orbán család filmgyűjteménye

Az 1930-as évekből származó családi filmgyűjteményről Tóth Orsolya ismeretterjesztő cikkéből (Tóth 2006) és magiszteri dolgozatából (Tóth 2011) értesültem, aki közreműködött a felvételek digitalizálásában,<sup>97</sup> majd az erdélyi némafilmek kontextusában elemezte őket. A filmeket a témához kapcsolódó kutatásaim végső fázisában nézhettem meg, és ebből kiindulva készítettem az interjúkat is. Az utolsónak felbukkant interjúalanyok és filmek végül meghatározónak bizonyultak a doktori dolgozatom koncepciójának kialakításában. Az esetelemzésre előzőleg kiszemelt négy gyűjtemény időben nem esett annyira távol egymástól, hogy a filmezés és a mindennapi élet összefonódása alapján korszakokat lehessen elkülöníteni, inkább a generációk filmezéshez, filmekhez való viszonyulásának változatai érdekeltek. A két világháború között készült filmfelvételek készítették arra, hogy a mozgóképhez való viszonyulás történetiségét ne csak a generációkból kiindulva vizsgáljam, hanem a filmkészítés koronként eltérő körülményeit is nyomon kövessem. Az amatőröknek szánt technológiák megjelenése után pár évvel készített filmek teszik igazán kerekké a médium identitásának fejtegetését is.

---

<sup>97</sup> Tóth Orsolya osztálytársa volt a család fiatalabb generációjából származó Orbán Györgynek. A filmekről általa értesült, majd filmszakos hallgatóként tőle kérte segítséget a digitalizálásban. A digitalizálást Buglyá Sándorral közösen végezték el. Dolgozatához (amelyben az erdélyi némafilmgyártás kontextusában helyezte el az amatőr filmeket) és egy dokumentumfilm tervéhez videointerjú készített Orbán Lászlóval, amelyet rendelkezésemre bocsátott. Önzetlen segítségét ezennel is köszönöm.

### 6.2.1. Az Orbán család története(i)<sup>98</sup>

A családi filmgyűjtemény a család 5 generációját kapcsolja össze. A filmfelvételeken ezekből csak három generáció látható. Id. Orbán Lajos és felesége, Tauffer Mária, gyerekeik, ifj. Orbán Lajos (mivel ő filmezett, a felvételeken alig jelenik meg) és Orbán Béla házastársaikkal, valamint unokáik: Orbán Éva, Orbán László, Orbán Magda és ifj. Orbán Béla (l. 1-2. kép). Az Orbán László tulajdonában levő filmtekercseket az 5. generációból származó Orbán György kezdeményezésére tették újra nézhetővé digitalizálás útján. A felvételeket sokszorosították és szétosztották a három élő generáció tagjai között. Jelenleg ők őrzik ezt a gyűjteményt.

A generációk története az Orbán Lászlóval, ifj. Orbán Bélával és ifj. Orbán Györggyel készült interjúk során többször is elhangzott, a családi filmekről való beszélgetések során minden alkalommal a családi viszonyok, a családi múlt témájához jutottunk el. A generációk történetét az interjúk alapján rekonstruáltam, majd a rendelkezésemre álló családfát Orbán Lászlóval néztük át, és egészítettük ki (lásd a mellékletek közt).

1. Az első generáció tagjai kevés felvételen szerepelnek, id. Orbán Lajos (1865–1945) a ház előtt, Tauffer Mária (sz. 1874–1961) unokáival látható a ház melletti kertben (40 és 41. kép). A több egymás mellett élő családnak tervezett ház az Erzsébet úton (ma Emil Racoviță utca) található, amelyben a filmezések idején együtt lakott az idősebbik Orbán és felesége, két fiúgyermekükkel és azok családjával. Id. Orbán Lajos egy mezőriúcsi (Râciu, Maros megye) családból származott, amelyről számon tartják, hogy Apafi fejedelem nemesi ranggal tüntette ki 1663-ban<sup>99</sup>. Id. Orbán Lajos szüleinek a generációja (két fivér) eladta a családi birtokot, és felköltözött Kolozsvárra, ahol a vagyonukból házakat vásároltak. Az egyik fivér plébános volt a Monostoron, a másik mezőgazdasággal foglalkozott. A családi hagyomány szerint házaikat sorra eladták, és azok árát felélték. Id. Orbán Lajos már vagyontalan családba született, és korán munkába állt. Jó tanuló volt, Kolozsvár anyakönyvvezetője lett belőle. Tauffer Adolf (1841–1896) kolozsvári cukrászmester<sup>100</sup> lányát, Tauffer Máriát vette fele-

---

<sup>98</sup> Az Orbán családról szóló fejezet megírásakor több családtag és kortárs közlésére támaszkodtam: Orbán Lászlóval (sz. 1930) 2011-ben 4 alkalommal készítettem interjút Kolozsváron tett látogatásai alkalmával, Orbán Bélával (sz. 1929) 2011 telén beszélgettem, Orbán Györggyel (sz. 1984) 2012 márciusában készítettem skype-interjút. Imecs Mártonnal (sz. 1945) a Haáz Ferenc filmjeinek a digitalizálása kapcsán ismerkedtem meg, vele 2011 májusában rögzítettem interjút, Kabay Lászlóval (1944–2013) pedig 2011 júliusában beszélgettem. A fejezet szövegét Orbán László is elolvasta, az ő helyesbítéseivel és belegezésével közlöm.

<sup>99</sup> Orbán Béla közlése szerint: „Az Orbán család nemesi levelét I. Apafi Mihálytól kapta. Ami a birtokunkban van, csak egy hiteles másolat az 1830-as évekből, az eredetét Pesten őrzik. Eszerint harci érdemeiért kapott birtokot Johannes Szótz, alias Orbán, 1663-ban. A címerben is egy lándzsás lovas látható. A gonosz nyelvek később azt beszéltek (az is lehet, hogy én magam találtam ki, amikor a nemesi származás nem volt jó ajánlólevél), hogy Orbán szücs volt, és subát készített volna Apafinak, akinek soha nem volt pénze, így ezért kapott – cserében a subáért – nemességet. Természetesen a nemeslevélben nem ez szerepel” (Oláh-Gál 2010. 52).

<sup>100</sup> Cukrászdája a Híd utcában (ma: Regele Ferdinand) volt, 1891-től vannak feljegyzések vállalkozásáról. A Vas megyéből származó Tauffer családot Samuel von Bruckenthal báró fogadta fel palotája belsejének tapétázására, így kerültek Erdélybe. Kolozsváron több Tauffer család is megtelepedett, kereskedők voltak, boltokat tartottak fenn, a város előjáróinak soraiba tartoztak, a századelőn utcát, hidat is neveztek el róluk (pl. Tauffer híd).

ségül, akitől két fiúgyermeke született. A rendszerváltáskor le kellett volna tennie a román állampolgársági esküt, de visszautasította, ezért megfosztották tisztségétől, jó ideig nyugdíjat sem kapott. Ő a legrégebbi generáció tagja, akiről a családtagoknak még emlékeik vannak. A családi szájhagyományban Kolozsvár utolsó magyar anyakönyvvezetőjeként tartják számon, akinek nagyon jó humora volt, emiatt sűrűn kapott meghívásokat, és ünnepi eseményeken beszédeket mondott. Élete hátralevő részében fiaival egy épületben élt (külön lakosztályuk volt), ifj. Orbán Lajos tartotta el.

2. A családi filmgyűjtemény szempontjából központi helyet foglalnak el a második generáció tagjai. Ifj. Orbán Lajos (1897–1972) készítette a családi filmfelvételeket, valószínűsíthetően egy munkahelyéről hazavitt filmezőgéppel, az 1920-as évek végén és az 1930-as évek elején (4. kép). Ifj. Orbán Lajos fia, Orbán László közlése szerint nagyon sokoldalú egyéniség volt, aki vegyész szeretett volna lenni, később a budapesti műegyetemre járt. 16-17 évesen spiritiszta szeánszokon vett részt. 1916-tól, 18 évesen önkéntesként vett részt az első világháborúban, az orosz fronton harcolt, ahonnan viszontagságok árán szívelégtelenséggel tért haza. A háború után a Dermata bőrgyárban dolgozott, hogy eltartsa családját. Az 1920-as évek elején (feltehetőleg 1924-től) a Schäfer Lászlóval való ismeretsége révén, a Kovács P. Fiai fotóbolt alkalmazottja, később társtulajdonosa lett. Irodai munkákat, könyvelést végzett, és külföldi beszerzőutakat tett meg, Berlinben például többször is megfordult, hiszen kitűnően beszélt németül. A fiatalabbik Orbán Lajos az 1920-as évek elején feleségül vette Spáda Erzsébetet (1902–1971), Spáda János építésmester<sup>101</sup> lányát. Testvére, Orbán Béla követte példáját, és feleségül vette Spáda Irént (1901–1986), Erzsébet testvérét. Az 5 darab háromszobás, összkomfortos lakosztályra osztott Erzsébet úti családi házat és a Vágóhid téri Spáda-palotát feleségeik révén, Spáda János örököseiként birtokolták.

Testvéreinek, Orbán Bélának (1901–1969) vegyészmérnöki képzettsége volt, a két világháború között Kelecelen egy fakitermelő vállalkozásnál dolgozott ügyintézőként, de feledésbe merült okok miatt otthagya munkahelyét, családjával beköltözött Kolozsvárra, és a továbbiakban a Vágóhid téri Spáda-palota bérlakásainak (nyolc darab három-

---

<sup>101</sup> Spáda János 1877-ben született Kolozson, ahol édesapjának, az olasz Veronából származó Spáda Domokosnak birtoka volt, az iparosodó vidék adta vállalkozói lehetőségek vonzásában költözött ide. Budapesten szerzett építőmesteri diplomát és a XX. század elején tervezési és építészeti irodát nyitott Kolozsváron a Főtéren. Számos kolozsvári épület felépítésének kivitelezője volt. Ilyen a Felner és Helmer által tervezett Új Nemzeti Színház (1904–1906), a Hübner Jenő tervezte Marianum (1911), a Kós Károly terve alapján készült Monostori úti református (kakasos) templom. Számos más kolozsvári ház felépítésében is része volt. Mátyás király szobrának alapozási munkájában is részt vett. Saját tulajdonként építette fel a Vágóhid téri kétemeletes (akkor a környéken messze kimagasló) bérházat, melyet egyesek ma is Spáda-palotaként emlegetnek. Az Erzsébet út tetején fekvő (egykor szőlőskertekül szolgáló) telkeket ő parcellázta és építette be. A későbbi 51. szám alatti házat családjának (három gyermeke volt) és unokáinak szánta. Korán elhunyt, Spáda János háromgyerekes özvegyét barátja, Rác Mihály vette feleségül, aki szintén építésmester volt. A családnak ezt a felmenő ágát Orbán Béla mutatta be a kolozsvári napilapban (l. uő 2009).

szobás, összkomfortos lakrész) bérleti díjából élt. 1945 után budapesti diplomával nem jutott álláshoz. Leszármazottai kiváló társalgóként, társasági emberként tartják számon.

A két világháború közti időszak a kisebbségi létbe való beletanulás időszaka, tehát egybeesett családi fordulópontokkal: az Orbán-testvérek családot alapítottak, és két-két gyerekük született. Úgy emlékeznek erre az időszakra, hogy a család relatív jólétben élt<sup>102</sup>. Ekkor készültek a családi filmek is. A két fiatal család (és az Orbán-szülők) nemcsak a társasházon és az ahhoz tartozó közös udvaron osztoztak, hanem életvezetésük is összefonódott: a kisgyerekek nevelése összehangoltan történt, de szabadidejüket, ünnepnapjaikat is gyakran tölthették együtt. Gyakran jártak együtt kirándulni: Marosújvárra, Kolozsra. Katolikus vallásúak voltak, a Spáda lánytestvérek különösen fontosnak tartották a templomba járást<sup>103</sup>, gyerekeiket a piarista fiúneveldebe járaták, amelynek tanáraihoz barátság is fűzte őket (pl. Orbán Lajos jó viszonyban volt a latintanárral, Puskás Györggyel). Ismeretségi körük kiterjedt volt, ismerőseik egy részével intenzíven találkoztak informális keretek közt is, ugyanakkor társaságba jártak, előfordult, hogy közösen (pl. a Tessar Teke Társaság). Spáda Erzsébet jó ismerője volt a társasági játékoknak<sup>104</sup>, zongorázni is tudott. Míg Béla intenzívebb társasági életet élt, addig Lajos amatőr, hobbi szinten több mindennel is foglalkozott szabadidejében: kémiai kísérletekkel, zenéléssel, festéssel, fotózással, írással (ezekről részletesebben a közvetkező fejezetben lesz szó). Orbán Lajosra így emlékszik vissza fia: *„Nagyon sok ismerőse volt. Ő soha senkit meg nem sértett, és nem volt neki ellensége, semmi, mindenki tisztelte. Ő akárkinek egy jellegzetes mozdulattal a kalapját megemelte, alászolgája, így köszönt. Hát igen, ez az alászolgája, ez végeredményben a szerbusznak a... mert az volt az igazi szerbusz, hogy servus humilimus tuus sum, ez volt az igazi római köszönés, ami azt jelenti, hogy a legalázatosabb szolgája vagyok. Na, és ezt a kommunista időkből nem volt szabad használni a servust, mert az egy ilyen szolgaságot jelent, és a kommunista ember nem lehet szolgá”* (Orbán László).

Az interjúkból kikövetkeztethető az, ahogyan ez a generáció az életvezetésről, a létfenntartásról, a munkáról, a szabadidő eltöltéséről, a gyereknevelésről, a lakáskultúráról gondolkodott abban a korban. Azaz az elbeszélte történetekből életmódjukra következtethetünk. Ezek alapján a család a két világháború közötti időszakban a középosztályhoz tartozott, a városi polgársághoz. A társasház, amelynek tulajdonosai voltak, nemcsak a jogi előnyt jelöli, hanem az életmódra is utal: az épület mögötti udvar a kertvárosi élet-

---

<sup>102</sup> Az első világháborút követően a magyar kisebbségi társadalom megmaradását elsősorban az teszi lehetővé, hogy „ha károsodásokkal is, megmarad a független anyagi háttérrel rendelkező középosztály, a nagyszámú szabadfoglalkozású réteg, a gazdátársadalom, a kisiparos és kereskedőréteg (szervezeteikkel együtt), illetve megmaradnak a munkalehetőségeket biztosító kisebbségi vállalkozások” (Kovács Kiss 2002. 4).

<sup>103</sup> *„A barátok templomba mentünk, egész későn, a 12-es misére, és akkor onnan persze ott volt a Takács cukrászda, oda mentünk be, és akkor az hozzátartozott a templomozáshoz”* (Orbán László).

<sup>104</sup> Orbán László visszaemlékezéseiben a 40-es években a légiriadók alatt az óvóhelyre menekült gyerekek Spáda Erzsébettel kártyázva, bridzseze várták meg a riadó végét, így számos társasjátékra tanította meg saját és testvére gyerekeit, valamint a szomszéd gyerekeket is. Más megnevezett játékok: sakk, „ember, ne mérge-lődj!”, lórum, mahjong, rámsli.

mód előnyeit biztosíthatta lakóinak. A három eltérő funkcióval rendelkező, egymásba nyíló szoba, mellékhelységek, kamra és pince, valamint a nappali szoba díszes-tükrös stílbútorzata, szintén polgári lakáskultúrára vall, amelyre jellemző volt, hogy a szobát szívesen rendezték be a helyiség funkcióinak megfelelő garnitúrákkal (l. Gyáni-Kövér 1998. 308–316). Orbán László novemberi interjújában spontán módon elevenítette fel a nappali szobájuk bútorzatát, amelyből mindkét lánytestvér családja kapott egy-egy garnitúrát a házasságkötés alkalmával. A társadalmi hovatartozás másik jelzője a cseléd tartás ténye: a cseléd szerepe a főzés-takarítás, ingvasalás, gallérekeményítés, télen a favágás, tüzelés volt.

Ez az életvitel az 1940-es években megváltozott, ifj. Orbán Lajos az 1940-es évektől újra a bőrgyár alkalmazottja lett, mert nagyobb fizetést ígértek neki. A beszerzés főnökének tették meg, kémiai ismeretei miatt. Gyakran kellett Budapestre utaznia munkaügyben, ahol a vállalat külön lakosztályt tartott fenn számára.

Az oroszok bevonulásának ideje alatt (1944 október 11-től) az Erzsébet úti lakást feldúlták: „*a háborúban, az Erzsébet út az teljesen kórház lett, a bevonuló orosz csapatoknak, az lett a kórház-negyed. A mi házunkból is mindent, könyvet, zongorát, mindent kidobtak az udvarra, és akkor oda betették a tábori ágyakat, és azt hiszem, vagy két hétig volt így*”<sup>105</sup> (Orbán László).

Majd a két társasházat államosították, a volt tulajdonosok csak egy kis lakrészt használhattak. A második világháború után a bőrgyárban továbbra is beszerzéssel foglalkozott, a munkával járó felelősség azonban megviselte, hamarabb ment nyugdíjba. Jövedelmét cikkek írásával pótolta, az *Igazság* külső munkatársa lett. 75 éves korában hunyt el. Tauffer Adolffal és feleségével, illetve id. Orbán Lajossal és feleségével egy sírba temették a Házsongárdi temetőben lévő Tauffer-sírkertben.

3. A harmadik generáció a két világháború közti időszakot gyerekként élte meg, felnőttként már az új rendszerben kellett boldogulniuk. A két testvér négy gyereke tartozik ide: Orbán Éva (1926) és Orbán László (1930), valamint Orbán Magda (1928–2007) és ifj. Orbán Béla (1929). A lányok a Marianumban, a fiúk pedig a római katolikus gimnáziumban tanultak, iskoláztatásuk történetét a rendszerváltások határozták meg, de ezeket nem sorsfordulóként élte meg:

„*OL: Hát én gyerek voltam, a gyerek nem fogja fel, hogy mi történt, ugye. Jól éltem, és nem volt semmilyen probléma ezzel kapcsolatban. Csak aztán azután kezdődött, ugye, a második világháború után, amikor 14 éves voltam 1944-ben. S azután aztán kezdődött.*

*BJM: A szülőktől hallott történetek, emlékek alapján ez jelentett-e valamilyen életmódbeli változást?*

*OL: Hát valószínűleg, nekik. De itt már ugye tíz év eltelt, ugye. 1918-ban volt végeredményben a dolog, és ezalatt a tíz év alatt megszokták. És nem volt az, mint a második világ-*

<sup>105</sup> A személyes tárgyak egy részét az óvóhelyre zárták be, ennek köszönhetően őrződtek meg.

*háború után, hogy elvették a házainkat meg mindent. Megmaradt az a relatív jólét, és nem érződött az, hogy kisebbségben vagyunk, és nem tudom, mi. Legalábbis a gyerekek nem” (Orbán László).*

*„Én [Orbán Béla] a katolikus elemi iskolában, a piarista gimnáziumban kezdtem meg iskoláimat (a mai Báthoriban). Elvégeztem a négy elemi, felvételizni kellett volna a gimnáziumba, de nekem elmaradt, mert Erdély visszacsatolása után, a magyar oktatási rendszerben már nem volt felvételi. Megkezdtem tehát a gimnáziumot, és ugyanítt, a római katolikus gimnáziumban érettségiztem 1948-ban, amelyet abban az évben államosítottak. 1945-től a román rendszerben folytattuk, de tulajdonképpen megmaradt fiúgimnáziumnak, nem volt koedukáció (egy év kivételével, a ’44–45-ös tanévben, amikor a katonai behívások miatt összevonták a Marianummal), és a tanárok is ugyanazok voltak 1948-ig. Bár különböző oktatási rendszerek váltották egymást az impériumokkal, ez nem jelentett különösebb törést az én életemben. Számomra a ’40–44 közötti időszak volt a döntő. A piarista gimnázium nemcsak jó hírű iskola volt, de valóban jól képzett tanárok tanítottak” (Oláh-Gál 2010. 53).*

Nem így történt a második világháborút követő időszakban. Az egyetemi éveik idején és azt követően is polgári származásuk és magyar identitásuk miatt számos konfliktusuk volt a fennálló rendszerrel. Orbán László, Éva, Béla is az egyetem magyar tagozatának reál szakirányait választotta. Orbán Éva két diplomát is szerzett: közgazdaságit és levelező tagozaton matematikát tanult, később matematikatanárnő lett, a süketnémák intézetében is dolgozott. Huszár Andorral kötött házasságából két gyerek született: Éva (1952) és László (1956.) Jelenleg lányánál él Herbrechtingenben (Németország). Orbán László<sup>106</sup> kutatófizikusnak készült, azonban a tanárhiány miatt átírányították a tanárképzőbe, tanulmányait 1949–1952 között végezte. Az egyetemi végzettségű újoncoknak kijáró három hónapos kiképzés helyett azonban hosszabb időtartamú katonai szolgálatra hívták be. A csak román nyelvet beszélő közösségben tanult meg románul: *„az utolsó évben, ugye, valahogy felerősödött az osztályharc, és kiderült, hogy nekünk házunk van, nem tudom, mi. És akkor akkora purifikálás volt, hogy azt mondták, hogy hát én menjek, tehát nem végezhetem ezt az egyetemi katonaságot, hanem rendes katonaságot kell végezzenek. [...] Ejtőernyősnek hívtak be, az veszélyes, ugye. [...] Anyám addig járt, amíg talált egy ismerőst – mert anyám nem tudott, ő se tudott szólni egy hangot románul –, és talált viszont egy ismerős nőt az Erzsébet úton, akinél egy nagyon magas rangú katonatiszt volt elszállásolva, ott volt a szobája. És akkor megkérte, hogy intézze el, hogy én tudjam elvégezni ezt az egyetemi katonaságot, hogy ne legyek ejtőernyős. És akkor így aztán az lett, hogy az elintézte, de hát már az én csoportom, az én magyar csoportom nem volt sehol, úgyhogy bekerültem egy tiszta román csoportba, Călărăși-ba. És az alatt a három hónap alatt csak románul beszélve, megtanultam három hónap alatt románul, amit itt sohase hittem volna. Középiszkolába kín volt, ugye. Mert kezdtük a*

---

<sup>106</sup> Orbán László a filmgyűjtemény megőrzője és jelenlegi tulajdonosa, ezért életpályáját részletesebben mutatom be.

*románt, hát úgy harmadik elemibe, egy óra hetente. Akkor jött ugye a négy év, akkor semmi. És utána román irodalommal kezdtük, ugye. Kész, azt nem lehetett megcsinálni. Úgyhogy én nem tudtam semmit románul, amikor elvégeztem az iskolát”* (Orbán László).

Ezt követően a mezőgazdasági egyetemnek (mai neve: Kolozsvári Agrártudományi és Állatorvosi Egyetem) hol a fizika, hol a matematika szakának volt előadótanára, 1954 és 1970 között. 1947-től 1977-ig sportszerűen vívott, versenyeken vett részt (jelenleg a kolozsvári vívók baráti körének tagja). Felesége, Niff Julianna (1929), biológianő volt, két gyerekük született: ifj. Orbán László (1959) és Orbán Sándor (1960). Az 1989-es események után fiaik rendre kivándoroltak Magyarországra. Niff Julianna gyerekeikhez költözött, azonban Orbán László nehezen tudott megválni szülővárosától, ezért 1993 és 2007 között a kétlaki életmódot folytatott. 1999-ben megkapta a magyar állampolgárságot, de továbbra is fenntartott egy bérlakást egy államosított lakóházban. 2007-ben a bérleti díj emelkedése miatt költözött ki családjához Magyarországra. Jelenleg Balatonfűzfőn, Veszprém közelében lakik, és időközönként Kolozsvárra utazik rövidebb periódusokra. Az Erzsébet úti ház tetőterében egy egyszobás lakást szeretne berendezni magának.

Orbán Magda gyógyszerész lett, marosvásárhelyi tanulmányai alatt ismerkedett meg Kovács Istvánnal, aki később feleségül vette. Marosvásárhelyen éltek, majd Győrben. Itt két gyermekük született. 2007-ben elhunyt, férjével egy sírban, a Házsongárdban nyugszik.

Ifj. Orbán Béla (szül. 1929) bár építészmérnök szeretett volna lenni, gyermekbénulása és hiányos román nyelvtudása megakadályozta ebben. Végül matematika-fizika szakot végzett Kolozsváron, majd matematikatanárként, később professzorként dolgozott nyugdíjba vonulásáig. Sebestyén Évát, egy papeányt vett feleségül, amit a rendszer nem nézett jó szemmel.<sup>107</sup> Egy fia született, id. Orbán György (1954). Jelenleg feleségével az Erzsébet úti ház egyik lakrészében lakik, mivel mozgásképtelenné vált, tolókoszihoz kötött, nem is tudja elhagyni azt: *„Bennem tehát a régi Kolozsvár él, nagyon régen nem járok ki a házból, nem látom az új építkezéseket. Tudom, hogy megváltozott, ma már nemcsak az utcában, a házunkban sem él magyar család rajtunk kívül. A magyarok egy része kihalt, nagyobb része kivándorolt, a mi családunk is szétszóródott Németországba, Kanadába, Ausztráliába”* (Orbán Béla, I. Oláh-Gál Elvira 2010. 58).

4. A negyedik generáció története már kevésbé kapcsolódik a családi filmekhez, hiszen ők sokáig csak tudtak róluk, és fiatalkorukban nem is láthatták. Életpályájukat azért fontos megemlíteni, mert ez az a generáció az, amelyik úgy dönt, hogy kilép a helyi közösségből, és külföldön próbál szerencsét. Ennek következtében a 3. generáció leszármazottai szétszóródtak a világban, de hozzátartozóikkal intenzív kapcsolatot tartanak fenn.

<sup>107</sup> Orbán Béla arról számolt be, hogy tanárai megpróbálták rávenni arra, hogy inkább egy munkásosztályból származó lányt vegyen feleségül.

A 3. generációs Orbán Magda családja volt az első kitelepedő, akinek gyerekei: Zsombor (1957) és Réka (1958) már Marosvásárhelyen születtek. Réka családja Győrben él. Zsombor Japánban doktorált, agysebészként praktizál, majd a családjával Ausztráliában, Melbourne mellett telepedett le.

Ifj. Orbán Béla fia, Orbán György az egyedüli leszármazott, aki Kolozsváron alapított családot és továbbra is ott él.

Orbán Lajos utódai közül Huszár (Orbán) Éva fia, Huszár Éva 1989 után Németországban kért letelepedési engedélyt az 1. generációs Tauffer Mária anyja, Oszterman Mária német származására hivatkozva. A nyugdíjazott szüleit később magával vitte. Fia, Huszár László Magyarországra vándorolt ki, előbb Tokajba, majd Budapestre költözött.

Orbán László nagyobbik fia, ifj. Orbán László 1989 után költözött Magyarországra, majd 10 év elteltével Kanadába ment. Jelenleg Vancouverben lakik családjával, ott vásárolt lakást. Kisebbik fia, Orbán Sándor 1990 óta Magyarországon él, jelenleg Balatonfüzfőn lakik.

5. Az ötödik generáció 15 tagból áll, közülük heten születtek Kolozsváron, a többiek a szülők épp aktuális lakhelyén látták meg a napvilágot, amint ez a családfából is kiolvasható. A filmek szempontjából három leszármazottat kell megemlítenünk. A filmek digitalizálásáért közbenjáró ifj. Orbán Györgyöt (1984), aki építész, jelenleg kétlaki életet él, Budapest és Kolozsvár között ingázik. A családi örökséghez ragaszkodva, az Erzsébet úti ház udvarán épített magának saját házat.

Orbán Lajos leszármazottai közül Huszár Mátyás és Orbán Levente (1982) mutattak nagyobb érdeklődést a családi film és a családi múlt iránt. Huszár Mátyás Kolozsváron született, jelenleg Budapesten él, webdesignerként dolgozik. Orbán Levente ugyancsak Kolozsváron született, jelenleg Ottawában él, foglalkozása: pszichológus.

Az öt generáció története, valamint a családi emlékezetben fennmaradt elődök története alapján a nemzedékek közti társadalmi mobilitás a következőképpen alakult: a 19. században történt meg a köznemességből a középosztály felső rétegébe való átlépés az Orbán családi ágon, amint azt az id. Orbán Lajos Tauffer Máriával való házassága is mutatja (a város előkelőbb polgári rétegéből származott, akiknek önálló vállalkozásuk volt). A 2. generáció tagjai házasság révén erősítették meg a középosztályhoz való tartozásukat, azonban a szülők társadalmi rétegéhez képest mégis történt bizonyos elmozdulás: szűkösebb anyagi körülmények közt éltek, az iparos, illetve a kereskedő polgári réteg alkalmazottai lettek, életkörülményeik a kispolgársághoz közelítik őket. A politikai rendszerváltás következtében a 2. generáción belül is történik mobilitás: vagyontukat elveszítik, a munkásosztályba erőltetik őket. A 3. generáció tagjai értelmiségi pályát választanak, ezzel a szocialista rendszer iskoláztatási kényszerét szolgálják, ugyanakkor a szellemi munkával, a műveltség útján tartják fent (kompenzálják?) a korábbi nemzedékekkel való folytonosságot. Ez a tendencia a fiatalabb generációt is jellemzi, ennek szerves része a családi emlékezet ápolása is.

## 6.2.2. Az Orbán család médiagyakorlatainak története

Orbán László emlékezete szerint az egyik Tauffer elődjük is fotós volt Kolozsváron<sup>108</sup>, az évszámok alapján dédszüleinek generációjához tartozhatott. A család fényképész elődjeként tudnak róla, arról már kevésbé, hogy milyen hatással lehetett id. Orbán Lajos, majd ifj. Orbán Lajos fényképezési szokásaira, fényképész-identitására. Tény, hogy a család korábbi generációiról nagy mennyiségű fénykép maradt fenn, több lánányi, melynek egy részén már be sem tudták azonosítani a szereplőket: *„Családi fényképből pedig emlékszem, hogy legalább egyládányit égettünk el egy udvaron. Egyszerűen érdektelenek, tehát annyi hétköznapi kép készült, amin olyan emberek szerepeltek, akiket már úgy nagytatám [Orbán Béla] sem ismert, és nem volt értelme. És nem szerepelt, csak személyek szerepeltek rajta, és nem tudjuk, hogy kicsodák. Vagy lehet, hogy tudjuk, de hát sokszor ugyanaz a kép kinyomatva”* (Orbán György).

Az első világháború előtti korszakból mutattak olyan képeket is, amelyek nem stúdióban készültek. Valószínűsíthető, hogy volt saját fényképezőgépük. Többet lehet tudni azonban Orbán Lajos fényképezési szokásairól: diákkora óta fotózott, 1916-ban, hadseregbe vonulásakor a tátrai kiképzőtáborból is maradtak fent üvegnegatívok (1917-re datálva, pl. a Lomnici-csúcsról, Budapestről). Kedvtelésből, hobbiból fényképezett, kreatív időtöltésnek tartotta. Házasságkötése után számos fényképet készített családjáról: ezek egy része családi fotóként készült, az együtt élő generációkat, a kirándulásait, a gyerekeit örökítette meg. Testvére, Béla nem fotózott, az ő családját is Lajos fényképezte. A saját gyártmányú képeken kívül fényképezőműteremben is rendeltek családi képet. A családi képeket három albumba rendezve Orbán László őrzi, de az albumokon kívül még számos képet tárol: *„De van, mondom, három családi album. Tehát az elsőbe azért csak főleg anyámról vannak ezek a képek, aztán a másodikba már megjelenünk mi is, a gyerekek. És aztán a harmadikba már felnőve is, nagyobb gyerekek formájába is jelentkezünk. És na hát ezek, és na mondom, ezekről a tájakról van ott is valamennyi”* (Orbán László).

Fia visszaemlékezései szerint apjának 7–9 fényképezőgépe is volt, amelyekkel üveglapra, celluloidra rögzített. Otthonukban az ebédlőnek nevezett, de nappalinak és dolgozószobának is használt első helyiségben képek kinagyításával, a fényképpapír vegyszeres fürdőivel kísérletezett (összhangban vegyészeti érdeklődésével). Kísérleteinek receptjét írásban rögzítette. A mattüveges nagyítóról, az apja vegyszeres szekrényéről, a fényképezőgépekről Orbán László most is eleven képet tud festeni: *„Akkor volt egy ilyen nagyító, nem kondenzorok volt, hanem ilyen mattüveges, opálüveges. Ilyen nagy izé volt, hatalmas nagy bura. És emlékszem, mint gyerek, fürdés után oda kimentünk, és néztük a sötétben ottan, ahogy jöttek elő a képek. Hát, az nagy élmény volt számomra.”*

<sup>108</sup> Miklósi-Sikes Csaba erdélyi fotótörténetében valóban szerepel kolozsvári fotográfusként Tauffer Gyula (1832–1890), aki Veress Ferenc királyi fényképész tanítványa volt, 1865-ben nyitott műtermet az Óvárban, amelyet 1874-től Veress Gyulával közösen működtetett (Miklósi-Sikes 2001. 202–203).

Orbán Lajos egy olyan korszakban készítette első képeit, amikor elindult a fényképezés demokratizálódásának folyamata: a 20. század elején kezdett elterjedni az utcai, külső tereken való fotózás, ami a fényképezőgép előtti viselkedés informalizálódását vonta maga után, míg az 1920-as, 1930-as években egyre olcsóbb gépek jelentek meg a piacon, aminek következtében a fényképezés egyre mindennapibb, közönségesebb tevékenységgé vált. Valójában ekkortól számítható a technológia bebocsátása az otthonokba, a mindennapi életbe (erről Boerdam–Martinius 2000. 164–167). Orbán Lajos habitusa több szempontból sem tekinthető átlagosnak: számos gépe volt, otthonában fotólaboratóriumot tartott fenn, nagyszámú képet készített, ezekkel gyakran meghaladta a családi életet dokumentáló fotós szándékait. Képeit nemcsak házi használatra szánta, hanem nyilvánosság elé is tárta. A családtagokat ábrázoló képek egy része művészi képként készült. Gyerekeiről, feleségéről<sup>109</sup> készült fotókkal több versenyre benevezett, díjakat is nyert. A képeket fotókatalógusban, képeslapként sokszorosították, kiállításokon is mutattak be képeket. Magatartása az amatőr fotóművészé volt.

Az önkifejezés céljaira, kreatív eszközként azonban nemcsak a fényképezést használta, más médiumok iránt is érdeklődött. Orbán László szerint apja kiválóan furulyázott és zongorázott, szeretett rajzolni, festett. Néha írt is: köszöntőverseket, verses mesét költött a gyerekeknek *Bimba* címmel egy kis néger gyerekről. A spiritiszta szeánszok hatására tudományos-fantasztikus novellákat írt, amelyek szövegét egy öreg „szellem” barátja diktált neki, más (ál)tudományos ötletekkel együtt. 1916-ban, 19 évesen katonai szolgálatáról vezetett naplót, amelyben szintén utal „öreg barátjára”. A rövid napló feljegyzései leginkább a frontélményeiről, életkörülményeiről, lelkiállapotáról számolnak be. Hazatérése után magánéletet dokumentáló naplót nem vezetett többé, ilyen célra inkább fényképeket készített. Gyakran levelezett, hobbijai közé tartozott a bélyeggyűjtés is, külföldi bélyegklubokkal is levélben tartotta a kapcsolatot. Nyugdíjazása után publicistikával próbálta gyarapítani szerény anyagi jövedelmét.

Ebbe a médiagyakorlatba illeszkedett az alkalomszerű filmezés 1928-tól az 1930-as évek elejéig. A filmezőgép és a vetítőgép típusáról nem derültek ki pontos adatok, a 3. generáció feltételezései szerint munkahelyéről, a fotóboltból kérhette kölcsön és vihette haza: „*BJM: És a vetítő, meg a kamera saját volt? OL: De igen, vagy nem? Kölcsönkérte? Nem emlékszem, lehet, hogy onnan a boltból hozta el, igen. Nem mindig volt, csak egy-egy napon*” (Orbán László).

Tehát a családi fotózás és a filmezés habitusai kapcsán egy tágabb kontextusra is figyelniünk kell: a város különböző intézményeire, az amatőr fotózás lokális gyakorlataira. A következőkben három intézményt mutatok be, amelyek hatással voltak Orbán Lajos filmezési habitusára: a Kovács P. Fiai fotóboltot, az Erdélyi Kárpát-Egyesületet és a Tessar Teke Társaságot.

---

<sup>109</sup> Feleségéről művészi akfotókat készített.

A **Kovács P. Fiai** fotóbolt egyike volt Kolozsvár számos fényképészetre szakosodott vállalkozásának, amelynek 1853-ig dokumentált múltja van. Miklósi–Sikes fotótörténete szerint Mezőbándi Kovács Péter ekkor indította kereskedését, amelyben 1858-ban papíráru mellett fényképészeti kellékeket is árusított. 1880-tól 1889-ig műtermet is fenntartottak, de ez csak másodlagos foglalkozásuk volt, a főtérén levő műtermekkel, mint a Dunky-fivéreké, nem vehették fel a versenyt. Első üzletük a Bánffy-palota oldalán volt, de az épületet a státuspaloták építéskor a századfordulón lebontották, innen átköltöztek a Mátyás tér (ma Piața Unirii) 4., majd a Mátyás tér 8. szám alá (a mai Egyetemi könyvesbolt BNR felőli részébe, l. 3. és 5. kép). Kovács Péternek az Irén nevű leányunokája Schäfer Lászlóhoz ment feleségül, aki a boltot később átvette. A bolt 1900-tól kiadta a negyedévente megjelenő *Fotóipari Értesítőt* (l. Miklósi–Sikes 2001. 151–152). Schäfer László unokája, Kabay László közlése szerint a bolt 1948-ig működött, és a fotós kellékek mellett fotólaborálással és műtárgykereskedéssel<sup>110</sup> is foglalkoztak.

Ifj. Orbán Lajosnak a harmadik boltban lehetett a munkahelye, amikor 1924 körül Schäfer László révén odakerült: *„először, mint társtulajdonos, azután mint alkalmazott. És így akkor kapcsolatba került az akkori csúcstechnológiával, mert ugye ebbe a fotóboltba jöttek a legjobb gépek abban az időben”* (Orbán László). A bolt németországi beszerzőjévé vált, mivel jól beszélt németül. Ő választotta ki a boltban árusítandó gépeket<sup>111</sup> és nyersanyagokat. Az Orbán család a csúcstechnológiák kolozsvári elérhetőségeként tartja számon a Kovács P. Fiait, egy másik interjúalany, Imecs Márton<sup>112</sup> is a Zeiss és más jó minőségű lencsék képviselőként említette meg. Kabay László a kor átlagos kereskedői vállalkozásaként emlékezett rá: *„Egyszerűen a kolozsvári 30-as, 40-es éveknek egy megszokott pontja volt, ami lojális volt a klienseihez és önmagához. Becsületes volt, működött, jól működött. Jó munkát adott ki, éppúgy mint annyi más mészáros meg asztalos, meg más mesterség. Kicsit központibb volt, kicsit belvárosibb volt, de semmi olyan különöset nem produkált, hogy fejezetet szenteljének nekik a történetírók. Egyszerűen voltak, éltek, mulattak, léteztek és ennyi. Lehet,*

<sup>110</sup> A kínálathoz tartoztak díszek, márványnyomatatók, sétatálcák is, amint ezt a következő két korabeli anekdota is megörökíti: *„Schäfer úr, jöttem egy kalapot vásárolni. Hogyne, excellenciás uram, méltóságos uram, természetesen. Kibozza a kalapválasztékot, mert kalapjaik is voltak történetesen. És a végén megtetszik egy kalap, felpróbálja, kifizeti, eltelik 7 év vagy 8 év, s bejön. Na, Schäfer úr, megint nincs kalapom, hát én újra itt vagyok. Ennél kedvesebb, amikor megint csak egy olyan név, ami sokak által ismert, nem tudom pontosan, nem is az a fontos, beállít és egy sétatapot, sétatálcát kér szintén nagyapámtól, Schäfer Lászlótól. Hogyne, kibozza a teljes mintakészletet, volt ott elefántcsont fogantyús, vagy bambuszsnádból vagy bármiből, kisebb-nagyobb, görbült, fémbetétes, akármilyen sétatálcá. A notabilitásnak megtetszik az egyik, kipróbálja, sőtál vele egy lépést, és azt mondja, hogy Schäfer úr, nagyon-nagyon tetszik ez nekem, de egy nagy hibája van, nagy gond van vele. Magas, érzem, ahogy rátámaszkodok, magas, lejjebb kéne legyen. Semmi gond, hát hívjuk a szolgát, s az aljából levágunk 2–3 centit. De, az nem alul magas, az felül magas, a bot”* (Kabay László).

<sup>111</sup> Több interjúban is szóba került, hogy a bolt a Zeiss termékek kolozsvári képviselője volt. A Zeiss 1926-ban magába olvasztotta az Ica Volta nevű drezdai vállalatot is, amely amatőröknek szánt, olcsóbb gépeket készített. Magángyűjteményben található olyan Kovács P. Fiai névvel megjelölt gép, amelyet az Ica Volta gyártott 1922-ben. Ez megfelel az Orbán László által leírt gépnek, amelyet ifj. Orbán Lajos képeken is rögzített.

<sup>112</sup> Imecs Márton fotós és tévés szakember, akinek édesanyja együtt gyerekeskedett a Schäfer-lányokkal.

*hogy valahol megemlítik, hogy volt egy Kovács Péter, de semmi skandallum, vagy patália, nagy sikerélmény vagy rendkívüli teljesítmény nem történt*” (Kabay László).

Valószínű, hogy a Kovács P. Fiai nem tartozott a kolozsvári fotóművészet úttörő intézményei közé, azonban ifj. Orbán Lajos számára elérhetővé tette azokat a képrögzítő technikákat, amelyeket nem engedhetett volna meg magának, így a 16 mm-es amatőr filmező- és vetítógépet is. Imecs Márton véleménye szerint a Kovács P. Fiai reklám gyanánt tartották boltjukban a mozgókép-technológiát: „*azért mert az AGFA-cég szorgalmazta a filmforgalmazást, és bizony nem érte meg a filmet árusítani, hanem egy csomó kedvezményrel járt, hogy propagálják a filmek használatát*”.

Minden jel arra mutat, hogy Orbán Lajos családi filmjei kuriózumnak, ritkaságnak számítanak, a két világháború közti Kolozsváron a családi élet mozgóképen való rögzítése nem volt tipikus polgári gyakorlat. Habár az amatőr filmezés nagy népszerűségnek örvendett Magyarországon az 1930-as évek elején<sup>113</sup>, Kolozsváron kutatásaim alapján nem lehetett elterjedt szokás. Imecs Márton közlése szerint a Fotofilm fényképészstúdió is birtokolt egy filmezőgépet, magánszemélyként Emil Isac<sup>114</sup> és a Kemény család egyik tagja, Kabay László szerint Emil Racovița is filmezett. Eddig csak a Kemény család filmjeinek létezését sikerült visszaigazolni, ezekből Czigány Zoltán<sup>115</sup> rendezett dokumentumfilmet 1995-ben, amit jelenleg a Magyar Televízió archívuma őriz.

Az **Erdélyi Kárpát-Egyesület (EKE)** élete is kapcsolódik ifj. Orbán Lajos tevékenységéhez. Az EKE 1931-ben külön fotószakosztályt szervezett, amelynek vezetőjévé Schäfer Lászlót választották<sup>116</sup>. Az egyesület folyóiratában, az *Erdélyben* gyakran számolnak be az egyesület és a Kovács P. Fiai cég együttműködéséről, ami a lap szerint 1930-ban indult: „A magasabb rendű turistaság eszméjét szolgálni akaró turistának elengedhetetlenül szükséges a fényképezés ismerete és gyakorlása. A fényképezési ismer-

---

<sup>113</sup> Az Amatőr Mozcófényképezők Egyesületét 1931. március 21-én alapították meg Budapesten, kezdetben 31 tagja volt, akik klubhelyiséget béreltek, és hetente kétszer találkoztak. Ugyanabban az évben *Pergő Képek* címmel folyóiratot indítottak (Dékány 2000. 4).

<sup>114</sup> Imecs Márton kezében járt az Emil Isac 16 mm-es vetítógépe, de a felvevőgépe már nem volt meg. Az információt próbáltam ellenőrizni: Emil Isac unokájának nincs tudomása a filmekről, az Emil Isac-gyűjteményt őrző kolozsvári Octavian Goga Megyei Könyvtárban pedig csak fotókat katalogizáltak.

<sup>115</sup> Kemény János báró felvételeire Czigány Zoltán, a rendező bukkant rá, a filmek megtalálása kalandos volt: „Kemény János báró filmfelvételei voltak, melyeket a harmincas években készített Marosvécsen, az erdélyi írók találkozóinak házigazdájaként, kilenc és feles filmre. Ezt az anyagot Párizsban találtuk meg, mielőtt elvitte volna a kukásautó” (Czigány 2006).

<sup>116</sup> Lásd *Erdély* 1931/2. 1933 májusától dr. Manouschek Ottó lett a szakosztály elnöke (l. *Erdély* 1933/3). A testület célkitűzéseit így foglalták össze: „A múlt évben megalakult fotószakosztály szeptember havában újra szervezkedett és elhatározta egy amatőr laboratórium berendezését. Célul tűzte ki, hogy oktató és ismertető előadások, valamint tanfolyamok rendezésével a fotó-amatőrizmust a társadalom széles rétegeiben terjeszti, értékes folyóiratokat és szakkönyveket szerez be, és összeköttetést keres a hasonló külföldi intézményekkel oly célból, hogy a külföldi kiállításokon a tagok kollektíve részt vehessenek. Az osztály eddig több turis-tafényképet vett föl, diapozitíveket készített, útban van a fotótanfolyam és vetített képes előadások megrendezése” (*Erdély* 1931/6).

reték elsajátítása végett 1930. október 14. és december 20-ka közötti időben a Kovács P. Fiai fotócég szíves közreműködésével fotótanfolyamot rendeztünk az unitárius coll. természetrajzi tantermében. Hetenként 4 órában, minden kedden és pénteken esti 8-10 óra között voltak az előadások, melyeket úgy az elméleti, mint a gyakorlati ismeretszerzés anyagából Fanta István a nevezett fotócég laboratóriumának vezetője tartott. A fényképezés gyakorlása céljából a tanfolyam hallgatói vasárnaponként kirándulásokat tettek Kolozsvár közeli környékén, u. m. a Benczés apátságához, a monostori nagygyáthoz, a Hója-erdőbe, az Angyalkúthoz, a Bükkerdőbe, Györgyfalvára” (*Erdély* 1931/2).

A boltot az egyesületi lapban gyakran ajánlották a tanácsra szoruló turistáknak: „Városunkban régi múltra visszatekintő megbízható szolid üzlet Kovács P. Fiai, mely mindenkor készséggel rendelkezésre áll bármely szakkérdésben tagjainknak és szívesen útbaigazítja az érdeklődőket, valamint mi is az egyesületben” (Bogyó Lajos, *Erdély* 1930/2–3).

Az *Erdély* lapszámaiban számos közös kiállításról<sup>117</sup>, fotóvetélkedőről<sup>118</sup> számolnak be, amelyekhez a Kovács P. Fiai kiállítási tárgyakkal vagy díjakkal (gépekkel, fotózási kellékekkel) járult hozzá, a benevezett fotókat a boltnak és az EKE-nek egyaránt kellett postázni (l. *Erdély* 1934/1). A kiállításokon gyakran vett részt képeivel Orbán Lajos is, alkalmanként ő bírálta el a képeket. 1931 januárjában a Kovács P. Fiai 12 előadásból álló ingyenes fotótanfolyamot hirdetett meg az *Erdélyben*, amelyen 4-4 előadást tartott Orbán Lajos és a bolt laboránsa, ifj. Fanta István, további előadók Éjszaky Ödön, E.L. Bordán és Forgács M. voltak (6. kép). Az utolsó előadás témája a filmezés volt, íme a részlet az *Erdély* 1931/1-es számából:

„XII. előadás: 1931. május 14., Előadó: Ifj. Orbán Lajos.

A kino-amatőrizmus fejlődése.

1. Az amatőr filmfelvételek lehetőségéről általában.
2. Az amatőr filmfelvevő gépek ismertetése.
3. A filmfelvételek technikája.
4. A filmvetítő gépek ismertetése és 16 mm-es amatőr filmek bemutatása.

Az előadások mindenkor este pontosan fél 9 órai kezdettel az Unitárius Collegium természetrajzi előadótermében lesznek megtartva. Az előadásokon részt vehet bárki, aki ezen szándékát legkésőbb 1931. február hó 23-ig cégünknel bejelenti s a névre szóló igazolványt átveszi. Későbbi jelentkezéseket nem vehetünk figyelembe.

<sup>117</sup> Részlet az 1931-es kiállításról írt beszámolóból: „Dicséret és őszinte elismerés illeti meg a Kovács P. Fiai cég fotóművész vezetőit: Schäfer László és Orbán Lajos urakat, kik a versenyt és kiállítást megrendezték, melynek szépségét, tanulságos voltát a komoly látogatók szokatlan nagy érdeklődéssel honorálták. A siker teljességét az EKE is szívesen elismeri” (*Erdély* 1931/6). 1933-ban a céget bevonták az első erdélyi turistakiállítás szervezésébe is (l. *Erdély* 1933/4).

<sup>118</sup> Beszámoló egy 1934-es vetélkedőről: „Fotószakosztályunk a régi hírneves cluji Kovács P. és fiai céggel karöltve június hóban országos jellegű fotókiállítást és versenyt rendezett. A magas színvonalú kiállítás megrendezésében a főérdem a fotószakosztály elnökéé, dr. Manouschek L. Ottóé, továbbá a fenti cégé, melynek szíves utánjárása és áldozatkészsége tette lehetővé a verseny gazdag díjazását” (*Erdély* 1935/6).

A fotótanfolyam hallgatóival 1931. április 5-én, vasárnap társas kirándulást rendezünk, mely alkalommal a résztvevőket amatőr-kino felvételekben örökítjük meg. Gyülekezés a Magyar Színház előtt, indulás pontosan de. 10 órakor, hazatérés délben 1 órakor. A filmfelvételeket az utolsó előadás keretében fogjuk levetíteni.”

A fényképek kiállításával egyidejűleg fotótechnikai kiállításokat is rendeztek, 1934-ben a Kovács P. Fiai a következő kiállítási tárgyakkal kecsegtette a nézőket: „Bemutatásra kerülnek a legmodernebb fényképezőgépek, amatőr-kino készülékek, hasznos segédeszközök és más fotóanyagok” (*Erdély* 1934/1).

A bolt és az EKE együttműködéséről szóló legutolsó közlemény 1941-ben jelent meg, a magyar honvédség bevonulása utáni évben itt szervezték meg a Magyar Országos Fotóhetet április 13–20. között. Ennek részeként a Magyar Amatőr Film Szövetség április 13-án Országos Keskenyfilm Kongresszust rendezett, április 14-én *Elhangzott a szó* címen bemutatták a Katolikus Gimnázium dísztermében (ma Báthory Líceum, M. Kogálniceanu utca) a honvédhadsereg erdélyi bevonulásáról készült amatőr mozifilmet, április 15–19. között délutánonként ugyanott amatőr mozifilmeket vetítettek. A hirdetés szerint: „mind a színes állóképek, mind az amatőr mozifilmek, minden nap változóak és azoknak a pontos programját minden nap a Balázs Ernő és a Kovács P. Fiai fotoszaküzletek, valamint az IBUSZ kirakataiban közszemlére helyezzük ki” (*Erdély* 1941/1).

Orbán Lajos ekkor már egy éve a Dermata bőrgyárban dolgozott, és családja nem tud arról, hogy EKE tagsága lett volna.

A **Tessar**<sup>119</sup> **Teke Társaság (TTT)** kolozsvári polgári társulás volt 1932 és 1941 között, tagjait a fotózás és a közös tekézés kapcsolta össze: magukat „a ritkán fotografálók gyakran tekéző társaságának” nevezték (7–10. kép). A társaságról szóló történetek eleven emlékként élnek Orbán László, Orbán Béla és Kabay László emlékezetében<sup>120</sup>, habár ők abban a korban még kisgyerekek voltak. A társaságnak évkönyve is volt, ez jelenleg Kabay László örökösének tulajdonában van. Az évkönyvben az alapítás nincsen datálva, csak a TTT létrejötté alkalmából írott köszöntő vers: ez 1932. november 24-én kelt, szerzője Orbán Lajos. Alapítószövegükben a régi Fotóklub utódjának tartják magukat, a társulás formáját pedig „zártkörű asztaltársaságnak nevezik”. A TTT idősebb generációja, pl. Éjszaky Ödön<sup>121</sup> valóban az első világháború előtti kolozsvári amatőrök közé tartozott.

A TTT törzstagjainak névsora: dr. Hintz György, dr. Hintz Györgyné, dr. Éjszaky Ödön, Forgács Miklós, dr. Fronius Richárd, Gerstenbrein Arthur, ifj. Orbán Lajos, Orbán Béla, Pohl Béla, Schäfer László, dr. Schilling Dezső és Spáda János. Valójában a polgárság különféle rétegei találkoztak ilyenformán: a társaság előkelőségének számított dr. Hintz György

---

<sup>119</sup> A Tessar egy jó minőségű lencsemárka volt.

<sup>120</sup> A Tessar Teke Társaságot Jékely Zoltán is említi a *Kirepül a madárka* regényében (1947) és a *Nyáréj Tomiban* című novellájában (1973). A szerző valóban bejáratos lehetett a társaságba, hiszen nagybátyja Schäfer László volt.

<sup>121</sup> Éjszaky Ödön vasúti mérnök volt, kedvtelésből fotózott 1890-től, és tehetséges rajzoló volt. Többek között a kolozsvári amatőr fotózás történetéről összefoglalót jelentetett meg az *Erdélyben* (1932/5–6).

patikus (és családja), akit elnöküknek neveztek ki. Schilling Dezső és Dezsőné, a „noszolyi sajtókirály” is gyakran fogadta birtokán az asztaltársaságot. A tagok különböző korosztályhoz tartoztak: köreikbe jártak tizenéves gimnazisták, de hatvan fölötti urak is. A tagok magukkal vihettek egy-egy családtagot vagy barátot. A társaság hetente egyszer, csütörtökön gyűlt össze a Nagy József vendéglőben, alkalmanként az Amerika étteremben tartottak összejövetelt. 1932. december 29-ével kezdődően, 1941. december 4-ig minden összejövetelt rögzítettek a könyvben, 433 oldalon kb. 420 alkalmat. A bejegyzések általában egy oldalt foglalnak el, és a következő részekből állnak: a lap felső részét illusztráció, ritkábban fotó díszíti, amelyhez alkalomhoz illő verset, élcelődő megjegyzéseket fűztek, néha bevezették a tekézés eredményeit is, és minden találkozáskor a résztvevők aláírták az oldalt. Közös fotózással egybekötött kirándulásokat is szerveztek, de erről az évkönyvben nem készítették bejegyzést. Kabay László találó módon jegyezte meg, hogy a társaság ars poeticája nem a fényképezésről szólt: „*sok éven keresztül ez a társaság összetartotta a résztvevőket. Tényleg, nagyon szépen kitarítottak egymás mellett, és ugyancsak működtek, ettek-ittak, buliztak. Ami lehetett, ami volt, mindent megünnepeltek. Mindent, ami létezett.*”

Az évkönyv gazdag forrása lehetne egy társasági életet, életmódot vizsgáló kutatásnak, itt azonban csak az Orbán Lajost és a fényképezési habitusokat érintő aspektusokról eshet szó. Orbán Lajos amatőr filmjeire vonatkozó adatra nem bukkantam az évkönyvben, azonban itt alkalmi költészetét eredeti kontextusában szemlélhetjük. Adalékokat találunk szakmai teljesítményeiről (pl. egy sikeres fotótémájú előadásáról), társasági lényét rajzok, fotók, köszöntőversek örökítik meg. A csoportképek sokkal informálisabb magatartást jelenítenek meg, mint ahogy a társaság formális szerkezete, szabályzata alapján gondolnánk. A humor, az élcelődés mind a szövegeknek, mind az illusztrációknak sajátja. A közös képekről nem olvasható le semmiféle hierarchia vagy formalizált rend, előfordul, hogy a fotókat utólag manipulálták, kollázsolták az ugratás, a csattanó érdekében (pl. farsangi szerepcsere gyanánt). A rajzokat gyakran kombinálták kiollózott fényképrészletekkel.

Az Orbán család 2. generációjának TTT tagsága tanúskodik arról, hogy abban a korban hogyan alakulhatott az egyének szocializációja. A társaság tagjait nemcsak a fotózás iránti közös érdeklődés, hanem a munkahelyi és baráti viszonyok, a családi kötelek tartották össze. A Kovács P. Fiai belsője egy karikatúra helyszínéként jelenik meg. Több TTT-tag neve is felbukkan az EKE folyóiratában mint cikkíró, mint választmányi tag vagy mint fotótanfolyam-résztvevő, tehát a két társaság közt átfedések voltak. Kevésbé explicit módon a (németes hatások érte) magyar kultúra is szervezője volt a társaság összetételének<sup>122</sup>: „*Ezeknek a tagjai olyan kolozsvári magyar családok, amelyek úgy érezték,*

<sup>122</sup> Az első világháborút követően a romániai magyar társadalom széles kiterjedésű nem állami intézményrendszeréről Kovács Kiss Gyöngy írt tanulmányt, szerinte: „a Romániához került nemzeti kisebbségek – így a magyarok is – sajátos, nemzeti jellegű társadalmi, gazdasági, tudományos és művelődési szükségleteiknek és igényeiknek megfelelően a már hagyománnyal rendelkező, igen nagy történelmi múltú intézményeikben (EMGE, EME, EMKE, EKE, Hangya szövetzeti hálózat), illetve újonnan létesítettekben igyekeznek kialakítani azt a struktúrát, mely sine qua nonja lesz további nemzeti létük biztosításának és közösségként való továbbélésüknek” (Kovács Kiss 2002. 4).

*hogy valamilyen kapcsolatban állnak a fényképezéssel*” (Kabay László). A TTT a közösségi keretekben megélt identitást tette lehetővé.

Az Orbán család tagabb kontextusa azt is jelzi, hogy a társasági élet formális keretei, az egyesületekbe, társaságokba való tömörülés nagyon elterjedt volt a két világháború közti Kolozsváron. A helyi polgárság önszerveződéséről tanúskodik az EKE korabeli népszerűsége is, ami más turisztikai társaságokhoz képest<sup>123</sup> a magyar polgárok számára kínált társasági keretet, ahol a különböző érdeklődési területeiket művelhették, ugyanakkor lehetőséget teremtett a társadalmi keveredésre is (az 1940-es évekre már a munkásrétegnek szánt szakosztálya is volt, ezenfelül a szakosztályok nem társadalmi rétegek szerint szerveződtek). A szabadidő eltöltésének kulturált kereteit biztosította, szélesebb tömegek számára. Orbán László az 1940-es évek közepén került kapcsolatba az EKE-vel, az útjelző csapathoz tartozott, majd a vívók társulásába járt, jelenleg az öreg vívók baráti társaságának tagja.

Visszacsatolva az Orbán család médiagyakorlataira, szót kell ejteni a későbbi generációk médiagyakorlatairól is. Orbán László nem követte apja példáját a fotózás és filmezés terén. Egy kis ideig kísérletezett a Dulovics-eljárással, amellyel több árnyalatot lehetett elérni, majd házassága során tett autós kirándulások alkalmával készített fényképeket. Ma már felesége vette át a családi fényképkészítést, ugyanis Orbán László nem kedveli az új automata gépeket: *„ezeket a modern gépeket nem szeretem, mert az embernek az egyéniségét nem lehet belevinni. Legfeljebb csak annyit, hogy a beállítás vagy a téma”*. Annál inkább kedveli a festést gyerekkora óta, mai napig sem hagyta abba, hiszen balatonfűzfői otthonában műtermet rendezett be: *„festeni egész gyerekkorom óta festek. Ugye, az volt, hogy családi hagyomány volt, hogy minden rokonnak a születésnapját, névnapját a családban megünnepeltük, és akkor a gyerek valamivel, valami ajándékot kellett csinálni. És akkor én mindig festettem képet, az volt az én ajándékom. Különböző képeket. És így indultam el”* (Orbán László).

Családi fotóalbum a következő generációkról, generációknak is készült, csakhogy ma már számítógépen tárolják őket. A harmadik generáció tagjai is megtanulták kezelni a számítógépet, az új technológiát: e-maileznek, skype-olnak, képnézésre használják azt.

### 6.2.3. Az Orbán-filmgyűjtemény bemutatása

Orbán László őrizte meg a filmgyűjtemény nagyobbik részét, a kutatás során sikerült ezt további három filmtékercsel bővíteni, amelyek tulajdonosa Kabay László<sup>124</sup>. Kabay László feltételezte, hogy Orbán Lajos készíthette a Schäfer Lászlótól örökölt felvételeket:

<sup>123</sup> Orbán László emlékezik még a Kolping-klubra is, amelynek tagjai a Kolping-forráshoz szerveztek sétákat, és egy barlangászcsapatra. Az adatközlők szerint román turistaklub is működött a korszakban. Kolozsvár első világháború előtti sportegyleteiről Killyéni András írt doktori dolgozatot (Killyéni 2011), majd a kolozsvári vívóéletet kutatta (Killyéni et al. 2009). Kutatásai során interjút készített Orbán Lászlóval is.

<sup>124</sup> A felvételeket a tulajdonosok bocsátották a kutatás rendelkezésére.

„a Tessar Teke Társaságban előforduló egyik úriember filmezett annak idején, öt Orbán Lajosnak hívják” (Kabay László). Orbán László emlékezett a felvételekre, tudomása szerint is apja készítette azokat. A filmgyűjtemény kettéválására egyikük sem tudott magyarázatot adni. A gyűjteménynek az Orbán családnál levő része 11 tekercsből áll, Kabay László további 3 tekercset birtokol. A mozgóképek 16 mm-es filmszalagon lettek rögzítve, melyeket tárcsákon, filmdobozokban tároltak. Egy tekercsre 3 percnyi mozgóképet lehetett rögzíteni 24 kocka/másodperces sebességgel, a felvételek hossza körülbelül ennek felel meg, pontosan nem mérhető le, mert a digitalizált változat nem teljesen hűséges az eredeti felvétel vetítési sebességéhez.

A 14 tekercsből 5 darab játékfilm vagy animációsfilm részletét tartalmazza<sup>125</sup>. A fennmaradó 9 tekercsen található az amatőr felvételek. Mivel a gyűjtemény relatív kevés felvételtől áll, ezért egyenként mutatom be őket. Ezeket készítőjük, majd megőrzőik nem látták el helyszínrre, időpontra vonatkozó információkkal. A képen látható helyszínek, épületek, személyek fizikai vonásai alapján, valamint külső források bevonásával valamennyire mégis rekonstruálható bizonyos kronológia. (A nyersanyag életkora alapján is lehetne tájékozódni, de az csak a celluloidszalag vizsgálatával lehetséges, és a felvételek készítésének időpontja ezzel a módszerrel nem állapítható meg). Egy kivétellel, a felvételeknek, címük sem volt, ezért tartalmuk alapján címeikkel láttam el őket, a hivatkozások, összehasonlítások megkönnyítése érdekében.

Az ipai filmgyártásból származó filmek között talán a **Kodak-reklám**<sup>126</sup> a legrelevánsabb az amatőr filmek szempontjából. A Cine Kodak ugyan 1923-ban jelent meg, azonban a reklámfilm valószínűsíthetően 1927–1930 közötti. A George Eastman Archívum<sup>127</sup> szerint a hasonló filmeket a majdani terjesztőknek szánták. Projektorral és díszes gyöngyvászonnal is megajándékozták azt a kereskedőt, aki vállalta, hogy a reklámot a boltjában levetíti. A film egyfajta használati utasításnak tekinthető, amellyel a gyártók ötleteket akartak adni a kezdő amatőr filmeseknek. Az első képkockákon egy angol nyelvű feliratot láthatunk, magyarra fordítva így hangzik: „néhány példa, amit bármelyik amatőr el tud készíteni a Cine Kodakkal”<sup>128</sup>.

A szöveget 22 beállítás követi, amelyeket a következőképpen foglaltam össze:

1. Egy motorcsónakos és egy kajakos ember a folyón nagytotálban.
2. Kamerába néző kisgyerek közelképe.
3. Légi felvétel egy folyóparti területről.
4. Egy férfi és egy nő csónakázása, a nő integet a kamerának, kutyája kiúszik a partra.

<sup>125</sup> Az kereskedelmi forgalomból származó filmrészletek a következők: *Baby Playing Carnival*, *Loyalty*, *Chaplin*, *a görkorcsolyázó* című film részlete, *Toutembuis vagy Chip – The Wooden Man in the Land of the Wooden Soldiers* és egy Kodak filmezőgépreklám. További animációs filmek is kerültek elő a gyűjteményből, de azokat már nem digitalizálták (l. Tóth 2011. 35). A Kabay László-féle tekercseken is találunk játékfilmreklámot.

<sup>126</sup> A reklámfilm megtekinthető az EME médiatárában: <http://dspace.eme.ro/handle/10598/13960>. Utolsó megtekintés időpontja: 2015. 08. 31.

<sup>127</sup> Köszönet a George Eastman Archívum munkatársának, Mike Champlinnek az eligazító válaszáért.

<sup>128</sup> Az angol szöveg eredeti nyelven így hangzik: „A few examples any amateur can secure with the Cine Kodak”.

5. Csobogó patak, kisebb vízeséssel.
6. Vatikáni ór menetelése.
7. Kislány háttal a kamerának egy tavon úszó hattyúkat figyel.
8. Vásárcsarnok, piaci árusokkal felülnézetből.
9. Római látkép a spanyol lépcsőről.
10. Kép egy áradásban levő folyóról, a bal előtérben egy kopár fával.
11. Lóversenyen rajtoló vagy díjazott ló.
12. Csöbörben mosó asszonyok.
13. Boltív által keretezett látkép egy pálmásorról.
14. Közeledő hajó egy szomszédos hajóról filmezve.
15. Parkban vagy kertben sétáló napernyős asszonyok, akik a filmesnek integetnek.
16. Öbölben álló vitorlás.
17. Erdei úton málhásszamárral közlekedő emberek (szolgák).
18. Hó borította tájban közlekedő lovashintó és automobil.
19. Kutyakiállításra beöltöztetett fajkutya.
20. Rögbicsapat mérkőzés közben.
21. Fiatal nővel az avarban játszó kisgyerek, őket egy másik hölgy filmezi.
22. Lesben álló vadász csónakban.

A beállítások témájából is lehet következtetni arra, hogy a gyártó olyan réteget próbált rávenni a filmzésre, akik szabadidejüket rendezvényeken, kedvteléseiknek hódolva, turistaként vagy családjuk körében töltötték el. Az egzotikus helyeket, munkásokat ábrázoló képeken az a tekintetfajta ismerhető fel, amelyet N. Kovács Tímea a gyarmatosító, az etnográfus maskulin tekinteteként írt le (N. Kovács 2003. 99). A reklámfilm a médiumhasználat standard változatának tekinthetjük, amelyből a gyártó által képviselt ideológiát olvashatjuk ki. Ehhez képest a tényleges gyakorlatokat az emberi hozzájárulás, a már meglévő médiagyakorlatok is alakítják.

Az amatőr, családi felvételeket (összesen 19-et) az általam rekonstruált kronológiai sorrendben mutatom be. Ennek alapján a család életének mozgóképes verzióját vizsgálhatjuk meg.

**A keleceli fakitermelő télen** (13–16. kép). A tekercs Kabay László gyűjteményében található. Gőzmozdony előtt sílécekkel felszerelt utasok a kamera felé fordulnak és pózolnak. Vonatablakból felvett képek következnek, majd erős megrendezettségre utal az a kép, amikor a peronról láthatjuk, amint a síléces társaság leszáll a vonatról, köztük Orbán Lajos is. Lovasszánra ülnek, majd síznek. A családtagok Orbán Bélát, Spáda Jánost és Orbán Lajost azonosították be a képeken. Orbán Lajos háromszor is látható a képen, tehát a csapat valamelyik tagja, valószínűsíthetően Schäfer László is besegített a filmzésben. Orbán László szerint a családja körében senki sem síezett rendszeresen, Spáda Jánosról úgy tudta, hogy csak a háborúban síezett. Téli tájképeket, a kiránduló csapat mókázását figyelhetjük meg, majd Orbán Béla munkahelyét, a keleceli fafeldolgozó egységet: az épületet, a munkafolyamat egyes részeit, a munkásokat, a teherszállí-

tásra használt sint. A filmen szereplő emberek gyakran néznek a kamerába, kalapjukat emelik, szalutálnak neki, síznek, élcelődnek a filmezőgép kedvéért. A lefilmezettek köre bővül: egy vendégházból további személyek jönnek elő, a kamera közelébe mennek, és nevetnek. A szánon ülők portréját is elkészítette a filmes: Orbán Béla, felesége és anyósa, majd Spáda János látható. Egy pár másodpercig a fényképező Orbán Lajost is láthatjuk (16. kép). A film a szánnal vágózók képével ér véget.

**Kislány anyja ölében** (11–12. kép). Valójában Csibu látható Spáda Erzsébet ölében, kb. 1,5–2 éves lehet, anyja biztatására az operatőrre néz és integet, a felvétel ebből az egy mozzanattól áll. A felvétel egy szobabelsőben készült, megvilágítás híján a képek nagyon sötétek. A rövid jelenet a keceleli kirándulásról szóló felvétel folytatásaként látható, ami a gyerek életkora és Orbán Béla munkahelye alapján 1928-ra datálható.

**A totyogó elsőszülött** (19–22. kép). Ismét a képen látható gyerek életkora alapján lehet megállapítani a dátumot. Ugyancsak 1927–28 telén lehetünk, egy totyogó és bicegő kislányt, Csibut láthatjuk télikabátban, majd tavaszikabátban szülei, özv. Spáda Jánosné, Orbán Béla társaságában. A bicegő kislány csípőficammal született, járni tanulását több felvételen is dokumentálták. A kislány labdázik, kutyájukat piszkálja, üti egy bottal, szülei pózolnak vele. Nagypapja áll mellette, de a kamera a gyerek szemmagasságába van állítva, ezért neki csak a lábai látszanak.

**Gyerekek téli játéka.** Két felnőtt és több gyerek szánkózik, majd korcsolyázik egy ház udvarán kialakított jégpályán. A filmezőgép kedvéért láncot alkotva csúsznak, majd hasraesést színlelnek a jégen. Kabay László a filmen az Erzsébet úti házukat ismerte fel, a gyerekek közt pedig saját édesanyját. Tudomása szerint Imecs Márton édesanyja is jelen lehetett.

Ugyanezen a tekercsen egy **nyári folyóparti jelenet**. Egy csapat fürdőruhás fiatal és gyerekek egy folyóban fürdenek, és mutatványoznak a felvevőgépnek. Kabay László szerint a felvétel a Szamos partján készült, a mai Grigorescu negyed végén. A résztvevőket nem sikerült beazonosítani.

**Cserkészélet**<sup>129</sup>. Kabay László gyűjteményének részét képezi. Ez a leghosszabb összefüggő felvétel, amit Orbán Lajos készített. Az általam talált adatok szerint a felvételek 1928-ban készültek. A lejátszási idő és a helyszínek alapján valószínűsíthető, hogy kététkericsnyi filmet használtak fel az esemény rögzítésére. A filmben 73 beállítást láthatunk egy cserkészcsapat életéből, a főbb mozzanatok a következők: fiúk vízilabdáznak, csónakáznak, egy fákkal körülvett folyóparti réten automobilon, polgárok, majd egy cserkészegyenruhát viselő férfi portréja látható. A kolozsvári piarista főgimnázium kapuján kivonul egy cserkészcsapat, bemennek a piarista templomba, a gimnázium udvarán gyülekeznek, hátizsákokkal felszerelve kivonulnak. Munkásokat láthatunk fát vágni kb. a Kovács P. Fiai bolt előtt, majd a cserkészek végigvonulnak Kolozsvár főterén. Tábori

<sup>129</sup> A felvétel részletei a *Filmtett* YouTube csatornáján tekinthetők meg: <http://www.youtube.com/watch?v=-6TP33OKwOE> és <http://www.youtube.com/watch?v=DXRZEYtYfcg>. Utolsó megtekintés időpontja: 2015. 08. 31.

életképek következnek: sátrak, sátorkonyha, főzés, nézőközönség, a cserkészparancsnok és egy úribb öltözötű férfi beszélgetése, udvart seprő szolgál, egy kastély homlokzatának képe, egy díszes kapu, majd ismét sátortábor és a polgárokból meg parasztokból álló nézőközönség. Elkezdődnek a cserkészmutatványok, különféle játékokat játszanak. A kamera kiemel egy fűben üldögélő párt, akik viszonozzák a pillantást. A játékok folytatódnak.

A filmen szereplő kastély képe alapján sikerült beazonosítani<sup>130</sup> a tábori helyszínt: a magyarcsesztvei Mikes-kastély körül készültek a felvételek (47–52. kép). A cserkészcsapat vezetője Puskás Lajos volt, tehát a római katolikus gimnázium cserkészszervezetéről láthatunk képeket. Mivel a cserkészcsapat ritkán járt Magyarcsesztvén, így a felvétel időpontja is megállapítható: 1928-ban itt szervezték meg első táborukat.<sup>131</sup> A családtagok feltételezése szerint Puskás Lajos kérésére filmezhette a cserkészcsapatot Orbán Lajos. A film tehát nemcsak a cserkészeseemény újszerűsége miatt készülhetett el, hanem a kamerához hozzáférő egyén társas kapcsolatai is közrejátszottak benne.

**Csibu édesanyjával** (17–18. kép). Nyári felvétel, amint a lépcső mellett ülve játszanak.

**A család télen** (23–26. kép). Orbán Béla kislánya, Maci téli ruhákba öltöztetve az udvaron babakocsiban. Orbán Béla és felesége, Irén, felérnek a ház udvarára. Cica az udvaron. Csibut nagyapja vezeti kézenfogva. Csibu játéka az udvaron nagyapja botjával, havat hord az udvaron, talicskázik. 1928–29 telén lehetünk.

**Autóverseny** Fotózásra készülődő férfiakat, egy távcsöves figurát láthatunk. Távolabbi nézetből derül ki, hogy autóverseny miatt gyűltek össze a fotósok. Az interjúalanyok szerint a felvétel a Feleki-tetőn készülhetett.

**A családi ház udvarán** (35–40. kép). Maci (Orbán Magda) mosolygó arcát láthatjuk, majd Orbán Bélát, amint önfeledten olvas az udvaron egy karosszékben. Maci babakocsizik, egy hölgy bevisz egy üveg bort, ifj. Orbán Béla babakocsiban ülve játszik Csibuval. A járnai tanuló ifj. Orbán Bélát Orbán Irén vezeti majd dobálja. Csibu a lépcsőn egy üres bögréből iszik, Orbán Béla kislányával, Spáda Erzsébet Macival jön ki az ajtón. Cica az udvaron. Belső felvétel, nagyon sötét felvételen látjuk az etetőszékben ülő Orbán Lászlót, amint édesanyja megeteti. A gyerekek életkora alapján 1930 őszén készülhetett a felvétel. Ismét az udvaron: id. Orbán Lajos dohányozva kinéz ajtajából az udvaron filmező emberre. Visszamegy, újra megismétli a gesztust. Most már nagyon gyanakvó

---

<sup>130</sup> Az épületet Dr. Fekete Albert kastélykertkutató azonosította be, segítségét köszönöm.

<sup>131</sup> „Cserkészgyegetnyruhában a szamosfalvi repülőtér meglátogatásakor jelent meg először a csapat 1927. március 24-én. Május 5-én hivatalosan is értesítették az iskola igazgatóját, hogy a kohorsz parancsnoksága elfogadta a csapat belépési kérelmét. Tíz nap múlva az intézet udvarán tartották az első fogadalomtételt. Ez az első év kicsiny méretekben de jól indult, a tízéves megemlékezésnél a csapatparancsnok elmondta, hogy az első tizenöt cserkésznek a nagy része már parancsnok vagy öreg cserkész. 1928-ban a csapat létszáma 42 főre emelkedett. A parancsnokság Puskás Lajos, dr. Wildt József tanárokon kívül kibővült még Uitz Mátyás, dr. Koronka István és Sipos Béla vezetőségi tagokkal. [...] *Csesztve mellett szervezték meg az első táborukat*, ahol már saját tábortársaságot adtak ki *Tábori Posta* névvel” (kiemelés tőlem, Bardócz 2010. 121).

nézőkké válunk: hiszen itt minden megrendezett! Leül egy karosszékbe és unokáival játszik az udvaron.

**Fotográfustanoncok sétája**<sup>132</sup>. Egy óra és egy nyomtatott lap képét, majd annak a férfinak a közelképét láthatjuk, aki ezeket tartja (53–64. kép). Totálkép következik egy gyülekező tömegről a sétatéri Kolozsvári Magyar Állami Színház előtt, a korábban látott férfi vezetésével a tömeg elindul. A következő beállításokon a jellegzetes sétatéri épületeket láthatjuk: a Kioszk, majd a kaszinó épülete a mellette elvonuló társasággal. Egy városzéli réten közös fotózkodással, a fényképezőgépek és tulajdonosaik bemutatásával folytatódik. Az EKE fotótanfolyam-leírása és a résztvevőkről készült fotó alapján a filmet az 1931. április 5-én 10 órától meghirdetett sétáról készült filmfelvételnél azonosítottam be. Az első képkockákon látható óra és a férfi arcképe is ezt erősíti meg (a képen Orosz Endre, az EKE főtitkára, egyben az *Erdély szerkesztője* látható<sup>133</sup>).

**Családosít játszanak** (27–32. kép). 1932. jan. 17. – ezt a dátumot írja rá egy kéz egy lapra, majd azt, hogy *Öcskő* és *Csibu*. Egy kis függönyt húznak el, mintha színpad volna. Az anya, Spáda Erzsébet két gyerekével pózol az operatőrnek. Belsőben forgatták, erős reflektorokkal világították meg a teret, azaz ifj. Orbán Lajosék ebédlőnek, nappalinak és dolgozószobának használt helyiségét. A gyerekek önmagukat alakítják: egy asztalnál ülve játszanak, majd játékaikkal saját performanszot adnak elő. Ezt követően az apát láthatjuk karosszékében, mögéje áll felesége, gyerekeik is odagyűlnek és az apa ölébe másznak. Tekintetük hol a kamerára téved, mintha családi fényképhez állnának pózt, hol egymásra tekintenek.

**Gyerekfoglalkozás az udvaron** (41–42. kép). Az előző felvételhez van ragasztva, nyári jelenet. Tauffer Mária, Spáda Erzsébet három gyerekkel lejönnek a lakásukból kivezető lépcsőn és kézen fogva körtáncot járnak. Majd az udvarnak egy másik szegletében egy fa köré gyűlnek össze, ahol a nagymama utasításai szerint négy unokája köré kellene, hogy üljön, mintha fénykép készülne. A különböző irányokba izgó-mozgó gyerekek nem teszik lehetővé ezt. Orbán László közelebb megy a kamerához, és hosszan megbámulja.

**Téli jelenet.** Gyerekek játszanak a hóban a családi ház udvarán.

**Nyári fürdőzés.** A két kislány fürdik, pancsol egy szabadban levő kádban az udvaron.

**Strandolás.** A hozzátartozók szerint a kolozsi fürdőt láthatjuk. A képeken szerepel a két fiatal család a gyerekekkel, ifj. Spáda János és Schäfer László a lányaival. A családtagok egy strandon álló padra leülnek, és felvesznek egy fényképezésre jellemző pózt.

**Csibu a kertben.** A kislány tornászik, játszótársaival játszik a kertben.

<sup>132</sup> A felvétel megtekinthető a *Filmtejt* YouTube-csatornáján: <http://www.youtube.com/watch?v=SVDZTM5SMKo>. Utolsó megtekintés időpontja: 2015. 08. 31.

<sup>133</sup> Orosz Endre beazonosításában Nyisztor Miklós segített, akinek magángyűjteménye van EKE-s relikviákból, a 20. század eleji egyesületet kutatja.

Nem sikerült időben elhelyezni a következő két felvételt.

**Kolozsvári életképek**<sup>134</sup> (43–46. kép). az Orbán család kutyája az udvaron. Schäfer László a Kovács P. Fiai bejáratánál társalog. A következő snitten ő és az operatőr helyet cserélnek: Schäfer László átmegy az úton a bolt irányába. A korabeli Unió utca (mai Memorandumului) látképe lovasszekérrel, a malomárok park felőli része, csónakázó a parkban, a monostori út (mai Moșilor) látképe ökrös szekérrel, a Mátyás szobor, emberek a Szent Mihály-templom előtt. Közülük egy csapat átmegy az úton az operatőr irányába, köztük van Orbán Béla és felesége, Orbán Lajosné, Spáda János, Schäfer László és felesége. Tesznek egy sétát a sétatéri tó körül, Spáda Erzsébet hatyúkat etet. Bemennek egy vendéglőbe majd kijönnek. Kolozsvár látképe az Erzsébet úti kertből. Kolozsvári utcaképek, Mátyás szobor, Orbán Lajos kilép a Kovács P. Fiai bolthelyiségéből.

**Kirándulás**<sup>135</sup>. Egy házaspár utazásának állomásait követhetjük nyomon az állomástól a célpontig, egy vidéki házig és szőlősig. Megrendezett jelenetek követik egymást, amelynek szereplőit a családtagok csak találgatni tudták. Az utolsó jelenetben rövid ideig az operatőr is csatlakozik a kiránduló férfihoz.

Összegzésképpen elmondható, hogy a 19 felvétel 1927/8 és 1932 között készült. Eből 14 felvétel a családi élet eseményeit tartalmazza, hogyha ezeket generációkra lebontva vizsgáljuk, azt láthatjuk, hogy a legidősebb generáció jelenik meg a legkevesebb alkalommal (3-szor), míg a legtöbb jelenet a gyerekekről, a 3. generációról szól (13). A filmes generációját vizsgálva az derül ki, hogy Orbán Lajosné a 19 felvételtől 9-en, férje pedig 6 felvételen szerepel, testvére, Orbán Béla 7 alkalommal jelenik meg. A filmgyűjteményen észlelhető a szorosabb kapcsolódás a filmező nemzedéken belül, ők a nem családi témájú filmekben is reprezentálva vannak, főként a két fűtestvér. Orbán Lajos a 14 felvételtől kettőt valójában egy másik családról/családnak készített (Schäfer Lászlóéknak). A keceli fakitermelés témájú tekercs egyszerre tekinthető családi filmnek és munkahelyről, utazásról és egy tágabb baráti társaságról szóló dokumentumnak, így a másik felvételecsoporttal is társítható. A fennmaradó 5 felvétel: a *Cserkészélet*, az *Autóverseny*, a *Fotográfus tanoncok sétája*, a *Kolozsvári életképek* és a *Kirándulás* nem kötődik a családi élethez, de nem is árucikként készültek. Az egyén tágabb kontextusához, ismeretségi köréhez kapcsolódnak, a filmező ember szociális hálójának egy-egy másik vetületét ismerhetjük meg általuk. Meglepődve észleltem, hogy a Kodak-reklámfilmben javasolt 22 témából 10 Orbán Lajos filmjeiben is megtalálható, de óvakodom attól, hogy ezt a reklámfilm hatásával magyarázzam.

Hogyha helyes a korszakolás, akkor a rekonstruált kronológiából az is kitűnhet, hogy az 1920-as évek végén nagyobb filmezési kedv jellemezte Orbán Lajos gyakorla-

---

<sup>134</sup> A felvétel az EME médiatárában található meg: <http://dspace.eme.ro/handle/10598/13942>. Utolsó megtekintés időpontja: 2015. 08. 31.

<sup>135</sup> A felvétel az EME médiatárában található meg: <http://dspace.eme.ro/handle/10598/13959>. Utolsó megtekintés időpontja: 2015. 08. 31.

tát. Mintha ki akarta, vagy akarták volna próbálni azt, hogy mikor lehet filmezni, mi mindenre lehet használni egy filmezőgépet. A Schäfer László családjáról szóló filmek létezése is talán ezzel magyarázható. A Kolozsvárról szóló film elkészültének időpontja dönthetne ez ügyben: vajon a filmezőgép boltba kerülése után készült vagy később? Miért döntött úgy a két fotóboltvezető, hogy elkészítteti saját mozgóképes portréját és egy várost dokumentáló felvételsorozat elé meg után illeszti ezeket? (Vajon része volt ez a film az 1931-es amatőrkurzusnak?)

A filmek formájára a leginkább a rögzített kamerahasználat a jellemző, amelyet a szereplők mozgása után igazítottak néha, kameramozgással azonban ritkán lehet találkozni. A leggyakoribb plánok a félalakos szekondok, a kistotalok és az arcközelik (mindhárom képkivágatban az emberi arc jól kivehető). Az egyik szobabelsőben készült családi filmhez reflektoros megvilágítást használt Orbán Lajos (a *Családosdit játszának*, l. 30. kép).

A kamera előtti viselkedés legfőbb jellemzője a kameratekintet, ami részben a fotózáson felvett póz, a már betanult magatartásforma hatását jelzi (erre egy későbbi fejezetben kitérek még). A szereplők a leggyakrabban frontálisan helyezkednek el a kamerához képest, vagy a kamera tengelye mentén közelítenek a filmezőgéphez. Ez arra is utal, hogy tudatában vannak, hogy a felvevőgép működésbe van hozva, viselkedésüket ehhez igazítják (a cserkészfilm ez alól kivételt képez, nagyon sokan állnak háttal a kamerának). A filmező ember egyben rendező is: a gyerekek számos gesztusa, a megismételt mozdulatok utalnak erre. A megrendezettség legszembetűnőbb példája a *Családosdit játszának*, ahol a család négy tagja színdarabként játssza el a családi életben betöltött szerepét (ennek a felvételnek a részletes elemzését lásd a köv. fejezetben). A családi performansz ezeknek a szerepeknek a kimerevítésével ér véget, amikor is a négy családtag felvesz egy családi fotózásra jellemző tradicionális pózt. Filmen belüli fotózkodás szituációjára is sűrűn akad példa: a *Kelecelen*, a *Cserkészélet*, az *Autóverseny*, a *Fotográfusstanoncok sétája*, a *Strandolás*, a *Kolozsvári életképek* is tartalmaznak hasonló jeleneteket. Úgy tűnik, Orbán Lajos filmen is igyekezett reprezentálni a fotográfia iránti érdeklődését: a filmek témája, megrendezettsége, formája és fényképezőgéppel való önreprezentációja mind erre utal.

A filmekben megjelenő helyszínek alapján a következőképpen oszlik meg a gyűjtemény: 12 felvétel készült a családi ház körül, ebből 10 a ház udvarán, egy a kertben, és 3 szobabelsőben (nappali szoba). Négy külső helyszínen rögzített mozzanat van, amelyen családtagok szerepelnek. Tehát a gyűjteménynek ez a része valójában egy nagyon szűk teret ábrázol, amely a három generáció közös életterének feleltethető meg (közös udvar, közös kert, nappali szoba). A belső terekben való filmezés a megvilágítás miatt is nehezen volt megoldható abban a korban. Láthatjuk, amint Orbán Lajos két sikertelen kísérlet után egy reflektorral oldotta meg a problémát. A *Családosdi* nemcsak azért különleges, mert stúdióinak rendezte be a nappali és dolgozószobájukat. Ez a térbeli behatolás mintha a privát és a nagycsaládi nyilvánosság szférájának átlépését jelezné: a belső felvételeken kizárólag csak a filmes felesége és gyerekei láthatók, az 1932-ben készült filmen ő maga is (jó volna tudni, hogy ki helyettesítette az operátort, hogy apaként is szerepelhessen a filmben). Az udvar leginkább a már járni tudó gyerekek, a nagyszülők, az anyák és a

háziállatok mozgástereként jelenik meg (Orbán Lajos egy alkalommal, Orbán Béla 3 alkalommal látható a ház mögötti udvaron, a nagyszülők nagyjából csak itt láthatók). A család életterén kívül elbarangoló felvevőgép tekintete ehhez képest már nem tesz ilyen distinkciót a nemek közt (pl. a *Kirándulás* egy házaspárt mutat be, a kolozsvári városképeken ugyancsak párokat látunk). Néhány felvételen mintha a férfiak világát preferálná jobban: például a bolt két társtulajdonosáról készült kép. A keceli felvételen is a legtöbb képen férfiak láthatók utazás, szízes, munka és móka közben. A Schäfer Lászlónak filmezett *Gyerekek téli játékában* a gyerekeken kívül két férfit láthatunk, amint a játékot, a korcsolyázást irányítják. A *Strandolás* felvételein a csapat férfi tagjainak van nagyobb szerepe, hiszen ők szórakoztatják a kisgyerekeket.

A családi felvételek témáját leginkább a családi élet mindennapjai jelentik, még akkor is, hogyha mindezt erőteljesen megrendezett formában mutatják meg. Egyik esemény sem ünnepi, nem kötődik az emberi élet sorsfordulóihoz sem. A filmezés kedvéért történnek a mozdulatok, de mégsem önkényesek. Mintha a hétköznapi élet épp aktuális, rutinszerű folyamából ragadnának ki, és sűríténeek egy-egy mozzanatot. Így a filmek témájuk szerint inkább az esetleges, a banális szférájának megjelenítői, egy lineáris időtapasztalat bontakozik ki (pl. a gyerekek növekedése), vajmi kevés közülük van a ciklikusan megélt időhöz. A filmek formája, a megrendezettség ténye, a kamera előtti viselkedés azonban azt sugallják, hogy ezeket a képeket nemcsak indexként, az esetleges, a véletlenszerű lenyomataként nézhetjük. A családi élet színdarabja nemcsak a geg kedvéért készült, hanem implicit módon magában hordozza a családi élet és főként a gyermekkor mítoszatát is. Tehát a film médiumáról alkotott elkézeléseket az indexikusság és szimbolikusság paradox egyvelege jellemzi.

Itt nem kerülhet sor annak az öt felvételnek a részletes elemzésére, amelyek nem családi filmként készültek el. A *Fotográfusanoncok sétájának* elkeresztelt felvételtől mégis szót ejtek<sup>136</sup>. Ez a felvétel vezetett el a történeti szemléletig, hangolt rá a gyűjtemény kutatására. Kezdetben csak feltételezések voltak róla: például, hogy fotográfusok találkozója lehet az 1930-as években, majd a Tessar Teke Társasághoz kapcsolták. Úgy vélekedtem, hogy szükséges konkrétabb, pontosabb adatokat megtudni a képen láthatókról, ahhoz, hogy megérthessem, milyen szándékok irányíthatták a filmest. Az EKE fotótanfolyamáról szóló hirdetéssel összekapcsolva fény derült arra, hogy a felvételt demonstráció gyanánt, egy kurzus előzményeként készítette Orbán Lajos. A felvétel készítésének szándéka, a téma, és a tervezett bemutatási mód is kísértetiesen hasonlít a Lumière-fivérek *Fényképészek világtalálkozója* című korai egyperces filmjére: 1895-ben egy fényképészkongresszus résztvevőinek érkezéséről készítettek felvételt, amelyet még aznap le is vetítettek nekik. A felvétel tehát a mozgóképben rejlő reprezentációs lehetőségek demonstrációja végett készült, akárcsak Orbán Lajos 1932-es filmje. Hajlok afelé, hogy a felvételt a médium első születésével kapcsoljam össze. A film több szempontból is azt példázza, hogy a

---

<sup>136</sup> Ennek a felvételnek az elemzése *A családi film genealógiája. Az amatőr fényképezéstől a filmezésig – a celluloid filmtől a videóig* című tanulmányban jelent meg a *Korunkban* (Blos-Jáni 2012).

mozgóképet mit jelenthet, hogyan szituálható a már meglévő fényképezési gyakorlatokhoz képest: a film ismertetését egy amatőrfotósként ismert egyén végezte el, a felvételt egy fotókurzus részeként hirdették meg, a résztvevők fényképezőgéjükkel felszerelve vettek részt a sétán, a film megrendezett jeleneteinek a témája is a fényképezés, illetve a fényképezőgép lett.

A rövid felvétel több részre tagolható (53–64. kép). Az első rész tulajdonképpen néhány képkockából áll: egy órát és egy nyomtatványt láthatunk, a lassan felfelé svenkelő kamera annak a férfinak az arcát mutatja meg, aki mindezt kézben tartja. A képen látható férfi nem más, mint Orosz Endre, akit az EKE korabeli előkelőségének tartottak, az önálló fotótésztület szervezését, a fotózás tervszerű popularizálását a természetjárók körében ő kezdeményezte. Az ő arca ki van emelve a tömegből, amelyet majd kígyózó sorként a következő képsorok mutatnak meg. Az óra és a papír képe valószínűsíthetően avégett került a film elejére, hogy az esemény önazonosságát igazolják. A helyszín (a színház) képe ugyan nem jelenik meg, csak tömeg körüli háttérként, azonban az időpontot (az indulást 10 órára hirdették meg) és az eseményt (feltehetőleg a verseny programját) fontosnak tartották megjeleníteni. Az első kockák tehát szimbolikus gesztusként értendők, csak hogy a rajzon, fotón megjeleníthető kimerevített időképhez képest, itt az esetlegesség idejével találkozunk. A képen látható zsebóra ugyanis nem 10 órát mutat, hanem 10 óra 15 percet. Ez ellentétbe helyezhető azzal az időábrázolási konvencióval, miszerint az események időpontjára való várakozást, a fordulópontot jelölő időpont előzményét kell megmutatni: például a TTT könyvben a szilveszteri várakozást egy 11:53 perces mutató órával ábrázolták. A késés idejét, a múlt időt megjelenítő óra képében nemcsak egy humoros részletet látok (hogyan 1931-ben is késtek), hanem a mozgóképes ábrázolás időábrázolás sajátosságát, az idő megélésének, az idővel való szembesülésnek az újfajta mediális keretét. Az esetleges, a véletlen idejének a rögzíthetőségére talán Orosz Endre és Orbán Lajos sem voltak felkészülve, ezért örökítették meg a késést. A felvételnek az első mozzanatában tehát a szimbolikusnak és az indexikusnak ugyanazt a keveredését látom, mint Orbán Lajos családi filmjeiben.

A felvétel második részében a séta útvonalát láthatjuk: a sétatéri tó és a Kioszk képe után a résztvevők vonulása következik, háttérben a kaszinó épületével. Ezt követően a célba ért csapatot láthatjuk, háttérben a Szamossal. A csapat női tagjairól készül csoportfelvétel (nincs náluk fotógép, csak női táska), majd a kamera egyenként is lefilmezi őket, később árkot ugranak a réten. A sétatéri felvételek képeslapszerűen láttatják ezt a városrészt, ilyen szempontból a *Kolozsvári életképekre* emlékeztet. A hölgyeket kiemelő képsorokkal együtt ez a rész a korai mozi attrakciós esztétikájára (l. Gunning 2004) emlékeztet, amely a megmutatás, a prezentáció gesztusát olyan témákkal kapcsolta össze, mint az egzotikus látképek, panorámák, táncoló nők, gegek, grimaszoló arcok, bűvészműtatványok, ebben az esztétikában maga a technikai apparátus is egy attrakciónak számított.

A felvétel harmadik része valóban apparátusokról szól, csak hogy itt az igazi hős a fényképezőgép, a filmezőgép csak szemlélője a fotósok performanszainak. Fényképe-

zógépeiket próbálgató, állítgató urakat látunk, majd egy csoportkép elkészültének folyamatát, amelyen a korábban bemutatott hölgyek is szerepelnek, most már kezükben is fényképezőgép látható. Körben állva próbálgatják fényképezőgépeiket, de sosem szegeznek azokat a filmezőgépre, oldalról látjuk az objektíveket. Ezt követően egy újabb beállításban az állványra szerelt fotógépek hadának tekintetével találjuk szembe magunkat, tulajdonosaik a kép két szélén sorakoznak. Ki-ki elveszi a saját felszerelését, miközben jelentőségtelien a filmezőgépbe néz. Ezt a jelenetet szimbolikus síkon értelmezhetjük a fényképezőgép és a filmezőgép csatájaként is, amelyben a fényképezőgép fölénye vitathatatlan. Lehet, hogy túlzás rivalizációról beszélni, de ezt a játékos jelenetet mégiscsak egyfajta reflexív mozzanatként tekinthetjük, amelyben a filmezőgép a fényképezőgépek tükrévé válik, és egyben a fényképezést kedvelő, azzal együtt élő embernek a tükrévé. Mondhatni, a film metaforikusan jeleníti meg a szakirodalom megállapításait a fotó és a film intermedialitásáról, affiliációjáról. Ezek a filmek tehát egy olyan médiagyakorlat produktumaiként tekintendők, amely alárendelődött a korabeli helyi fényképezési kultúrának. Az ember és fényképezőgép korabeli szimbiózisának a kultuszát jelenítik meg ezek a képek, akár csak dr. Éjszaky Ödön intelme: „aki fényképez, annak többet nyújt az élet” (*Erdély* 1933/1–2).

A családi, az amatőr filmezés ekkor nem különült el egyértelműen a fotózástól, a mozgókép sajátosságait a meglévő médiagyakorlatok szerint értelmezték. Ilyen szempontból érdekes volna megvizsgálni azt is, hogy más médiagyakorlatok hatottak-e a filmezésre, például Orbán Lajosnak mint festőnek milyen habitusa alakult ki. Erről az élő hozzátartozók azonban már nem tudtak beszámolni. Az írásgyakorlata kevésbé rokonítható a családi élet dokumentálására használt filmezéssel (sőt, háborús feljegyzéseiben igen gyakran tesz különbséget aközött, amit érdemes lejegyezni, és aközött, ami élő képként maradt meg számára, és nem szeretné írásban rögzíteni).

Az amatőr filmezésről szóló előadás szövegéről, az előadás után vetített filmekről és a film fogadtatásáról nem sikerült információkat, adatokat találnom, pedig ezek további perspektívákat nyitnának meg a film értelmezésében. Hogyha Kemény János filmjeinek az elemzése is lehetővé válna, akkor ennek a korai amatőr mozgóképkultúrának újabb kontextusait, aspektusait tárhatnám fel.

#### 6.2.4. Az Orbán-filmgyűjtemény társadalmi élete

Orbán Lajost már nem tudjuk megkérdezni, hogy miért tartotta fontosnak elkészíteni épp ezeket a felvételeket. Azonban a fennmaradt filmek és az interjúk alapján néhány következtetést mégiscsak levonhatunk. Például, tudni lehet azt, hogy csak félig-meddig domesztikálta a filmezőgép és a vetítógép technológiáját. Hazavitte ugyan, de nem vált az otthon részévé. A filmek azonban beépültek az otthon tárgyi környezetébe, ahol a tárolás céljából szekrényt is csináltatott: „*a filmeket a dolgozószobában tartotta [ahol a fotólaboratórium is volt]. Az most nálam van Balatonfüzfőn egy ilyen..., azt hiszem, csináltatott*

*filmszekerény. Alul volt kihúzható része, ott is polcok voltak, és ott volt tartva ez a néhány tekercs film. De lassan elkallódtak. Megérték ugye az orosz... azt nem is tudom, hogy hogy éltek át ezek a filmek, mert az Erzsébet utat teljesen kiürítették, meg azóta kórháznegyed lett. Amikor visszajöttünk, ugye, akkor, már nem is tudom, mennyi telt el, azt hiszem, egy hét, bevittük, és megüsztták” (Orbán László).*

A családi filmeket a megvásárolt filmekkel együtt ifj. Orbán Lajos lakásán nézte a két fiatal család az 1930-as években. Orbán Béla emlékei szerint a vetítésekre havonta egy-két alkalommal került sor: *„És mi hallgattuk, gyerekek, ültünk párnákon a földön, s azt a filmgépet még tekerni kellett, emlékszem. Visszafelé kellett tekerni, s nagyon élveztük. Most is előttem van, ha behunyam a szemem: ott ülök Laci mellett a párnán [a nappali szobában], és kacagunk. Egy Chaplin-film volt, valami fagyaltot ráz ki a nadrágjából, s ráesik egy asszony hátára, s akkor abból nagy botrány lesz, s akkor üldözik, s futnak. Nagyon primitív dolgok voltak, de a gyerekeknek nagyon tetszett” (Orbán Béla).*

Orbán László és Orbán Béla leginkább az animációs filmek és a burleszkek élményét konkrét jelenetekkel tudják felidézni, a családi felvételek témájára vázlatosabban emlékeztek a digitalizálás pillanatáig (pl. Orbán László tudott a cserkészfilmről, és Orbán Béla emlékezett arra, hogy látta gyerekkorában a sízós filmet): azt nem lehet már vizsgálni ugyan, hogy az 1944-es orosz kilakoltatásig hogyan zajlottak a vetések, de a 3. generáció tagjainak a visszaemlékezéseiből kikövetkeztethető az, hogy nagy élményt jelentettek az akkori gyerekeknek: *„Hát különleges élmény, az volt. Én mint gyerek, hogy abban az időben, alig indult. Álljunk csak, hogy is emlékezzem vissza? Hát már hangosfilm volt az én gyerekkoromban. Anyámék mesélték, hogy kezdetben némafilmek voltak, nem volt hang. És ezeknél sem volt hang, és azért nagyon szerettük mi ezeket a filmeket. És vannak, ugye, családi felvételek ezeken a filmekken, és akkor láttuk, hogy hogyan mozgunk. Tehát ez a gyerekeknek nagyon nagy élmény, hogy saját magát látja a filmen mozogni. Mint egy filmsztárszt. Azokat is mindig megnéztük, a családi filmeket, nemcsak a Chaplint” (Orbán László).*

Nem maradt fent emlékük arról, hogy a családi felvételek hogyan készültek, Orbán László viszont több fényképezési alkalmat is felidézett: *„A filmek? Hát azokra sajnos, nem nagyon emlékszem, mert ugye kicsi voltam. Két- vagy hároméves, ha lehettem, a 30-as évek elején, de úgy a filmezésre talán úgy emlékszem, ha nagyon vissza, de hát itt most már nem lehet annyira mondani, mert ugye láttam ezt. És akkor nem tudom, hogy tényleg az én agyamból jön-e vagy pedig ezt most láttam, és úgy emlékszem vissza. De arra emlékszem például, hogy az egyik nyertes képét ahogy készítette. Tehát én ülök egy széken, és apám odatette, mindig voltak ezek a nagy papírok, amivel a fényképről készítette a másolatokat. És annak a visszája az egy nagyon szép karton volt, és arra lehetett... Persze, a gyerek mit csinál, összevissza, ákombákom, és emlékszem, hogy ottan ültem, s akkor valami fénnel, nem tudom, hány ilyen lámpája volt apámnak, megvilágított, és akkor levett (...) És aztán még az érdekes, megint egy nagy családi esemény, a karácsony. Karácsonykor apám mindig csinálta a karácsonyi felvételeket. Amikor jött a fényképezés, odaültünk a karácsonyfa elé, a megfelelő játékok ott voltak, odahelyeztük, és apám a villanófénnel csinálta a képet. Volt ott egy cserepes kályha és előtte pedig fémről egy tartó, amin volt egy kampó, egy lapát és egy parázsfogó csipesz. Ezek hozzátartoztak. És ak-*

*kor apám mindig vette a kampós szénkaparót, és feltette a kemence tetejére, s abba a kampóba beakasztott egy kicsi zacskót. Úgy nézett ki ez a villanófény, hogy volt egy kicsi zacskó, és abból egy ilyen kanócszerű kótél, de rövidke, lógott le. És akkor apám ment a sötétben, kinyitotta a fényképezőgépnak az objektívjét, meggyújtotta a kótelet, hamar beszaladt hátra, s akkor jött egy nagy villanás” (Orbán László).*

A családi filmgyűjtemény vetítési alkalmai révén létrehozott elsődleges nézőközön-ség, az első három generáció azonban 1945 után felbomlott, a vetítések megszűntek (a házat államosították, 1945-ben elhunyt id. Orbán Lajos, Orbán Béla orosz fogságba került). Ezt követően, a második generáció idején, 1944 után kerülhetett a filmgyűjtemény egy része Schäfer Lászlóhoz, akinek a képgyűjteményét jelenleg unokája, Kabay László őrzi. Lomtalanítás közben bukkant rá a filmekre, amelyeket korábban nem látott, és úgy döntött, hogy megtartja őket. A *Filmtett* szerkesztőségén keresztül kért segítséget a digitalizáláshoz, ami végül 2011-ben történt meg. Kabay László, aki szintén amatőr fotós, a kolozsvári fényképezéshez kapcsolódó kordokumentumként őrizte meg a felvételeket: *„Én rengeteg mindent kidobtam, és még ki fogok dobni, de hát ez mégis szakmámba vág, és tekintettel vagyok az értékére is. Csak eddig nem volt alkalmam rá. Eszembe se jutott, hogy létezik Kolozsváron egy digitalizáló megoldás. Lemondtam róla, ugyanakkor belenéztem a kockákba s a tartalmukat nem tartottam annyira hiperérdekesnek, hogy most én akkor va-lahonnan kerítsek 16 mm-es vetítőkészüléket, mert ez mai napig is elég nehéz dolog. Akinek van, nem adja kölcsön, vagy megveszed jó drágán. Nem árulják minden utcáskoron. Mindent, ami fényképezéssel kapcsolatos, Kolozsvárral, átnéztem, rendszereztem, amennyire tudtam” (Kabay László).*

Az Orbán család tulajdonában maradt filmeket (és általában a családdal, apjával kapcsolatos dokumentumokat) Orbán László őrizte meg, leltározta, és szállította az éppen aktuális lakhelyére. Magát hagyományörzőnek tartja, apjáról, Orbán Lajosról elismeréssel és csodálattal beszél. Az 1960-as években munkahelye (Kolozsvári Agrártudományi és Állatorvosi Egyetem) révén hozzáfért egy vetítőgéphez, amellyel ismét lehetővé vált a tekercsek vetítése: *„Ezeket én még egyszer találtam az Agronómián, mert én ott dolgoztam, ott voltam 16 évig, de ott találtam egy olyan régi vetítőgépet, de abhoz kellett, nem tudom, a motor, az ki volt valahogy szerkesztve, s aztán úgy összeeszkabáltam, hogy egy motort hozzáerősítettem valahogy. És akkor avval lehetett aztán vetíteni. És akkor még egyszer hazahoztam, és akkor még egyszer vetítettünk” (Orbán László).* Ezen a vetítésen Orbán László családja vett részt, fiai is visszaemlékeznek erre az eseményre, fontos családi dokumentumként tartják számon. A digitalizálás ötlete előbb a család 4. generációjában merült fel, Orbán László fiai szerették volna újra nézhetővé tenni a régi felvételeket. Végül a digitalizálás az 1960-as évekbeli vetítés után 50 évvel, 2006-ban ifj. Orbán György (5. generáció, ifj. Orbán Béla unokája) kezdeményezésére történt meg. Ekkor már Orbán László elkezdte kiszállítani a családi képanyagot magyarországi lakhelyére. A filmek egy kiköltöztetett ládából kerültek elő, családi fényképekkel, dokumentumokkal tárolták

együtt. A digitalizált változat eljutott a család 3. generációjának minden tagjához és azok leszármazottjaihoz.

A digitalizálást elindító Orbán György szerint, annak, hogy a családi filmek 50 évig elheverőben voltak, több oka is lehetett, például a család életmódjában beállt változások, a lakóhely mérete, és általában a kommunista rendszerrel járó felügyelet és társadalmi tagoltság: „*Akkor nem nagyon volt lehetőség vetíteni, mert nem volt hely, nem volt mód rá. Mert államosítottak mindent, és eléggé össze voltak zsúfolódva a családtagok. Lehet, hogy kedvük se nagyon volt, főleg ilyesmiket nézni. És nem is hiszem, hogy nagyon mertek volna, mert a kommunizmusban visszasírni a kispolgári létet, hát eléggé bűnös cselekedet lett volna. Lehet, hogy volt egy ilyen félelem is ebben. Miért kerültek ezek a filmek a padlásra? Nyilvánvalóan nem azért, mert nem szerették, vagy nem akarták nézegetni, hanem az átkos rendszernek a megfélemlítő hadműveletei miatt*” (Orbán György).

A digitalizálás következtében a családi filmek eljutottak a 3. generáció 4 tagjához, és a 4. generáció 7 tagjához, általuk pedig az 5. generáció 15 tagja is hozzáfér a felvételekhez. Arra vonatkozó információim nincsenek, hogy az 5. generáció 15 tagjából hányan tárolják a felvételt, azonban az interjúk alapján három 5. generációs leszármazott intenzívebben érdeklődik a filmek iránt: Huszár Mátyás, Orbán Levente és Orbán György. Orbán Levente (Vancouver) a filmek hatására Orbán Lászlónak szkennert vásárolt a családi fotók és dokumentumok digitalizálásának egyszerűsítése végett. Huszár Mátyás (Budapest) webdesignerként videóklipet készített a családi felvételekből, amivel 2008-ban egy versenyre nevezett be, majd a YouTube videómegosztón tette publikussá *Családi mozi 1932-ből* címmel,<sup>137</sup> Orbán György (Kolozsvár) intenzív kutatja a család történetét, családtörténeti adalékként őrzi a felvételeket.

Az 50 évig egy család háztartásának részeként, tárgyként megőrzött gyűjtemény a digitalizálás következtében disszeminálódott, a kézről kézre való adományozás következtében a rokonság 26 tagjának vált hozzáférhetővé. A YouTube-on való közzététel következtében pedig még szélesebb közönség számára is hozzáférhető (a családtagoknak tudomása van erről a felvételtől, de nem a kollázt nézik, hanem az eredeti változatot). Míg az 1930-as években ifj. Orbán Lajos volt az egyetlen családtag, aki a filmvetítéséhez értett, és ezt követően Orbán László töltötte be a mozigépész szerepét 1960 körül, ma már a film digitalizált változatának birtokosai mindannyian le tudják játszani számítógépükön a felvételeket. A 3. generációt bizonyos mértékben ez vette rá a számítógép használatának megtanulására: Orbán Bélának és Orbán Lászlónak is van saját gépe, amelyen a felvételeket megtanulták lejátszani, ezeket állításuk szerint havi rendszerességgel nézik újra. (A számítógépet emellett levelezésre és telefonálásra is használják). Tehát a filmeknek ismét közönsége van, de a nézésük közben létrejövő közösség már csak virtuális. A filmnézés alkalmi privátok, egyénekhez, életterekhez kötöttek, akiket már nem a filmek, hanem a közös múlt, a genealógiai tudat kovácsol közösséggé.

---

<sup>137</sup> A felvétel 2012-ig volt látható a YouTube-on, időközben letörölték.

A családi felvételekkel szembeni attitűd generációnként különbözik. Az emberi, családi kapcsolatok hálójába ideiglenesen beépült a filmezés az első három generáció életének egy adott korszakában. Ma a 3. generációból származó Orbán Lászlónak az édesapjáról szóló emlékként fontosak a filmek. Orbán Béla a szülők és nagyszülők generációjához való kapcsolódást emelte ki, és a saját gyerekkorára való emlékezés lehetőségét: „*Hát a mozgást, azt a gyerekkort viszontlátni, az sokat jelentett nekünk. S láttuk a szülőket is, és nagyszülőket is. (...) De rég volt, eltelt az idő erősen. Az emberben az ilyen emlékek úgy tartást adnak*” (Orbán Béla).

Explicit formában Orbán György fogalmazta meg, hogy a filmek létezése, vetíthetősége mit jelenthet a nagyszülei és szülei generációjának: „*Hát úgy veszem észre, hogy ez nagytatámnak rengeteget jelent, mint amikor valami aranykor volt, amikor megvolt az egész család, egy helyen élt. Sokrétű meg kiterjedt társadalmi kapcsolatokkal rendelkeztek, meg nagyon jól érezték magukat az egész család Kolozsváron. És akkor ez így, a kommunizmusban a társadalmi kapcsolatok, meg ilyen anyagi háttér, meg mindenféle az teljes egészében megszűnt. És utána, a 90-es évek után pedig a család teljesen kivándorolt, Ausztráliától kezdve, Japánon át, Németország, Magyarország, Kanadáig mindenütt vannak rokonaim, akik nekem unokatestvéreim. Teljesen szétszéledt a család, és akkor ez így megszűnt. És akkor ez biztos egy ilyen fájdalom. Az internet viszont mindenkit összehoz, többször volt az unokatesókkal ilyen elmélkedés, hogy mi is meg kellene ismerjük egymást, és ha másképp nem, akkor interneten*” (Orbán György).

Az 5. generáció számára kevésbé élettörténeti, mint történeti funkcióval bírnak a filmek. Orbán György, aki családkutatásai révén leszármazottainak 16 generációjáról tud, így fogalmazott: „*a filmdigitalizálás inkább egy ilyen kuriózum volt, mert minden korszakból próbálok minden valóságot összegyűjteni, amin az ősök megnyilvánultak. Hát én ugyanúgy örülnék egy családi kártnak, mint a filmeknek. Mondjuk, a családi kárdból sokat nem látok meg, hogy milyenek voltak az ősök, de a filmekből például látom, hogy nagytatám milyen kedves gyermek volt (...) A kardon nem látom, hogy ki volt az ősöm. Esetleg sejtjük, hogy az övé volt. Körülbelül annyira, mint amikor valaki megtalálná Attila kardját*”.

A filmen látható valóságról, emberekről Orbán Béla történeti, mondhatni kommunikatív emlékezete révén tudott: „*ő már régen, kicsi koromtól mesélt a családról, és érdekelt. Úgyhogy én ezeket a történeteket már előre tudtam. És én nem szeretném azt, hogy ezek a történetek elvesztődjenek, mert szerintem ezek nagyon értékesek az ember önmagához való viszonyában*” (Orbán György).

Az első filmnézés alkalmával nem tudta azonosítani a szereplőket, a családi történeteket nem tudta összekapcsolni a képen látható világgal. Ehhez nagyapja emlékezetére, további kutatásokra volt szükség: „*látom például nem a dédapámat, hanem az ő apját, az ükapámat, aki úgy nézett ki, mint egy néger inas, mert le volt barnulva. Mert kopasz ember volt, és azt tartotta, hogy akinek fehér a feje, az csúnya, és mindig barnította magát. És én nem tudtam, hogy ő a dédapám. És amikor először láttuk a filmeket, kérdezte Orsi, hogy nekünk volt néger inasunk? És mondom, hogy ha ott egy néger van, akkor lehet, hogy volt. Addig nem hallottam róla, aztán kiderítettem, hogy az a dédapám*” (Orbán György).

Orbán György családi találkozó megszervezését tervezi, ahol a három generáció még élő tagjai találkozhatnak. Valójában a filmek virtuális közössége valósulhatna meg, amelyben az újmédiakorszak adottságai, akárcsak a filmek, a családi egység eszközeként működhetnek: „*Hát van, akit 25 éve láttam utoljára, és van, akivel 20 év után újra találkoztunk, és nagyon jól elbeszélgettünk. És ezt újra fel kell venni, mert ezt sem szabad hagyni, hogy az enyészeté legyen. Van erre igény, és van erre hajlandóság is. Már csak idő kell, és akkor szerintem ez is össze fog majd jönni. És biztosan, hogy ez a digitalizálás hozzájárul ehhez. Kell haladni a korrall*” (Orbán György).

Összegzésképpen elmondható, hogy a gyűjtemény a digitalizálás által ismét a családi élet szimbolikus dimenziójának részévé vált, és ez a használat a generációk egymásutánosságában egyre intenzívebbnek látszik. Az a három generáció, amelyik jelenleg nézi, birtokolja ezeket a filmeket, azonban nemcsak a múlt mitikus helyeként, a család aranykoraként tekint a filmen ábrázolt jelenetekre. Számukra ezek egyben értékes tárgyak is, kuriózumok: „*főleg abba az időbe ez egy ritkaság volt*” (Orbán Béla).

A generációkon keresztül közvetített filmek társadalmi tőkét jelentenek, hiszen tanúi voltak a genealógiai kontinuitásnak, a családi élet aranykorának. Megtekintésükkel a családtagok a következő cselekvéseket végzik el: élettörténetükre, gyerekkorukra emlékeznek; a családi egység emlékeként kezelik; a családtörténet, a genealógiai emlékezet eszközeként használják; a családtagokra mint úttörőkre, a kolozsvári amatőr fotózás alakjaira emlékeznek meg; a család történetének a város történetével való összefonódását észlelik rajtuk. A világ különféle tájaira szétszóródott családtagok nem alkothatnak már olyan közösséget, mint ahogyan a családi filmekben szereplő elődeik tették, annál inkább a közös ősök számontartása révén alkotnak assmanni értelemben vett emlékezetközösséget<sup>138</sup>. A családi filmek birtoklása, nézése révén valójában ehhez az emlékezetközösséghez való tartozást élik meg.

### 6.3. A Haáz család(ok) filmgyűjteménye(i)

A Haáz család fiatal generációjában történő filmezéssel államvizsga-dolgozatomban foglalkoztam. A kutatás lezárta után tudtam meg, hogy a család előző generációja is készített filmeket, sőt közeli családtagjaik is kedvelték ennek a médiumnak a használatát. További interjúk során felfedték azt, hogy a filmezés családjukban tulajdonképpen három egymás utáni generációra vezethető vissza. A generációról generációra átszálló filmezési gyakorlatokról szóló beszámolók vezettek el tulajdonképpen a genealógiai szem-

---

<sup>138</sup> Maurice Halbwachs nyomán Jan Assmann emlékezetközösségeknek nevezi azokat a társadalmi csoportokat, köztük a családot is, akik ugyanazokat az őseket tartják számon, közös múltjuk alapján alakítják öazonosságukat (Assmann 1999. 41).

lélethez, amelynek létjogosultságát később elméleti olvasmányaim is megerősítették. Az államvizsga-dolgozatomban vizsgált filmek fedezték fel velem a családi filmet mint kutatási témát, de egy másik szempontból is revelációt jelentettek: a családi mozgóképkészítés és -használat olyan eseteit fedeztem fel bennük, amelyeket nem minden esetben lehetett összeegyeztetni a családi filmezés szakirodalmának megállapításaival. A fiatal generáció videózásának elsődleges motivációi nem követték az archetipikus funkciók szabásvonalait, a ritualizált használat, az emlékezet fenntartó funkció nem volt jellemző rájuk. Bizonyos esetekben a mozgóképeket nem emléktárgyként készítették el, és nem is az emlékezet helyeként tartják számon őket. Az államvizsga-dolgozatban elvégzett elemzést elavultnak tekintem, ezért egy újabb értelmezést kísérek meg, ezúttal a friss szakirodalom szerint és az új médiatáj jellemzőinek a tudatában a participatív kultúra állomásaként tekintek rájuk. A család előző generációjának médiahasználata pedig lehetőséget teremt arra, hogy az 1990-es évek végén, 2000-es évek elején készült filmeket korábbi médiagyakorlatokkal vessem össze: az 1960-as évekbeli és az 1980-as évekbeli családi filmezés habitusaival és azok viszonyrendszerével.

### 6.3.1. A Haáz család története(i)

A családi filmgyűjtemények a család 3 generációját kapcsolják össze. Habár a különböző generációk által készített filmek nem állnak össze egyetlen gyűjteménnyé, és a kutatás során fűztem össze őket, mégis a különböző generációk médiagyakorlatai rokoníthatók egymással. A családtagok rokonsági viszonyainak és a médiagyakorlataik ábrázolása végett elkészítettem a szűkebb család genealógiai ábráját, amelyik a filmezéshez valamilyen formában kapcsolódó generációkat jeleníti meg<sup>139</sup> (ehhez lásd a Haáz-családfát a mellékletek közt).

1. Az első generáció tagjai rövid ideig kerültek kapcsolatba a filmezéssel, de történetük mégis releváns lehet. Haáz Ferenc Rezső (1883–1958) fia, id. Haáz Sándor (1912–2007)<sup>140</sup> Székelyudvarhelyen született, ahol a Római Katolikus Főgimnáziumban tanult. Majd képzőművészeti tanulmányokat folytatott Kolozsváron és Budapesten, ahol rajztanári diplomát szerzett. Még egyetemista korában bekapcsolódott a fa-

---

<sup>139</sup> A Haáz családról szóló fejezet megírásakor több családtag és kortárs közlésére támaszkodtam: Ifj. Haáz Sándorral (sz. 1955) és Haáz Ferencel (sz. 1951) 2011 augusztusában beszélgettem, Haáz Vincével (sz. 1984) pedig 2002 májusában és 2011 februárjában rögzítettem interjút. A családfele összeállításához szükséges adatok Haáz Judittól (sz. 1961) és az interjúkból származnak. Az amatőr filmezés 1989 előtti lehetőségeiről Schnedarek Ervinnel (1920–2008) beszélgettem 2007 februárjában, majd lányával, Schnedarek Erzsébet Evellynnel (1970) 2011 februárjában és tanítványával, Miholcsa Gyulával (sz. 1956) 2011 júliusában, valamint Barabás Éva (sz. 1943) festőművésszel 2011 júliusában. A fejezet szövegét ifj. Haáz Sándor elolvasta, az ő beleejegyzésével közlöm. Az elmúlt 4 évben bővült a család, ezekre a változásokra azonban itt nem térhetek ki, mert a 2011-ben történt kutatás közléseire támaszkodom.

<sup>140</sup> Id. Haáz Sándor életrajzát a *Romániai magyar irodalmi lexikon* 2. kötetében megjelent szócikk is részletezi (Balogh Edgár szerk. 1991. 154).

lukutatásba, s megismerkedett az Országos Magyar Bokréta Szövetségen keresztül a néptáncmozgalommal. A második világháború kitörése után visszatért Erdélybe, és tanár lett (Székelyudvarhelyen, Korondon és Székelykeresztúron). A második világháborút követően vette feleségül Benczédi Juditot (1924–2000), barátjának, Benczédi Sándornak a lánytestvérét, házasságukból négy gyerek született: Ferenc (1951), Sándor (1955), Katalin (1957) és Judit (1961).

Id. Haáz Sándor a tanárkodás mellett néptáncsoportok verbuválásával és irányításával foglalkozott Udvarhely környékén, Kecseten táncgyűjtést alapított. Eredményes táncmozgalom-szervezőként került Marosvásárhelyre, előbb táncszakirányítóként, majd 1956-ban rábízták az alakuló Állami Székely Népi Együttes tánckarának a kialakítását, vezetésével az együttes már 1957-ben színre lépett. Táncmesterként, koreográfusként gyűjtőutakon is részt vett, ahol az együttes tulajdonában levő filmezőgépet is használta a táncok rögzítésére. A táncmozgalom aktivistájaként 1962-ig dolgozhatott, térdporcbetegsége miatt 1964-től rajztanárként dolgozott tovább marosvásárhelyi iskolákban. 1975-ben nyugdíjba vonult, ezt követően népművészeti, táncmozgalommal kapcsolatos dolgozatokat jelentetett meg (Balogh Edgár szerk. 1991. 154), közművelődési tevékenységéért több kitüntetést is kapott. Az EMKE javaslatára Marosvásárhely díszpolgárává választották 2002-ben.

Állami alkalmazottként szűkös anyagi körülmények között élt, de igyekezett megőrizni a polgári származásának ízlését, életmódját. Ilyen volt például a népies elemekkel ötvözött polgári lakáskultúra (l. Gyáni-Kövér 1998. 308–316), amely utódaira is hatással volt. 2007-ben, 95 éves korában hunyt el.

2. A második generáció tagjai a szocialista rendszer kiépülésének a kezdetén születtek, életpályájuk eltér egymástól, ez főként a fennálló hatalmi rendhez való viszonyulásukban érhető tetten. Ketten a rendszerrel való együttélést választották: Sándor<sup>141</sup> zenetanár és gyerekkórus-szervező lett (Szentegyházi Gyermekefilharmónia, 67. kép), Székelyudvarhelyen él, míg Judit továbbra is Marosvásárhelyen él családjával, mérnökként dolgozik. Ferenc iparművészeti képzettségű mérnök, aki 1979-ben Magyarországra vándorolt ki, Katalin építész lett, 1987-ben szökött ki külföldre, több országban is lakott, végül Németországban telepedett le. A négy testvér közül hárman kerültek kapcsolatba a filmezéssel életpályájuk során: Sándor, Ferenc és Katalin. Sándor és Ferenc filmjeivel egyaránt foglalkozom majd, interjúkat is készítettem velük. Mivel a Ferenc ágán megjelenő filmezési habitusokat vizsgálom meg közelebbről, a továbbiakban az ő családját mutatom be, de közben a négy testvér generációjára, a nagycsalád működésére is reflektálok.

Haáz Ferenc kirakatrendező, Haázné Szócs Emese pedig textilműves volt, mielőtt Marosvásárhelyről Magyarországra kivándoroltak volna 1979-ben. Az új állampolgárság megszerzése egy akkoriban gyakori forgatókönyv alapján valósult meg: illegális mód-

<sup>141</sup> Életútjáról számos helyen beszámol: [http://www.fli.ro/index.php?menu\\_id=199](http://www.fli.ro/index.php?menu_id=199), Wikipédia-szócikk van róla: [http://hu.wikipedia.org/wiki/Ha%C3%A1z\\_S%C3%A1ndor\\_%28karnagy%29](http://hu.wikipedia.org/wiki/Ha%C3%A1z_S%C3%A1ndor_%28karnagy%29). Utolsó megtekintés időpontja: 2015. 08. 31.

szerral, érdekházasság útján. A letelepedés után elváltak, hogy családot alapíthassanak. Kivándorlásuknak gazdasági és ideológiai indokai voltak<sup>142</sup>: a jobb életkörülményeket, a személyes szabadság gyakorlását remélték a befogadó közegetől, itt alapítottak családot is. Négy gyermekük született: Áron (1980), Eszter (1981), Vince (1984) és Anna (beceneve: Panni, 1987).

Az Erdélyből Magyarországra kitelepedett család kapcsolatrendszere, az identitásuk elválaszthatatlan a kilépés, a migráció tényétől. A következőkben azt vázolom, hogy a kivándorolt személyek álláspontjából adódóan<sup>143</sup>: a kilépő személy hogyan viszonyul a kibocsátó („kisebb magyarság”) és a befogadó közeget („nagyobb magyarság”), a saját tudott/érezett világból való kilépés milyen változásokat vont maga után a család kapcsolatrendszerében. A családtagok főleg a Haáz-rokonsággal tartanak fent intenzív kapcsolatot. A találkozót évente és általában Erdélyben tartják, ritkábban valamelyik külföldre kivándorolt rokon befogadó országában. A nagy távolságok ellenére is Erdélyt még mindig saját világuknak tartják, a családhoz tartozás szerepe megnőtt, a nagycsaládi forma felértékelődését a találkozók erősítik meg. A kiköltözés után a teljes mértékű integrációnál sokkal előnyösebbnek mutatkozik az „erdélyi” identitás megőrzése.

A családi viszonyok éppen ezért nem teljesen magánjellegűek, a viszonyok/viszályok nem csak az érintett családtagok között zajlanak le, hanem a család egészének nyilvánossága előtt is. Bármilyen fontosabb változás, esemény ilyenkor „plénum” elé kerül, pl. a fiatal generáció párválasztása, pályaválasztása. A rokonság tagjai a jelentős másik szerepét játsszák, akik a valóságot, a mindennapi élet eseményeit megerősítik. Ez a „nagycsalád” szerkezetének megerősödését vonja maga után, a rokonság intézményének megerősödését, melynek elsődleges funkciója<sup>144</sup> a magánélet nyilvánossá válása az intimitás keretei között. Ezáltal a család mint intézmény tekintélye megnőtt, és szabályozó erővel rendelkezik.

---

<sup>142</sup> Kivándorlásuk egyfajta általános tendenciába illeszkedik bele, amint ezt egy 1989 nyarán végzett, az erdélyi menekültek értékrendszerére, személyiségére vonatkozó kutatási eredmények is mutatják (Csepeli–Závecz 1991. és Cseresnyés 1999). Eszerint a családjukkal Magyarországon tartózkodó menekültek inkább kedvelik a hagyományos érték szempontokat, a családos életformát: a legtöbben a szabadságot jelölték meg a legfontosabb értéknek. A menekültek számára ez a fogalom az ismeretlen világhoz tartozott, hiszen úgy ítélték meg, hogy szülőhazájukban, Romániában az emberek nem lehetnek szabadok.

<sup>143</sup> Bíró A. Zoltán javasolja ezt a belső nézőpontot. A vándorlási jelenség csomópontja ebben a megközelítésben nem a két fizikai pont közt zajló számszerűsíthető mozgás lesz, hanem maga a kilépésre vállalkozó személy. E szemléletmódosítás lehetővé teszi az antropológiai dimenzió vizsgálatát is, melyet kizárnak azok az elemzések, melyek a migrációt két pont közötti mozgásként kezelik (l. Bíró 1996. 123–124).

<sup>144</sup> Habermas szerint „a polgári típusú patriarchális család lényegében a kapitalista módon működő családi tulajdonon nyugodott. [...] Abban az arányban, ahogy a család mentesült gazdasági feladatai alól, úgy vesztette el ezt kiegészítően a személyes bensőségessé válás erejét is.” A magánélet és a közélet különvállik, nő a családon kívüli szocializáció. Emiatt a családon belüli tekintélystruktúra megbomlik és a kicsaládi forma lesz jellemző, vagyis a nukleáris családi háztartás (Habermas 1999. 230–239). Ezt a jelenséget a szociológiában nuklearizálódási tendenciaként tartják számon.

A nagycsaládi találkozók kulturális cselekvési formákként (is) határozhatók meg. A kilépés, annak ellenére, hogy véglegesnek tekintik, az eltelt 33 év után is a kibocsátó közeg egyfajta szabályozó erejének van alárendelve. A hovatarozás fenntartása végett Haáz Ferenc egy falusi házat vásárolt nyári lakhely gyanánt a Székelyudvarhely melletti Kecsetkisfaludon (Satu Mic), később rokonaik is követték példájukat. A hazatérések, a rokonokkal való kapcsolattartás rögzült, csaknem rituális formái az egyén azon törekvéséről tanúskodnak, hogy ahhoz a világhoz tartozónak tudja magát (legalábbis részben), melyet a rokonság intézménye alkot/képvisel. Azonban ez az állapot csak a családi találkozók alkalmával valósul meg, a koherenciához szükséges együttlét a közösség szétszórtsága miatt ideiglenes (a rokoni viszonyban levő családok tagjai mind más-más országban, városban laknak). Ebből kifolyólag a család külön is közösséget alkot, szociokulturális csoportként is meghatározható, mivel rendelkezik bizonyos koherenciával környezetéhez képest. Ez a közösség az egyéni szabadság bizonyos korlátozásaival jár, feltételez egy közös világgépet<sup>145</sup>.

A kibocsátó közeghez viszonyított identitás működése Budapesten is megfigyelhető az ott keletkező ismeretségi, baráti kapcsolatokban. Ezeknek egy részével valamilyen rokoni viszonyban állnak: unokatestvér, keresztgyermek, másik részét még a kivándorlás előtt ismerték. Ami a legmeglepőbb, hogy az ismeretségi kör nagy részét erdélyi származású személyek teszik ki, akikkel véletlenszerűen, a kivándorlás után ismerkedtek meg. Tehát a származástudat egyfajta kulturális mintát szolgáltat arra, hogy hogyan kell az emberekkel viselkedni, ki a megbízható és ki nem. Másként fogalmazva, úgy határozzák meg magukat külön kategóriaként, hogy élettörténetükben van egy bizonyos esemény, amely közös: Erdélyben születtek vagy szüleik születtek Erdélyben. Ez alapján ismerik fel egymást.

A 3. generációhoz tartozó négy gyerek is sajátjává tette ezt az identitást, a családi találkozókra ők is részt vesznek. 2005-től sorra költöztek el a családi házból, közülük Vince (1984) Marosvásárhelyre költözött, és ott vállalt munkát, Eszter (1981) Németországban él családjával 2011 óta, Áron és Anna továbbra is Budapesten laknak, de szüleikkel már nem élnek egy háztartásban. Ennek a generációnak a párválasztásában, baráti körében is tükröződik ez a kulturális minta.

---

<sup>145</sup> Jürgen Habermas idézett könyvében elemzi a társadalmi nyilvánosság változásait: a kultúrán elmélkedő közösség kultúrát fogyasztó közösséggé alakult át. A nyilvánosság oly mértékben beszűkült, hogy napjainkban a tévénező családtagok csak az egy szobában ülés közösségét élik meg, az értelmezés pedig magánügy. Ám éppen a nyilvánosság leszűkülése, a magánszféra kiterjedése által lehetetlenné teszi az autonóm egyéniség társadalmi méretű kialakulását, így a társadalmi identitás helyét a csoportidentitás veszi át (l. Fosztó 1999. 307–308). A filmkészítő és -néző közösséget a nyilvánosság fentebb említett két típusa közé helyezném el, a nagyközösségi értékrend mellett a nukleáris család is kijelöli az egyéni döntéseknek a mozgásterét.

### 6.3.2. A Haáz család médiagyakorlatainak története

A Haáz családban a filmezésnél jóval nagyobb hagyománya van a rajzolásnak. Id. Haáz Sándor apja, Haáz Rezső (1883–1958) nemcsak szakmai célból rajzolt (rajztanár, néprajzi illusztrációk), hanem családtagjai megörökítésére is ezt a médiumot kedvelte, a családi fényképeket barátja, id. Kováts István készítette számára. A rajzok, festmények viszont fényképek alapján készültek el, amint azt a Kováts-fényképészetről megjelent kiállításkatalógusból is megtudhatjuk (Fogarasi 2007. 47–48). Id. Haáz Sándor (1912–2007) inkább a fénykép médiumát használta magánélete dokumentálására. Képeit albumokba rendszerezte, dátummal, szöveggel látta el őket. Az albumban levő képeket részletekbe menően fel tudta idézni. Idős korában gyengén látóként is megkérte családtagjait, hogy lapozzák fel a fényképalbumokat, majd néhány ismertetőjel alapján felidézte a képet és történetét. 1975-ös nyugdíjba vonulását követően naplót vezetett 2002-ig, évente egyfüzetnyit írt. Kezdetben csak a költségek számontartását szolgálta, de fokozatosan bővültek a bejegyzések, unokáiról, családtagjairól, eseményekről is kerültek be feljegyzések.

Tánckutatóként kezdett intenzívebben fényképezni az 1960-as években, ekkor vált munkaeszközzé a filmfelvevőgép is, amelyet 1962-ig, az állami táncgyüttes koreográfusaként használhatott. Fia visszaemlékezései alapján többféle filmezőgépet is használt: *„ismertük ezt a szót, hogy filmfelvevőgép, láttunk is ilyen orosz típusú, rugóra járó, tehát felhúzóhatós 16-os filmfelvevőt. Majd kapott 2x8-ast is. Úgy emlékszem, hogy normál 8-as volt az első fordítós-filmes gép, ami természetesen orosz gyártmányú volt, és szintén orosz filmek, és a 60-as évek elején ezzel filmezgetett, amíg a táncgyüttesnél volt”* (ifj. Haáz Sándor). A táncgyüttesnek készített felvételeket 64 kocka/másodperces sebességgel készítették a lassított lejátszás, a tánclépések tanulmányozhatósága végett. Az egykori tánckoreográfus a filmezőgép technológiájában nem lehetett túl jártas, ugyanis a gyerekeiről készített felvételt nem a standard sebességreállítással készítette el: *„az öreg elfelejtette átállítani a felvevőgépet. Ugye, táncszakértőként táncmozdulatokat kellett filmezzen, és akkor ilyen 64 kockás/mp sebességgel filmezett, miközbe 16–20 kocka/mp, úgy kellene. Úgynevezett lassított felvételeket csinált, úgyhogy bődületesen nagy filmanyagot elpocsékolta arra, hogy ott üldögélünk, nézünk és vigyorgunk a kamerába”* (ifj. Haáz Sándor). Feltehetően egy táncfilmből megmaradt normál8-as nyersanyagra rögzítette a családi jelenetet, a nyári munkaszabadság ideje alatt, amíg a felszerelésre az intézmény nem tartott igényt. A családi felvétel elkészültét valószínűsíthetően titkolni kellett az intézmény elől, mert a felvételt több éven át nem hívták elő, nem kerülhettek a táncdokumentumokkal egy állami laboratóriumba.

A filmezés mint cselekvés a következő generáció életében jelenik meg hangsúlyosabban. A négy különböző helyen letelepedő testvér története már csak azért is érdekes lehet, mert ezáltal a filmezési gyakorlatokról nemcsak mint önkéntes gesztusokról kaphatunk képet, amint az a családi élettér részét képezi, hanem arról is, hogy a filmezés habitusát milyen társadalmi, ideológiai kontextusok befolyásolhatják, hogy az egyén élettere milyen médiatájak részévé válik. Arról van szó, hogy amint a mozgóképes technológiák, a médiumok a valóság részévé válnak, az egyén valósága is megváltozik. A médiatájának akarva-

akaratlanul részeseivé válunk, és implicit módon azokkal az ideológiákkal is szembesülünk, amelyek a világ elrendeződését, a reprezentációk intézményét elérhetővé teszik számunkra, vagy éppenséggel kirekesztenek belőle. Történt ugyanis, hogy a testvérek közül Sándor (1955) az 1970-es évek Marosvásárhelyén találkozott a 8-as és Super 8-as filmezéssel, Ferenc (1951) apja és testvére példáját követve az 1980-as évekbeli Budapesten vállalkozott a filmezésre hasonló technológiákat használva, Katalin (1957) pedig az 1990-es években Svédországban, majd Németországban szerzett be videokamerát. Amíg a filmezés technológiája a nyugati országokban könnyen elérhető volt, és a családi filmezés a valóság részévé vált, addig Marosvásárhelyen az 1970-es években és Budapesten az 1980-as években az egyén szocializációján és taktikázásán is múlt, hogy ki filmezett és ki nem.

Ifj. Haáz Sándor a filmezési gyakorlatának előzményeként a fotózást említette: *„Azt hiszem, mindenkinél a filmezés fényképezéssel kezdődött, s nálam is úgy”*. Első fényképezőgépét 1968-ban, egy külföldi kirándulás alkalmával kapta kanadai nagynénjétől, de apja Smena gépével is fotózhatott. A 14 éves amatőr fényképész végül hobbija és szülei ismeretségi köre révén bekerült a művészeti iskola rajzszakos tanulóinak meghirdetett rajzfilmszakkörbe, amit a Pionírok Házában<sup>146</sup> Schnedarek Ervin (1920–2008) vezetett. 1969 és 1974 között volt a rajzfilm-szakosztály tagja, ahol mozgásfázisok sorozatából készített animációs filmeket, amelyekkel versenyeken vett részt, és díjakat is nyert.

Az amatőr filmkészítés mellett mégsem a pionírklub tevékenysége kötelezte el, hanem egy másik esemény: 1971-ben Schnedarek Ervin segítségével előhívatta az apja által 10 évvel korábban készített felvételt: *„1971-ben megtörtént az a csoda, ami engem hosszú évekre elkötelezett a mozgófilm mellett, és Ervin bácsi mellett. Hiszen ha ő nincs, hogyha benne nincsen meg ez az empátia a gyermeket elképzeléseink iránt, akkor lehet, hogy ez a film odalet volna, vagy kidobódott volna a költözések során”* (ifj. Haáz Sándor). A vetítés sikerén felbuzdulva saját vetítőgépet is beszerezett. 1971 májusában, 16 évesen gyűjtött pénzből vásárolta meg első filmezőgépét, a szovjet gyártmányú Sport1-et, amely 8mm-es filmmel működött, 1975-ig ezt használta. A filmfelvevőgépeket Schnedarek Ervin közvetítésével jobb kapacitásúakra cserélte le, 1987-ig összesen három gépet vásárolt, és egyet ajándékba kapott (65–68. kép).

Az 1970-es évek elején a nyersanyag beszerzése szintén körülményes volt: kanadai rokonától kapta ajándékba (1971-ben), és külföldi utazások alkalmával szerezte be a tekerceket (1973-ban és 1977-ben). A saját készítésű felvételeket és a vásárolt rajzfilmeket otthonában és az osztályközösségben vetítette. Az amatőr technológiával tehát az animációs film műfaja vált elérhetővé, a közös filmnézés, a vetítései alkalmak a tévézést is helyettesítették: *„akkor a tévé, az minimális volt, és más megoldás nem volt”* (ifj. Haáz Sándor). Amatőr felvételeit Schnedarek Ervin segítségével hívatta elő.

<sup>146</sup> A napjainkban Gyermekek palotájának [Palatul copiilor] nevezett intézmény 1953-ban vált önálló oktatási intézménnyé, az oktatásügyi minisztérium által kinevezett főállású pedagógusokkal, akik olyan tevékenységeket tartottak gyerekeknek, amelyek az iskolai oktatásban háttérbe szorultak (technikai, kézműves foglalkozások, tánc stb).

1978-ban ifj. Haáz Sándort a Hargita megyei Szentegyházásfaluba nevezték ki zetanárnak. Egy ideig kétlaki életmódot folytatott, Marosvásárhely és Szentegyházásfalu közt. A filmezést nem hagyta abba, hanem saját előhívó-felszerelést szerzett be. A filmkészítés mellett továbbra is folyamatosan fényképezett. 1987-től videolejátszót is használhatott, amely a kitelepedő lánytestvérétől maradt rá. Az 1990-es években hagyta abba a mozgóképkészítést, ma már inkább csak összegyűjti és tárolja a munkásságával kapcsolatos felvételeket.

A 2. generációs ifj. Haáz Sándor filmezési habitusát tehát nemcsak a család intézménye alakította, hanem erőteljes hatása volt a korabeli filmkluboknak, amatőr filmes fórumoknak is. A következőkben a Schnedarek Ervin által vezetett marosvásárhelyi pionírklubot és szakszervezeti filmklubot mutatom be, és annak szerepét a filmezés iránt érdeklődő ember életében<sup>147</sup>.

### **Schnedarek Ervin, a marosvásárhelyi amatőr filmezés intézménye**

Schnedarek Ervin (1920–2008)<sup>148</sup> életpályája a professzionalizálódó autodidakta filmes történetét rajzolja ki. 1920-ban született egy nyolcgerekes család legkisebb gyermekeként. Fiútestvérei vezették rá a fotótechnika, a mechanika és az elektrotechnika szeretetére. A második világháború ideje alatt a család 5 fiúgyermekét besorozták, innen sikerült hazatérniük. A háború után mechanikához értő bátyjával, Vilmostal 16 mm-es vetítógép készítésébe fogott, szabadalmaztatta, de a sorozatgyártás meghiúsult. Az egyre gyarapodó vetítőtermeket, mozikat szovjet gyártmányú gépekkel szerelték fel. Ennek következtében annyira megnőtt a mozigépészek, operatőrök iránti igény, hogy Marosvásárhelyen magyar nyelvű iskola is indult, ahová Schnedarek Ervint is meghívták oktatónak (l. Buglya 2004. 5). A szakiskola 1950-től 1958-ig működött<sup>149</sup>, eközben Schnedarek Ervin tanári diplomát szerzett a Babeş–Bolyai Tudományegyetemen. A szakiskola megszűnte után a marosvásárhelyi művészeti líceumba került fizikatanárnaként. Ezt követően az 1960-as években a Pionírok Házába helyezték át, ahol iskolás gyerekek számára film-szakkört vezetett: *„úgy képzelte, hogy a művészeti iskolából tehetséges gyermekeket toboroz a Pionír Ház számára, és megindítja az első rajzfilm-stúdióját. Ez 69-ben volt, és noha nem voltam a rajzosok között, tehát festőket, grafikusokat keresett ő, akiknek idejük, kedvük van erre a dologra”* (ifj. Haáz Sándor). A Pionírok Házában készítettek animációs<sup>150</sup> filmeket és

---

<sup>147</sup> A Schnedarek Ervint és az amatőr filmklubot bemutató fejezetet az *Emberék a felvívógéppel 1945–1989 között. Amatőr filmkészítés a szocialista mindennapi életben* címmel publikáltam (Blos-Jáni 2015).

<sup>148</sup> Schnedarek Ervin életpályájának ismertetését relevánsnak tartom, hiszen egy második világháború utáni amatőr filmkészítő története is egyben. Az életút ismertetését különböző típusú források alapján végzem el. Felhasználtam munkásságát összegző cikkeket, a halála utáni megemlékezések szövegét, valamint általam készített interjúkat Schnedarek Ervinnel, lányával, Schnedarek Evelinnel és diákjaival: Miholcsa Gyulával, Haáz Sándorral, Keresztes Pállal.

<sup>149</sup> L. az egykori diákjai által írt megemlékezést: *Népújság* LXI. évfolyam 8. (17 095.) (2009. január 13.).

<sup>150</sup> A rajzfilmszakosztály néhány tagja (Puskai Sarolta, Toró Annamária) később rajzfilmkészítővé vált.

játékfilmeket<sup>151</sup> is, amelyeknek a forgatókönyvét Schnedarek Ervin írta meg, de az operatőrök, a színészek a gyerekek közül kerültek ki. A rajzfilmsorozatba a művészeti líceum hallgatói, míg a filmklubba inkább reál tagozatos tanulók jártak (73–74. kép).

A filmezés iránt érdeklődő ismerőseivel, Török Lászlóval (az *Új Élet* segédszerkesztője, filmkritikus) és Popescu Paun (nyugdíjas tanár) közösen 1958-ban alapított filmklubot<sup>152</sup> (Cineclub), amelyet a Szakszervezetek Művelődési Háza fogadott be. Kezdetben a klubtagok tevékenysége filmnézésre és továbbképző előadások szervezésére szorítkozott, a filmkészítés később indult be: „és meghívotunk jeles filmkritikusokat Bukarestből, és meghallgattuk az előadásait. Akkor a nemzeti filmmúzeumból elhoztuk azokat a filmeket, ami akkor hát a világ 12 legjobb filmje volt. Köztük a *Patyomkin* cirkáló, a *Biciklitolvaj*, *Rocco és testvérei*. És ezeket a filmeket utána megbeszéltük, megtárgyaltuk. Eljutottunk oda, hogy nagy-szerűen dobálóztunk a különböző szakkifejezésekkel, de egy centi filmet a társaság még nem csinált. Aztán később apró kis történeteket átvittünk filmre. És aztán jött az a korszak, amikor állandóan csak filmet csináltunk. Kevesebbet dicselkedtünk, kevesebbet beszéltünk, s több filmet csináltunk. Nagyon hamar az országos amatőr filmtábor élvonalába kerültünk” (Schnedarek Ervin). A filmezési technikák nagy részét mégis autodidakta módon, könyvekből ismerte meg (69–72. kép).

A Szakszervezetek Művelődési Háza nem támogatta feltétel nélkül a filmklubot, a szükséges anyagok beszerzése ügyeskedő pártfogójuknak (Szélyes Ferenc) volt köszönhető, vagy a szakszervezeti elnök által kirótt feladatok elvégzéséhez volt kötve. Propagandafilmelek (pl. *A mai idők asszonya*), riportfilmek (*Stop poluării!*) készítésével kellett indokolniuk a klub fenntartását. A klubtagok kezdeményezésére készültek dokumentumfilmek (mint *A két Bolyai* vagy az 1970-es árvízről készült *Drámai fejlemények*), riportfilmek, etnográfiai filmek (*A tél temetése Sóvidéken*) és művészi, kísérletező alkotások is. 1969-től a Román Televízió magyar adást indított, a klub filmjeit ott is vetítették,

<sup>151</sup> Ilyen volt a Bobó-sorozat, amelyre Schnedarek Ervin lánya így emlékezett vissza: „Általában iskolával kapcsolatos csínytevések, butaságok voltak, amit, ezt leforgatni a gyerekek hülyére élvezték. S akkor ilyen kezdetleges eszközökkel dolgoztak. Csórtak lámpákat, összekötötték négyet egy helyre, felkötötték egy bot végére s azzal világítottak. Akkor jeleneteket is nem lehet összevágni vagy megváltoztatni, ott vagy tényleg ősz volt a fák között, vagy nem volt. Vagy Bobó kellett, Bobó mindig bukásra állt, Bobó a valóságban is bukásra állt, nem kellett nagyon megjátszsa magát. Az volt mindig a téma, hogy Bobó unja nagyon az órát, elalszik, s akkor álmodik. Hol azt álmodja, hogy a tanárnő nagyon szép, s meg akarja csókolni, hol azt álmodja, hogy fut az őserdőbe, s rág egy nagy csontot. Akkor elmentek a vágóhidra, kértek egy nagy lábszárcsontot, nagy nehezen, azt anyámmal megfőztették” (Schnedarek Evelin).

<sup>152</sup> A romániai amatőr filmklubokról kevés írás született, az elérhető rövid ismertetőik alapján az amatőr fotó- és filmklubok az 1960-as években alakultak, Marosvásárhely mellett a következő városokban váltak erős, hosszú életű intézménnyé Foto-Cineclub néven: Nagyvárad, Arad, Szeben, Brassó, Nagybánya, Bukarest, Oțelul Roșu, Bacău, Iași, Botoșani, Târgu Jiu, Craiova, Suceava, Câmpulung Moldovenesc (l. <http://www.gurahumorului.info/ro/festivalul-de-film-si-diaporama-toamna-la-voronet.html>, utolsó megtekintés időpontja: 2015. 08. 31.). Ezek közül az Oțelul Roșu-i filmklub működött a leghosszabb ideig, weboldaluk szerint 2006-ban is volt aktivitásuk: <http://www.dia-cineclub.ro> (Utolsó megtekintés időpontja: 2015. 08. 31.). Kolozsváron is szerveztek amatőr tanfolyamokat, azonban a filmesek nem tömörültek klubokba, a helyi filmesek nem intézményesültek.

tudósítóként együttműködtek. 1983-ig tíz alkalommal megszervezték az Ecranul de Mureș [Marosi Képernyő] nevet viselő országos amatőr filmszemléjüket (Buglya 2004).

A klub keretén belül alkotó, együttműködő amatőr filmek számára további lehetőségek nyíltak meg: filmjeiket országos szintű versenyekre nevezhették be, más városokban, nagyobb közönségnek is vetíthették. Az interjúk alapján a következő, évente vagy kétfévente megrendezett filmfesztiválokra jutottak el a marosvásárhelyi amatőr filmek: *Hercules* (Herkulesfürdő, Băile Herculane), *Omul și producția* [Az ember és a termelés] (Vajdahunyad, Hunedoara), *Foto-son* (Temesvár, Timișoara), *Protecția mediului* [Környezetvédelem] (Galați), *Toamna la Voroneț*<sup>153</sup> [Voroneți őszi] (Gura Humorului). Emellett a *Cântarea României* [Megéneklünk Románia] összművészeti fesztiválon is részt vettek, amelyet a Szocialista Kultúra és Nevelés Tanácsa szervezett meg 1976-tól, abból a célból, hogy a népi, a populáris kultúrát legitimálja az elit kultúrával szemben (amelyik a társadalmi elit rétegéhez kapcsolódott)<sup>154</sup>. A klubtagok ezeken a fesztiválokon számos díjat szereztek az évek során. Az animációs szakosztály tagjai részt vettek a román filmamatőrök első országos rajzfilmfesztiválján 1975 szeptemberében (Bacău). Többek közt levetítették Haáz Sándor animációit (*A róka meg a sündisznó*, *A két kópe*) is.

A klub tevékenységének az 1989-es decemberi események vetettek véget, a városban zajló eseményeket a klubtagok is dokumentálták. A Szakszervezetek Művelődési Háza megszűnt a klub formális keretként működni, a vezetőség a leváltott rendszer alkalmazottjait, az egykori klubvezetőt elutasították, a filmjeikhez sem férhettek már hozzá. Ezek egy részét Schnedarek Ervin már korábban hazamenekítette, a Szakszervezetek Művelődési Házában tárolt filmeket pedig 2005-ben az épület felújításakor a szemétként dobták. Schnedarek Ervin volt diákjaival Studio7 néven magánvállalkozást indított, amely esküvői felvételek, dokumentumfilmek készítésére vállalkozott. Két életműdíjat kapott: 1995-ben a Lakiteleki Filmszemlén, 2002-ben a marosvásárhelyi AlterNative Nemzetközi Filmfesztiválon. Számos diákja az évek során professzionalizálódott, és jelenleg is filmkészítéssel foglalkozik.

Schnedarek Ervin és egykori klubtársai is úgy nyilatkoztak a filmklubról, mint ami a szakmai-technikai környezetén kívül a kreativitásnak, a közösségi élménynek is a kerete tudott lenni a korszakban, életkortól, etnikumtól és társadalmi rétegtől függetlenül: „*itt nálunk már maga az a tény, hogy állandó lelki elnyomásban élünk, valahogy át kellett törjünk ezt a falat, és valahogy valamilyen más foglalkozással egyensúlyba kellett hozzuk saját magunkat. Erre volt kiválóan alkalmas a filmklub tevékenysége, ahol szabad röpte volt a fantáziának.*

---

<sup>153</sup> Az interjúk alapján a marosvásárhelyi amatőr filmek a leggyakrabban erre a fesztiválra neveztek be. A fesztivált 1981-ben rendezték meg először, azóta megszakítás nélkül évente megszervezzük, 2011-ben került sor a 31. kiadására.

<sup>154</sup> A *Megéneklünk Románia* rendezvényéről szóló szakirodalmat nem találtam, történetét egy Wikipédia-szócikk ([http://ro.wikipedia.org/wiki/Festivalul\\_Na%C8%9Bional\\_C%C3%A2ntarea\\_Rom%C3%A2nici](http://ro.wikipedia.org/wiki/Festivalul_Na%C8%9Bional_C%C3%A2ntarea_Rom%C3%A2nici), utolsó megtekintés időpontja: 2015. 08. 31.) és egy 2008-ra tervezett kiállítás dolgozta volna fel, amelyik végül meghiúsult (szervező: Muzeul Țăranului Român, a meghiúsult kiállítás munkacíme: *Cântarea României – ultima ediție*).

*Sok mindent meg lehetett valósítani, és szerintem egy felnőtteknek való roppant izgalmas játék volt. Rendkívül sok felnőtt, és elit társaság járt a filmklubba. A filmklub orvosság volt a kommunizmus ellen. Na, most ezt én hogy értem? Úgy értem, hogy totál kikapcsolódási lehetőséget ajánlottam én fel, ahol mindenféle szemináriumot mindenki elfelejtett, és mindenki foglalkozott ezzel a csodálatos dologgal, ami a kinematográfia. Úgyhogy ők oda kikapcsolódnak, felfrissülnek, újjászületni jöttek el” (Schnedarek Ervin).*

Az interjúalanyok a filmkészítés melletti elkötelezettségüket, professzionalizációjukat is Schnedarek Ervin pedagógiai érzékével indokolták. A klubvezető szakmai tudásával és hivatástudatával tartotta össze a film iránt érdeklődőket, a filmezési gyakorlatok belsővé tétele, elsajátítása a klub formális keretei közt történt meg. Azonban a közösséget nem annyira a befogadó intézmény, hanem a vezető személye tartotta össze: *„azt, hogy a 70-es években a marosvásárhelyi filmklub országos hírnévnek örvendett – azt hiszem a szebeni és a câmpulungi mellett a vásárhelyi volt az egyik legerősebb –, ez elsősorban Ervin bácsinak a nagyon színes és nagyon szellemes, fantasztikusan művelt egyéniségének és nagyon komoly tudásának, egyszerűségének lehet köszönni”* (ifj. Haáz Sándor).

Az interjúk alapján következtetni lehet arra, hogy Schnedarek Ervin nemcsak klubvezetőként volt meghatározó alakja a marosvásárhelyi amatőr filmkészítésnek, hanem személye egyféle intézmény volt, aki tanácsokkal és technikával látott el minden érdeklődőt. A korrajz szempontjából releváns lehet a technikához való viszonyulása, hozzájárása a laboratóriumi felszerelésekhez. A második világháború után, miközben a mozi-gépész és az operatőri képzés oktatója volt, Schnedarek Ervin sajátos módon fért hozzá a felvevőgéphez, a nyersanyagot invenciózusan teremtette elő: *„a filmiskola révén sikerült szereznem egy 16 mm-es kamerát, amit egy lelőtt vadászrepülőből szereltek ki. Még keresője sem volt, de nagyobb ajándékot nem kaphattam volna. 15 méter hosszú filmszalag ment bele, de a háború után nem volt semmiféle nyersanyag. 35 mm-es mozifilmről az általam szerkesztett vágó- és perforálógéppel 16 mm-es filmszalagot készítettem. Forgatás után fordítás eljárással pozitív képpé, vetíthető filmmé »varázsoltam«. Valaki meghallotta, hogy miben mesterkedem, és meglátogatott. Így tettem szert egy nagyszerű barátira: Popescu bácsira, aki látva az első eredményeket, annyira fellelkesült, hogy minden pénzét összeszedve Bukarestbe utazott, és vett egy 2x8-as Zeiss-Movikon felvevőgépet. Ezzel már könnyebb volt a munka”* (Schnedarek Ervin, l. Buglya 2004. 5).

Úgy vélem, hogy a filmezőgép idézett története nemcsak az egyedi esetet jeleníti meg, hanem szimptomatikus is: azokról a lehetőségekről árulkodik, amelyek az egyén rendelkezésére álltak az 1950-es, 1960-as években. A tágabb kontextus, azaz a hatalom működése érhető tetten azokban a kamerabeszerzési taktikákban, amelyeket az 1950-es években filmezni vágyó ember kialakíthatott a maga számára. A filmezőgépet beszerző ember, úgy tűnik, hogy részben hivatása folytán kerülhetett kapcsolatba a filmezéssel. A technikához leginkább a kapcsolathálója mozgósításával férhetett hozzá, ugyanis a film leforgatásának, előhívásának és vetítésének technikai apparátusa erőteljesen centralizált volt, intézmények, szervezetek rendelkeztek vele, még akkor is, hogyha nem tudták használni őket. Hasonló állapotot jelez a következő kolozsvári viszonyokról szóló be-

számoló is: „a rendőrségen, a szekuritáson, a múzeumnál, a törvényszéken, a politechnikán, a diákkultúrházban, a pionírházban, még talán a városi könyvtárnál is voltak filmek, 16-os filmezőgépek, 8-as nem, és vetítógépek is voltak. De maga a technika nem terjedt el. Tehát úgy a belügyminisztérium nem használta, egyedül a televízió használta részben hírtudósításokra a 16-os technikát” (Imecs Márton, sz. 1945). A technika centralizáltsága nemcsak az intézményes keretekre vonatkozott, hanem a településeket is hierarchizálta: a filmkészítés, a technikai ellátottság leginkább Bukarestben koncentrálódott, a vidéken élők számára a beszerzés fővárosi összeköttetések révén valósulhatott meg. A technika beszerzésének ezzel a forgatókönyvével nemcsak Schnedarek Ervin kapcsán találkoztam, hanem ezt erősítette meg egy másik, korabeli amatőr, Barabás László kamerájának a története is: ő festőművészként gyakran utazott Bukarestbe, itt vásárolt másodkézből filmfelvevőgépet és vetítőfelszerelést is, amelyet családja és utazásai megörökítésére használt (Barabás Éva közlése, sz. 1943).

Ifj. Haáz Sándor elmondása szerint az 1970-es években továbbra is csak használt gépeket lehetett vásárolni, és titokban: „Ervin bácsi egyfajta konzignációs központ volt. Tehát az orvos urak, meg mit tudom én, Tunéziából hazajött kétévi kiküldetés után hoztak kamerát, de itt nem lehetett kapni semmit. Amellett gyanús volt, akinél filmezőgép volt, úgyhogy hamar odaadták Ervin bácsinak, hogy adja el”. A kamerát tehát inkább azok engedheték meg maguknak, akik a hatalmat szolgálták ki<sup>155</sup>, és ennek következtében külföldre utazhattak, vagy vezetői pozícióba kerültek. Az átlagember filmezőgépe, akárcsak más reprezentációs, rögzítő technológiák birtoklása a hatalom tekintetében államellenes cselekedetnek, gyanúsnak számított: „hát, akkor gyanús volt az, hogy valaki filmez. Filmezni a kémek szoktak. Ez egy ilyen bevett izé. Például szintén gyanús volt és tilos a repülés. Mert repülni csak a kémek szoktak, hogy kiessék, hogy hol lehet majd partizánakciókkal megdönteni az államot. Ez egy ilyen tipikus, hülye, bunkó kommunista dogma. A filmezés, az írógép. No, hát nem közröhej az írógép? Mekkora bulik voltak, hát halálok voltak az írógépekért. Házkutatások, fogak hulltak, nem tudom mi, ha írógépe volt valakinek. Hát ez a szó, hogy útlevel, írógép, filmezőgép, ezek pont olyan vad szavak voltak, mint később az, hogy videó. 85-től 90-ig kobozták el a videókat meg a színes tévéket, stb. Ezek ilyen kommunista bunkóságok, amitől az embernek ma is gyomorgörccse van” (ifj. Haáz Sándor). A nyersanyag beszerzésében és a filmek kidolgozásában is Schnedarek Ervin segített, aki ismerősei mozgósításával vegyszereket szerzett be, és egyfajta magánlaboratóriumként működött.

Az 1970-es évek végére a filmezőgép árucikké vált, boltokban is megvásárolható lett, többnyire szovjet gyártmányú Quartz márkájú gépeket forgalmaztak. Az 1980-as évek elejéig nyersanyagot is lehetett vásárolni, a filmek előhívatása azonban továbbra

<sup>155</sup> A technikához való hozzáférésnek ehhez hasonló társadalmi megosztottságáról számolt be Imecs Márton (sz. 1945) is: „Akinék filmezőgépet láttak a kezében, az államellenesség volt. Filmezni igazándiból csak szervezett kerekék között lehetett. Tehát pionírházban, a gyerekek valamit tanulgattak a filmezésből. Jó nevű doktorok, vagy inkább doktorok, mert a gyárigazgatók és ilyen pártfőnökök azok filmeztették magukat a televízióval, az akkori televízióval. Tehát azok mind 16-os felvételek.”

is problémás volt, nem az erre szakosodott kereskedelmi egységekben történt, hanem olyan állami intézményekben, amelyek laboratóriummal, előhívó odatokkal voltak felszerelve. Ezekbe a magánszemélyek közvetítőkön keresztül juthattak el, klubvezetőként Schnedarek Ervin töltött be továbbra is hasonló szerepet 1989-ig Marosvásárhelyen<sup>156</sup>.

Amint azt már korábban is jeleztem, 1978-ig ifj. Haáz Sándor filmvezetési gyakorlata a filmklub fél-professzionális keretébe ágyazódott be. Azonban filmvezetési habitusa nem merült ki a klubtevékenységekben, a technológia használatát ráhangolta mindennapi életterére: családjára, osztálytársaira, később munkájára is. Az ő esetében a médium domesztikációjában 1989 decemberéig a filmklub és a Schnedarek Ervinnel való barátságos viszony játszott meghatározó szerepet. Ifj. Haáz Sándornak a film médiumáról alkotott elképzelései ezeket a kontextusokat, emberi viszonyokat is magában foglalják, amelyek az ő közvetítésével a család életterébe, az osztályközösség terébe is bekerültek.

A filmzés nem vált széles körben elterjedté, mivel ennek a tevékenységnek sem a felügyelet, sem a technika piaci hiánya (és az emiatt kialakuló kényszertaktikázás) nem kedvezett<sup>157</sup>. Ezért a korszakban filmet készítő középosztálybeli amatőrök gyakorlatát nem tekinthetjük tipikusnak, kulturális mintázatot inkább azok a motivációk alkothatnak, amelyek az egyéneket ebben az ellenőrzött életvilágban mégis rávette a filmkészítésre: *„Kimondottan az apai és anyai ösztönök voltak azok, amik oda vezettek, hogy amatőr film készüljön. És például a fiatalok körében csak azok, akiket a film varázsa annyira elvarázsolt, hogy kezdtek járni ilyen különböző szakszervezeti helyekre tanulgatni filmezni. De azok az anyagok is mindig magukon hordozták az amatőrizmusnak a jegyeit”* (Imecs Márton, sz. 1945). A családi élet és az utazások megörökítése, a mozgókép médiumának kreatív célokra való alkalmazása, mindezek olyan használati módok, amelyek nem ebben a korszakban jelentek meg, hanem a médiagyakorlatok hagyományos módozataihoz illeszkednek. Azonban a szigorú megfigyelés körülményeivel dacoló médiumhasználatot, a film domesztikációjának a tényét mégis korszakspecifikusnak tekinthetjük. A felvevőgép és a nyersanyag fáradságos beszerzéséről szóló történetekből mégiscsak kirajzolható a médium identitása, amelynek legkarakteresebb vonása a tekintélyesség. A médium tekintélyét erősíti meg a

<sup>156</sup> Kolozsváron Imecs Márton (sz. 1945), a Történelmi Múzeum munkatársa töltött be hasonló laboránsi szerepet.

<sup>157</sup> Simina Bădică a kommunista rendszer fényképezéshez való viszonyulásáról írott tanulmányában egy ezzel ellentétes folyamatot ír le. A fényképezési lapok és fotóklubok dokumentumainak elemzése révén feltárja azt, hogy a kommunizmus a fotográfiát valójában megszelídítette azáltal, hogy hobbitévékenységként promoválta és esztétikai funkciót tulajdonított neki. Eszerint az volt a „jó” fénykép, amelyik a „szép” valóságot, az elvont tartalmat jelenítette meg, és nem a nyomort, a hétköznapi életet, tehát nem kritizált (Bădică 2012. 59). Amíg a rendszer semlegesítette a fotó valóságfeltáró erejét és egyben nemzeti hobbiként támogatta azt, addig a film nem élvezett ekkora támogatottságot, legalábbis a nyersanyagok hiánya erre utal. Ugyanakkor a filmklubok amatőr filmtermése valójában mutat egyféle esztétizáló tendenciát, ami további módszertani kérdéseket is felvet: vajon az oral history módszere miatt tűnik a film médiumának szabályozottsága másnak, mint a levéltári, könyvtári kutatás alapján leírt fotográfia helyzete? A kérdés eldöntéséhez további kutatások szükségesek, amelyek más típusú források alapján árnyalnák a mozgókép médiumainak a státuszát az 1989 előtti rendszerben.

fennálló hatalmi konjunktúra viszonyulása is, valamint a filmezési adottságok, lehetőségek végett ügködő egyének kváziprofessionális megnyilvánulásai is. A médium a valóságnak egy olyan részét képezi, amelynek gyakorlása, hozzáférhetősége megér minden fáradságot és kockázatot, közösséget szervez, és tart össze, nemcsak emberek közti viszonyokat alakít, hanem az egyén életpályáját, a hivatásodását is befolyásolja. Ennek a médiumidentitásnak megfelelően a mozgóképen tárolt emlékek, dokumentumok is egyfajta aurára tesznek szert, a médium tekintélye a tartalomra is átruházódik (75–76. kép).

Testvérének, Haáz Ferencnek a filmezési gyakorlata másként alakult, azonban a családban tapasztalt médiumgyakorlatok hatásától nem függetlenül. A családi fényképezést, az élmények fotografikus rögzítését tinédzserként kezdte el, a filmkészítést jóval később, 1984-ben, Magyarországra való kivándorlása után próbálta ki. Döntéséhez több tényező is hozzájárult: kanadai rokonuk neki ajándékozta kameráját egy látogatás alkalmával, másrészt apja és öccse filmezési gyakorlatát ismerve, késztetést érzett, hogy ő maga is filmezzon, különösen akkor, amikor gyerekei születtek. Az 1960-as, 1970-es évek marosvásárhelyi lehetőségeihez képest, a Budapesten élő, kezdő filmes számára sokkal több lehetőség adódott az 1980-as években, hogy kamerát, nyersanyagot szerezzen be. Elmondása szerint, környezetében „divat” volt filmezni, bár nem volt éppen annyira elterjedt, mint a privát fényképezés. A mozgóképen való rögzítés mellett mégsem a kulturális divat, hanem a családjából ismert gyakorlatok kötelezték el (111–114. kép).

A fényképen való megörökítés sokkal következetesebben és rendszeresebben történt, mint a filmezés. A fényképeket jelenleg több albumba, kronológiai sorrendbe rendezve őrzi. Bizonyos fotózási alkalmakra a fényképezőgép mellett a filmezőgépet is magával vitte, párhuzamosan két médiumot használt a rögzítésre. Habár vágyott arra, hogy az általa megörökítésre méltónak tartott mozzanatokot az egyre performánsabb technikai apparátusokkal rögzítse, anyagi helyzete miatt mégsem engedhette meg magának, hogy azokat újan vásárolja meg. Inkább nyugati rokonaitól örökölt, vagy bizományi áruházakból vásárolt gépeket használt. Vetítőgépe kettő is volt, de a vetítési alkalmak ritkák voltak. Az 1990-es évek elején egy használt videokamerát is ajándékba kapott, de akkor már nem érzett késztetést a filmezésre. Később egy munkájáért technikai cikket adtak cserébe, ekkor választott egy videokamerát fiának, Haáz Vincének, akit a családi események megörökítésével bízott meg. Nagyobbik fia, Haáz Áron is kapott videokamerát, de az ő felvételei inkább privátfilmek, mint családiak. Haáz Vince 2003-ig készített videofelvételeket, ő volt az, aki a négygyerekes családban a legjobban értett az egyre korszerűsödő technikához. A videokamera kezelése nem egy korábban kialakult fényképezési gyakorlatra épült rá, sokkal inkább a videolejátszó használatához és a videokölcsönzési szokásaikhoz kötődött, majd a számítógép, a digitális technológiák domesztikációjával hozható összefüggésbe. A számítógép a 2000-es évek elején vált a háztartás részévé, használata az internet bekötésével vált intenzívebbé 2006-ban, ekkor a 3. generáció révén a szülők is elkezdtek használni a számítógépet. Jelenleg Haáz Ferenc használja a legkisebb mértékben a számítógépet.

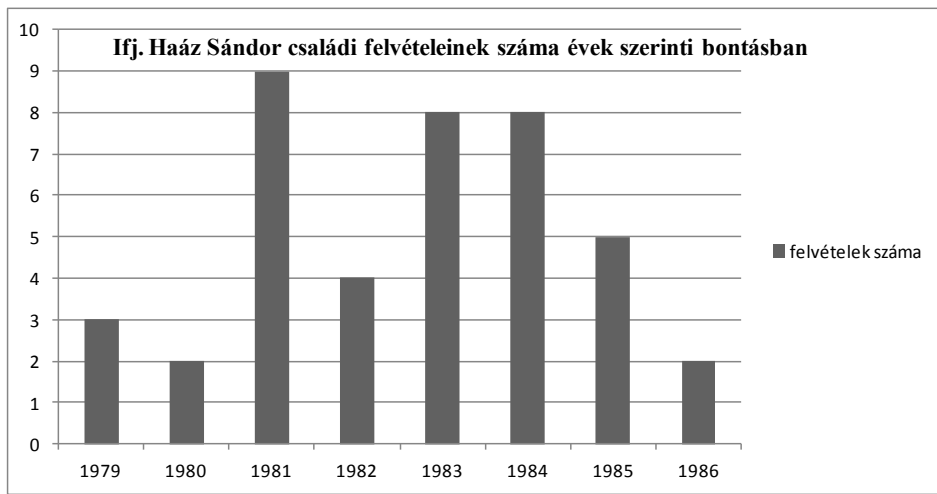
### 6.3.3. A Haáz család filmgyűjteményeinek a bemutatása

Az 1. generációs id. Haáz Sándor egyetlen filmfelvétele nincs lejátszható állapotban, digitalizálása folyamatban van. Ifj. Haáz Sándor szerint a felvételen a következők láthatók: „*üldögélünk Tarcsafalván, és édesanyám Jutkát eteti, – Jutka akkor fél éves volt –, eteti mézes kenyérrel. Ferkóval üldögélünk az eperfa alatt, és egy ilyen botot szorongatva nézünk belé a kamerába. Kati valamiért megszidódik, és elsírja magát. Aztán nekifutunk és ugrálunk át a ganyegödör fölött. Aztán egy hosszú létrán hármunkat húz: Benczédi Jóska, akiből aztán Kolozsváron filmes lett a tévénél, és Haáz Ferkó, és hárman ülünk a létra fokain, és akkor ez olyan, mint a letört kerekű szekérnek a csapója, úgy búzzák a földön a létrát, felemelve az alsó részét a vállunkra. S a hátsó fogai, vagyis a vége felé ott üldögélünk hárman. S akkor úgy mennek, s húznak, s mi integetünk a létráról.*” A felvétel eszerint egy családi jelenetet tartalmaz, amelynek szereplői gyerekek, a helyszín pedig az anyai nagyszülők (tehát a 4. generáció) tarcsafalvi házának az udvara, ahol jelenleg a képen szereplő 2. generáció tagjai nagycsaládi találkozókat tartanak. A 3. generáció filmjei közé sorolhatók még táncokról készült képsorok is, amelyek munkahelyi megbízatásból készültek ugyan, de otthon is vetítették őket. A családi felvétel mellett megőriztek egy olyan tekercset is, amelyik néptáncjegyzetként készült.

A 2. generációhoz tartozó ifj. Haáz Sándor filmjeit 2011 szeptemberében digitalizáltatta. A felvételek tartalmáról egy interjú során számolt be, ennek alapján korszakolhatók a filmjei. 1975-ig a filmkészítési alkalmak jelentős részét a Schnedarek Ervin irányítása és a pionírklub tevékenysége határozta meg. Az 1971-ben vásárolt orosz filmfelvevőgép a tizenéves tulajdonos életének eseményeit örökítette meg, ez tekinthető a médiagyakorlata első korszakának. Főként az osztálytársaival közösen megtett kirándulásokon, biciklitúrákon filmezett: „*biciklitúráimon, osztálytársaimnál, különféle székelyföldi falvakban, mint Csomafalva, Csíkmenaság, itt Harasztkerék, nem messze Székelyudvarhely, tehát itt voltak osztálytársaim, a bentlakók, akiket biciklivel végiglátogattam. Mindenütt filmeztem egy jókorát*” (ifj. Haáz Sándor). Ezek a felvételek a dokumentálás, az emlékmegőrzés céljával készültek, de a poénkodás, a kísérletezés kedvéért trükkfilmeket is készített az osztálytársaival (visszafelé lejátszott mozdulatsorokról van szó, mint a füst kifújása, egy zacskó leejtése). Filmgyűjteménye ebben a korszakban Magyarországon beszerzett animációs filmekkel is bővült, mint *A világ teremtése (La création du monde, 1958, rendezte Jean Effel)*.

Az 1970-es évek végén készített filmjeit sokkal tudatosabbnak tartja, ekkor családi felvételek is készültek olyan ünnepi eseményekről, mint karácsony, esküvő, ez tekinthető a médiagyakorlata 2. korszakának. Habár a családi események rögzítését 1980 után is folytatta (ekkor születtek gyerekei is, és Székelyudvarhelyre költözött), mégis az 1980–1989 közötti periódust (3. korszak) megfontoltabbnak tartja, amelyre a dokumentarista szándék volt a jellemző, ekkor kezdte el a formálódó Gyermekefilharmónia életének a mozgóképen való archiválását.

A kutatás során csupán a második filmezési korszakhoz kapcsolódó filmekhez volt hozzáférésem, amelyeket digitalizálva kapam meg. A DVD-k hét tekercs felvételeit tartalmazzák az 1979 és 1986 közötti időszakból. Mivel az időpontok következetes módon fel voltak jegyezve a lemezekre, ezért a filmezési alkalmak évek szerinti lebontásáról grafikon is készülhetett:



A 8 év filmtermése egyórányi filmidőt tesz ki, és 41 felvételt tartalmaz. A filmek leggyakoribb szereplői a gyerekek, hiszen 35 felvételen válnak láthatóvá. Azonban a többi családi filmgyűjteménytől eltérően, ezek a filmezési alkalmak nem minden esetben kötődnek a gyerekek életéhez. A 35-ből 10 felvételen egy tőlük független esemény végett készült a film, ilyenkor ők csak véletlenszerűen válnak filmszereplővé. Például az 1984. szeptember 30-i máréfalvi szüreti bálról készített felvételen a gyerekek a filmet kísérik, ők is ugyanúgy nézői a falubeli eseménynek, mint szüleik. Vagy az 1979-es marosvásárhelyi ószerlátogatásról nehezen lehet eldönteni, hogy a helyszín, az ószeren nézelődő családtagok vagy az újszülött, legifjabb Haáz Sándor (sz. 1979) megörökítése végett készült a felvétel. A gyerekek életét előtérbe helyező felvételek a gyerekek mindennapi életére figyelnek, a filmes mintha kerülne a formális, ünnepi pillanatokat. Ezért a keresztelő, a születésnap, az óvodai ünnepség nem válik filmtémává, azonban a gyerekek nagyon gyakran láthatók szabad játék közben, felnőttek nélkül. A jelenetek visszatérő helyszíne a családi ház udvara és a ház előtti kis utca, ahol a gyerekek magukra maradva is biztonságosan biziklizhetnek, focizhatnak (99–106. kép). Ezeken a képeken a gyerekek többnyire a játékszereikkel vannak elfoglalva (fa hintaló, egy babakocsi váza, labdák), és kevésbé reagálják le a filmező ember jelenlétét. A pelenkázás, tisztába tevés mozzanatáról szóló képek egy olyan szülői tekintetről árulkodnak, amely nem egyféle romantikus, „idealizált” gyerekkort szeretne ábrázolni. Ugyanakkor a családi találkozók filmjeit is

a gyerekek dominálják, ezeknek ismétlődő mozzanata, hogy a család 3. generációjához tartozó gyerekek együtt játszanak vagy pózolnak (83–86. kép).

Kisebbségi gyakorisággal a filmekben ifj. Haáz Sándor testvérei is, kortársai is szerepelnek (14 alkalommal). Ezek a filmezési helyzetek többnyire kerülnek a formalitást: piknikezés az udvaron, közös kirándulás, együtt töltött délután a szülői házban. Ez alól csak Szatmári (Haáz) Judit esküvői felvétele képez kivételt (81–82. kép). A filmes generációja felbukkan munkavégzés közben, kaláka alkalmakkor is (házépítés, betakarítás, l. 87–90. kép).

A család idősebb generációja is reprezentálva van: a filmes szülei 8 felvételen láthatók (89–90. kép), illetve az anyai nagybácsiról, Benczédi Sándorról is készült egy néhány másodperces film. A gyerekekről készült képekhez hasonlóan, az idősebb generációt is a mindennapi élet mozzanataiban kapta lencsevégre ifj. Haáz Sándor: süteményt kínálnak, unokájuknak integetnek, szánkóznak, vagy Benczédi Sándor éppen búcsúzkodik, és egy autóba ül be.

A felsoroltakon kívül rengeteg szereplő megjelenik a filmekben, hiszen ifj. Haáz Sándor nagy lelkesedést tanúsított a környékbeli falvak nagy tömegeket megmozgató eseményei, ünnepei iránt. Így a máréfalvi szüreti felvonulás, egy máréfalvi esküvői menet is része az 1984-es, 1985-ös filmtermésnek. Emellett egyszerű szereplőkként bukkannak fel olyan emberek, akik csak véletlenszerűen voltak a filmkészítés helyszínén: például a kapuja előtt ülő vagy háza udvarán álldogáló ember iránt sosem mutat közönyt a filmes, odamegy hozzá, vagy integet neki (95–98. kép). Ezek a felvételek a filmes-operatőrt a család életterén kívül szocializálják.

Amint a fentiekből már kiderült, a felvételek kevésbé kapcsolódnak ünnepi alkalomhoz, inkább a hétköznapi szituációkat rögzítik (33). Mindhárom generáció leggyakrabban ilyen helyzetben szerepel: a ház körül játszó kisgyerekek, a ház építésén munkálkodó apa, az unokáival játszó nagyapa képe a jellemző. Míg a gyerekeknek úgy mond megvan a „saját idejük”, amikor önmagukban tevékenykednek (pl. egy alkalommal azt követi a kamera, amint szüleiik nélkül elmennek körtét árulni), addig a szüleiik főként interakcióban láthatók (gyerekével játszik, szüleiivel, testvéreiivel, ismerőseivel van együtt). Néhány alkalommal ifj. Haáz Sándor is megjelenik pár másodpercig a képen, egymagában: egy 1983-as felvételen a kerítésnek dőlve almát eszik, egy 1984-es filmen pedig könyvet olvas. Ezek a hétköznapi mozzanatok megtörik azt a képet, amely egy folyamatosan interakcióban lévő és szocializálódó egyénnek mutatta a filmest. A családi térben látható, mégis izolálva megjelenő portrék meglátásom szerint az „ént” helyezik előtérbe, és előrejelzik azt a társadalmi és médiatörténeti korszakot, amikor a mozgókép az önmagasság technikájává válik (79–80. kép).

A 8 ünnepi eseményt megörökítő filmből 4 karácsonyhoz kapcsolódik, amikor valójában kisebb méretű családi találkozót tartottak. A négy testvér generációjának együttes jelenléte a szülői házban megörökítendő alkalmat jelentett. Ezekben a családi találkozón a filmes nem is annyira a saját generációjára figyel, mint a gyerekek korosztályára, amelyek ebben az esetben a földrajzilag egyre inkább szerteágazó család összetartozását

hivatottak képviselni. Ezeken a felvételeken a viselkedés is sokkal megrendezettebb, az új generáció számárlétraszerű felsorakoztatása a karácsonyfa előtt valójában a terebélyesedő családfa ágait kapcsolja össze vizuális eszközökkel (a legkisebb gyerekeknek egy képbe komponálását a jelenlegi fényképezési gyakorlataikkal is folytatják a családban). A megrendezett, kamera számára elpózolt jelenetek viszonylag rövidek, és sok arcközelít sorakoztatnak fel, amelyek közt nevető és síró kisgyerek is akad (azaz nemcsak a kimerevített póz, hanem az arc változó dinamikája is megörökítődik).

A helyszínek tekintetében talán ez a filmgyűjtemény mutatja a legnagyobb változosságot a vizsgáltak közül. 24 felvétel a családi otthonhoz kapcsolódik: ezen belül a filmes udvarhelyi otthona jelenik meg 20 felvételen, a marosvásárhelyi szülői ház pedig 4 alkalommal. Az udvarhelyi családi otthon terei között a külső helyszínek a legnépszerűbbek: az udvar, a kert, az utca. Ez a filmezéshez szükséges fénykörülmenyekkel is magyarázható, de talán az is közrejátszik, hogy a filmes apa számára fontosabb a gyerekek fejlődésének, szabad játékának a megörökítése, mint a családi élet rutinjainak, bensőséges világának az ábrázolása. A székelyudvarhelyi lakásban összesen négy felvétel készült, amelyek a gyerekek játékaról és lefekvés rutinjáról szólnak. A marosvásárhelyi szülői házban készült képek mindenikén feltűnnek szobabelsők, és a család összetartozásához inkább kapcsolhatóak (minden családtag feltűnik egy rövid időre a képen, még akkor is, ha szemmel láthatóan zavarba hozza a filmezés). A családtagokról készült leltár jellemzi azt a családi kirándulást is, amelyet a három testvér (Ferenc, Sándor és Judit) és családjaik tesznek meg a hegyekben. (Ennek a felvételnek a különlegessége az önreflexivitás: a két testvér egyidőben filmez, és lefilmezik egymást, l. 107–114. kép)

A családi nyaralások helyszínei is feltűnnek: van film ifj. Haáz Sándor kétgyerekes családjának a tengerparti kirándulásáról (91–92. kép), mégis szülővárosa, Marosvásárhely a leggyakoribb célpont mind a téli, mind a nyári vakációkban. Akárcsak Haáz Ferenc filmgyűjteményében, itt is őriznek filmet a marosvásárhelyi állatkertet látogató gyerekekről. A filmekben megjelenik a városi környezet is az ószerlátogatáson, és a lánytestvér esküvői felvételén (a polgári esküvőről hazafelé tartó, a buszra várakozó családtagokról talán hosszabb beállításokat láthatunk, mint a szertartásról, l. 81. kép).

A külső helyszíneken felvett képek ellenére, ezek a felvételek a filmest mégiscsak családi körben mutatják meg, a családi élet változó életterein. A falusi lakodalom, a szüreti multság képei azonban már egy tágabb spektrumú szocializációt, egy másfajta szolidaritást eredményeznek. Az elemzett filmgyűjtemények közül talán ifj. Haáz Sándor filmjei hordozzák a legkevésbé a domeszticitás ideálját, és a leginkább diszperszként mutatják meg a filmes identitását (lásd a korábban elemzett, öt ábrázoló filmes portrékat is). Tehát a kamera mögött változatos szerepeket játszik el, nemcsak családi filmes, hanem apafilmes, néprajzos-filmes is, olykor meg egyszerűen csak ifj. Haáz Sándor filmszereplő.

Az interjú és a filmek alapján láthatóvá válik az, hogy a különböző korszakok, a különböző szándékok hogyan strukturálták ifj. Haáz Sándor filmezési habitusát. A családi felvételek a család ünnepnapjait (karácsony, esküvő) és mindennapjait (a gyerekeit

ábrázoló filmek) egyaránt megörökítik. Az első korszakban készített felvételek az osztálytársakról és szülőfaluikról a családon kívüli kapcsolatok formálódásáról, az egymásra figyelésről tanúskodnak, ugyanakkor a rögzítés inkább a dokumentarista, a naiv történész tekintetével történik. Ez a törekvés végül a 3. korszakban, a Gyermekefilmharmónia életének archiválásában tetőződik, amely implicit módon tartalmazza a hivatásával, a elkötelezettségével együtt élő, azonosuló ember történetét is. Valójában a Gyermekefilmharmóniáról készített és a más filmesektől összegyűjtött felvételek teszik ki az amatőr filmgyűjtemény jelentős részét.

Az ugyancsak 2. generációs Haáz Ferenc filmjeit a család beleegyezésével használtam a kutatásban, cserébe arra kértem meg, hogy járjak közbe a filmtekercsek digitalizálása érdekében. A filmfelvételek összesen másfél órányi filmidőt tesznek ki, változatosak a képfarmátumok (8-as, és Super 8-as filmszalag), és a nyersanyag hol fekete-fehér film volt, hol színes.

A tekercseken nincs jelölve a készítés helye és ideje, a helyszíneket a családtagok segítségével azonosítottam, a felvételek időrendi sorrendjét már kevésbé sikerült rekonstruálni. A felvételek időrendjére leginkább a gyerekek növekedése és az évszak alapján következtethetnénk, azonban a filmek annyira kis periódust ölelnek fel, hogy ezek nem elég pontos fogódzók. Ez a filmgyűjtemény is jóval több felvételtől áll, mint az Orbán családé, ezért a felvételek részletes bemutatására itt nem kerülhet sor.

A családi filmek többsége 1983 és 1985 között készülhetett, a legkisebbi felvétel 1988-as lehet (a gyerekek életkorából megítélve). A 14 tekercsen 29 felvétel látható (ez a szám hozzávetőleges: mivel a felvételek nincsenek datálva, nem különböztethető meg minden esetben az új felvétel kezdete a filmen belüli vágástól). Ezeknek főszereplői Haáz Ferenc gyerekei, ők mindenik filmen megjelennek. A kamera domesztikációja Haáz Eszter és Haáz Vince születése közötti időszakban kezdődött el, de a legtöbb felvétel Vince születése után készült: emiatt a legtöbb kép a három nagyobb testvérrel készült. A legkisebbik gyereket, az 1987-ben született Annát mindössze két felvételen láthatjuk. A 3. generáció tagjai túlreprezentáltak a szülők generációjához képest: a gyerekeit kísérő, felügyelő anya képe 16 alkalommal tűnik fel, az apa egyszer sem látható. Egy alkalommal az 1. generációhoz tartozó id. Haáz Sándor is szerepel a képen, unokái társaságában. Rövid ideig szomszédai, ismerősei is felbukkannak a felvételeken. A filmek szereplőinek a számszerűsítése alapján kitűnik, hogy a filmezési kedv fordítottan arányos a gyerekek életkorával. A leghosszabb felvételek a járókában fekvő csecsemő vagy a jární tanuló kisgyerek mozgását örökítik meg. Az ennél nagyobb gyerekeket játszásban elmélyülten vagy biciklizés közben láthatjuk (115–128. kép).

A családi filmgyűjteményben 21 felvétel a hétköznapi élet véletlenszerű mozzanatait jeleníti meg, a fennmaradó 8 film valamilyen formában az ünnepihez, a rendkívülihez kapcsolódik: 1-1 felvétel a gyerekek keresztelőjéről és a filmező család vendégeiről készült, amint őket a városban kalauzolja, és 6 alkalommal a családi kirándulásoknak lehetünk tanúi (sajnos elveszett az a felvétel, amelyiken testvérével, Sándorral filmezik egymást).

A hétköznapi médiumelméleteik tetten érhetőek a kamera előtti viselkedés jellemzőiben: az esetlegességben. A filmes saját bevallása szerint a lefilmezett jelenetek életszerűségére törekedett. A kamera jelenlétének, a beavatkozásnak a visszaszorítása háttással volt a filmezésre méltó látványok szelekciójára is. Emiatt lencsevégre kerülnek olyan jelenetek is, mint a szabadban vizelő gyerek vagy a biciklizni tanuló, ügyetlenkedő gyerek. A családját filmező apa tehát nem „rendezőként” nyilvánul meg, hanem passzív szemlélődőként viselkedik. Gyerekeit nem provokálja szereplésre, akárcsak Orbán Lajos, hanem a kukkoló, szemlélő passzív pozíciójában a kamera mögött bújk meg. A filmező ember passzivitását jelzi a csetlő-botló, földre pottyanó kisgyerek iránti szenvtelenség is. Máskor az érintetlenségnek, a beavatkozásmentességnek ezt az ideológiáját maguk a gyerekek önkéntelenül leplezik le, akik kíváncsian figyelik meg az őket figyelő gépezetet. Azonban ez a kameratekintet spontán, úgy fedezik fel a kamerát, akárcsak a környezetük, a valóság többi szeletét (135–138. kép).

A filmek formájára leginkább a statikus kamerahasználat a jellemző, ritkábban szereplőket követő kameramozgást is láthatunk. A gyakori zoomolás miatt a kép néha életlen. A filmek egy része montírozva van, illetve a gyűjtemény néhány filmszalagját egy tekerccsé ragasztották össze a folyamatos vetítés végett. A családi operatőr trükként használta a zoomot, ezzel valójában a kamera mozgatását kerülte el. A kamerát nemcsak vízszintesen, hanem függőlegesen is elmozdította: a filmfelvevőgép a gyerekei magasságába lehajoló, majd a saját szemmagasságából szemlélődő szülő tekintetével azonosul.

A családi filmgyűjtemény a helyszínek alapján a következőképpen strukturálódik: 2 felvétel készült lakásbelsőben, 10 külvárosi kertes házak udvarán, 9 egy forgalommentes utcán a külvárosban, 2 játszótéren, 2 Budapest forgalmasabb belvárosi terein, és 6 alkalommal a családi kirándulás helyszínei látszanak a háttérben. A családi filmekben látható terek számbavétele azért is tanulságos lehet, mert ebben a gyűjteményben érdekes tükröződés jön létre a filmezési gyakorlatok topográfiája és a család életmódja között. Hogyha a filmen megjelenített helyszíneket a szubjektív geográfia<sup>158</sup> lenyomatának tekintjük, amely a helyek fizikai vonásán túl, implicit módon a megtapasztalt terekről is tanúskodnak, akkor az értelmezés számára újabb lehetőségek nyílnak meg. Ilyen tekintetben a filmekben látható terek a családi/közösségi identitás megélésének a színtereit képezik, és az identitás működését, reprezentációit teszik megfigyelhetővé. A felsorolt, számszerűsített helyszínek alapján az identitásépítés nyilvánosságának különböző fokozatait különíthetjük el. A legtöbb felvétel a lakóhelyük szomszédságában levő ismerőseik udvarán, az utcájukban készült, és a gyerekneveléssel elfoglalt szülők perspektíváját és szociális hálóját jeleníti meg: a kisgyerekeket pesztráló szomszédok jelenlétére gondolok, vagy arra, ahogy a kép előterében totyogó gyerek mögött a társalkodó anyák alkotnak

---

<sup>158</sup> Heather Norris Nicholson szerint a film az egyre erőteljesebben mediált környezetünk része, amely meghatározza azt is, ahogyan emberek és helyek kapcsolatáról gondolkodunk. A mozgókép tehát annak a kifejeződése is, ahogyan a teret és önmagunkat észleljük (I. Norris Nicholson 2001. 128)

hátteret. Az udvar, az utca, az otthon körüli terek az intimitás, a magánélet félnyilvános világát mutatják meg (123–128. kép).

A két, játszótéren készült felvétel eltér ettől, hiszen ezek közterek, a városi élet nyilvános szférájához tartoznak (129–134. kép). A gyerekek kamera előtti viselkedése továbbra is szabados, kötetlen: az 1988-ban készült felvételen felszabadultan táncolnak, kergetőznek, mintha a hátsó udvaron volnának. A helyszínnel együtt megváltozó normákról mégis tudomásuk van. Beszédes ilyen tekintetben az a játszótéri szituáció, amelyben a nagyobbik fiúnak a nadrágja elhasad, ezt az operatőr a normatívától eltérőként, egzotikumként szemeli ki, és a szakadt nadrág rejtegetésének technikáit örökíti meg. Gesztusából a szubjektív topográfia mediális észlelésére következtethetünk, amelyet a félnyilvános terek dominálnak. Számomra ezt tanúsítja a lakásbelsőben készült egyetlen felvétel is: lakhelycseré következtében készült filmen a belső teret, a lakberendezést filmezték le. Azonban az otthon külsőjét átlépő kamera a gyerekeit öltöztető, játszótérezésre előkészítő anya mozdulatait pillantja meg, a privát szférában betöltött szerepek ezáltal rejtve maradnak. Ez a felvétel több szempontból is ellenpólusát képezheti az Orbán Lajos által megrendezett performatív családi színjátéknak, a *Családosd*nak: a kamera előtti viselkedés, a privát szféra, az otthon reprezentációjának különbségei tűnnek ki az összehasonlításban.

A család mindennapi életterén kívül készített felvételek ünnepi alkalmakhoz, kirándulásokhoz kapcsolódnak, az ünnepinek, a rendkívülinek az ideje a térben, a filmes helyszínekben is tetstet ölt. A Budapest belvárosában rögzített képsorok (a keresztelő és a rokonok fogadása) központjában ugyancsak a gyerekek vannak, csak hogy itt kevésbé jellemző a kamera és a szereplők közelsége. A kamera előtti viselkedés is formálisabb, ritualizáltabb, a beállítások néha a csoportképekre emlékeztetnek (139–140. kép). Az operatőr tágabb képkivágatot használ, totálokat, értelmezésem szerint azért, mert így a helyszínből és az emberekből többet be tud fogni a képbe. A helyszínekre való odafigyelés jellemzi a magyarországi kirándulásokon készült felvételeket is (Kecskehegy, Regéc vára, Boldogkő vára), ahol a filmes gyerekeit és a természeti vagy építészeti látványt egyforma figyelem övezi. A gyűjteményben egyetlen olyan felvétel található, amely erdélyi látogatás során készült a családról: a marosvásárhelyi állatkertbe ellátogató id. Haáz Sándort láthatjuk unokáival (78. kép). Itt inkább az embereket emeli ki a kamera, a kirándulásokon készült felvételekhez képest a helyszín mellékes, magától értetődőként viszonyulnak hozzá. Nem ez volt az egyetlen alkalom, amikor szülőföldjükre látogattak a kivándorlás után, a mozgóképes rögzítés elmaradására a következő magyarázatot kaptam: *„az is számított, hogy akkor nem volt mindegy, hogy jó napot kívánok, vámvizsgálat. Mi van a bőröndbe, pakoljanak ki. Tegyük ki az asztalra, és ürítsék ki a tartalmát a másik asztalra. S akkor mindenbe kötöttek bele, s nem hiányzott nekem, hogy egy filmezőgéppel ott, még kibontják, s tönkremegy a film. Valószínű ez lehetett az egyik oka”* (Haáz Ferenc). Tehát a mozgóképen megjeleníthető családi topográfiát implicit módon a tágabb kontextus, a hatalom is strukturálta. Talán nem véletlen, hogy ez a legrövidebb filmfelvétel a gyűjteményben.

A család mindennapi életterén kívül játszódó filmjelenetek azokat a helyzeteket rögzítik, amikor az identitásépítés a nyilvánosság szférájába kerül át. Ezekben a helyzetek-

ben a családtagokkal együtt a kamera is kikerül az otthon közegéből, és egy tágabb valóság részévé válik. Míg az Orbán Lajos „családi házon kívüli” felvételei a társadalomban, formális közösségekben megélt identitásról tanúskodtak, addig Haáz Ferenc filmjeiben inkább azt figyelhetjük meg, ahogyan az „otthon” világot magukkal viszik, a családtagok összetartozása mintha explicitebb volna, mint a szomszéd udvarokon filmezett jelenetek esetében. Ezt a megállapítást támasztja alá az a tény, hogy a kamerát cipelő, kezelő apa magatartása konfliktusok forrásává is vált, hiszen emiatt az eseményeken passzív szemlélőként vett részt.

A terek eltérő mediációját magyarázza a kamera mögött álló apa életformája is: 1986-ig az otthonában berendezett műhelyben dolgozott, ezért a gyerekekre való odafigyelésnek és lefilmezésnek az alkalmi gyakoribbak lehettek. Az életkörülmények megváltozásával az egymásra figyelésnek a spontán alkalmi szünetek meg, ezt jelzi a családi filmek topográfiájának a kiterjedése a nyilvánosabb helyszínekre. A fényképszerű, ritualizáltabb beállítások is felbukkannak a filmekben, azonban ez a forma a filmes szándékainak kevésbé felelt meg, ennek folyamányaként fokozatosan felhagyott a filmezéssel: *„több lett a munka, kevesebb idő, kevesebbet mentünk. A Jászai Mari térrre, amikor beköltöztünk, akkor szünet meg gyakorlatilag ez a filmezés. Azelőtt láttam, hű de milyen jól játszanak, gyorsan befutottam a gépért, s ott üldögéltem, volt időm is rá. Együtt voltunk, ott dolgoztam, ott fűrtam-faragtam, s ők meg mellettem játszódtak”* (Haáz Ferenc).

A mediált tereknek ez a megoszlása az elemzés kérdésfelvetése szempontjából azért is releváns lehet, mert a fotózási gyakorlatokkal is összefüggésbe helyezhető. Az otthontól távol eső helyszínekre, amelyeket fentebb az identitáskonstruálás nyilvános tereinek is neveztem, az apa magával vitte a fényképezőgépet is. Ezeket az eseményeket fontosnak tartotta mindkét médiumon rögzíteni. Kivéve a ritkább erdélyi utazásokat, ezek esetében gyakrabban döntött a fényképezés mellett, talán éppen a filmezőgép fokozottabb ellenőrzése végett.

A 3. generációhoz tartozó Haáz Vince felvételei a videókorszakot képviselik<sup>159</sup>. A rokonoktól kapott videokamera története emlékeztet az előző generáció történeteire a filmezési technológiák családon belüli öröklődéséről. Haáz Ferencnek az a gesztusa, hogy a fiának adományozta a munkája ellenében kapott új videokamerát, ugyancsak a médiumhasználati szokások örökösödéséről tanúskodik. Ugyanakkor a médium demokratizálódását is jelzi, hiszen a filmezési gyakorlatok átkerülnek a gyermekek világába, és leválnak a családapának a szerepköréről.

A felvételek datálása nem következetes, ezért a Haáz Vince videóiról nem készülhet évenkénti lebontás, a gyűjtemény az 1990-es évek végétől 2003-ig készült. Bár a felvételek technikai kivitelezését Haáz Vince végezte, a képek tartalmát testvéreivel (Eszterrel és Pannival) és unokatestvérével, Danival találták ki (Strättilä Dan, 1986). Mielőtt az új

---

<sup>159</sup> Haáz Vince videózási szokásairól írtam államvizsga-dolgozatomat, ezt egy rövidebb tanulmány formájában publikáltam (Blos-Jáni 2003).

videokamerát saját felvételek készítésére használhatták volna, tévéből rögzített filmek felvételeit szinkronizálták, azaz a párbeszédet vicces fordulatokkal írták át, játszották el, mondhatni domesztikálták a tévében sugárzott mozifilmeket (pl. a *Holt költők társaságát*, 1989 és az *Indiana Jonest*, 1981). Erre a célra az amerikai rokonoktól rájuk hagyományozódott kamerát használták, amellyel felvételt rögzíteni technikai okokból már nem lehetett (amerikai NTSC szabvány volt, nem PAL ezért a család videólejátszójával nem volt kompatibilis, és nem működött az akkumulátora). Tehát a kiselejtezett kamera gyerekjátékká vált.

Az apától kapott, új videokamerát már többféleképpen használták. A szinkronizálás elmaradt, de az elkészült felvételek azt jelzik, hogy a filmezés, a képkészítés mozzanata is gyerekjátékká vált bizonyos helyzetekben. A videógyűjtemény két részre osztható: a család életét dokumentáló epizódokra és a családtagokkal készült fiktív jelenetekre. A családi életet dokumentáló felvételek részben a szülők generációjának igényeit elégítik ki (különösen az apát), de a felvételek kivitelezését teljesen átengedték a gyerekeknek. Éppen ezért a Haáz Vince filmjein nyomot hagy szubjektív látásmódja, az ő generációjának a perspektívájából láthatjuk a családi eseményeket. Családként tartanak számon olyan játékfilmszerű alkotásokat is, amelyek valamilyen fiktív történet megrendezéséből állnak, azonban a terv és a megvalósítás is a családtagok, különösen a 3. generáció szereplésével valósul meg (151–154. kép).

A képen megjelenített szereplők, generációk aránya Haáz Vince korosztályához igazodik, tehát a család 3. generációja gyakrabban jelenik meg, mint a szülőké, ehhez képest meg a nagyszülők vannak alulreprezentálva. A filmek ritkán mutatják meg a szülők vagy a nagyszülők korosztályát izoláltan, annál inkább jellemző a generációk együttlétének az ábrázolása. Ez annak tudható be, hogy a filmek többsége családi nagytalálkozón, kirándulásokon, közös szilveszterezéseken alkalmával készült. Úgy tűnik, hogy a videózási kedv sokkal nagyobb a több családtagot felsorakoztató eseményeken, mint amikor egy személyre fókuszált a figyelem (mint pl. egy ballagáson, de kivétel is van, id. Haáz Sándor díszpolgárrá választása). Noha a filmezési gyakorlatot meghatározza a genealógiai tudás (pl. a hozzátartozók számbavétele), a kamera mögötti tekintet nélküli a dokumentarista komolyságot, hiszen az operatőr a fiatalabb korosztályt ironizáló, élcelődő szemléletével pásztázza végig a családtagokat. Jellemző Haáz Vince kamerahasználatára, hogy az embereket nem szokványos kameraállásokból filmezi, vagy fizikumuk, gesztusaik számára humorosnak ható részleteit emeli ki. Például a nagynénje számára szórákkozató nevetését, kézmozdulatait rögzíti az egyik felvételen, másutt id. Haáz Sándor ráncos bőrére közelít rá zoommal, majd nagyapja arcjátékát néma felvételeken rögzíti, hogy komikus hatást érjen el. Az identitáshordozó funkciójától megfosztott emberi arc a saját korosztályáról szóló felvételeken is megjelenik, hiszen „játszótársai”/cinkostársai kamerapózok helyett torz arcokat vágnak, és erőteljes szemjátékkal reagálják le a kamera jelenlétét.

Habár nem élő szereplő, sőt még nem is vérségi rokon, mégis szereplőnek számít ezeken a felvételeken a kamera, a technológia is. A kamera működése gyakran felhívja

magára a figyelmet: olykor a tükörben is megjelenik, vagy a filmes kezében recseg-ropog. A filmezőgép színrelépését általában jól látható gesztusokkal ismerik el.

A megrendezett jelenetek szereplői általában a fiatal korosztály tagjai, ritkábban a szülők generációja is közreműködik. 2003-ig különböző tévés műfajok (videoklip, hírműsor), mozifilmek paródiáját készítették el, ritkábban saját forgatókönyvet is kitaláltak. A családon belül talán a *Mátrix*sz c. videójuk megrendezése volt a legnépszerűbb, amelyben a *Mátrix* (1998) című mozifilmet változtatták „családi szöveggé” az újrajátszás révén: *„Ez egy fordítás, tehát ezen keresztül értem meg. Lefordítják nekem ezt a filmet. Egy kicsit banálisabb teszik, s ettől lesz számomra érthető. Lefordítják konyhanyelvre”* (Haázné Szócs Emese). A videóban a *Mátrix* néhány jelenetét adja elő Vince, Eszter és Panni, édesanyjuk, Haázné Szócs Emese is vendégszerepel benne. A *Mátrix*szban úgy öltöznek be a film szereplőinek szerepébe, hogy közben önmaguk maradnak: *„Nem az a lényeg, hogy pont olyan legyen, mint a Mátrix. Vannak olyan dolgok, amik hasonlítanak, hogy a szemüveg, pl., hogy anélkül nem lenne Mátrix, de vannak olyan dolgok, amikben az a lényeg, hogy mi vagyunk azon a képen, s hogy nem ugyanolyan”* (Haáz Eszter). Ezekre a filmekre tehát a szerepjáték jellemző, a különböző szerepek kipróbálása, parodizálása, másrészt a kamera játékszerként való használata: *„Vince különböző jelenetekkel hülyéskedik... valahol élvezi... kísérletezik”* (Haáz Eszter). A rövidfilmek egyik csoportja családi kirándulások felvételeiből önkényesen kiragadott jelenetekből áll: *„vannak ezek a családi találkozók, és van a kamera. Aztán felvettem a kamerával a családi találkozókat. És ezekből a családi találkozókból vannak olyan részek, amikből rövidfilmeket lehet csinálni”* (Haáz Vince). Bármennyire kitalált vagy manipulált legyen is a filmen megjelenített világ, azok a család kultúrájának mitológiáit, izlésvilágát, értékrendszerét reprezentálják (147–150. kép).

A filmek nemcsak a családi genealógiát, a családi együttlét alkalmait razolják ki, hanem a családi élet geográfiáját is. Úgy gondolom, hogy a genealógiai tudás, a családi identitás szempontjából a filmekben megjelenő helyszíneknek legalább olyan fontos szerepe van, mint a nagycsaládi találkozóknak. Haáz Vince felvételei megoszlanak a magyarországi és az erdélyi helyszínek között. A vakációk, a nagycsaládi találkozók alkalmával Haáz Ferenc és családja főként a kibocsátó közeghez való kapcsolódását ápolja, és ezt a videók is tükrözik: a filmekben a szülőváros (Marosvásárhely, Székelyudvarhely) jelenik meg, a nagycsaládi találkozók is erősen kapcsolódnak valamelyik felmenőjük származási helyéhez (pl. Tarcsafalván tartják a Benczédi családi találkozókat), de láthatunk más településeket is (pl. Torockót, Szentegyházát). A videógyűjtemény alapján az erdélyi nyaralási helyszíneket ritkán cserélték le külföldi városokra. A ritkább külföldi utak is rokonsági szálakat rejtenek. Az egyik családi felvételen pl. Svájcot látogatják meg Haáz Ferenc luganói unokatestvére meghívására.

A Budapestre kivándorolt család kecseti háza is gyakori filmezési helyszín, mára már a 2. generációs Haáz-testvérek nyári találkozóinak a helyszínévé vált. Családi videó ugyan már nem készül, azonban fotón rögzítik az együttlétet. Amint az ifj. Haáz Sándor filmfelvételei kapcsán már említettem, ezek a szűkebb családot reprezentáló fotók a leg-

fiatalabb generációt, a kisgyerekeket helyezik a kép előterébe, de készülnek olyan képek is, ahol szüleik nélkül pózolnak az unokatestvérek.

A családi nagytalálkozóról a videókorszakban is készült csoportfotó. Az egyik tarcsafalvi találkozón készült videófelvétel hosszasan rögzíti azt, amint előkészítik a csoportkép helyszínét, padokat tesznek egymás mellé, majd az idősebb generáció elfoglalja a pad első sorát. Tehát, ezek a fotók másként vizualizálják a genealógiai összetartozást, mint a szűkebb családi kör képei. Noha megjelenik a fotózási helyzet paródiája is, amikor a 3. generációs Haáz Eszter egy bottal járó öreg nénit utánoz, és megpróbál játékosan helyet foglalni az idős generáció számára előkészített padon.

A családi eseményeken készült felvételeken a helyszínek bemutatása sosem történik semleges, megfigyelő szemszögből: a svájci, a torockói kirándulások utcaképei, az újonnan megvásárolt kecseti ház felvételei sosem némák, a családtagok kommentárjai, mozgásai irányítják a kamera tekintetét, legyen az egy műemléképület, a Mont Blanc látképe, egy függöny vagy egy egérlyuk. A torockói kirándulás képei sem pusztán a tájat örökítik meg, hanem azt, ahogyan az úton végigvonuló testvérek, szülők megtapasztalják azt. A képi valóság valójában közösségileg irányított, a családtagok fenomenológiai valóságát közvetítik, az események közös megismerésének a folyamatát reprezentálják. A kép és kontextus, kép és közösség viszonya ilyen esetekben elszakíthatatlan. A családi valóság megörökítése közben azonban az operatőr tekintete elkalandozik, ezáltal olyan képsorok ékelődnek be, amelyek az épp zajló közös tevékenységhez nem kapcsolódnak szervesen: Tarcsafalván libák, tyúkrok képei, Torockón pedig egy lovas szekér képe ismétlődik. Ezek már Haáz Vince egyéni látásmódját tükrözik (141–146. kép).

A családi élet másik fontos helyszínéként jelenik meg Budapest is, a kivándorló család jelenlegi otthona. A Budapesten készült felvételeken az operatőrök már nem törekszenek arra, hogy a családi élet valamilyen dokumentumát készítsék el, a fiktív, megrendezett jelenetek nagy többsége itt készült. Míg az erdélyi és külföldi utazásokon készült videók többnyire külső helyszíneket örökítenek meg, a családi szerepjátékok többnyire az otthon belső tereiben játszódnak. Budapesten a családi imaginárius a zárt tereket kedveli, ugyanakkor ezek a zárt terek a tinédzserkorú gyerekek számára játszóterek, a kamera pedig a fő játszószerük.

A filmek megformáltóságát is fontos bemutatni, hiszen a Haáz család filmtárának ebben a videókorszakában a filmkészítés nem ér véget a rögzítéssel. Haáz Vince a VHS-kazettán rögzített képanyagot sosem tartotta „késznek”, nézhetőnek: a kirándulásokról készült többórás felvételeket szelektálta. Valójában már rögzítés közben érvényesült egyfajta szelekció: *„Nem szoktam mindent felvenni, egyrészt mert unalmas, és nem is azt, ami csak érdekes, mert ha érdekes dolgok történnek, akkor nincs mindig ott nálam a kamera, vagy nem veszek”* (Haáz Vince). Ha kitalált történet megfilmesítéséről van szó, addig ismétlik a jeleneteket, amíg az „megfelelő” lesz.

A feldolgozás során Haáz Vince a nyersanyagot a látogatott települések szerint fejezetekre osztotta, feliratokkal látta el, olykor egy térképen is jelezte a helyszínváltozást. A

nyersanyag utómunkáján mozifilmekből, televízióból eltanult megoldásokat fedehetünk fel: a legtöbb videót egy fiktív filmstúdió szignáljával láttal el (Projekt film), a kísérőzeneivel ellátott animált főcím, a klipek végén feliratok megjelenő stáblista is az intézményszerű filmgyártás hatásáról árulkodik. Tehát a családi videók formája valójában az intézményes reprezentációs módok megoldásait adaptálta, amint a filmes maga is ironikusan megjegyezte: *„mint minden menő cégnek, ennek is vannak ilyen animációi. Ezt meg kell mutatni a világnak”* (Haáz Vince). A testvérek által eljátszott filmjelenetek is valójában a tömegmédiумok, a mozifilmek vizuális kultúrájában megélt gyerekkor tapasztalatát rezonálják. Tehát videóképzési gyakorlatuk nem a családi filmek reprezentációs hagyományát folytatja, hanem egy tágabb vizuális kultúrával kezdeményez reflexív játékokat.

#### 6.3.4. A Haáz-filmgyűjtemény társadalmi élete

Id. Haáz Sándor családi felvételét ifj. Haáz Sándor örzi, és próbálja digitalizáltatni saját felvételeivel együtt. A digitalizált filmeket még nem vette birtokába a család. Haáz Ferenc is gondosan megőrizte Super 8-as családi filmjeit, amelyeket készítésük idején csak ritkán vetítettek le. 2011-ben, a kutatás következtében a filmek újra nézhetővé váltak digitális formában. Azonban ez több volt egy médiumcserénél, hiszen a mozgóképek társadalmi élete is egyúttal újabb szakaszba lépett. A digitalizálást követően a filmeket megnézték egy szűkebb családi vetítésen, majd néhány részletet a 3. generáció tagjai a Facebookon osztottak meg 2011-ben. Az ismerőseikkel megosztott videókat datálták, a képeken látható helyszíneket is megjelölték, és a képen látható gyerekek ruházatával, gesztusaival kapcsolatosan megjegyzéseket tettek. A csecsemő- vagy totyogókorukban látható felnőttek egymás fiziognómiáján keresik meg az örökölt családi vonásokat. Az újmédiában közzé tett filmek tehát a családi emlékezés helyeivé váltak, ahol a családi viszonyok újranegociálhatók, és az önmagaság technikai művelhetők.

Haáz Vince filmjeit VHS-eken tárolta, ilyen hordozón jutottak el hozzám is. Habár a 3. generáció minden tagja kellemes emlékként tekint a közösen „eljátszott” videokorszakra, a filmek újranezése, birtokbavétele a jelenben még nem történt meg. Habár a gyerekként, közösen eltöltött időt örökölték meg a szülői házból, ahonnan időközben mindannyian kiköltöztek, a videókat nem használják az emlékezésre. A 2000-es évek elején a videókban valójában a filmezést követő napokban, hetekben volt szerepe a családi életben, amikor az erdélyi kirándulásokról hazaérve újranezték a felvételeket, és azok ürügyén osztották meg egymással emlékeiket, véleményt nyilvánítottak a történetekről, a képen látható személyekről. A közösen megnézett és kommentált jelenetek elsődleges funkciója talán nem is annyira az emlékezés volt, mint a közös valóság, a családi konszenzus, értékrend megteremtése adott helyzetek, személyek kapcsán. A képekhez fűzött megjegyzések nem kerültek el a filmes teljesítményét sem, hiszen többen is kifogásolták szubjektív szelekciós elveit: *„én mást filmeznék. Például ritkán látszanak az emberek, így mindenki együtt. Nagyjából mindig csak Danit lehet látni, vagy valakinek a könyökét vagy*

*ilyesmi. Nem foglalkozik a társasággal, nem látszanak az emberek”* (Haáz Eszter). Mások értékelték humorát, viszont a képeket ugyancsak hiányosnak vélték: *„engem nem zavar, hogy ezeket [ti. id. Haáz Sándor könyökét] fényképezi, hanem hogy elsiklik még lényeges dolgok felett, az zavar, ezek mellett azt is kéne”* (Haázné Szócs Emese). Ezekben a kijelentésekben annak az igénye fogalmazódik meg, hogy filmekben a családtagok arcát, a közösség összetartását kellene rögzíteni, azonban a Haáz Vince által filmezett családi filmek nem rendelődtek alá teljes mértékben a nagycsaládi eseményeknek, a filmes sem mondott le a személyes megfigyeléseiről, és gyakran került előtérbe az ábrázolásmód. Kérdéses marad az, hogy tíz év távlatából vajon hogyan tekintenének ezekre a felvételekre? A családi videók szubjektív ábrázolásmódja vajon továbbra is akadályt jelentene az genealógiai emlékezetben, vagy a filmet birtokló közösség emlékezetközösséggé válásában?

## 6.4. A Keresztes család filmgyűjteménye

A Keresztes család filmgyűjteményéről 2005-ben egy diákfilm révén szereztem tudomást. Keresztes Péternek filmszakos hallgatóként kellett karácsonyi témájú filmet készítenie, amit családi filmgyűjteményük karácsonyi jeleneteinek összevágásával végzett el, Forgács Péter korábban már említett *Privát Magyarország* sorozatából ihletődve. Ennek kapcsán kerestem fel a marosvásárhelyi Keresztes családot, és nézhettem meg a filmgyűjteményt, amely kutatásom során az egyik legnagyobb terjedelmű, hosszabb időtartamot átölelő, rendszerezett gyűjteménynek bizonyult. Keresztes Pállal, a családapával készített interjú hatására jutottam el Schnedarek Ervinhez, és ekkor döbrentem rá a tágabb kontextus szerepére, arra, hogy az amatőr filmklubok, azaz a filmező emberek intézményekbe való beágyazottsága releváns lehet egyes korszakok vizsgálatában.

A családi filmek apropóján 2006 augusztusában és novemberében interjút készítettem Keresztes Pállal, és két fiával, Péterrel és Barnával marosvásárhelyi családi házukban. A filmezési gyakorlatuk bemutatásakor ezekre a beszélgetésekre támaszkodom. A család történetével kapcsolatos adatokat és a filmgyűjtemény jelenlegi állapotáról szóló információkat Keresztes Péter közölte.

### 6.4.1. A Keresztes család története

A családi filmgyűjtemény két generáció életvilágát örökíti meg, azaz a négytagú nukleáris családot, amelynek tagjai Keresztes Pál (sz. 1953), a filmes, felesége Keresztes Éva (sz. 1955) és két gyerekük: Keresztes Barna (sz. 1980) és Keresztes Péter (sz. 1984). Mégis négy generációt kapcsol össze, hiszen a képeken felbukkan két idősebb generáció is (a családfát lásd a mellékletek közt).

1. A filmekben megjelenő legidősebb személyt, Nagy Ilonát (1894–1993) jelölöm meg az első generáció képviselőjeként Keresztes Pál felmenői között. Összesen két *Mámici* című felvételen szerepel, amelyek 1990-ben és 1993-ban készültek (ezeket a 8. fejezetben elemzem részletesen). Nagy Ilona Páll Károllyal (1893–1949) kötött házasságot, aki kelmeüzletet működtetett Marosvásárhelyen. A családi szájhagyomány szerint kiváló kézügyessége volt, és gazdasági helyzete, polgári életmódja révén is megengedhetett magának olyan a hobbitevékenységeket, mint például a rajzolás, fényképezés. Ennél fogva a művészeti érdeklődés eredőjeként tartják nyilván a családban. Két gyerekük született, Károly (1920–1941) és Magda (sz. 1925). Károly korán elhunyt, de tehetséges rajzolóként és hegedűsként emlékeznek rá. A megözvegyült Nagy Ilona élete végéig lányával, Magdával lakott marosvásárhelyi házukban.

Keresztes Éva felmenői közül már nem élt senki sem ebből a generációból, amikor a családi filmezés elkezdődött, közvetett módon mégis szerepe lett Keresztes Éva anyai nagypapjának, Ávéd Gerőnek (1898–1985), akinek Veress Magda (1902–1987) volt a felesége. Ávéd Gerő egy tízgyerekes gyergyóalfalusi családnak<sup>160</sup> volt a hetedik gyereke, aki felnőttként Marosvásárhelyre költözött, és banki köztisztviselőként dolgozott. Ávéd Gerőt az 1950-es években bebörtönözték a polgári elit megfélemlítési akciója keretében. Szabadulása után, 1953-ban az Ávéd testvérek elhatározták, hogy évente fognak találkozni<sup>161</sup>. A családi találkozót napjainkban is megtartják, amelyek Keresztes Pál számára filmezési alkalmakká váltak.

2. A filmekben sokkal intenzívebb jelenléte van a második generációnak. A városi polgári lét újabb szelete sejlik fel a filmes szüleinek a korosztályában. Mindkét fél értelmiségi családból származik, hiszen Keresztes Éva édesapja Jozefovics Ferenc (1923–1997) tüdőgyógyász, míg felesége Jozefovics Ávéd Nóra (sz. 1930) szemorvosként dolgozott. Keresztes Pál édesanyja Keresztes Magda (sz. 1925) zongoraművész és -tanár volt, míg Keresztes Gyula (1921–2015) építész mérnökként dolgozott. Egy gyermekük született,

---

<sup>160</sup> Ávéd Gergely csak egyike lehetett az áttelepedő testvéreknek, akik folytatták az örmény származású családok Marosvásárhelyre településének 1800-as években kezdődő tendenciáját. A marosvásárhelyi örmény családok genealógiáját és mobilitását a 19. században jelenleg Szász Ávéd Rózsa kutatja.

<sup>161</sup> 2003-ban a harmadik generációs Jozefovics Judit így foglalta össze az Ávéd-találkozók történetét: „az első találkozó 1953 augusztusában Marosvásárhelyen, Rózsa néni Trébely-kertjében volt. Előzménye: Nagytata, Ávéd Gerő 1953. július 31-én szabadult másfél éves börtönbüntetése után, és természetesen a testvérei és a rokonság szerette volna viszontlátni. Ekkor született Nagytata javaslatára az a kezdeményezés, hogy évente ismétlődjék meg a családi összejövetel. Megfogalmazták, hogy 'részvételre hivatalosan jogosultak' az Ávéd János és Roth Lujza 1884. október 14-én kötött házasságából született gyerekek, házastársaik, utódaik és szívesen látott vendégek az oldalági rokonok vagy a család jó barátai. (...) 1953 és 1984 között minden évben megrendezésre került, tehát 32 találkozó volt. Nagytata halálával úgy tűnt, megszűnik a hagyomány, 1985 és 1994 között, tehát 10 év alatt mindössze három összejövetel volt, de öröndetes módon 1995 óta újjáéledt, azóta évente ismét összejön a rokonság.” Keresztes Péter közlése.

Keresztes Pál. Keresztes Gyula a város közismert személyisége volt<sup>162</sup>, akit közéleti tevékenységéért Marosvásárhely díszpolgárává választottak 1997-ben. Pályája kiemelkedő teljesítményeként tartják számon azt, hogy 1955 és 1958 között a város főépítészé volt, majd az 1960-as években az akkori Maros Magyar Autonóm Tartomány területén levő műemlék épületeket számba vette, és felújításukat vezette. Nyugdíjazása után napilapokban közölt cikkeket a város épületeiről, és összesen öt könyvet tett közzé. Habár műépítész, várostörténeti tevékenysége nem jelenik meg közvetlen módon Keresztes Pál családi felvételein, azonban a nem családi jellegű felvételek között Keresztes Gyula tévés szerepléseiről őriznek másolatot, illetve a családi videók gyerekjelenetei közé időnként beékelődnek a templomok, műemléképületek képei. A műemlékek iránti érdeklődést hagyományozódását unokája, Keresztes Péter *Retropolisz* című dokumentumfilm-sorozata (2010–2011) is tükrözi.

A második generáció magánéletének eseményein, ünnepi alkalmain (pl. házassági évforduló) olykor kortársaik, barátaik is részt vettek, így a családi filmek az ők kapcsolathálójukat is megjelenítik.

3. A filmek készítőjének, Keresztes Pálnak (sz. 1953) és feleségének, Keresztes Évának (sz. 1955) a generációja képezi ennek a családi filmgyűjtemény révén létrejövő genealógiának a központi magját. Pál és Éva 1979-ben kötöttek házasságot Marosvásárhelyen. Mindketten művészeti líceumot végeztek, majd Éva gyógyszerészként dolgozott. Egyetlen lánytestvérével, Jozefovics Judittal (sz. 1957) folyamatosan tartják a kapcsolatot, noha ő az 1980-as években kivándorolt Magyarországra, és jelenleg is ott él. Találkozásaik a családi filmekben is nyomon követhetők.

Pál mérnöki végzettségével különböző intézményekben és funkciókban tevékenykedett: 1997-ig a marosvásárhelyi cukorgyár (ezt több filmjén is megörökítette), majd a vízművek vegyész-mérnöke volt, de a Schnedarek Ervin által alapított Studio7 filmvállalatnak is bedolgozott. Mérnöki munkakörén kívül gyakran vállalt filmezéssel kapcsolatos munkát, például számítógépes magánórát, fotózási és filmezési gyakorlati kurzust tartott, tévétúdióknak tudósított, megrendelésre filmeket készített (dokumentumfilm, természetfilm, rövidfilm, reklám). A filmezéshez és a Schnedarek Ervin vezette filmklubhoz valószínű, hogy vegyész-mérnöki érdeklődése vezette el, de családjának művészi érdeklődése is közrejátszhatott döntésében (155–156. kép).

A gyűjtés lezárása óta Keresztes Pál és Keresztes Éva is nyugdíjasok lettek, jelenleg egyikük sem dolgozik. Keresztes Pál magánórákat sem ad már, nem tudósít, és ritkán foglalkozik filmezéssel.

<sup>162</sup> Életútját több alkalommal is ismertették a város magyar nyelvű napilapjában, a *Népiújságban*. Legutóbb 2015. január 12-én, halála alkalmával közölték róla cikket. Lásd: <http://www.e-nepujsg.ro/op/article/keresztes-gyula-emlekre>. Utolsó meglátogatás időpontja: 2015. 08. 31.

4. A filmek leggyakoribb szereplői a család negyedik generációjához tartozó gyerekek, Keresztes Barna (sz. 1980) és Keresztes Péter (sz. 1984). Keresztes Barna már korán érdeklődést mutatott a technológiák, az informatika iránt, egyetemi tanulmányait is távközlési mérnöki szakon végezte. Informatika szakon Franciaországban folytatott doktori tanulmányokat. A gyűjtésem utáni időszakban ledoktorált, jelenleg informatikusként műszaki fotózással és képfeldolgozással foglalkozik, ugyancsak Franciaországban. Keresztes Péter a Sapientia EMTE film szakán tanult, ahol operatőri diplomát szerzett, 2008-tól különböző tévéstudióknál operatőrkedött, 2011-től tévészerkesztőként dolgozik, jelenleg Temesváron él családjával.

Bár a család mindennapi életére a kiscsaládi, nukleáris háztartás<sup>163</sup> jellemző, a család kapcsolathálója kiterjedt, intenzív kapcsolatokat tartanak fenn egy szűkebb körű rokonsággal: mind a két fél szüleivel és ezek barátaival, a testvérekkel és nagynénikkel. A magánélet bizonyos eseményei ennek a tágabb családi körnek a nyilvánossága előtt zajlanak. A családon kívüli szocializációt főként a Keresztes Éva és Keresztes Pál fiatalkori baráti körével való kapcsolattartás jelenti. Az egykori közösség felbomlott ugyan, tagjai más városokba vagy országokba szóródtak szét, de alkalmanként találkozókat tartanak.

#### 6.4.2. A Keresztes család médiagyakorlatainak története

A Keresztes családban Páll Károlytól eredeztetik a művészet iránti érdeklődést, az alkotásvágyat. Páll Károly szeretett rajzolni és fényképezni, ő volt az első hobbifotós a családban. Orbán Lajos kortársaként akkor domesztikálta a fényképezést, amikor az úribb réteg kedvtelésből űzött fotografálása kezdett beszívárogni a városi polgárság szabadidős kultúrájába (pl. kirándulások, családi hétvégék). Orbán Lajoshoz hasonlóan, Páll Károlytól is maradtak fenn üveglemezes fotók, ebből kb. 100 darabot őriz a család, de 70 mm-es filmszalaggal működő gépet is használt. Beállított képeket, családi portrékat, tájképeket, utcaképeket fotózott. Az üveglemezes hagyatékában fennmaradtak fotók általa készített festett vászonnáttartókról, amelyek előbb üzletét díszítették, majd egy fényképműterem hasznosította újra fényképbéállítások háttereként (l. 161. kép).

Kortársa, Ávéd Gerő nem annyira művészi, hanem dokumentálási szenvedélye kapcsán maradt emlékezetes a későbbi generációk számára. Keresztes Péter szavait idézve

---

<sup>163</sup> Habermas szerint „a polgári típusú patriarchális család lényegében a kapitalista módon működő családi tulajdonon nyugodott. [...] Abban az arányban, ahogy a család mentesült gazdasági feladatai alól, úgy vesztette el ezt kiegészítően a személyes bensőséggé válás erejét is.” A magánélet és a közélet különválik, nő a családon kívüli szocializáció. Emiatt a családon belüli tekintélystruktúra megbomlik, és a kiscsaládi forma lesz jellemző, vagyis a nukleáris családi háztartás (Habermas 1999. 230–239). Jürgen Habermas szerint a kultúrán elmélkedő közösség kultúrát fogyasztó közösséggé alakult át. A nyilvánosság oly mértékben beszűkült, hogy napjainkban a tévénező családtagok csak az egy szobában ülés közösségét élik meg, az értelmezés pedig magánügy. Am éppen a nyilvánosság leszűkülése, a magánszféra kiterjedése által lehetetlenné teszi az autonóm egyéniség társadalmi méretű kialakulását, így a társadalmi identitás helyét a csoportidentitás veszi át (l. Fosztó 1999. 307–308).

„dokumentarista” volt, aki szeretette feljegyezni életeseményeit, a levelezéseit, különféle dokumentumokat, ismerősei fotóit egy dossziéban gyűjtötte össze. A dosszié alapján évi beszámolókat írt, amelyeket az Ávéd családi találkozókra olvasott fel. Külföldi útján és második világháborús bebörtönzése idején naplót is vezetett. Ávéd Gerő feljegyzéseit Jozefovics Judit őrzi, aki a szövegeket begépelte, hogy megoszthassa a családtagokkal. Noha Keresztes Pál családi filmjeire ez nem gyakorolt közvetlen hatást, mégis relevánsnak tartottam megemlíteni, hiszen a médiageneológia felől fontosak lehetnek azok a médiagyakorlatok, amelyekbe a fotózást és filmezést tömegesen gyakorló generációkat megelőző korosztály szocializálódhatott.

A második generáció tagjai számára már sokkal kézenfekvőbb volt a fényképezőgépet használni életük különböző helyzeteinek dokumentálására. Míg Jozefovics Ferenc és felesége, Nóra nem alakítottak ki különösebb emlékgyűjtési rutint, addig Keresztes Gyula és felesége, Magda intenzívebben használták a fényképezőgépet különböző élethelyzetekben. Keresztes Gyula a fényképezést főként dokumentációs eszközként használta munkájában, épületeket, városi utcákat fotózott, míg Magda a családi eseményeket rögzítette fotókon (ezeket kiteszi a szobájába, albumokba rendezve őrzi, felcímkézi). Ennek a generációnak az életterében domesztikálódott valójában a fényképezőgép.

Keresztes Éva nem mutatott különösebb érdeklődést az emlékmegőrzés módszereitől, de az ő generációjából származó Jozefovics Judit volt az, aki az Ávéd családi irattárat digitalizálta, és a fényképezést is adoptálta. Keresztes Pál egy rövid ideig rajzolt, és hegedülni tanult. Majd hobbifotósként kezdett el érdeklődni a filmezés iránt, 1989-ben az államilag finanszírozott amatőr filmklub tagjává vált, körülbelül ekkor szerezte be a Super 8-as kameráját. A kamera jelenléte a családban Keresztes Pál kémiai érdeklődésének is köszönhető, többnyire ő a kamera kezelője és a felvételek nyilvántartója. Sosem tartotta magát dilettánsnak: „*[Amatőr korszak akkor nem is volt?] Nem volt, mert az az igazság, hogy mindig úgy csináltam valamit, hogy utánanézttem, tehát az, hogy csak marhászkodjak a kamerával, sajnos nagyon sokan csinálják a kamerával, azt nem csináltam. Tehát az első pillanattól elővettem a szakirodalmat, és azért megtanultam azt, hogy mi egy képkiívágás, mit jelent egy kameramozgás, és hál’ Istennek, ott volt mögöttem egy nagyon jó filmes, aki mindig azt mondta, jaj, csak lenne ott mellettem, hogy fogja meg a kezemet.*” A filmstúdiót amatőrnek nevezi ugyan, de a dilettantizmus és a professzionizmus köztes állapotát érti ez alatt: „*ez amatőr filmstúdió volt. De, végül is egy jó amatőrnek mindig megvan a létjogosultsága*” (Keresztes Pál).

A filmezéssel tehát egyfajta alkotói igény miatt kezdett el foglalkozni, de ezzel a tanulási folyamattal párhuzamosan családi filmeket is készített (1989-ből 11 ilyen jellegű felvételt őriz). A filmezéshez való viszonyában fordulópontként említette az 1989-es forradalomról készített felvételét, mely bekerült a bukaresti televízió műsorába: „*S akkor jött a forradalom. Aztán voltak ilyenek, hogy mindenki elbújt, elhúzódozott, én meg, mint a bolond, elmentem, filmeztem. Jó, hogy megúsztam az egészet, de utána rögtön az volt, hogy abba a nagy eufóriába kellett az anyag. S akkor az én filmjeim bekerültek a bukaresti tévé műsorába, akkora fantasztikus élmény volt számomra, hogy asszem, a tévével akkor jegyeztem el magam, akkor láttam, mit jelent az ember kezébe még egy ilyen kis vacak gép is, a filmezőgép*” (Keresztes Pál).

A nyilvánosság előtti mutatkozás élménye erősítette meg benne a filmmel való foglalatosság szándékát, a hivatásosodás igényét: ingyen vállalt feladatokat helyi televízióadóknál, kulturális eseményekről tudósított. Bár sosem vált hivatásává, fő pénzszerzési tevékenységgé, ideiglenesen bedolgozott intézményeknek, megrendeléseket, intézményes oktatást vállal. Boudon módszertani individualizmusának terminológiájával Keresztes Pált az egyéni motivációi, érdeklődése arra készítették, hogy a kamerát sajátos módon használó autodidakta filmezést fokozatosan egy normáknak eleget tevő cselekvéssé transzformálja: *„ha valaki nekiáll önmagában otthon matyókálni a filmjét, akkor plafonálódik. Kialakít egy hülye stílust magának, s abból nem tud kimászni, ez pedig mindig segítette őket továbblépni. Ezért volt ez [az amatőr filmklub] egy nagyon jó dolog.”* Keresztes Pál a hivatásosodás folyamatában egyre több olyan közegbe került, amely normatív jellegű viselkedést írt elő számára: az út, amelyet az amatőr filmklubtól, a tévéadókon és magánstúdiókon keresztül a magánvállalkozásáig és az egyetemi oktatói funkcióig megtesz, tulajdonképpen funkcionális rendszerek sorozatának tekinthető, melyek a cselekvőt szakemberré avatják. A megrendeléseknek eleget tevő filmes egy funkcionális rendszeren belül egy társadalmi szerepnek tett eleget, míg a privát használatra szánt filmezést egy nemfunkcionális<sup>164</sup> rendszeren belül végezte.

Keresztes Pál házi felvételei azért számíthatnak családinak, mert a közösség is domesztikálta a filmkészítést. Idővel a család igényeit kiszolgáló filmezés normává, az események szerves részévé vált. *„ez teljesen megszokott, hogy édesapám filmez, és kész. Vagy a család körülbelül mindig elvárja, hogy legyen ott édesapám, és valamit filmezzon. És édesapám ezt csinálja. Vagy nincsen ilyen elvárás, csak egyszerűen ez van, ez történik”* (Keresztes Péter).

A filmezést családilag hasznos tevékenységnek tekintik, és alkalmanként aktív részt vállalnak benne. A filmkészítésben, a tudósítások készítésében gyakran vett részt Keresztes Éva is, ő írta meg és olvasta rá a képekre a tudósítás szövegét. A privát filmeket is gyakran kommentálta, de ma már nem segítkezik a filmek készítésében. A privát használatra szánt filmek készítésében gyakran vesznek részt a gyerekek, időközönként az ő kezükbe kerül a kamera, azonban Keresztes Pál intenzív irányítása alatt: ezeken a felvételeken gyakran hallani a háttérből Keresztes Pálnak a kamera tartására, mozgatására vonatkozó utasításait, gesztusait. Néhány felvételen hallható hangalámondásban már Keresztes Péter hangját ismerjük fel. Ettől függetlenül a család első számú filmesének Keresztes Pált tartják, a családról az általa vagy felügyelete alatt készített filmek elkülönülnek például a Keresztes Péter önálló kezdeményezésére és egyéni érdeklődéséről, élményeiről készített filmjeitől, amelyek már külön gyűjteménybe kerültek<sup>165</sup>.

---

<sup>164</sup> Nemfunkcionális rendszerek, melyek nem a társadalmi szerepek interakciójának eredményeként jönnek létre. Ezek olyan egymástól függő rendszerek, mint a mozi előtt sorban álló emberek tömege vagy a bankból pénzüket kivonó gazdálkodók közössége (Boudon 1997. 39).

<sup>165</sup> *„Amióta én elkezdtem tudatosabban filmezni, azóta elég sok anyag hozzám került, tehát amin én vagyok, vagy amit én filmeztem. [Van neked is ilyen gyűjteményed?] Három-négy kazetta. Az nem családi, azokon már nem az van, hogy apum filmez minket. (...) Voltam táborokba, és ott kellett filmezzek, kellett dokumentáljam a tábort. Amit az osztálytársaimról csináltam, azok a felvételek hozzám kerültek. Sokszor próbálgattam a kamerát így, és ilyen felvételek még lehetnek rajta”* (Keresztes Péter).

A gyerekek generációja valójában egy erőteljesen technicizált otthonban (l. Rieffel 2008. 216) nevelkedett. A családi filmekben láthatóvá tett lakásukban egyszerre van jelen a média archeológiai leletnek számító gramofon és az 1990-es években még használatos magnetofon, lemezjátszó, a rendszerváltást követő évek népszerű háztartási cikkévé váló rádiós kazettafón. Keresztes Pál a családi eseményekről és a tudósított eseményekről hangfelvételeket is készített, amire a filmekben látható mikrofonok is utalnak. Emellett a számítógép is nagyon korán bekerült a háztartásba, amint az a filmekről is kitűnik: a nappali szobában a televízió mellett használják, később a gyerekszobában tanulóeszközzé válik, de a Keresztes Gyula és Magda házában tett 1991-es látogatáson készült felvételen is felismerjük. A filmek azt is dokumentálják, amint a gyerekek generációja osztozik ezen a technikai eszközökön a szüleivel. Főként a nagyobbik fiú, Barna látszik számítógép-használat közben a filmekben, amint programot ír, videojátékot játszik, tanul a gépen (168–170). Míg az informatika később szakmájává vált, a családi képkészítési szokások nem voltak ehhez mérhető hatással médiahasználatára, nem gyakorolja a filmezést.

Ezzel szemben Keresztes Péter pályaválasztásában valószínűleg döntő volt a gyakori fotózással, filmezéssel összefonódó életvilágban<sup>166</sup> való szocializáció. A családi videókon ő is gyakran mutatkozik médiahasználóként: mikrofonnal a kezében játssza el a fiktív tévéinterjú helyzetét, fülhallgatóval a fején egy testvérosztály-találkozóhoz rögzít külső narrációt, előveszi a hanglemezt, elindítja a kazettófont, tévézik. Több 1995-ben készült családi videó beállítása is arról árulkodik, hogy ő fogja a videokamerát (ekkor 11 éves volt).

A családi felvételeken nincs nyoma ugyan, de Keresztes Péter viszonylag korán kezdett el fényképezni egy Smena 8, majd egy Keresztes Magdától örökölt filmes fényképezőgéppel. Keresztes Magda nemcsak a gépét hagyományozta át, hanem a filmek nyersanyagát, előhívását is finanszírozta, hogy unokáját rendszeres fotózásra buzdítsa. Jelenleg az örökölt gép már nincs használatban, azonban Keresztes Péter tárgyként őrzi azt, akárcsak a Páll Károly 70 mm-es filmszalaggal működő régi fényképezőgépét és régi faládáját. Páll Károly negatívjait ő maga digitalizálta. Ez a tárgypopuláció 2007-ben egy videokamerával is bővült, amelyet egy amerikai nyári diákmunka során megkeresett pénzből vásárolt magának. Jelenleg Keresztes Péter szakmájává vált a filmezés, fotózás, azonban saját élete dokumentálására csak a fényképezést használja.

A fényképezéshez való visszatérés Keresztes Pál médiagyakorlataiban is észlelhető. Míg a 2006-os kutatás ideje alatt Keresztes Pál még mindkét regiszter számára filmezett, mára a filmezési alkalmak jelentősen visszaszorultak, amelyben szembetegsége is közrejátszott. Családi filmeket ríkan készít, viszont gyakrabban készít fényképeket. Keresztes Péter közlése szerint ez annak is betudható, hogy a digitális korszakban a fotó

<sup>166</sup> Jonas Frykman az életvilág fogalmát a társadalmi és kulturális jelenségekről szóló diskurzusok magyarázó értékkel bíró terminusaként határozza meg, a „mindennapi élet”, „habitus” társfogalmaként. A tanulmány szerzője a humán és társadalomtudományok körében a mindennapi élet tudományos elemzése iránti érdeklődést a kultúra fogalmának bővítéseként értelmezi, egy olyan folyamat részeként, „amelyben az egyén és életvilága egyszerre válik fontossá, amelyben hangsúlyozódik az immanens életvilág” (Frykman 1989. 72).

olcsó lett (az analóg fotózáshoz képest), nem igényel nagy tárhelyet (a VHS-szalagokhoz képest), és könnyebb keresgélni egy fényképgyűjteményben. Külföldi utazásokra már nem visz kamerát, csak fényképezőgépet. Fényképezőgéppel nem filmez, habár lenne ilyen funkciója. Fotóiból rövid, videóként lejátszható képsorozatokot montíroz, zenével kombinálja. Ezt nagyon szívesen mutatja másoknak is (családtagoknak, ismerősöknek).

Összegzőképpen, míg a második generáció továbbra is feladatának érzi a könyvformátumú vagy képként elkeretezett családi fotóalbum bővítését, utódjaik már áttértek a digitális felvételekre, a fotók és filmek digitális tárolására, feldolgozására. Ma már telefonjukat is használják fényképezésre. Tehát szokásaikat az újmedia-korszakhoz igazították.

#### 6.4.3. A Keresztes család filmgyűjteményének a bemutatása<sup>167</sup>

A család filmgyűjteménye 62 VHS-ből áll<sup>168</sup>, a VHS-ek számozottak, és egy külön erre a célra használt füzetben vannak rendszerezve, ezeket 2006-ban digitalizálták, és jelenleg DVD-n tárolják. Keresztes Pál füzetében egy VHS leírására egy oldalt szánt, ahol feltüntette a VHS márkáját, sorszámát, tartalmát, esetenként a felvétel forrását is. A VHS-eket tartalom függvényében a következőképpen kategorizálta:

	A felvételek kategóriái	Kategorizált VHS-ek számozás szerint	VHS-ek száma összesen
1.	filmek	1, 9, 13, 14, 15, 22, 36, 38	8
2.	zene	2, 4, 5, 16, 21, 26, 42	7
3.	dokumentumfilmek	3, 20, 38, 57	4
4.	Gyermekfilharmónia	6, 19, 37, 50, 52, 53, 55	7
5.	házi	7, 17, 18, 32, 34, 40, 48, 49, 54, 56	10
6.	saját	8, 28, 35, 46, 62	5
7.	nyersanyag	10, 22, 23, 24, 25, 27, 29, 30, 31, 33, 37, 39, 41, 43, 44, 45, 47, 48, 51, 58, 59, 60, 61	23

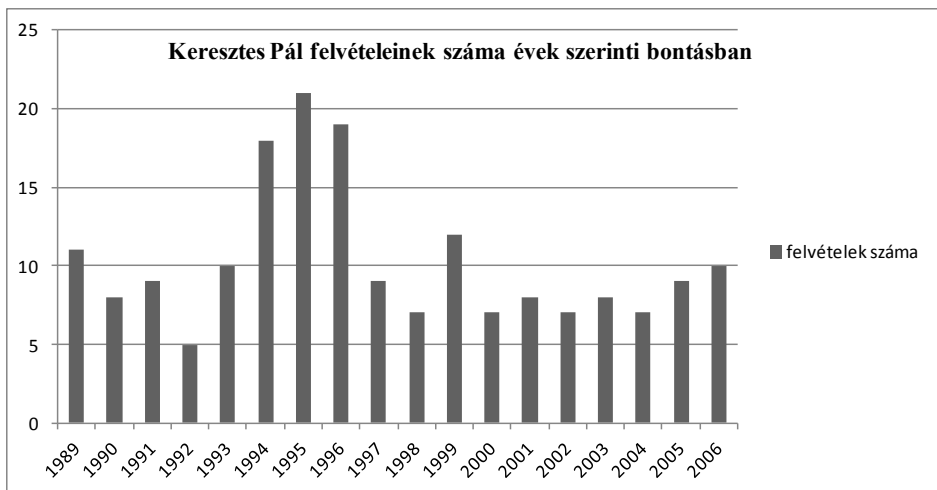
A *filmek*, *zene* és *dokumentumfilm* kategóriák többnyire a televízióból rögzített felvételeket fedik, játékfilmeket nem rögzítenek, ezért a filmek kategóriába többnyire mesefilmek tartoznak. A *Gyermekfilharmónia*, *házi*, *saját* és *nyersanyag* kategóriák már a saját készítésű felvételeket csoportosítják. A készítés személyes módjának mind a négy kategória megfelel: a szentegyházi Gyermekfilharmónia tevékenységét rögzítő filmek szemé-

<sup>167</sup> A filmgyűjtemény bemutatását a 2006-ban végzett gyűjtés adatai alapján végzem el. Az időközben készült felvételeket nem láttam, csak szóbeli közlés alapján értesültem a filmezési szokások változásairól.

<sup>168</sup> A felvételeket és a hozzájuk kapcsolódó adatokat Keresztes Pál bocsátotta a kutatás rendelkezésére.

lyes érdeklődést tükröznek<sup>169</sup>, a *nyersanyag* a feldolgozásra váró, a *saját* pedig a nyilvános bemutatás szándékával már elkészült felvételeket jelenti. A *házi* felvételek csoportja fedi tulajdonképpen a családi filmeket, ugyanis ezekre nemcsak a készítés privát módja, hanem az otthon keretében történő hasznosítás szándéka is jellemző.

A 10 db. *háziként* megjelölt VHS összesen 184 felvételt tartalmaz, amelyek a füzetben cím szerint vannak feltüntetve, és körülbelül 25–26 órányi filmidőt tesznek ki. Az első felvétel 1989 márciusában készült, míg a legutolsó 2006 nyarán, de a családtagok közlése szerint a gyűjtemény nem egy lezárt egység, hanem folyamatosan bővül. Számszerűsíthető adatok az elmúlt 9 év filmjeiről nincsenek, ezért a továbbiakban csak a 2006 augusztusáig készült, átnézett felvételekre hivatkozom. A *házi* kategóriába sorolt filmek száma a következőképpen oszlik meg a készítés éve szerint:



A legelső 15 film Super 8-as kamerával készült, ezeket a filmtekercseket az 1990-es évek elején Keresztes Pál VHS-re másolta át. 1990-től kölcsönként videokamerával filmezett, saját videokamerát 1993 végén sikerült beszereznie, talán ezzel magyarázható a felvételek számának hirtelen megduplázódása 1993 és 1996 között. 1999-től már digitális kamerával készültek a felvételek, a tárolás azonban továbbra is VHS-en történt (legalábbis 2006-ig), mert ezen a tárolóeszközön volt Keresztes Pál számára kézenfekvőbb a nyilvántartás, a filmek rendszerszerű tárolása, kezelése.

A családi filmgyűjtemény terjedelmére való tekintettel az egyes filmek részletes bemutatására itt nem kerülhet sor, azonban különböző szempontok követésével igyekszem

<sup>169</sup> „Egész egyszerűen azért, mert szeretem őket. Ez valamilyen személyes kedvenc..., még az sem mondhatom, hogy aki ezt kitalálta és csinálja, az barátom” (Keresztes Pál).

összegezni a családi filmezés első 18 évében készült felvételek tartalmi és formai sajátosságait.

A videók legfontosabb tartalmi vonása az, hogy ugyanazok az emberek szerepelnek rajta: a nukleáris család tagjai, kortársaik és a család idősebb élő generációja. Ez a szempont szervezi egységgé a *házi* filmeket: így kerülnek egymás mellé a családról szóló és a család számára készített felvételek (összesen 158) a szintén saját készítésű, de nyilvános bemutatásra szánt filmekkel (összesen 17), és a külső forrásból, főként televízióból származó, a család életvilágához kötődő videókkal (összesen 11). A filmezési alkalmak generációkhoz való kötődésének vizsgálata a következő arányokat eredményezi: a legtöbb felvétel a 4. generációról, azaz a gyerekek életének az eseményeiről, annak apropóján készült el (a 158 családi felvételtől összesen 90), míg a filmes generációjának életeseményei 33 felvételt ihlettek meg. 18 felvétel leginkább a 2. generáció életéhez kapcsolódik, míg az 1. generáció kétszer jelenítődik meg (azaz két felvételen szerepel a családban Mámicinak becézett Nagy Ilona). 15 felvétel pedig egyik generációt sem emeli ki különösebben, hiszen minden generációt felsorakoztató közösségi eseményeket ábrázol (ilyenek a karácsonyi felvételek, a családi találkozók és az Ávéd-találkozók).

Tehát a családi filmgyűjteménynek valójában több mint fele a gyermekek fejlődéstörténetét dokumentálja (157–158. kép). Az évek során ez a gyerekcentrikus látásmód csökken: ebben fordulópontot jelent a gyerekek iskolázása, majd az egyetemi évek megkezdése, amelyik nemcsak a felnőttkorba, hanem egy másik városba sodorta őket<sup>170</sup>. Ezek a filmek a gyermekkornak az elkülönülő közegét dokumentálják. 90-ből 52 felvétel a gyerekek életére összpontosít a családi környezetben, hiszen a két fiú hétköznapijának rutinjai (lefekvés, játék, tánc, rajzolás, a házi feladat elkészítése) elevenednek meg, valamint a gyerekek életének családban megünnepeelt jeles napjai (születésnap, Mikulás, húsvéti locsolás, ballagási ebéd). Körülbelül 38 felvétel a gyerekkor társadalmibb, intézményesült világát örökíti meg, ilyenek az óvodai és iskolai évzárók, szerepek és más iskolai rendezvények, kirándulások, konfirmálás, templomi szereplések. A családi közegben kibontakozó gyermekvilág helyszíne általában a családi otthon (főként a gyerekszoba és a nappali szoba, ritkábban a konyha és a mosdó), a családi kert, ritkábban a családi kirándulások helyszínei. Ezekon a családi videókon időnként a gyerekeket magukra láthatjuk (házifeladat-készítés, palacsintasütés, legózás, videojáték közben), vagy a szülőkkel való szoros együttélés, együttműködés mozzanataiban (fogmosás, közös tévénézés, kirándulás, szülinapozás). A nagyszülőkkel való együttlétről főként a családi ebédek, születésnapozások tanúskodnak a filmgyűjteményben. A legidősebb generációt képviselő Nagy Ilonáról készült film is többnyire a dédi és a gyerekek interakcióját jeleníti meg, mintha a

---

<sup>170</sup> Keresztes Péter szerint várhatóan az unokák generációja fogja visszahozni Keresztes Pál filmezési kezdvét: „azt hiszem, a filmezés akkor fog egy kicsit erősödni, amikor az unokáknak lesznek már mutatóvanyai: futkorászik, eszik, öntözőverset mond stb. Azaz reprodukálja azokat a momentumokat, amiket mi produkáltunk az 1990-es évek első felében.”

felvétel elkészítésével a filmes apa a generációk közti távolságot próbálta volna áthidalni (és ilyen értelemben talán a családfa funkciójához is hasonló) (161–164. kép).

A család életterében zajló gyermekkor képeiből a filmes apa szubjektív tekintete konstruálódik meg, amelyik nélkülözi a semlegességet, a tekintélyelvűséget, és gyakran lép interakcióba a gyerekekkel, sőt 1995-től kezdődően a filmkészítés maga is participatív válik (Keresztes Péter időnként használhatja a kamerát). Az interaktívabb filmezés következtében gyakran érezni azt, hogy a filmes is jelen van, a jelenetek részese, noha nem látszik a képen. Ez az együttműködés teljesen eltűnik a gyerekkor intézményes világában készült filmekben, ahol nemcsak a filmes válik passzív megfigyelővé, hanem a gyerekek sem teremtenek szemkontaktust a filmmel. Összességében nézve a családi videók gyermekvilágát: egyfajta szülői gondoskodás hatja át, amelyik meg akarja örökíteni ezt a folyamatos változásban lévő életszakaszt és az átmenetet a családi szférából a külvilág színterei felé. A gyermekkor mozgóképes vizualizálása, dokumentációja a szülői, apai szerep szerves részeként jelenik meg ebben a gyűjteményben, amelyet következetesen, rendszeresen művelni kell.

A 3. generáció, azaz a filmes korosztályának, életeseményeinek a megörökítése ritkábban történik meg. Keresztes Pál saját életvilágának, generációjának olyan eseményeit rögzítette, amelyek a családi otthon hermetikusan zárt világán kívül történtek: négy felvétel az épp aktuális munkahelyén készült, ezeken részletesen dokumentálta munkatársai körét (sok arcközelit láthatunk), és saját munkaszobájának tárgyait (pl. a cukorgyárról készült 1990-es Super 8-as felvételen). Más alkalmak az osztálytalálkozók, amelyeken egyfajta generációs szolidaritás jelenik meg, vagy a baráti találkozások, amelyeken olyan ismerősökkel láthatjuk együtt a filmest és feleségét, akik a családi filmekben amúgy csak ritkán vagy egyszer bukkannak fel. A találkozók, jubileumi alkalmak gyakori jelenete a közös étkezés, a vendégekkel való beszélgetés: *„hát, mindig akkor jutott eszembe, hogyha épp egy karácsony, egy születésnap, egy névnap volt, s olyankor összegyűltünk... Utoljára most egyik haverunknak volt az 50 éves születésnapja. Amikor elővettem a kamerámat, akkor bosszankodtak, hogy egyiknek se jutott eszébe, hogy ebből lehetne csinálni filmet. Ott volt az egész baráti kör, Bécsből is hazajöttek, Magyarországról is, milyen jó. Végül is az egész anyag úgy 3 perces, mert már be is vágтам számítógépen. Megtartom magunknak is, aztán jó kellemes emlék lesz visszaneézni. Van egy úszómedencéjük az udvaron, s milyen jól fürödtünk ott”* (Keresztes Pál). Tehát, a filmkészítés helyzetei intenzíven kapcsolódnak ennek a generációnak a közösségi élményeihez. A családi otthon terében talán a szilveszterezés az egyetlen olyan alkalom, ami a leginkább szól erről a generációról, és nem a szülői szerepből adódik. Tehát ezek a családi videók a filmes generációs tudatához, a családi életen kívüli életteréhez kapcsolódnak a leginkább.

Közvetlenül a 2. generáció életeseményeiről 18 felvétel szól, ezek többnyire családon belül megtartott események, amelyeken együtt, egy térben ünnepel a család (születésnap, házassági évforduló stb). Ugyancsak a 3 generáció közti szolidaritás jelenik meg a 15 közösségi ünneplést megörökítő videón is. Ezek a filmek ismét befelefordulnak, a családi életet bensőségesnek, a külvilágról leválasztva mutatják meg.

A filmek többnyire a családi élet tereit dokumentálják: a filmezés kötelező vagy spontán alkalmaitól függetlenül a filmek helyszíne többnyire a családi ház vagy a közeli rokonok lakhelye, a családi kert (82 felvétel). A családi otthon terei közül a nappali szoba a leggyakoribb helyszín, hiszen ez a családi összejöveteleknek a helyszíne (a 2. generáció lakásában is a nappali szobában filmeznek), de a hétköznapi közös szülő-gyerek együttléte is. Ezt követik a gyerekszobában felvett videók, ahol kizárólag csak gyerekek jelennek meg a képen, felnőtt társaság nélkül). A lakásbelső fontossága abban is megnyilvánul, hogy Keresztes Pál olykor vállalja a belső terek mesterséges megvilágítását is, hogy jól sikerüljön a felvétel. Egy 1990-ben készült születésnapi videón például láthatjuk azt is, ahogy az egyik vendégeskedő gyerek apja tartja a lámpát, miközben a gyerekek a kamera jelenlétére látszólag nem reagálva tortát esznek. A családi otthon fontossága ilyen szempontból eltér az Orbán Lajos filmezési gyakorlatától, ahol a megfelelő fénykörülmények miatt inkább a családi ház udvarát választotta a filmes, és a mesterséges megvilágítást csak egy felvételen alkalmazta.

Ezt a bensőségességet csak tovább fokozza a családi kirándulásokról készített felvételek kis száma<sup>171</sup> is (15), amelyek nagyobb társasággal megtett, egy-két napos erdélyi utazásokról szólnak (ilyen helyszín pl. Szentegyháza, Zetelaka, Szováta, Korond, Marossárpatak, Göde, Gernyeszeg). A külföldi kirándulások felvételei általában a *nyersanyag* vagy *saját filmek* kategóriájába kerülnek, és ezeken nem jelennek meg a családtagok. A 2006-os interjúban Keresztes Pál megkülönböztette a filmkészítés objektív és szubjektív módjait ennek kapcsán: „*ha elmegyek egy külföldi útra, akkor arra vigyázok, hogy minél objektívebben, nem szubjektíven, tehát nem családi, nem az én szempontomból filmezzem. Ha belepottam valamit a családból, az a vágással kiesik, átkerül a házi gyűjteménybe*” (Keresztes Pál).

A „*családi tűzhelyet*” a kamera 52 alkalommal azért hagyja el, hogy a gyerekek iskolai és templomi ünnepségeit, valamint a filmes generációjának találkozóit is rögzítse. Keresztes Pál munkahelyéről szóló felvételeket is tárol a család gyűjteményében (4 db). Összeségében elmondható, hogy a Keresztes családi videótárban a családi térben megélt időt, identitást látjuk viszont, és csak kisebb mértékben a nyilvános keretek közt megélt családi összetartozást.

Egy másik metszetben a családi filmezés alkalmairól megállapítható, hogy a filmek többsége (96) ünnepnapok idejét örökíti meg. Idetartoznak a naptári ünnepek: a legtöbb felvétel a karácsonyhoz kapcsolódik. A 18 évet átölelő gyűjteményben 12 évből maradt fenn karácsonyi videó, a szilvesztert 5, a húsvétot 2, Szent Miklós napját 4 felvétel örökíti meg. A karácsonyi ünnepléshez gyakran több felvétel is kapcsolódik: az otthoni ünneplés mellett előfordul a templomi ünneplés (a református és az evangélikus templomban), a

---

<sup>171</sup> Keresztes Péter magyarázata szerint a kamerát nehezen lehetett szállítani, ezért csak autós kirándulásokra viheték a kamerát. Tehát a technikai korlátok is akadályozták a kirándulások megörökítését.

gyerekek karácsonyi szereplésének megörökítése is. Az otthoni ünneplés rögzítése a leggyakoribb, különös tekintettel az ajándékok kibontásának, kipróbálásának mozzanatára. Ezek a felvételeken érződik egyfajta törekvés a résztvevők képi láthatóságára (mintha leltárba vennék az összetartozó családtagokat). A karácsonyi jelenet általában a karácsonyfa képével zárul.

Nagyszámú felvétel készült az emberi élet fordulóihoz kapcsolódó alkalmakkor is: a leggyakoribb a születésnap, a konfirmálás, a ballagás, a házassági évforduló és általában a jubileumi találkozók. A legtöbb ilyen alkalom Keresztes Pál és Keresztes Éva gyerekeihez és szüleihez kapcsolódik: például a saját vagy kortársaik születésnapjáról egyetlen felvétel sem készült, viszont a gyerekek és a szülők születésnapjáról szinte minden évből van felvétel, ezzel szemben a jubileumi alkalmak, találkozók inkább Keresztes Pálhoz vagy Keresztes Évához kapcsolódnak.

A kötetlen filmezési alkalmak száma az én számszerűsítésemben 62. Nagyszámú film kapcsolódik a hétköznapi élet rutinszerű eseményeihez: ilyenek a gyerekek tanulása, játékos szokásai, fogmosás, lefekvés, kirándulás, a szomszéd macskája, vendégek fogadása. Ezek spontán filmezési helyzetek, amelyekre a kuriózumjelleg, az egyszerűség és a látványosság jellemző: *„amikor észrevettem a kölyköket, hogy valami jópofát csinálnak, akkor elő a kamerát, s zutty. Reá. Ezt meg kell látni, hogy melyik az a pillanat, amikor érdemes azt lefilmezni, tehát olyant, hogy a balkonról vettem észre, hogy fel van mászva a garázs tetéjére, s ott játszódtak. Azt a 30 másodpercet megérte reábúzni. Ha elmentünk kirándulni, szőrfözni, úszni, hegyet mászni, akkor, ha lehetett, oda is elvittem a kamerát. Vagy úgy is volt, hogy elvittem, s aztán hazavittem a kamerát, ne kelljen többet cipelnem. Ez mindig szem kérdése, hogy az ember észrevegye, hogy melyik az a pillanat, amit érdemes most lefilmezni”* (Keresztes Pál).

Kis számban ugyan, de előfordulnak átélt, megtapasztalt „nagy” történelmi eseményeket rögzítő filmek a házi felvételek között. Az 1989-es forradalom saját készítésű felvétele ugyan nem ide lett besorolva, hanem más, 1989–1990-es eseményekről beszerzett felvételek mellé a dokumentumfilmek kategóriába (20-as számú VHS), azonban a március 15-i ünneplésről két saját készítésű felvétel, a napfogyatkozás és a New York-i terrorista támadás szintén a privát szférát dokumentáló gyűjtemény részét képezi.

A fent említett témák tanúskodnak azokról a helyzetekről, amelyek az egyént filmezésre késztetik, hétköznapijaik, életviláguk krónikásává teszik. A privát célú filmezés egyfelől társadalmi kényszernek való engedelmességet, morális kötelezettséget jelent. Keresztes Pál szavaival: *„Születésnap, karácsony, húsvét, újév. Ezek a kötelező alkalmak.”* Az idesorolható ünnepi, rituális eseményekről készített videók a gyűjtemény több mint felét teszik ki. Ezek kötelező voltáról tanúskodik az a gesztus, hogy a felvétel elmaradása esetén újrajátszanak, pótolnak filmfelvételeket. Két ilyen példa található a családi felvételek között: az 1992-es karácsonyi film 1993. január 2-án készült, és a többi családi filmhez hasonló tematikája van: a gyerekek bemutatják játékaikat, a karácsonyfa mellett verseket szavalnak, énekelnek. Bár a rekonstrukció gesztusa vállalt: nappal van filmezve, a film elején fel van tüntetve a januári dátum, ennek ellenére a füzetben *Karácsony 1992* címmel jelenik meg. A másik „bepótol” film a Keresztes Pál és Keresztes Éva

1979-es esküvője, amely *Esküvő 1979. 7. 7.* címmel az 1994-es filmek között szerepel: a felvétel a kameramozgás mímelésével lefilmezett fotók, az eskütétel és köszöntőbeszéd hangfelvételeinek, a helyszínekről utólag készített filmfelvételek, Keresztes Éva narrációjával és zeneszámokkal kiegészített kollázsából áll. A naprakész, folyamatos filmmel történő dokumentálás mellett ez a rekonstruálási gesztus egy olyan családi filmes napló készítésének szándékáról árulkodik, amely a privát sors emlékezésre méltó eseményeinek teljes, koherens adatbankjaként szolgálhat. Ez a napló egyszerre rögzíti a család lineáris idejét (pl. a gyerekek fejlődését, az egyéni életpálya állomásait) és egyfajta ciklikus időtapasztalatot (a visszatérő ünnepek idejét, a családi összetartozás rutinját).

### **A családi filmek formai-szerkezeti sajátosságai**

A filmek többnyire keltezzve vannak. Habár ez egy videokamerába beépített opció, mégsem tekinthető csupán a technikailag adott lehetőségek kihasználásának. A Super 8-as kamerával készített filmeknél is gyakran előfordul a film eleji felirat, melyen a készítés éve és hónapja van feltüntetve. A videokamerára való áttérés után gyakoribb a filmek datálása, de ez csak a film elején, egy sötét vágóképen, vagy a jelenet első fél percében látható. A dátum feltüntetése tudatos gesztus: *„általában vigyáztam, hogy a kamerát beállítsam. Azt ki nem állhatom, amikor végig látható a dátum, de az első filmre, a nyitóképre rá szoktam tenni”* (Keresztes Pál).

Függetlenül attól, hogy a filmről lemarad a dátum vagy sem, a füzetben a film címe mellett az év és a hónap rendszeresen jelölve van. Kivételt képeznek azok az események, amelyeknek az időpontja közismert, mint karácsony, szilveszter, augusztus 20., ritkábban a családtagok születésnap felvételéről is lemaradhat az időpont.

A filmeknek egy kisebb része címmel és záró felirattal van ellátva. A Super 8-as filmek címei általában ráfényképezéssel, vagy papírra festett feliratok lefilmezésével készültek. A videokamera-korszakban a digitális feliratok gyakoribbak, ezek általában animált feliratok. A címek általában az eseményt nevezik meg, és helyenként az évszám a cím alatt jelenik meg (*Évzáró ünnepély a II. c. osztályban, Barni 9 éves, Péter születésnapja*), ritkábban a felvétel helyét (*Bp. '95*), vagy általánosítanak, nem jelzik a felvétel tartalmát (*Így néztünk ki 1990. 4.*), de előfordulnak humoros feliratok is: pl. *Ha a ma lesz a holnap tegnapja 1995*, mely Keresztes Pál édesanyjának a születésnapjáról, vagy *Május 1. avagy Cristos a inviat*, egy kirándulásról készült. A filmek részeként megjelenő cím nem egyezik meg pontosan a füzetbe lejegyzett címekkel. A záró felirat általában a „Vége” szócskát, és annak humoros célzatú variánsait jelenti: pl. „Nincs vége” a Keresztes Pál és Keresztes Éva esküvői felvétele végén, vagy „Vége, de a folytatás következik” a *Nagyváradi gyerekek, testvérosztályok Vásárhelyen* című film végén. Ritkábban a készítésben résztvevők neve is fel van tüntetve a záró részben. A feliratokkal ellátott filmek Parallax<sup>172</sup> stúdióként szignálva vannak, melyet

---

<sup>172</sup> A fiktív stúdió megnevezése a *parallaxis* optikai fogalmára utal, melyet a fényképészetben is használnak, a keresőben látott képrészlet és az objektív által ténylegesen befogott kép közti különbséget jelenti, ez a jelenség olyan keresőknél tapasztalható, amelyknél a keresőrendszer és az objektív optikai tengelyei nem azonosak.

később a megrendelésre készített filmek szignálására használ. A filmek kezdetének és végének jelzésére gyakran használt eljárás a kivilágosodás (fade in) és elsötétülés (fade out).

A filmek formájára jellemző a dinamikus kamerahasználat, a plánok váltogatása. A kameramozgás a leggyakoribb, ezt nemcsak a szereplők mozgása vagy az esemény lekövetése motiválja, hanem a statikus kameraállás mint dilettantizmus kerülése és egyfajta képi dinamika elérése. Például a Keresztes Barna konfirmációjáról készített felvétel (*Barni konfirmáció*: 1996. 4. 13–14.) az eseményen részt vevő gyülekezetet egy szögből filmezi ugyan, de a kamera mozgatásával gyakran keretet vált: a lelkész prédikációja közben hol a gyülekezetet, hol az orgonát, hol a konfirmáló gyerekeket rögzíti, néha kinagyítva Keresztes Barna arcát. Hasonló törekvés figyelhető meg az iskolai ünnepek felvételén (egy VHS nézése közben megjegyezte, hogy szándékosan kereste rögzítés közben a vágóképeket a felvétel utólagos megvágásához) vagy a füzetben *Péter palacsinta* (1998. 3. 7.) címmel szereplő otthoni konyhai jelenetet megörökítő filmen is. Tárgyak, növények, jégvirág képe gyakran tölti be a bevezető funkcióját: a karácsony témájú filmekben például a karácsonyfadíszek vagy gyertyák képe gyakran vezeti be vagy zárja le az összegyűlt családtagok ajándékbontását, köszöntéseit.

A filmek többnyire vágva vannak, a fentebb említett vágóképről való gondoskodás arra utal, hogy már a filmezés mozzanatában számítanak a nyersanyag utólagos feldolgozására. A gyűjteményben előfordulnak olyan felvételek is, melyeken az események folyamatát nem szakítja meg a montázs, ezek többnyire iskolai szereplésekről készült felvételek, de a vágás jelenléte vagy hiánya nem függ össze a filmezett esemény jellegével. Előfordul, hogy más alkalommal rögzített képeket illeszt egy filmbe: így az *Úszás* (1992) fejest ugró jelenete bekerül a *Zetelaka* (1995) vízi tevékenységeket felsorakoztató képsorai közé, vagy a *Péter 10 éves* filmben Tina Turner tévében közvetített koncertjére táncoló gyerek képe a VHS-re rögzített koncertfelvételekkel van váltogatva. A Keresztes Pállal való közös filmnézés során régebbi felvételeknél gyakran tett megjegyzéseket a családi filmek vágására. A vágás ugyanakkor a professzionalizálódási igénnyel függ össze: „jó ideig tudatosan csinálta az anyagokat, mert Ervin bácsitól megtanulta azt, hogy nem lehet egy nyersanyagot csak úgy hagyni, azt meg kell vágni, hogy legyen nézhető” (Keresztes Péter). Például az *Én elmentem a vásárba* című szovátai-korondi családi kirándulásról készített 4 perc hosszúságú felvétel kb. 35 vágást tartalmaz.

A filmekre jellemző a rövidség, ritkán esik egybe az esemény ideje a filmidővel. A megörökítésre érdemes események, is, erőteljes szelekción mennek keresztül filmezés közben és az utólagos feldolgozás során: „nagyon rövidre fogom, már csak azért is, mert ismétlődik, az időre, jövőre, s azután. Az érdekes az, hogy gyerekek, s mert az ajándékokat ugyanúgy veszik el. Tehát azokat nem húzom hosszúra” (Keresztes Pál).

A filmek kisebb hányada zenei aláfestéssel vagy narrátori szöveggel van ellátva. Ide tartozik a 15 Super 8-assal készített felvétel, amelyek esetében a hangzó szöveg és a zene a felvételek némaságát ellensúlyozza. Ezek narrátora Keresztes Éva, kivéve a cukorgyártóról készült felvételt, amelyet Keresztes Pál kommentált, a film témája lévén az ő munkahelye, kollégái. A képekre rámondott szöveg általában a következőket tartalmazza.

- a. Beazonosítja a képen látható személyeket, és felsorolásszerűen megemlíti az eseményen résztvevőket, akik nem látszanak a képen: „*elől V. táncol, hátul nagyon rosszszul látszik a kicsi E.E. és a B. kislányok. Valahol a társaságban ott van K. Zs. is, csak nem tudom, hogy hirtelen melyik gyermek.*”
- b. Beazonosítja a képen látható eseményeket, helyeket: „*Mint minden évben, most is a Trébelyben ünnepeltük Péter születésnapját.*”
- c. Ismerteti (ismétli) a kép tartalmát: „*Péter most fújja el a gyertyát... vagy Jégvirág.*”
- d. Utalásokat tesz a hangulatra, a jelenlevők lelkiállapotára (például az 1989-es karácsonyi és szilveszteri felvételek szövege: „*1989 karácsonya, tele reményekkel. Mi, felnőttek, azt hiszem, csak fizikailag voltunk ott. (...) Nagyon bizakodóak voltunk. Azt hittük, hogy szebb jövő vár ránk.*”
- e. Pótolja a hangzó információkat (mikor milyen zene szól, ki mit mondhatott akkor).
- g. Humoros, ironikus megjegyzéseket tesz: „*Barni elég csorba, de azért a kukoricát szereti.*”

A VHS-felvételek között is előfordul egy-két kommentált film (pl. az esküvői felvétel is), de a narrátorszerepet már inkább Keresztes Péter tölti be, aki az évek során egyre több részt vállal a filmkészítésben. Sokkal gyakoribb a zenei aláfestés vagy az egy zeneszámra videoklipszerűen vágott képek sora, amit a következő videocímek is szemléltetnek *Én elmentem a vásárba, Ha a ma lesz a holnap tegnapja.*

A privát filmek ilyen mértékű megmunkáltsága a Keresztes család filmgyűjteményének két lényeges aspektusára hívja fel a figyelmet. A formai sajátosságok első pillantásra a magánállal készülő filmek körüli gondoskodás egy sajátos esetéről árulkodnak. A filmekhez utószinkronnal hozzáadott kommentárok, címek, dátumok, de a vágás és kameramozgás is valójában a filmek értelmezésének rögzített, internalizált változatának is tekinthetőek. Ezek az utómunkák nem bízzák a családi videók érthetőségét a véletlenre, hanem lefilmezett eseményeknek adatgazdag, magas kontextualizáltságot<sup>173</sup> kölcsönöznek (1).

A filmek formája arra utal, hogy a privát filmkészítési módot átítatja a professzionális filmkészítési mód (2). A technológiák domesztikációja itt közvetve zajlott le: nem magánhasználatra beszerzett, közösségileg adoptált eszközökről van szó, hanem a professzionális képkészítési mód otthoni környezetben való újrahasznosításáról. Keresztes Pál is a két filmkészítési mód konvergenciát erősítette meg az interjúbán: „*formailag nem változnak, mert azért annyi tartás van bennem, hogy a házit is megcsinálom becsületesen, s a másikat is megcsinálom becsületesen.*” Noha itt a formáknak, a minőségnek nincs elsődleges funkciója: „*nagyon primitív, borzasztó primitív módszerekkel vágtuk azokat a filmeket, de akkor is értékesek. (...) Főleg azon a fekete-fehér filmen látszik, hogy milyen pocsekul van filmezve, milyen pocsekul van előhívva. Látszott, hogy fele sokszor fehér vagy fekete volt. Mind-egy, ezt már úgyse lehet visszacsinálni ezt a filmet, Peti se lesz már kicsi, én se leszek fiatal. Ez*

---

<sup>173</sup> A magas kontextus (high-context) és az alacsony kontextus (low-context) fogalom párt Edward T. Hall a kontextuális információ mennyiségének függvényében határozza meg. Míg az alacsony kontextus esetén a felhasználóra vagy a befogadóra hárul az értelmezéshez szükséges információk beszerzése, addig a magas kontextus esetén a szimbolikus formák hordozzák a megértéshez szükséges kontextuális célzásokat (Hall 1987).

*már így van, olyan dokumentum, amit egyszer lehet lefilmezni és kész. Persze sokkal kelleme-  
sebb, ha jól van filmelve és nem kapkodva*” (Keresztes Pál).

A családi videótár bemutatása kapcsán szót kell ejteni arról is, hogy a filmekből mi olvasható ki a film és a videó médium identitásáról, hogy miért éppen a mozgóképet választották a családi eseménytár, a család összetartozásának reprezentálásra. A Keresztes Pállal készített interjúban gyakran jelenik meg az a gondolat, hogy a Super 8-as film, majd a videó médiuma a valóság életszerűbb és gyorsabb reprezentációját teszi lehetővé más médiumokhoz képest. Erre utal, amikor az általa kipróbált reprezentációs módokról nyilatkozik: *„az egyetemen tovább festettem, rajzoltam, volt is egy saját tárlatom a kultúr-  
házba. A szabadidőm az mind fogyott-fogyott, s akkor rájöttem, hogy a festészetnél gyorsabb a grafika. S akkor rájöttem, hogy a grafikánál még gyorsabb a fotózás. Elkezdtem fotózni, különben a fotózásnak is hagyománya van a családban, és kis fotólabor is volt a házunkban, ott megtanultam a fekete-fehér technikát. Fotóztam-fotóztam, s akkoriban nagy divatba jött a diázás, a diafilmkészítés. Most én, lehet, egy kicsit régimódi vagyok, van digitális technika, ugye, de a diafilmek csodálatosak voltak. Nem tudom, miért ment ki ennyire divatból. S akkor nekiálltam diatonsorozatokat készíteni, tehát dia- és hangsorozatokat. S amint ezeket csinál-  
tam, akkor jöttem rá, hogy végül is filmet csinálok, tehát folynak a képek, megy alatta a zene és a szöveg. Tehát én már akkor nagyon tudtam a filmet, de nem tudtam, hogy azt csinálok*” (Keresztes Pál). A médiumok végigpróbálásának folyamatát a minél valóságosabb, töké-  
letesebb rögzítőeszköz keresésének útjaként írja le. Ez a logika tetten érhető abban is, ahogy a különféle új technológiák megjelenésére reagált Keresztes Pál: amint megjelen-  
tek, elég gyorsan kipróbálta és domesztikálta őket (pl. a videókon gyakran felbukkanó asztali számítógépet), vagy gondoskodott a felvételek digitalizálásáról (nemcsak a film-  
és videófelvételeit, hanem hangfelvételeit is konvertálta már a gyűjtés időpontjában). Ma már kerül a régi médiumokat és a régi hordozókat. A filmet információban gazdagabb médiumként kedveli, amelyet utólagos munkával még több információval lehet bővíteni: *„jobban szeretem a filmet a mozgásért, a szabadságért, hogy alá tudok tenni zenét*” (Keresztes Pál). Ezzel a felfogással ellentétben Keresztes Barna a fotózást adekvátabb rögzítési és tárolási módszernek tartja, mivel a filmezés speciális tudást és sokkal több időt igényel, fotóit rendszerezett adatbázisban tárolja. Keresztes Barna álláspontjának különbségét a fotók könnyebb cserébe bocsátásával magyarázza: másoknak megmutatható, átadható tárgy vagy emlék.

Keresztes Pál számára a film az emléktárolás legmegfelelőbb médiuma, mert nemcsak a képet, hanem a mozgást és a hangot is konzerválja egyben. A privát filmekről mind-  
annyian az emlékezés médiumaként beszéltek az interjúban, azonban nem mindenki értett egyet azzal, hogy ez a médium lenne legalkalmasabb erre a célra. Keresztes Péter pontosan a hang jelenlétével indokolta az videóval szembeni kifogásait: ő inkább a néma, fekete-fehér Super 8-as filmfelvételeket kedveli, mivel azokkal éppen az adatszegénység miatt könnyebb emlékezni, míg a színes, hangos felvételek túl nagy precizitással és túl sok információval rögzítik az eseményeket: *„hogya most bármelyik felvételbe beletekerünk,*

akkor rájövünk, hogy azt pontosan mikor filmeztük, és mi volt -asz alapja. Azért a fekete-fehér filmnél már nem olyan egyszerű, persze.” Fekete-fehér filmen szerepelni ugyanakkor esztétikai élményt és státuszt jelent: „nekem tetszik, hogy még én is éltem ilyen burleszk-korban, és az is irtózatosan tetszik, hogy rólam van fehér-fekete felvétel is, és rólam van fehér-fekete fénykép is, ezáltal mintha gazdagabbnak érezném magam” (Keresztes Péter). Éppen a film „régi” médiumának nosztalgikus jelentése miatt nézte és hasznosította újra Keresztes Péter a Super 8-as felvételeket saját filmjében.

A mozgókép médiumainak valóságérzetet keltő, illuzórikus hatása miatt Keresztes Pál úgy gondolja, hogy a filmezés morális felelősséget jelent a lefilmezettekkel szemben: „az összes kacagós műsorban a tévében hülyére filmezik az embereket, addig, amíg fejre esik. Vagy azt a struccot, ameddig, nem tudom, átesik a kerítésen. Ott borzasztó hosszú képek vannak, 35-40 másodperces képeket csinálnak, ami abszolút értéktelen. De igaz, hogy abba beleeshet pont az a baleset, hogy a gyerek akkor esik le a hintáról. Különb, én ebben semmi humort nem látok. Rossz izlésnek a maradványa” (Keresztes Pál). Ehhez a morális felelőséghez hozzátartozik a hitelességre, a „természetességre” törekvés, ezzel indokolta azt, hogy ők nem „hülyéskedtek a kamerával”, azaz nem játszottak el fiktív jeleneteket, s nem játszották meg önmagukat sem. Elképzelése szerint a valóságot oly hűen rögzítő eszközzel nem ildomos visszaélni. (Például az 1991-es húsvéti felvételen, hasonló megfontolásból leállítja a nagymamát, aki a húsvéti nyuszt fogó unokáját szemmel láthatóan rá arra akarja venni, hogy a kamerának mutogasson.)

Továbbá a film és a videó médiumának identitásáról alkotott képet a filmes apamédiaműveltsége is rajzolta. Keresztes Pál szerint a kamera kezelése sajátos tudást és magatartást igényel a családi filmezés helyzetében is, ezért igyekszik elkerülni a kamera vulgáris használatát: „[Mondott ilyet, hogy a kamerával való marháskodás, ezen mit ért?] Hogy mások mit csinálnak a kamerával? Rettenetes. Azt hiszik, hogy elolvassák a használati utasítását, s készen van. Tehát elolvassa, aztán előre zoom, hátra zoom, előre zoom, hátra zoom. Megfogja, elkezd vele sétálni, s azt hiszi, hogy a szemével, amit lát, azt a kamera is érzékeli. Hát ez felháborít engem” (Keresztes Pál). Ez az idézet ugyanazt a médiaműveltséget tükrözi, amelyet a családi filmek formája is tükrözött. Ahogy a családi filmek, majd a videók kamerahasználatán, vágásán is érzékelhető volt, a filmgyűjteményt áthatja Keresztes Pál filmnyelvről való tudása. Ennek egy része Schnedarek Ervintől eredeztethető, aki a marosvásárhelyi filmklubban az 1960-as, 1970-es évekbeli filmezési normákat adta át diákjainak (a vágási stílusban, a kamera mozgásával kapcsolatos szabályokban nyilvánul ez meg). Erre a kamerahasználati módra ráakódtak még a Keresztes Pál általa is gyakorolt televíziós tudósítás, televíziós dokumentumfilmek képszerkesztési igényei is (a feliratozási módok, grafikai megoldások). Míg az Orbán Lajos filmjeit a fényképezési szokások határozták meg, addig a Keresztes-filmek inkább a televízió médiumát, annak dokumentarista esztétikáját remediálják. A televízió médiumának a hatása a gyerekekről szóló videókban is nyilvánvaló, ahol a gyerekek több alkalommal játszanak el tévéműfajokat (interjú, tudósítás), tévés technikával játszanak (mikrofon, fülhallgató), vagy a családi jelenetek tévés megoldásokat idéző feliratokkal kezdődnek és zárulnak (159–160. kép).

#### 6.4.4. A Keresztes-filmgyűjtemény társadalmi élete

A VHS-filmgyűjteményt a családi ház tetőterében egy *Stúdió*nak nevezett helyiségben tárolják, melynek egyik sarkát reflektorokkal, függönyökkel stúdiószerűre alakították ki, a falat különböző filmfesztiválok plakátja, és egy fesztiválon kapott diploma díszíti, ugyanitt van a számítógépterem, és a különböző technikai felszerelések helye. Ebben a helyiségben található a hangarchívum, a diagyűjtemény és a más hordozókon (miniDV, CD, DVD) tárolt filmanyag is. A filmkészítés 'házi' módozata közösségre elfogadottá, a családi élet részévé vált, a filmgyűjtemény pedig a belakott tér filmkészítésre, filmekkel való foglalatosság céljaira (televíziózásra a földszinti nappali szobában levő készüléket használják) kialakított helyiségében kapott helyet.

A korábban leírt gyűjteményekkel ellentétben Keresztes Pál családi filmtára egy archívum a családi archívumban. A filmgyűjtemény szűkebb kontextusát azok a felvételek alkotják, amelyeket Keresztes Pál a nyilvánosság számára készített, vagy csak tárol. Tágabb kontextust képeznek a más hordozókon tárolt gyűjtemények, amelyek szintén a médiumok perszonalizált használatának produktumai: ilyen a hasonló alapossággal rendszerezett és nyilvántartott hangfelvétel-gyűjtemény, valamint Keresztes Pál fénykép- és egy diafilmgyűjteménye<sup>174</sup>.

Figyelmet érdemel továbbá, hogy a család hogyan viszonyul a filmgyűjteményhez. A filmgyűjtemény családban kialakult státuszát a legtalálóbban egy ellentmondás formájában lehetne megfogalmazni. Míg a készítést hallgatólagos közösségi konszenzus, illetve közös munka veszi körül, a tárolást pedig nagy gondossággal és precizitással végzik, addig a kész produktumokhoz való viszonyt inkább a közömbösség és a marginalizáltság jellemzi. Noha ez az ellentmondás nem egyezik a vizsgált család belső nézőpontjával, hanem a kutató észrevétele – mégis megfelelő kiindulópontnak ígérkezik egy olyan kérdésfelvetéshez, mely az egyedi vizsgálatán keresztül komplexebb kulturális jelenségeket, társadalmi viszonyulásokat közelíthet meg.

Hogyan nyilvánul meg ez a látszólagos közömbösség? Amikor a filmek használatáról kérdezősködtem, többen is azt válaszolták, hogy filmek használata kimerül a filmezésben, és a tárolásban: „*a családi filmeket nem igazán nézzük*” (Keresztes Barna), „*Úgy letudódik. Megvan, le van filmezve, kész*” (Keresztes Péter).

A filmnézések elmaradását a családtagok igencsak hasonlóan argumentálták, ezek két típusba különíthetők el. Az egyik magyarázat típus szerint a filmnézés elmaradásának az oka egy életmódbeli változás. Ezt az újfajta időélményt Keresztes Barna is kihangsúlyozza: „*annyira tele van az ember élete mindenfélével, hogy ilyenre nincsen ideje, hogy mikor ül le, régebb vetítés volt, diafilmnézés, mostanság olyan ritkán ül le az ember, megnézni a régi fotókat.*” Keresztes Pál ezt az élményt árnyaltabban látja, ő a változást a társadalmi élet, a kulturális kínálat és a médiumok változásával kapcsolja össze: „*Az, hogy nem néz-*

<sup>174</sup> Keresztes Péter közlése szerint, az archiválás jelenleg már külső hardokon történik, amiről Keresztes Pál évente készít egy biztonsági mentést DVD-re.

zük vissza, ez a másik része, valószínű, hogy a nagyon hajszott életünk miatt van. (...) Régebb egyszerűbb volt, régebb az emberek közötti kapcsolat sokat... nem is, hogy közelebbiek voltak, most is közelebbiek, de sokat összejártak az emberek. Nem volt annyi televízió, nem volt annyi előadás. És nem is filmeket, de diakockát rengeteget néztek. Voltak régi turistatársaságok is, de mások is jöttek. Elmentünk hozzájuk, megnéztük náluk, eljöttek hozzánk, és az természetes volt, hogy egy kicsit beszélgettünk, megittunk egy pohár bort, rámt le, diavetítőt be, és akkor akár két órát is néztük az egészet, a képeket” (Keresztes Pál).

A másik magyarázattípus hátterében az az elgondolás húzódik meg, miszerint a privát filmek elsődlegesen az emlékezés médiumai, az emlékezés gesztusa pedig egyéni beállítódás függvénye: „[És akkor mit gondolsz, hogy miért nem néztétek?] Biztos, hogy emlékezésre való, de nem vagyok olyan nosztalgiázós típus” (Keresztes Barna). Ehhez hasonló logikát tükröz Keresztes Péter következő megjegyzése is, azzal a különbséggel, hogy itt a film olyan mnemotechnikai eszközként jelenik meg, melyre nincs szükség addig, amíg emlékei vannak egy bizonyos korszakról: „[Mit jelent a családokban ez a filmgyűjtemény? Emlékszel-e filmezési helyzetekre?] Ilyenekre emlékszem, de tényleg nem érdekel, (...) talán azért is, mert senki nem akar a múltba élni, vagy senki nem az a típus, aki most hú, de úgy elmerengene, hogy akkor milyen szép volt, vagy ilyen hülyeségeket. Ez egyszerűen csak ott van. (...) különben is arra a korszakra már inkább emlékszem, azért sem érdekel annyira. Tehát, hogyha most bármelyik felvételbe beletekerünk, akkor rájövünk, hogy azt pontosan mikor filmeztük, és mi volt az alapja, meg nem tudom mi” (Keresztes Pál).

Arról, hogy Keresztes Pál családban történő filmezését is bizonyos mértékig komoly tevékenységnek tartják, a kamerához való viszonyulás is jelzi: „a kamerával édesapám dolgozott, és azért az nem volt játékszer. Nem azt mondom, hogy nem volt szabad hozzányúlni, csak az egyszerűen nem olyan volt, amiről tudtuk, hogy hú, de jó, most egymást fogjuk filmezgetni” (Keresztes Péter). Ez megerősíti a korábbi fejezetben leírtakat, hiszen úgy tűnik, hogy minden interaktivitás ellenére a film és a videó médiumának tekintélye van.

Bár a családtagok tudnak a filmekről, emlékeznek filmezési helyzetekre, a filmen tárolt emlékek birtokbavétele nem történik meg, a filmtárral való emlékezésnek nincsenek alkalmai. A filmgyűjtemény ezen részét nem osztják meg másokkal, a filmekben megjelenő családtagok közül csak a Keresztes Pál és Keresztes Éva szüleinek adtak néhány másolatot, mert a filmek tárolása, birtoklása csak a nukleáris családon belül számít logikus cselekedetnek. „A háziak tényleg nekünk készülnek, magunknak készülnek, és azokkal nem untatok és nem fárasztok senkit. Hogy más üljön oda és nézze, hogy karácsonykor mit volt, hát ez marhaság” (Keresztes Pál).

Bár a filmek elsődlegesen dokumentáló, emlékezést szolgáló funkcióját a családtagok konszenzusa veszi körül, használata valóban az emlékezet externalizációjában merülne ki? Ezt a látszólagos ellentmondást a filmek családtörténetként való értelmezése oldhatja fel. A családi filmgyűjtemény részben az archiváló munkát végző családtag, Keresztes Pál, másfelől a Keresztes Pál és Keresztes Éva családi generáció emlékeit örökíti meg: „[Akkor ez kinek az emlékezete?] Csak azé, aki a fényképet megcsinálja. Tehát ő azt nagyon jóízűen megcsinálja. [S akkor ezek a házi filmek, ezek a Keresztes Pál saját magának készített

filmjei?] *Hát végül is igen, végül is igen. Én nem vagyok benne biztos, hogy a gyerekek meg fogják nézni, hát én se néztem meg, vagy nem is tudom, mióta nem néztem meg a saját családi albumomat. Édesanyám is fényképezett, nagyapám is fényképezett. Nem az én emlékem, hogy én milyen voltam kicsi koromban. Édesanyámnak az emléke az, hogy én milyen voltam*” (Keresztes Pál). A filmek ilyen értelemben azokat a családi eseményeket, helyeket, családi szociális hálót konzerválják, halmozzák fel a közösség életvilágából, amelyeket az emléket kihelyező generáció egy adott pillanatban jelentősként tapasztal meg. A két, utólagosan rekonstruált esemény kivételével a felvételek az események megtörténtének pillanatában készülnek: ezeknek az időben távoli eseményeknek az összetoldással történő folyamatos felgyülemlése transzformálja, egy állandó alakulásban levő gyűjtemény összetevőivé minősíti a rituálisan ismétlődő és egyedi eseményeket. A család filmjeiben tehát egyszerre van jelen a generációs élmények jelen idejű rögzítése és egy jövő számára értékes archívum létrehozásának szándéka: *„Tehát teljesen csak emlékek készítettem. S éppen gondolkodom, hogy előbb-utóbb tényleg fel kell írjam DVD-re, mert két fiú van, hogy osszam szét az archívumot? S még nekünk is maradjon, akkor muszáj valamilyen hordozót kitalálni, hogy mindegyik vigye el a magát*” (Keresztes Pál).

James Moran szerint „minden privát filmben érzékelhető egy feszültség az élettörténet és a történelem között, a történetek jelenben való elmesélésének tudatos szándéka, és egy öntudatlan, akaratlan engedmény között, miszerint átengedjük magunkat a jövő nézőinek” (saját fordítás, Moran 2002. 61). A vizsgált család filmjei esetében ehhez képest mintha egy fordított helyzet állna fent: nem annyira a történetek jelenben való elbeszélésének a szándéka motiválja a filmezést, hanem inkább a történelmi funkciói. A filmek archiválása tehát a generációs emlékezet felgyűjtésével<sup>175</sup> és a szukcesszív generációnak való átengedésével válik racionális cselekvéssé.

## 6.5. A családi filmgyűjtemények korszakai

„Fényképet gyűjteni annyi, mint a világot gyűjteni” – így hangzik Susan Sontag közismert megállapítása (Sontag 1981. 3). De mit jelenthet mozgóképet gyűjteni? Mitől más a mozgóképen összegyűjtött világ? Hát a mozgóképen összegyűjtött család? Meglátásom szerint az elemzésre kiválasztott gyűjtemények olyan válaszokat tudnak nyújtani hasonló kérdésekre, amelyek kronológiai sorrendbe helyezhetők, és a (média)történet antropológiai verziójává állhatnak össze.

A filmgyűjtemények bemutatása és elemzése után szükséges rámutatni azok kapcsolódásaira és elméleti relevanciájára. A feltárt jellegzetességek rendszerezése, csoportosítása médiatörténetek megalkotását teszi lehetővé. Ebben a történetkonstruálásban

---

<sup>175</sup> Ilyen értelemben a genealógiai táblázatok funkciójához hasonlítható (Keszeg 2002. 172).

igencsak fontos kiindulópontot képez a gyűjtemény fogalma, az elemzések összegzését ennek értelmezéséből kiindulva végzem el.

A családi filmgyűjtemény különálló felvételeket kontextualizál, és ezáltal egy nagyobb egység részévé teszi azokat. Éppen ezért elemzés közben nem elégséges az egyes felvételekre koncentrálni, hanem arra is reflektálni kell, hogy a részek hogyan alkotnak egységet. A három családi gyűjtemény elemzése közben igyekeztem ezt szem előtt tartani. Meglátásom szerint a gyűjteményt tagoló elemzési szempontok (szereplők, helyszínek, események, kamera előtti és mögötti viselkedés, formai vonások) megannyi kapcsolódási szálát képeznek az egyes felvételek között. Ezeknek a kapcsolódásoknak a hálózatát a kutatás célkitűzései hozták létre, azonban a gyűjtemény létrejötte, bővülése mögött is feltételezhetünk egyfajta egységesítő, kohéziót megteremtő logikát. Roger Odin szerint a filmgyűjtemények szerkezete, felépítése megegyezik a fényképalbuméval (l. Odin 2010a).

A gyűjtemény azonban nemcsak az egymás mellé helyezést, hanem a felhalmozást is jelentheti. Ilyen értelemben egy értékeremtő folyamatról van szó, a filmgyűjtemény birtoklása pedig társadalmi tőkét jelenthet. A fejezet bevezetőjében leírt „archetipikus” szemlélet a családi fotó- és filmgyűjteményeknek ezt az értelmezését honosította meg. Eszerint a családi fényképek vagy a családi filmek összessége, a felhalmozás ténye valójában a társadalmi emlékezet esszenciáját fejezi ki (Bourdieu 1990. 31). Hasonlóképpen érvel Richard Chalfen is, amikor a memóriabank [memory bank] metaforáját használja (Chalfen 1987. 137), amely szerinte összegezni tudja mindazokat a cselekvéseket, amelyeket az emberek a gyűjteményeikkel elvégeznek, azaz az emlékezet kihelyezésének, felhalmozásának, megőrzésének a gesztusait. A memóriabank metaforáját Chalfen tovább finomította későbbi munkáiban, sőt a privát vizuális médiumok dinamikájáról szóló tanulmányában arra is rávilágított, hogy ez a látszólag találó metafora elfedi azt, hogy a kihelyezett emlékezet megítélése, értéke hogyan alakul át, idővel hogyan változik meg, és evidenciaként kezeli azt, hogy ezek a gesztusok a tartósságra törekednek (Chalfen 1998. 2).

A gyűjtemény fogalmát a fentebb leírt jelentései révén az archívum, az archiválás fogalmával rokoníthatjuk. Az archiválási gesztusok hatását a privát film történetére már a kötet elején is kiemeltem, amikor az amatőr film archívumainak, intézményeinek a megjelenését a „home módozat” státuszváltásának szimptomájaként értékeltem. Az 1970-es években megjelenő patrimoniumszemlélet az 1980-as évektől terjedt el, ekkora tehető a privát filmek intézményes keretek között történő gyűjtése is Nyugat-Európában. Az archívum fogalma azonban nemcsak az intézményes, formális keretek közt felhalmozott filmek szempontjából lehet releváns, hanem a magánszférában létrejövő gyűjteményekre is alkalmazhatónak tűnik.

Az archeológia fogalma Foucault munkáiban a történész eszközöként jelenik meg, aki a múlt diszkurzív lenyomatait és rendszereit kutatja, hogy felfedje a tudástermelés mechanizmusait, és ezáltal a korok ismeretelméletét tárhassa fel. Az archiválás, az archívum tudománya voltaképpen a tudás, a megértés (történeti) tudománya lehet. Ebben az értelmezésben az archívum a tudás, a megismerés társadalmivá válásának a helye. A családi filmgyűjteményekre alkalmazva ezt a gondolatot, visszacsatolok Belting médi-

umfogalmára, miszerint a képek a médiumuk révén válnak társadalmivá. A mozgókép médiumán tárolt mozgóképek gyűjteménye ehhez képest egy olyan konstrukció, amely a médiumok által közvetített tapasztalatokat gyűjti össze, és szervezi tudássá. Tehát egyszerre több diskurzus működését is megfigyelhetjük a családi filmarchívumban: egyfelől a médium tudásrendező szerepét, másfelől az archívum tudástermelő, tudásszervező működését. Foucault-i értelemben az archívumok nem semlegesek: a gyűjtés, a felhalmozás erőviszonyokat strukturál, hierarchiát teremt.

Az archiválásnak eltérő értelmezését fogalmazta meg Derrida, akinek az álláspontja már csak azért is releváns lehet, mert az archiválási lázat, a dokumentálás kínzó kényszerét a fotográfiával kapcsolta össze (a fotót az archiválás poétikája kapcsán említi). Az archívum fogalmának etimológiájából indul ki, amikor azt állítja, hogy az archívum magában őrzi az arché szó értelmét (Derrida 2008. 13). Értelmezésében az archívum nem egyszerűsíthető le annak az emlékére, amit őríz: „Vajon nincs-e itt az ideje, hogy az archívumot megkülönböztessük attól, amire túlságosan gyakran leegyszerűsítjük, nevezetesen az *emlékezet* tapasztalatától, az *eredet*hez való visszatéréstől, vagy akár az *archaikustól* és az *archeológiai*tól, az emléktől és az ásatástól, röviden az elmúlt idő nyomában indított kutatástól?” (Derrida 2008. 11). Értelmezésemben ez egy felhívás arra, hogy a nyilvántartás, az egymás mellé helyezés és a felhalmozás gesztusában a megőrzésen<sup>176</sup> túl a (törvény)teremtés gesztusára is figyeljünk.

A múzeum és az archívum tudást hierarchizáló intézményeihez képest a családi filmgyűjteményekben tapasztalható patrimonizáció egyszerre tekinthető ellenarchívumnak (ami a magánszférát ruhazza fel hatalommal a külvilághoz képest) és az archiválás demokratizált változatának (ami kisebb léptékben ugyanúgy hierarchiát, kontrollhelyzetet teremt).

A korábban elemzett három családi filmgyűjtemény a felhalmozás tényét más-más perspektívában mutatja meg, a felhalmozást végző emberek és a megőrző közösségek eltérő szándékait képviseli. A három példa megfigyelhetővé teszi azokat a magatartásformákat, amelyek az embereket jellemzik, amikor *képek gondnokaivá*<sup>177</sup> válnak. Ugyanakkor az interpretáció feltárhatja azokat a szituációkat, amelyeket az archívum létezése, fenntartása „teremt”. A következőkben azokat a történeteket, az archívumnak azokat a jelentéseit foglalom össze, amelyeket az elemzések során érintettem. Ezek összekapcsolása, rendszerezése reményeim szerint a hétköznapi (média)történelem alulnézetét nyújthatja.

1. A filmgyűjtemények kontextusának vizsgálatával azok a mozzanatok ismerhetők meg, amikor a mozgókép technológiai felbukkannak a család életterében, helyet találnak maguknak, habitusuk lesz. A három filmgyűjtemény alapján a család és a mozgókép szimbiotikus viszonyának különböző korszakait különíthetjük el.

<sup>176</sup> Sőt, Derrida szerint az archívum ott kezdődik, „ahol az emlékezet eredendően és strukturális módon csődöt mond” (Derrida 2008. 20).

<sup>177</sup> A fogalom Richard Chalfentől származik, aki a fényképeket, filmeket őrző embert nevezi gyámnak vagy gondnoknak [image custodian] (Chalfen 1987. 129).

Az Orbán család 2. generációja által készített felvételek a két világháború közti fiatal kolozsvári polgári család filmezőgéppel való találkozásának a történetéről tanúskodnak. A családfő munkahelyi (fotóbolt) és szabadidős tevékenységeinek (amatőr fotográfia, kémia, festés) köszönhetően a kamera ideiglenesen bekerül a nagycsalád félnyilvános életterébe. A háztartás keretein belül nem tárgyiasul ugyan, viszont beépül a családi, közösségi kapcsolatok szövedékébe, három generációt kapcsol össze.

A Haáz család 1. generációjának filmje (és az ugyanehhez a nemzedékhez tartozó Schnedarek Ervin, Barabás László története is) a második világháború utáni két évtized lehetséges domesztikációs forgatókönyvét reprezentálja lokális szinten (Marosvásárhely). A kamera ugyancsak a családfő révén kerül az otthon vonzáskörébe, és előfordul, hogy a háztartás részévé válik. A korszakra leginkább jellemző mozzanat az, ahogyan a filmezőgéphez való hozzáférés a munkahelyi kötelezettségek, a hivatás révén történik meg (etnográfus, mozigépész-oktató, festő), vagy a kapcsolatháló mozgósítása révén. A filmezőgép domesztikációja két generáció együttélésének történetére épül rá.

A Haáz család 2. generációja és részben a Keresztes család 2. generációja tinédzserként, kedvtelésből, a szabadidő eltöltése végett került kapcsolatba a filmezéssel az 1970-es, 1980-as években Marosvásárhelyen és Budapesten. A marosvásárhelyi forgatókönyv szerint a médium domesztikációja az egykori amatőrfilmes családalapításakor történt meg, míg Budapesten a kulturális minták és a gyerekes életmód hatására döntenek az egyre inkább felhasználóbaráttá alakított eszköz adaptálása mellett. A mindennapi életbe beágyazódó filmezőgép három generáció történetét kapcsolja össze.

A Keresztes család 2. generációjának története a filmezőgép és a videokamerák korszaka közti átmeneti állapot médiagyakorlatát képviseli, amely esetükben egybeesett a családalapítással, a politikai rendszerváltás mozzanatával (1989–1990), és a professzionizálódás folyamatával. A filmezőgép domesztikációja a családok három generációjának a kötelékére épül rá.

A Haáz család 3. generációjának a története a médiagyakorlat individualizálódásáról, informalizálódásáról tanúskodik, és az ezredforduló Budapestjén élő, szocializálódó fiatalok kultúráját reprezentálja. Bár több generáció is megjelenik a felvételeken, ezek a felvételek főként a filmes generációjának együttéléséről, egymásra figyeléséről tesznek tanúbizonyságot.

2. Hogyha tágabb kontextusból tekintünk a családi filmezés domesztikálását kezdeményező egyén médiagyakorlataira, akkor mikrovilágok tárulhatnak fel, az amatőr filmezés különböző korszakait meghatározó lokális intézményekre lehetünk rálátással. Ezekben a családi életen kívülre vezető történetekben, kontextusokban egyrészt a család és a filmek beágyazódásának tágabb kereteit vélem felfedezni, a kutatás kiterjeszhetőségét demonstrálom, mikro- és makrostruktúrákat kapcsolok össze. Másrészt, az egyedi esetek közegének kitágításával mindazok a lehetőségek, megszorítások sejlenek fel, amelyek egy adott korban, egy adott helyen a filmezésre vállalkozó ember számára adottak voltak, cselekvéshorizontjukat alkották.

Orbán Lajos filmzési habitusának kutatása feltárta mindazokat az intézményeket, a társasági élet formális kereteit, amelyekkel az 1920-as, 1930-as évek kolozsvári polgára szembesülhetett: a Kovács P. Fiai fotóboltot, amely együttműködött a kolozsvári EKE-turistatársasággal az amatőr fényképezést popularizáló akcióiban. A Tessar Teke Társaság 10 éves fennállása arról tanúskodik, hogy a szabadidős hobbitévénységek és a társasági élet formális keretei hogyan kapcsolódtak össze Orbán Lajos mikrovilágában.

Az id. Haáz Sándor és kortársai filmzési habitusa elválaszthatatlan a reprezentációs eszközök 1950-es, 1960-as évekbeli centralizációjának, ellenőrzésének történetétől Romániában. Egyben arra is következtethetünk, hogy a filmzés az élet milyen más területein terjedt el a perifériának tekintett Kolozsváron és Marosvásárhelyen. A kutatás tudomást szerzett azokról a filmzési helyzetekről is, amelyek a korszakban elfogadottak számítottak: a film az etnográfiai filmzés, a tánckoreográfiák tanulmányozása, a múzeumi gyűjtemények dokumentálása, az oktatói filmek készítése és a festőművész kreatív eszközévé válhatott.

Ifj. Haáz Sándor és Schnedarek Ervin történetei révén a román szocialista rendszer reprezentáció-politikájának újabb korszaka és egyben belső tagoltsága mutatkozik meg. A marosvásárhelyi Pionírok Házában megszervezett rajzfilmszakkör és a Szakszervezetek Művelődési Házának filmklubja olyan formális keretet biztosított a filmzéshez 1990-ig, amely ugyanúgy eleget tett a rendszer népművelő és populáris művészetet promováló céljainak, akárcsak az országszerte megrendezett amatőr filmfesztiválok. A klubtagok elkötelezettségét a médium mellett, fokozatos professzionalizációjukat mégsem a felülről irányított tudástermelés, hanem az informális kapcsolatok alakították.

A Keresztes-gyűjtemény ennek az informális terek, közegek fele forduló amatőr filmzési gyakorlatnak a megszűnését képviseli, azt a fordulatot, amit az 1989-es rendszerváltás hozott a filmzési habitusokban. A Schnedarek Ervin magánvállalkozásaként létrejövő filmstúdió kínálata (pl. esküvők filmzése, dokumentumfilmek, tévéműsorok gyártása) tanúskodik az ünnepi események, rendezvények videón való rögzítésének népszerűvé válásáról az 1990-es években. Számomra a szakosodás folyamatát reprezentálja Keresztes Pál filmgyűjteménye is, amely a filmek tematikája, a filmkészítő szándéka szerint van strukturálva (a családi filmek különálló csoportot alkotnak). A gyűjtésekből az amatőr, privát filmzésnek egy korszaka rajzolódik ki, amelyben filmzés társas vagy formális keretei eltűntek, feloldódtak.

Haáz Vince filmjei az 1990-es években elinduló individualizálódási folyamat betetőzéseként lehetnek érdekesek. Ez a gyűjtemény a korszakot épp azáltal jellemzi, hogy nincs tudomása intézményes keretekről, hacsak a filmek készítését támogató család közösségét nem tekintjük annak.

3. A gyűjtemények alapján a filmzési gyakorlatok intermediális korszakaira is rálátásunk lehet. A filmgyűjtemények magukon hordozzák azoknak a médiagyakorlatoknak a hatását, amelyen készítőik szocializálódtak. A sajátos remedializációs eljárások alapján korszakokat különíthetünk el.

Az Orbán Lajos filmkészítését elsősorban amatőr fényképezési szokásai határozták meg, amint azt a képek formáján és tartalmán is észlelhetjük. Mozgóképei gyakran mutatják meg a fényképezőgéppel járkáló, a fényképező embert. A kamera előtti viselkedést is a fotografikus pózokba merevedés jellemzi. Mondhatni, hogy a mozgóképek gyakorlata itt a fényképezési gyakorlatoknak az alárendeltje, a családi film a családi fotót remediálja. Mivel a gyűjtemény azt reprezentálja, hogy a film a fotózási gyakorlatokat egészíti ki, ezért ez a gyűjteményt a spontán intermedialitás fázisának feleltethetjük meg a médiagenealógia értelmében.

Ehhez képest a fotó és film párhuzamos jelenléte mind az id. és ifj. Haáz Sándor, mind a Haáz Ferenc médiagyakorlatában implicit módon arról is szól, hogy a két médiumot különállóként kezelik. Mindhárom egyén esetében a fényképezés domesztikációja történt meg először, és úgy tűnik, hogy ezt a médiumot sikerült a leginkább ráhangolniuk mindennapi életükre. Filmzési habitusuk részben a meglévő fotózási gyakorlatra épült rá, azonban nem vált annak alternatívájává, hanem szándékaiknak, igényeiknek megfelelően különálló identitással ruházták fel a két médiumot, egy eseményről készült fénykép nem helyettesítheti az ugyanarról készült mozgóképet, ezért a két médiumot párhuzamosan használják.

A mozgóképek médiumának identitásához hozzátartozik az is, hogy az amatőr mozgóképhasználatnak kiforrottabb, artikulált társadalmi definíciója van, sőt, intézményekkel, specialistákkal is rendelkezik. A médiagenealógia felől ezekben az 1970-es, 1980-as évekbeli példákban a médium *felbukkanásának* fázisát ismerhetjük fel: a fényképezőgépet követően domesztikált filmezőgépek történetei arról tanúskodnak, hogy használóik tudatosan el tudják különíteni a két médiumot, és az alapján döntenek arról, hogy milyen élethelyzetek, milyen privát topográfiák és emberi viszonyok részévé, mediációs eszközévé tegyék.

Keresztes Pál filmzési habitusaira is érvényesek lehetnek ezek a megállapítások, csak hogy ő inkább azt az esetet képviseli, amelyben a videózás részesül előnyben a fotózáshoz képest, elvégre a *negociált intermedialitásnak* a személyre szabott, perszonalizált esetével állunk szemben. Keresztes Pál családi videói már nem a családi fényképeket remediálják, és medialitásuk nem is a fotóval szemben definiálódik. A családi felvételek annál inkább rezonálnak a televíziós műfajok megoldásait, különösen a tévés dokumentumfilmet és a riportfilmet. Tehát ez a videókorszakot reprezentáló gyűjteményben a családi felvétel, a televízió médiumát remediálja, ahhoz képest válik „házi”, amatőrre a filmzési gyakorlat.

4. A mozgóképpel kapcsolatos elvárások látszólag eltérőek mindhárom gyűjtemény esetében. A filmek jellemzői és az interjúk alapján próbáltam rekonstruálni a hétköznapi médiumfogalmakat: az Orbán család filmjeinek jellegzetes megrendezetségét, a Haáz család filmjeiben látható törekvést az esetleges, a véletlenszerű megörökítésére, Haáz Vince ironikus beállításait és Keresztes Pál „légy a falon” látásmódját, reflexivitását. Úgy vélem, hogy erre a változatosságra csak részben tud magyarázatot adni a történetiség

elve. A három családi filmgyűjteményt összehasonlítottam más korabeli felvételekkel, és azt tapasztaltam, hogy a mozgókép médiumáról alkotott elképzelések részben a filmes egyéni ízléspreferenciáit is tükrözik, hiszen egy adott korszakon belül egymással párhuzamosan többféle hétköznapi médiumelmélet is kialakulhatott.

Egy másik szemszögből, a három filmgyűjtemény minden formai különbözősége ellenére is, hasonló szándékot tükröz: a családi élet minél valóságosabb, életszerűbb mozgóképét szeretnék rögzíteni. Valójában a családi film életszerűségének három különböző felfogása ütközik az elemzett filmezési gyakorlatokban. Ezt a felfogást több minden befolyásolta: a médiagyakorlatok, amelyeken a filmesek szocializálódtak (l. a fentebbi 3-as alpontot), az eltérő professzionalizációjuk (ez id. Haáz Sándor és Keresztes Pál esetében a leglátványosabb), a család eltérő kapcsolathálója, emlékezési gyakorlata (ez a különbség tűnik ki pl. Haáz Ferenc és a Keresztes Pál filmjeit ütköztetve).

5. A filmekből a családi egymásra figyelés korszakai, történetei, a családi élet színterei olvashatók ki, az, ahogyan a családi filmezés ténye rögzítette és módosította a 20. századi családtörténetet. Konkrétan a gyűjteményekből a gyerekeit figyelő apa történetét olvashatjuk ki. Ritkábban a filmező szüleinek generációjára irányul az operatőr tekintete. Úgy tűnik, hogy a gyerekek nemcsak egy másfajta társadalmi rendet képviselnek, hanem a különböző korokban töretlenül fotografikus, kinematografikus témának találták. Ugyanakkor a filmezésnek a szülői szerepkör részévé válásának lehetünk tanúi, a gyerekek megörökítése társadalmi elvárássá vált.

6. Az archiválás, a felgyűjtés a privát filmezés különböző korszakaira jellemző. Ezek a helyzetek az archívumok változó jelentéseit fedhetik fel, az archiválás különböző korszakai az idő megtapasztalásának változásáról számolnak be. Az Orbán családban a 2. generációt reprezentáló filmek ideje a családjuk aranykorát reprezentálja, míg a Haáz- és Keresztes-filmgyűjteményben a hozzátartozók egyelőre még nem fedezték fel a családtörténetre való emlékezés lehetőségét. Az Orbán Lajos filmjei a családi életnek egy rövid időszakát dokumentálják, azaz a gyerekek beilleszkedését a családba. A 16 mm-es családi filmtár többnyire ezt az állapotot örökíti meg, dramatizálja jelenetek formájában, mintsem egy időbeli folyamatot kirajzolna. A Haáz testvérek felvételei már inkább törekszenek egy lineáris folyamat megörökítésére, amint a gyerekek felődését végigkövetik. Keresztes Pál filmjeiben a két gyerek fejlődéstörténete mellett egyformán fontos lesz a ciklikus időtapasztalat is, amint azt az évente visszatérő filmezési alkalmak jelzik.

Ugyanakkor a családi gyűjtemények arról is tanúskodnak, hogy a filmek korszakonként eltérő módon konstruálják meg a közösségüket. Az Orbán család filmgyűjteményében láthattuk, amint a filmek másolatának a birtoklása emékezetközösséget alkot, a Haáz és a Keresztes családban kevésbé használják a filmeket erre a célra. Azonban a Keresztes-gyűjtemény szerkezetében, a videók tartalmában is felfedezhetjük az archiválási vágyat: a filmes arra törekszik, hogy a családi élet minél több eseménye, a számára jelentős családtagok, ismerősök rajta legyenek a képen.



## 7. SZEMBESÜLNI A MÉDIUMMAL: A KAMERATEKINTET TÖRTÉNETE A CSALÁDI FILMEKBEN

A korábbi fejezetek a médiumtörténetek és családtörténetek összefüggéseit vizsgálták, vagyis a családi filmek genealógiáját: azt a folyamatot, amelynek során egy technikai eszköz felbukkan, beépül egy létező médiakultúrába, majd a médium egyfajta gyakorlata családi filmként intézményesül (domesztikálódik). Az amatőr filmezés 1920-as évekbeli felbukkanásától az újmédia-korszakig sikerült ezekkel a fogalmakkal megragadni azt, ahogyan a mozgókép médiuma beépül a mindennapi életbe, és funkcióra, identitásra tesz szert. Ugyanakkor a genealógiai megközelítés módszertana egy olyan adatsort eredményezett, amely elsősorban a családi filmezés kontextusára vonatkozott, a családi filmezésről összegyűjthető adatok és történetek elegeyből körvonalazódtak a médiatörténeti korszakok. Ebből a perspektívából (l. a 3.2. és a 3.3. alfejezeteket) a domesztikált mozgókép arcát azonban csak „kívülről” láthatjuk: mintha azt sugallná, hogy a mediáció konvencióinak a dinamikája a lefilmezett jelenetektől függetlenül lehetne volna.

Ebben a fejezetben a filmek elemzése lesz a cél, tetten érni azt, ahogyan a mozgóképről való hétköznapi gondolkodás változása megmutatkozik a családi felvételeken. Hans Belting szerint a képek közvetítéséhez szükség van egy mediális testre. Milyen vonásai rajzolódnak ki a médiumnak, hogyha „belülről”, a megjelenített képek felől vizsgáljuk a családi filmeket? Hogyan öltének testet családi képeink film vagy videó segítségével? Hogyan nyilvánul meg a kép és médium kapcsolata a családi filmekben?

A családi filmek többnyire emberekről készült képekből állnak, mozgóképes portréknak is nevezhetjük ezeket, vagy Belting fogalomhasználatával élve, az emberi test médiumának. A családi élet megjelenítése többnyire a családtagok képe és események révén történik meg, ritkábban helyek: a tájak, települések, a lakóhely és tárgyak megörökítése révén (l. Chalfen 1987. 58–65). A családi képek (pictures) jelenvalóvá tesznek emberi alakokat, arcokat, amelyeknek az életszerűségét csak tovább fokozza az a tény, hogy maguk a képek is mozgásba lendülnek, mintha élő emberek volnának.<sup>178</sup> Hans Belting szerint: „a képek hasonlóképpen léteznek a médiumukban, mint ahogyan mi a

---

<sup>178</sup> Az első filmnézési élményről szóló beszámoló elemzése is felfedte ezt a típusú nézői reakciót. Eszerint a médiummal való első találkozás egy olyan pillanat volt, „amikor a filmes élmény lerombolta a perceptuális távolságot és a képeket a nézőkhöz elviselhetetlen közelségbe hozta” (Margitházi 2012).

testünkben. Az embereket már a kezdetektől kísértette az a gondolat, hogy a képekkel mint élő testekkel kommunikáljanak, és hogy a képeket testek helyett fogadják el. Ilyenkor a képek médiumait keltjük életre, hogy a képeket élő képekként tapasztalhassuk meg. Az életre keltés [*animation*] a mi feladatunk, a nézésünkben kifejeződő vágy pedig az adott médium szerepének felel meg. A médium *tárgya*, a kép pedig *célja* a megelevenítésnek” (Belting 2008). Hogyha a mozgókép médiuma egyfajta mesterséges testként funkcionál, amelyikben a családtagok képei életre kelhetnek, akkor talán érdekes megvizsgálnunk azt, hogy ez az életre keltés hogyan függ össze a képen ábrázolt személy portréjával, tekintetének irányvonalával. A családi filmekben ugyanis az emberi alakok nagyon gyakran a kamera felé fordulnak vagy a kamerába néznek, mintha ezáltal még elevebbé, még láthatóbbá válnának. Mivel a családi filmek leggyakrabban ábrázolt szereplői a gyerekek, az elemzés elsősorban a gyerekek kamera előtti viselkedésére fókuszál majd.

Míg az elbeszélőfilmekben a kameratekintet egy ritka, kiemelt pillanat, addig a családi filmekben ez olyannyira gyakori mozzanat, hogy akár banálisnak is nevezhetjük. Mégis, meglátásom szerint elméleti jelentőségük nem törpül el a narratív filmek jeleneteihez képest: a kamera felé forduló emberi arc megmutatásán túl, a mozgókép médiumának működéséről, annak hétköznapi tapasztalatáról tanúskodhatnak. A családi filmekben látható szembefordulás gesztusa arra készítet, hogy olyan klasszikus filmelméleti kérdésekhez térjünk vissza, mint az, hogy: Mit jelent a mozgókép médiuma? – Hogyan tapasztaljuk meg a mozgókép médiumát? – jelen esetben annak a leghétköznapibb formájában és a disszeminálódó mozgókép, a posztmédia korszakában.<sup>179</sup>

A kameratekintet megfigyelése szorosan kapcsolódik a korábbi fejezetek „külső” perspektívájához, hiszen a kamerába néző arc nem függetleníthető történeti kontextusától: a pillantás magában hordozza a kamera által is képviselt médiumtörténeti pillanatot, akár csak a családon belüli viszonyokat, médiagyakorlatok hatását is. Ahhoz, hogy a kameratekintet és a családi film medialitásának összefüggéseit tárgyalni lehessen, át kell tekinteni néhány elképzelést, amelyet a nézővel szembe néző emberi arc ábrázolásáról, hatásáról fogalmaztak meg a képelméletek. Mivel a képből kifelé irányuló tekintettel ábrázolt emberportré jóval megelőzte a mozgóképet, ezért a médium specifikusságán túl, általánosabb művészettörténeti és fotóelméleti munkák is tanulságosak lehetnek, hiszen egy médiumról médiumra vándorló emberképről van szó. Ezt követően a családi film szakirodalmában és történetében lokalizálom a kamerába nézés gesztusának tulajdonított jelentéseket (különös tekintettel a gyerekek ábrázo-

---

<sup>179</sup> Lásd erről Rodowick korábban már idézett véleményét: “One powerful consequence of the rapid emergence of electronic and digital media is that we can no longer take for granted what “film” is – its ontological anchors have come ungrounded – and thus we are compelled to revisit continually the question, What is cinema?” (Rodowick 2007. 93).

lására). Végül annak vizsgálata következik, hogy a négy családi filmgyűjteményben a kamerának szegezett tekintetek, mozdulatok hogyan leplezik le a mozgóképpel való találkozást és a médiumspecifikusságról<sup>180</sup> való gondolkodás történetét.

## 7.1. Nézni a nézőt: a keretből kifelé néző arc elméletei

“Nincs jelentősebb tekintet egy fotón, mint a kép alanyának tekintete” – állapítja meg Catherine Lutz és Jane Collins a *National Geographic* folyóiratban illusztrációként közölt fotóknak a statisztikai analízise alapján.<sup>181</sup> Mary Ann Doane a kameratekintetet kifejezetten a mozgóképes figurativitás alapjának tekinti: „egy tekintet roncsolása/szétesése fatális hatású a mozira nézve. A torinói lepel lenyomatából felbukkanó figuráció visszafordításának minősülhet”.<sup>182</sup> A tekintet frontalitásával és a frontális képkompozíciókkal foglalkozó kutatások egyöntetűen azt sugallják, hogy a képek néző felé fordulása lényeges módon kapcsolódik a képek létezéséhez/természetéhez/ontológiájához (l. Kenaan 2011. 143).

A portré tárgya nem más, mint az abszolút szubjektum, az önmagáért való személy, sőt a portré feladata nem is ábrázolni, hanem létrehozni a szubjektumot, írja Jean-Luc Nancy művészetfilozófiai írásában (Nancy 2010. 5–12). A portré nemcsak hasonlít, hanem fel is idéz, jelenlévővé teszi a távol lévő személyt. Mind a szubjektum, mind a felidézés szempontjából fontos a portré nézőre szegeződő tekintete: egyszerre jelenti a szubjektum feltárulkozását, amely megnyílik és kiárad a nézés által: „ezek a szemek egyszerűen felfalják a portrét” (Nancy 2010. 28). Ugyanakkor a szemnek a nézése azt is jelenti, hogy a „festmény egész festményvoltából tekint rám”, így ezek az arcok tulajdonképpen „a kép nyitottságát is alkotják” (Nancy 2010. 28).

---

<sup>180</sup> A médiumspecifikusság fogalma a posztmédia korszak folytán tért vissza az elméleti diskurzusokba (korábban az esszencialistának tekintett fogalmat elkerülték). Mary Ann Doane a digitális médiumok kapcsán gondolja újra az indexikusság kérdését, amelynek történeti áttekintését végzi el, ennek apropóján megjegyzi: „despite its essentialist connotations, medium specificity is a resolutely historical notion, its definition incessantly mutating in various sociohistorical contexts” (Doane 2007. 129).

<sup>181</sup> Az idézet eredetije: “There is perhaps no more significant gaze in the photograph than that of its subject” (Lutz–Collins 1994. 369). A szerzőpáros azt állapította meg, hogy számottevő módon gyakoribb a nők kameratekintete, mint a férfiaké, a gyerekek és az idősebb emberek gyakrabban néznek a kamerába, mint a felnőttek, és a szegényebbek többször, mint a gazdagok. Tehát a nyugati kultúra által gyengébbnek definiált kategóriák (nők, gyerekek, idősek, színes bőrűek, szegények, technológia nélküliek) valószerűbb, hogy a kamera felé fordulnak, míg a hatalmasabbakat inkább távolba irányított tekintettel ábrázolják.

<sup>182</sup> Az idézet eredetije: “The disintegration of a look is fatal for the cinema. It is the reversal of the emergence of figuration from a stain on the shroud of Turin” (Doane 2007. 144).

A keretből kifelé irányuló tekintetet tematizálták már a strukturalista és pszichoanalitikus filmelméletek egyaránt, de a kérdés visszatér a kortárs filmértelmezésekben<sup>183</sup> is, amelyek közös referenciapontként Michael Fried könyvét használják Manet-ról és a modernista festészet kialakulásáról (Fried 1998). Tehát kapcsolatot teremtenek a festészeti modernizmus és a filmes portrék között. Fried szerint Manet modernitásának fordulata az, hogy ettől kezdődően a festmény úgy van megkomponálva, hogy benne foglaltatik/beleértődik a néző/a szemlélője is.<sup>184</sup> A nézőre pillantó arcábrázolások a kép és nézője interakciójának elismeréséről szólnak. Ezt a kompozíciós és ábrázolási stratégiát Fried a kép szembefordulásának nevezi (“facingness of the picture”), egy olyan hatásnak, amit radikális frontalitással, frontális tekintettel és vizuális laposság révén érnek el (Fried 1998. 266–270). A festmény olyan módon fordul a nézője felé, hogy lehetővé teszi a festmény festményként való tudatos befogadását, összegzi Brigitte Peucker a ‘festmény szembefordulásának’ értelmezéseit (Peucker 2007. 89).

A kép felszíne felé irányuló gesztus egy látszólagos ellentmondáshoz vezet: a képen ábrázolt alakok közvetlenül szólítják meg a nézőt, miközben festményként tárukoznak fel.<sup>185</sup> Mondhatni, a nézővel való “szembefordulás” kettős: az emberi alak teste és annak ábrázolása is felénk fordul. Ez a paradoxon a fotográfiára is jellemző, írja Fried a *Why Photography Matters as Art as Never Before* (2008) című könyvében. Amint a fotók a festmények nézőt megszólító gesztusaihoz folyamodnak, ez a gesztus leleplezi műviségüket.

A film médiumáról szóló írások is fenntartják a kameratekintet ellentmondásos hatását. Habár a kamerába nézés jelen van a játékfilmekben, a dokumentumfilmekben és a televíziós műfajokban is, a frontális tekintet több szempontból is különbözhet. A kameratekintet funkciói és jelentései annyira szerteágazóak még a játékfilmekben belül is, hogy nem lehet egységes elméletük, állapítja meg Tom Brown *Breaking the 4<sup>th</sup> Wall. Direct Address in the Cinema* (2012) című könyvében. A kamerába nézés elméleteit összegezve, Brown két kutatási irányt különböztet meg: „megérteni a film fikción kívüli dimenziójára utaló gesztusként is (mi, a nézők, a filmezés aktusa), de ugyanakkor a látással kapcsolatos dilemmák lehetséges metaforájaként is (éleslátás, intuíció, előrelátás stb.)” (saját fordítás, Brown 2012. xii). Pascal Bonitzer tekintettípusait újragondolva, különbséget tesz a mozgóképi illúziót romboló szembesítő tekintet és a fikciót meg a karaktereket megerősítő nézések között, ennek kapcsán a kameratekintet következő funkcióit sorolja

---

<sup>183</sup> Lásd Peucker 2007. 87–103; Ackerman 2011; Kenaan 2011.

<sup>184</sup> Ettől eltérően Hans Belting az arckép új felfogását Jan van Eyck udvari festő portréin fedezi fel, akinek a festményei a frontalitásban való átfordulás mozzanatát képviselik, és egyben a profilnézet elhagyását. A közvetlenül ránk pillantó arc nem pusztán dokumentum, hanem a test médiuma is egyben, amely a szemlélőt részvéltre szólítja fel. Belting szerint a test újfajta ábrázolása a képfogalmat is átalakította (Belting 2011. 62–83).

<sup>185</sup> Fried „szembefordulás”-fogalmát Kenaan gondolta tovább a képek és arcok összefonódásáról szóló filozófiai értekezésében (Kenaan 2011). Az a mód, ahogyan a kép a nézője felé fordul, elsődleges feltétele a képi jelentésnek: „a szembefordulás nem más, mint a kép arca, az a mód, ahogyan felénk fordul, függetlenül attól, hogy végülis mit mutat nekünk. (...) Képek lenni nem más, mint egy irányulás, nem más, mint a szem felé fordulni. Ez azt jelenti, hogy a képek jelenléte a látómezőnkben sosem egyszerű. Egy kép sosincs egyszerűen csak jelen, mert mindig önmagát mutatja meg” (saját fordítás, Kenaan 2011. 157).

fel: intimitás, hatalom, mindentudás, őszinteség, elidegenedés, mozdulatlanság (Brown 2012. 13–18). Brigitte Peucker Hitchcock filmjei kapcsán tárgyalja a kamerába nézésnek a fentebb említett paradox hatásait. Szerinte a kameratekintet sugallhatja azt is, hogy az ábrázolás egybefolyik a valósággal, de elidegenítő, modernista, öntudatos stratégiaként is értendő (Peucker 2007. 89).

A családi filmeket nem tekinthetjük “áttetsző” képeknek, sem az illuzórikus ábrázolásmód modernista kritikájának (l. a *Narratíva és reprezentáció a családi filmekben* c. fejezetet). Sőt a kameratekintetnek a játékfilmekre kidolgozott elméleteit sem használhatjuk fel kritikátlanul, hiszen egy mozitól eltérő mediális elrendeződést vizsgálunk. Visszacsatolva Vivian Sobchack fenomenológiai modelljéhez (l. a 3.2. fejezetet), a mozgóképpel való nézői azonosulás eltérő alakzatai szerint kell újragondolni a kameratekintet kettős hatását. Míg a játékfilmben a néző tudását a legnagyobb mértékben a kép felületére való odafigyeléssel szerzi, addig a családi film nézője hagyatkozik a legkevésbé a képen láthatóra. Hogyha a családi filmekben a médium hajlamos megbújni a képek mögé, összezusgorodni, akkor hogyan lép működésbe a kameratekintet paradox hatása? A nézővel való szembesülés mit árul el a családi filmek természetéről?

A családi filmekben őrzött portrék, ha nem is mutatnak közeli rokonságot a művészet- és filmtörténet portréival, mégis jelen van bennük a nézőre visszatekintő kép dualitása. A családi portrénak rendeltetésszerűen fel kell tudnia idézni, jelenlévővé kell tennie a családtagot. A családtag feltárulkozik, megnyílik, jelenlétével betölti a képet, amikor a kamera felé fordul és belenéz. A paradoxon tehát itt is fennáll: ahhoz, hogy a szubjektum áttörje a tér és az idő korlátait, képpé kell válnia, vállalnia kell annak határait, pózolnia kell egy apparátus előtt. A családi filmekben a tekintetek valójában az emberi test képpé válásáról is szólnak, leleplezik azt a mozzanatot, amikor hétköznapi emberek egy képkészítő apparátushoz folyamodnak, és interakcióba lépnek vele, azért hogy önmaguk analógiáit hozzák létre a médium mesterséges testében (lásd Belting). Noha pózolás közben nem a médiareflexivitás az elsődleges szándék, mégis „mellékhatásként” jelen van a filmezés aktusának leleplezése is. A következőkben a képpé válás, a médiummal való találkozás mozzanatára figyelve fogom megvizsgálni a családi filmek történetét, szakirodalmát.

## 7.2. Interakcióba lépni a felvevőgéppel: a kamerapóz története a családi filmekben

Közismert filmtörténeti adat az, hogy a Lumière fivérek első filmfelvételein a Lumière család tagjai láthatók, tehát családi filmeknek is tekinthetők (annak ellenére, hogy nem feltétlenül privát használatra szánták őket). Családi jelenetet örökít meg a *Kisbaba reggelije* című filmjük is, amely a film új médiumának demonstrációja végett készült, és része

volt az első nyilvános vetítésen bemutatott 10 felvételből álló műsornak is (Párizs, Salon Indien, 1895. dec. 28.). Az 50 másodpercnyi filmet, amelyen Auguste Lumière és felesége, Marguerite családi házuk udvarán etetik kislányukat, Andrée Lumière-t, noha a családi filmek ősenek (is) tartják, mégis főként a film új médiumának jellemzői kapcsán említik a filmelméletek.

A kisbaba önkényes, kiszámíthatatlan mozdulatairól készült képeket már a kortársak is a valóság analógiájaként, realizmusáért ünnepezték. A naturalista író, Makszim Gorkij is visszafogottabb kritikai éllel írja le ezt a jelenetet az első vetítés filmjei közül, amelyeket amúgy inkább művinek és szenzációhajhásznak tartott, mintsem természethűnek, egy színek és hangok nélküli kísértetvilágnak.<sup>186</sup> A korai mozi korszakában *A kisbaba reggelije* trendet teremtett: a gyerekeket szerepeltető filmek valóságos áradatát indította be. Mondhatni, a gyerekek képe a vásznon a valóság analógiájára, az élet reprodukálására képes új médium alakzatává vált, egy olyan tárggyá, amely emblematikusan sűríti az intézményesülő médium definícióját (lásd Lebeau 2008. 13).

Ezenkívül/mindemellett *A kisbaba reggelije* a közvetítetlenség (immediacy), a valószerűség hatását nemcsak a témaválasztással éri el, hanem a filmkészítő által választott keretezés és a babával való interakció révén is. A korai filmek keretezéséhez képest itt közelebbi a nézet, ami nemcsak olvashatóbbá teszi az arcot, hanem a néző és a film közti távolságot is zsugorítja. Valószínűleg ezért volt hatással a film Gorkijra is, jegyzi meg Noël Burch (Burch 1990. 24). A félalakos beállítás a jelenet életszerűségét fokozza, azaz, hogy az ember arcának individualitását, a testi valóságát tárja eléln, amint azt Paul Arthur is megjegyzi tanulmányában: „a korai Lumière filmek közt ez az egyetlen, amelyeknek a családias hangulata megtöri a történelmi távolság klinikai hűvösségét” (saját fordítás, Arthur 2005. 24). Voltaképpen a kamera és a valóság távolságának csökkenése megfeleltethető a hétköznapiság, a mikrotörténet mikroszkopikus perspektívájának, hiszen a „nagy folyamatok” öltének testet, kelnek életre ebben a plánozásban. Ugyanakkor, a félközeli beállítás a 19. század végi családi fotónak és a csendéletnek a konvencióit visszhangozza több filmtörténész szerint is.<sup>187</sup> Tehát a film félalakos beállítása nemcsak az emberi alakot, hanem egyben a fotó médiumának a mozdulatlanságát is életre kelti (azaz a film remediálja a fotót, l. *A privát filmek mint a médiatörténet nomádjai* című alfejezetet).

A film valószerűségét fokozza a film egyik mozzanata, amely a kameratekintet tekintetében releváns lehet. A kisbaba egy váratlan mozdulatot tesz, bármilyen irányítás

---

<sup>186</sup> „Hideg borzong az ember hátán végig ettől a valamitől, ami nem nagyon hasonlít a való életre. Úgy nevettek, mint az árnyak, úgy is tűnnek el, mint az árnyak” (Gorkij 1971. 12).

<sup>187</sup> Közismert filmtörténeti tény, hogy a Lumière fivérek fotográfiával kísérleteztek, annak apropóján jutottak el a filmig, azonban fotóikon inkább a piktorializmust figyelhetjük meg, mintsem a realizmust. Ezért, itt inkább a korszak fényképezési konvenciói idéződnek meg, amint azt George Sadoul is megjegyzi, amikor a 19. században fotográfusként dolgozó nagybátyja fotóihoz hasonlítja a korai filmek beállításait, míg *A kisbaba reggelijében* a festészet csendéleteinek toposzait ismeri fel (Sadoul 1966. 60). A korai moziban újrahasonósított fotográfikus ábrázolási módokkal Noël Burch is foglalkozik (l. Burch 1990. 16–17).

nélkül, amikor a kamera mögött/mellett álló embernek próbálja odanyújtani a kekszét. Míg a képen szereplő felnőttek, a gyerek szülei a jelenet végéig igyekeznek elkerülni a kamerával való szemkontaktust, tekintetük a kép középpontjában levő gyerekre irányul, addig a film főszereplője nem vesz tudomást erről az íratlan szabályról. Noha csak egy pár másodpercig, a kisbaba tekintetét a kamerára szegezi, amint nagybácsijával (Louis Lumière) keresi a szemkontaktust. A gyerek tekintete tehát nemcsak a kamerának szól, hanem a filmes és a lefilmezett intimitásából is adódik, amelyben a kamera cinkostárs-ként van jelen.

Az kameratekintet gesztusának közvetlensége, spontaneitása ellenére a korai filmről szóló elemzésekből<sup>188</sup> kimarad, inkább a filmes portré műfaja és a családi film kontextusában kerül említésre. A portréfilm műfaja kapcsán Paul Arthur megjegyzi erről a jelenetről, hogy „a megfigyelő és a megfigyelt közötti performatív tekintetváltás, ez a röpké bepillantás a családi életbe teszi a filmtörténet első családi filmjévé. Nem véletlenszerűen, a portréfilm eredetét is jelöli, egy aránylag újabb keletű gyakorlatét, ami látens módon a kezdetektől jelen volt a rögzítés impulzusával, a társadalmi igénnyel és a 19. századi festészet örökségével való egybeesés révén” (saját fordítás, Arthur 2005. 24).

*A kisbaba reggelije* alapján meghatározott „performatív tekintetváltás” döntő fontosságúvá válik Liz Czach érvelésében a családi film specificitásáról. Eszerint a filmes és a film alanya közti családias hangulat az, ami a családi filmet megkülönbözteti a dokumentumfilmek igazságértékétől (Czach 2006. 4). Éppen ezért lehet az Andrée Lumière-ről készült film a családi filmek őse: „a családi film nem sorolható be az aktualitásfilmek közé. A filmkészítő és a lefilmezett ember közti nyilvánvaló intimitás, családiaság és közelség az, ami megkülönbözteti *A kisbaba reggelijét* a többi Lumière-filmtől” (saját fordítás, Czach 2006. 4). Habár Liz Czach teljesen más szándékkal (a családi filmek nyilvános vetítéseinek etikai dilemmái végett) hivatkozik a performatív tekintetváltás fogalmára, érvelésével mégis új fénybe tudja helyezni a korai film realizmusának és a családi filmek sajátos hatásának a kérdéskörét.

A kameratudatos viselkedést a családi filmkészítés kézikönyveiben, majd az 1980-as évek kutatásaiban is említik. Roger Odin a visszatérő kameratekintetet a családi film formai jellemzőjének nevezi, és egyike azon érveknek, amelyet a családi film töredékes szövege, „rossz szövegezése” mellett hoz fel (Odin 2010a). Richard Chalfen a „kamera előtti viselkedés ismétlődő mintázataként” írja le (Chalfen 1987. 67). A kameratudatos viselkedésnek több jellemzőjét is felsorolja a kamerába nézésen kívül: a pózok frontalitása, a kamera irányába vagy közvetlenül a lencséje felé történő mozgás (ez főként gyerekekre jellemző), a pózolás, a kameraarc, integrálás a kamerának vagy az arc eltakarása a kamera előtt.

<sup>188</sup> Kivétel a *Who's Who in Victorian Cinema* (Herbert–Mckernan 1996) kötet, amelyben a baba kameratekintete is bekerült a leírásba. A filmet illusztráló fotók közt is a kameratekintet nélküli beállítások vannak többségben. A gyerek tekintetének az iránya eltérő hatású lehet: a kép belseje felé irányuló tekintet a diegetikus hatást erősíti meg (a látható tér mint egy önmagában zárt világ), míg a keretből való kinézés leleplezheti a képen kívüli teret, a néző valóságát.

A családi filmezés esztétikájának, performativitásának jellegzetes vonásaként Liz Czach foglalkozott az intenzív kameratudatossággal (Czach 2006, 2012). A családi filmek kézikönyveiben természetellenes, elkerülendő viselkedési formaként receptált kameratudatosságot Czach újragondolja, és inkább egy megkonstruált, „természetes alakítási módként” írja le (Czach 2012. 54). Mivel a családi filmek inkább kedvelik és fokozzák a kameratudatosságot, mintsem kerülnék azt, a családi filmekben látható alakítások valójában feltárulkozó/magamutogató performanszok [presentational performances] (Waugh 1993. 71–74, Czach 2012. 162–164), és ilyen értelemben is genealogikusan kötődnek a korai mozinak a megmutatást, feltárást előtérbe helyező esztétikájához (l. Gunning 2004). Liz Czach, Paul Arthur nyomán a felvevőgép és az ember cinkosságát hangsúlyozza, amelynek következtében a kamerába nézés a családiasság, az intimitás jelévé válik: „tehát nem is szokatlan dolog, hogyha betolakodóként érezzük magunkat, amikor ismeretlen emberek családi filmjeit nézzük” (saját fordítás, Czach 2012. 164). Valóban, a családi filmek kameratekintetei áttörik a negyedik falat, és így mások intimitását tárják fel, azonban a performatív viselkedésmódnak egy további jelentése is lehetséges: a kameratekintet az ember és a médium viszonyát is leleplezi. Mindenik családi film olyan, mint megannyi szubjektív beállítás: nemcsak a kamera mechanikus szeme rögzíti a családtagokat, hanem a kamera mögötti ember jelenléte is provokálja viselkedésüket, az apparátushoz való viszonyulás mondhatni összezsúszik az azt használó családtag státuszával. A kameratekintet tehát arról is szól, ahogyan mások megtapasztalják a médiumot, és annak részesévé/cinkostársává válnak.

Hogyha „a családi film egy más formákhoz nem hasonlítható performansz-fajta hoz létre” (Czach 2006. 6.), akkor a kameratekintet vizsgálata révén pont a családi filmek sajátos hatására, valószerűségére világíthatunk rá. A kameratekintet pedig egy olyan, formailag is követhető tünete a médiumkonceptióknak, amelynek története a családi film dinamikáját fedi fel. Mivé lett a családi film története során az a médiumfogalom, amelyet Andrée Lumière röpké kameratekintete képvisel? A következő alfejezetekben a családi filmgyűjteményeket a gyerekek kamerába nézése szempontjából vizsgálom meg. Vajon miben különbözik tekintetük a Lumière kislánytól?

### 7.3. Fotografikusan pózoló gyerekek az 1930-as években

Az 1930-as, 1940-es években a családi film „a modern vizuális emlékezetgyártás privát verziójává vált”, amelynek a központjában a gyerek állt, állapítja meg Susan Aasman holland példák alapján (Aasman 2009. 48). A család történetét dokumentálni, beleértve a gyerekkor boldog pillanatait is, a gyereknevelési gyakorlat részévé vált. Az Orbán család két világháború között készült filmjei egyértelműen ehhez a korszakhoz tartoznak. Az „otthon”, a „család” korabeli ideológiáinak megfelelően, a film médiuma az apa sze-

repekörével fonódott össze<sup>189</sup>, hiszen közvetítésével jutott be a család otthonába a Kodak filmezőgép. Orbán Lajos a reklám céljából Kolozsvárra küldött technikát hazavitte, és családi célokra használta fel.

Az Orbán-gyűjtemény kb. 20 perc hosszúságú gyűjteményének 19 felvételéből összesen 14 szól a családi életéről, és 5 házon kívüli, városi eseményekről, tehát 1 perc/felvétel az átlaghosszúság. Ezek közül mindeniken felfedezhetjük a kamerába nézés gesztusát. A családi életet megörökítő felvételeket közelebről megvizsgálva, 52 olyan beállítást találtam, amikor a gyerekek kamerába néznek, míg a képen látható felnőttek 26-szor viszonyozzák a kamera tekintetét (tovább bontva: 12 nő és 14 férfi tekintete, ez percenként 4 tekintetet jelent)<sup>190</sup>. Mivel a legtöbb beállítás félközeli vagy kistotál, ezért a kompozíciókon jól kivehető arcok fokozzák a kameratekintet feltáró hatását. A kameratudatosság a képen megjelenő emberi alakok frontálisában is megfigyelhető. Ezekben az elszerepelt pózokban Orbán Lajos (korábban már ismertetett) fényképezési gyakorlata is érzeteti hatását.

A gyerekek kamera előtti performansa a következőképpen írható le: kezdetben azt játsszák el, hogy a kamera nincs jelen, nem vesznek tudomást a filmezésről, hanem látszólag a hétköznapi, rutinos tevékenységeikbe merülnek bele. A gyerekeket láthatjuk, amint felnőttek társaságában tevékenykednek, a hóban játszanak, csörgőt ráznak, babáznak, főzőcskéznek, fürdenek, kiskutyával játszanak vagy gyerektársaikkal. Ezek mind olyan szerepkörök, amelyeket Anne Higonnet a 19 század közepéig visszavezethető „romantikus gyerekábrázolás” műfajaiként írt le.<sup>191</sup> Elegáns, választékos ruházatuk arról árulkodik, hogy a lefilmezett jelenet mesterséges, megrendezett. A felvételek viszatérő szituációja az, amikor a gyerek egy felnőtt kíséretében elsétál a családi ház előtti ösvényen, az udvar legtávolabbi pontjától közelednek a felvevőgép felé. Amint a kamera

<sup>189</sup> Susan Aasman szerint ez a családi filmezés valójában egy újfajta apaszerep kialakulását is stimulálta, amelyik aktívabban vett részt a családi életben (Aasman 2009. 47). Információk híján, nem állapíthatjuk meg, hogy az Orbán család esetében a filmezés hozott-e változást az apa család életben felvállalt szerepében.

<sup>190</sup> A következőkben módszertani kísérletet teszek a kiválasztott filmgyűjtemények elemzésére a kameratekintetek számszerűsítésének a segítségével. A számszerűsítés nemcsak a társadalomtudományok adatfeldolgozó módszerei közé tartozik, hanem a filmstílus empirikus vizsgálatára használt módszer is egyben, amelyik az utóbbi évtizedben vált elterjedté, és főként Barry Salt nevéhez kapcsolódik. Jelen esetben nem a játékfilmekre kidolgozott módszert alkalmazom a családi filmekre (Barry Salt a snittek hosszának átlagát számolta), hanem a számszerűsítéssel a korszakok közti eltéréseket próbálom szemléltetni. Ezáltal valójában a saját hipotéziseimet is ellenőrzöm. Ugyanakkor a számadatok is meglepőek tudnak lenni: egy többszereplős felvétel, amelyiken csaknem mindenki kamerába néz, több alkalommal is, nagyon fel tudja szófolni a számértéket. Mindezen fenntartások mellett, a kameratekintet számszerűsítése feltárhat kamerahasználati habitusokat nagyobb filmgyűjteményeken belül, még akkor is, ha a nézések különböző jelentéseinek értelmezésére a statisztika már kevésbé alkalmas. Ezért, kiegészítésként az elemzések során figyeltem a tekintetek hosszára is: a rászegeződő kamera működését konstatáló rövid pillantások másként szólnak a filmes-lefilmezett viszonyról, mint a kamera tekintetét viszonzó, a filmmel is kommunikáló kitartott nézések.

<sup>191</sup> Anne Higonnet a romantikus gyerekek vizualizálásában a következő műfajokat különbözteti meg: kosztümöt viselő gyerekek, gyerekek háziállatokkal, Cupidó-szerű, tündéreknak öltöztetett gyerekek, gyerekek a szüleikkel és felnőtt szerepeket eljátszó gyerekek (l. Higonnet 1998).

közelébe érnek, a sétába belefeledkező viselkedésük megváltozik, amint interakcióba léphetnek a filmezőgéppel és a mögötte álló emberrel, tehát átválnak a kameratudatos viselkedésre. Amint felfüggesztik hétköznapi tevékenységüket, ők maguk is mozdulatlaná válnak, amíg a kamera tekintetét viszozozzák. Ritkábban ugyan, de a felnőtteket is láthatjuk hasonló szerepjáték közben: a gyereket etető, sétáltató anya időnként megáll, és úgy néz a lencsébe, mintha visszajelzésre várna.

A kameratudatosság és a megfélemedkezés a kameráról valójában kétféle játéktílusnak tekinthető, amelyek felváltva vannak jelen, akár egy filmcsekén belül is. Ezt nagyon jól szemlélteti az a felvétel, amelyiken Orbán Lajos feleségével és kislányával, Csibuval látható a családi ház udvarán, egy semleges fal előtt. Valószínű, hogy a felvétel erejéig Orbán Lajos testvére, Béla hozta működésbe a kamerát, hogy a teljes létszámban szerepelhessen a filmen a kiscsalád. A film első képkockáin a szereplők testhelyzete frontális ugyan, azonban senki sem néz a kamera irányába. Pár másodperc múltán az apa a kamera felé nézve integetni kezd, megpróbálja rávenni a kislányt, hogy utánozza őt. Eközben az anya egy kis labdát kezd dobálni, hogy lekösse a kislány figyelmét (és megakadályozza a kamera felé nézést). Az apa integető mozdulatai gyakran megjelennek a filmekben, olyankor is, amikor a kisgyerekeket magukra láthatjuk a képen, feltehetően a kamera mögött álló és a gyerekek gesztusait megrendező Orbán Lajos mozdulatait utánozzák (11–12. kép). Minden gyereket szerepeltető filmcsekén felfedezhetjük a kameratekintetet, amelyet vagy kíváncsiság végett, vagy a kamera mögött álló apa kérésére hajtanak végre.

A kameratudatosság, a pózolás pillanataiban a testek mozgása visszafogottá, korlátozottá válik, és ennek a mozdulatlanságnak a médiumra is kihatása van. A kamerába meredő tekintet felfüggeszti a mindennapi élet folyamát, előtérbe helyezi az arc látványát, ikonszerűvé válik. A lefényképezett alany tekintete egy olyan képet eredményez, amelyiken a megjelenített személy veszi át az irányítást, és megakadályozza azt, hogy a látás a kép tárgyává váljon. Charles Wolfe szerint „ez a hatás a médium affektív hatalmától függ, a negatív dimenziójától, amely az alany eltűnte után hosszú idővel is képes benyomásokat kelteni optikai folyamatokon keresztül” (saját fordítás, Wolfe 1987. 69). A kép, amely farkasszemet néz, mintha többet árulna el a szubjektumról, a karakteréről, Belting metaforáját használva: a médium mintha itt válna a leginkább a kép testévé (Belting 2008). Tehát látszólag a gyerekek kameratekintetét tartalmazó képek is ezt a hatást érik el: személyiségük, belső világuk analógiává válnak.<sup>192</sup>

A kamera felé forduló gyerekek képe, a családi filmek prezentációs esztétikáján túlmenően, azt is illusztrálja, ahogyan hétköznapi tevékenységeinket felfüggesztjük azért, hogy képpé válhassunk, vagyis megállunk, hogy előadjunk/eljátsszunk egy képet ma-

---

<sup>192</sup> A gyerekek vizualizációját nagyban befolyásolja a gyerekkorról való gondolkodásmód: a gyerekek a felnőtt „másikjai”, azaz „a felnőtt szemszögéből a gyerekek mintha egy eltérő világban élnének, amelyben másként kell cselekedni” (saját fordítás, Norris Nicholson 2001. 128). A felnőtt gyakran próbálja vizuálisan megérteni, felfedezni a gyerekkor másságát, és ebben az igyekezetében a gyerek testének, mozdulatainak és arckifejezéseinek félig tudatos, nyelv előtti epiztemológiája felértékelődik (l. Lebeau 2008. 16–17).

gunkról. A kameratudatos viselkedés konvenciói a fényképezkedési gyakorlatokban gyökereznek, írja Thomas Waugh (1993. 68). A bennünket látványként végigmustráló, ránk szegeződő kamera tapasztalatáról Roland Barthes is beszámol a *Világokamrában*: „amint érzem, hogy célba vesz a fényképezőgép lenszéje, minden megváltozik: máris «pózolok», azonnal másik ént, másik testet fabrikálok magamnak, előre *képpé* változom” (kiemelés tőlem, Barthes 2000. 14–15). „Különös folyamat ez, állandóan utánzom önmagam [...] Imagináriusan a Fotográfia azt a pillanatot ábrázolja, amikor nem vagyok sem alany, sem tárgy, hanem inkább olyan alany, amelyik érzi, hogy tárggyá válik” (Barthes 2000. 18). A gyerekek reprezentációja kapcsán azonban kérdéses az önutánzás, tudnak-e magukról képet konstruálni? Hans Belting szerint a válasz nemleges: a még csak formálódó éntudattal rendelkező gyerek nem képes még a szerepjátékra, nem tudja önmagát alakítani: „A *Lettre International* 1997. márciusában közölte Gerhard Richter fiáról készített fényképét. A bizonytalan egyensúlyozás és a keresgélő tekintet, a vetett árnyék és a gondos pelenkázás – mindebben a test az önmagának kiszolgáltatott test foglalatának jelenik meg. A helyét a világban egyelőre csak kereső gyermekről készült pillanatképfelvételben felülmúlhatatlan kifejezést nyer a későbbi szerepjátékát még nem ismerő test nehézkedése” (Belting 2003. 106). És mégis, ezeken a filmekben gyerekek által eljátszott pózokat láthatunk.

Az Orbán család gyűjteményében van egy jelenet, amelyet a pózolás teátrális változatának is tekinthetjük, ezt korábban a *Családosdit játszának* címmel említettem (27. kép). A felvétel egy kézzel írott lappal kezdődik, amelyre a gyerekek neve és a felvétel időpontja van feljegyezve. Ezt követően a családi élet színházasított változatát láthatjuk: az anya és a két gyerek arca jelenik meg egy miniatűr prosceniumon, amelynek a függönyét épp elhúzza egy láthatatlan kéz. Ezt követően hétköznapi szerepekben láthatjuk ezeket a szereplőket. A kislány és a kisfiú egy gyerekasztalnál ülnek és kézimunkáznak, de tevékenységüket egy rövid időre felfüggesztik, hogy farkasszemet nézzenek a kamerával. Majd a családi ház nappalijában játszának, amelyet egy jól látható lámpa világít be: az önfeledtnek tűnő játékot időnként a kameratudatos viselkedés szakítja meg: a reflektorok fényében mutatják be játékaikat az operatőrnek/kamerának. Ezt követően az anya és az apa is színre lép (feltehetően Orbán Béla vette át az operatőr helyét), az apa egy nagy karosszékből foglal helyet, felesége mosolyogva a válla mögött áll meg: vagyis filmen (és otthonukban) játsszák el a házaspári pózt (fotóstúdiók beállításaira emlékeztetve). Gyerekeik is belépnek a képkeretbe. A jelenet valójában a fotografikus képpé válás folyamatát (l. a korábbi Barthes-idézeteket) rögzíti, ezúttal mozgóképen. A családi pózolás folyamata egybeforr a család képével.

A megrendezettség, mesterkélttség, kisebb mértékben ugyan, az Orbán család mindenik filmjén megjelenik. Mondhatni, a megkonstruáltság többszörös: készül a film, és létrehozzák a filmezésre méltó képeket is. Miközben a családtagoknak együtt kell működniük, hogy elkészülhessen a film, addig egy másfajta képtermelés zajlik az egyes szereplők szintjén, akik úgy alakítják önmagukat, ahogyan fényképezési helyzetekből tanulták. Habár ezeken a felvételeken gyakran láthatjuk, hogy a gyerekek tudomást sze-

reznek a filmkészítésről, nem biztos, hogy ez egy valódi együttműködés eredménye, inkább egy megkoreografált performansznak tekinthető. A gyerekek és a kamera közti performatív tekintetváltás a szülői és a rendezői utasításokról tanúskodik. Viselkedésükből a kamera tiszteletét olvashatjuk ki, a Cine Kodak felvevőgéphez úgy viszonyulnak, mint egy apa figurához.

Orbán Lajos egyik fotóján ugyanezt a technológia – gyerek viszonyt fedezhetjük fel. A fotón egy kislány látható, aki egy fényképezőgépet használ, habár alacsonyabb a gép állványánál (34. kép). A gyerek baretet és szövetkabátot visel, olyan, mint egy miniatűr felnőtt. A kép megrendezettségét az Orbán család tagjaival készített interjúk is megerősítik: a gyerekek nem használhatták, nem vehették kézbe Orbán Lajos fényképezőgépét, a kamera nem volt gyerekjáték. Tehát a gyerek önmagáról alkotott képe vagy a képkészítésben való részvétel egyfajta fikció, nem más, mint a szülői gondoskodásnak és az amatőr fotós vizuális képzeletének a szüleménye. A gyerekek testi valósága, hangulatváltozása, mimikájuk meg van szelídítve, hogy létrejöhessen róluk az a kép, amelyet a szüleik álmodtak meg számukra. Filmezés közben senki sem sír, senki sem erőlködik vagy grimaszol. Arc kifejezéseik komolyak, visszafogott mosolyokat, biccentéseket láthatunk. Mindenki udvariasan, civilizáltan „lép fel”, nyoma sincs annak a zabolátlan testiségnek, amit a Lumière baba csámcsogó, maszatos arca képvisel. Ezt a valóságot már megszelídítették, a századelőre jellemző fotografikus módon.

## 7.4. Spontaneitásra törekvés az 1980-as években

Mivel a kutatás során nem volt alkalmam 1960-as vagy 1970-es években készült nagyobb családi filmgyűjteményt végignézni, ezért a kameratekintet történetének a következő fejezete a Haáz család 1980-as években készült Super 8-as és 8 mm-es családi felvételei alapján íródik. Id. Haáz Sándor gyerekeiről készített felvétele is tartalmazza a kamerába nézés mozzanatát, legalábbis az interjúk szerint. Ámde a film híján nem elemezhetjük a fotós és az alanyok együttműködésének természetét. Ifj. Haáz Sándor és Haáz Ferenc digitalizált felvételei azonban nagyon is beszédesek ebből a szempontból. Kettejük filmjeiben a kamerába nézés arányos a filmezésbe való belefeledkezéssel, annak ellenére, hogy a két testvért különböző médiagyakorlatok, indíttatások vezették el az amatőr filmezésig.

Ifj. Haáz Sándor filmjeinek csak egy töredékét láthattam, mégis ebből a néhány filmtekercsből is érzékelhető, hogy a filmes nemcsak a családi jelenetek kedvéért készítette felvételeit, hanem a családinál tágabb életterének a dokumentálása végett. Filmjein nemcsak a családi ház lakói kelnek életre, hanem vendégeik, munkások is, és előfordul, hogy a kamera elhagyja a családi házat és környékét. A 41 felvételt tartalmazó 7 tekercs 65 percnyi filmidőt tesz ki. A felvételek nem sokkal hosszabbak, mint a korábban elemzett

gyűjteményben, átlaghosszuk 1,5 perc, viszont a kamerahasználatnak teljesen más habitusa mutatkozik meg a felvételeken. A kamerába nézést megpróbáltam számszerűsíteni a 41 felvételen: körülbelül 300 alkalommal pillantanak a filmesre a képen szereplő emberek (ez percenként 5 tekintetet jelent). A számszerűsítés ebben az esetben azért volt nehéz, mert nagyon sok a többszereplős felvétel, amelyiken nem lehet pontosan megszámolni az egyszerre vagy felváltva szembenéző, mozgásban levő embereket, ráadásul a kamera is mozog ezekben a beállításokban. A tömegekről szóló felvételek nélkül az arány jelentősen lecsökkenne, percenkénti 3 tekintetre.

A 41 felvétel közül 5 nem családi alkalommal készült, viszont a gyerekek, családtagok ezeken is megjelennek. A családi eseményekről készült felvételeken is megjelenik ez a kettősség: a személyes emlékek mellett jelen van egyféle dokumentarista szándék: megörökíteni egy falusi házat, a hagyományos paraszti kultúrát képviselő lakóit, egy szép kaput és az előtte üldögélőket, egy érdekes kilincset, egy sas etetését. Mégis, az 1979 és 1986 között készült felvételek többsége elsősorban a gyerekek megörökítése végett készült. Témától függetlenül, a képeket áthatja egyfajta reciprocitás a filmes és a lefilmezett emberek között. Ezekben a filmekben ifj. Haáz Sándor több, mint operatőr. Ő az „ember a felvevőgéppel”, aki mindenkit köszönt, s talán éppen a kamera mögül előbújó gesztusnak a jóvoltából a kamerába néző emberek gyakran visszaintenek neki. A kamera is ennek megfelelően antropomorfizálódik, az emberek nemcsak a kamera lencséjét látják, hanem egyben a mögötte állót is, akivel kezet is foghatnának akár. Néhány alkalommal láthatjuk is, amint ez a fizikai kontaktus a filmezettekkel megvalósul. Ilyenkor egy megfigyelő, kevésbé participatív filmezéssel indít az operatőr, például a fűszínépítésről szóló filmben azt figyel meg, amint egy idősebb férfi a háztetőt ácsolja (87–90 kép). A megfigyelő magatartás átvált egyfajta interaktivitásba, amikor a tetőmunkás kalapácsával visszaint a filmezőnek. Végül a filmes saját jelenetének résztvevőjévé válik, amikor a kamerakezelést átadja másnak (valószínűleg egy udvaron játszó gyereknek!), hogy a munkásnak odaadja a tető fedésére szolgáló hullámos lemezt. Majd a kamera felé néz.

További jellemzője a gyűjteménynek, hogy időnként felbukkan a képeken maga ifj. Haáz Sándor is, hogy építkezés közben bemutasson egy mutatóvanyt (elkap egy fentről ledobott vödört), amint gyerekeivel strandra megy, a kertben játszik velük, vagy éppen a kerítésük mellett egy almát rág. A kameratekintet ezekről a képekről sem marad el. Ezeket a felvételeket feltehetően felesége készítette, hogy a család minden tagjáról készüljön filmdokumentum. Az a néhány alkalom, amíg női kézbe kerül a kamera, nem változtatja meg a felvételek stílusát, viszont előreutal a jelenkori feladatmegoszlásra: 20 évvel később a kamera átkerül az anyák kezébe, a családi filmezés az anyaszerep velejárója lesz. Ezt a változást részben a családi feladatmegoszlás átalakulása hozta magával (a gyerekekkel hosszú időt eltöltő szülő vállalja magára ezt a feladatot), másrészt a technika felhasználóbarát újításai is okozták (már nem kell kémiai, fizikai ismereteket birtokolni ahhoz, hogy működésbe hozzák a kamerát).

Ifj. Haáz Sándor gyerekeiről készített felvételei több szempontból is különböznek az Orbán Lajos felvételeitől. Már a számszerűsítés is jelzi, hogy a kamerába nézés gyakori-

sága csökkent. Sőt, az időtartama is eltérő: a gyerekek csak épp odapillantanak a filmesre, nem függesztik fel játékukat. A legtöbb felvételen a családi ház udvarán vagy az utcájukban látjuk őket, amint bicikliznek, ásnak, labdáznak vagy egy babakocsi vázát taszítják. A képen egyszerre több gyerek is szerepel, a felnőttek ritkán avatkoznak bele a játékukba. Ruházatuk hétköznapi: házi ruhájukban, az 1980-as évekre jellemző overallokban és házi készítésű kötött ruhákban szaladgálnak. Mindezek a részletek arra utalnak, hogy az operatőr számára a kamera előtti valóságnak van elsőbbsége, nem próbálja megrendezni azt. Az apa/filmes jelenlétének mindenki tudatában van, de mégsem váltanak át a kameratudatos viselkedésre, pózolásra. Beszédes ilyen szempontból az a jelenet, amikor 3 kisgyerek elindul egy rakománnyal, amit a korábban már említett babakocsi vázára rögzítve húznak. Kimennek a családi ház udvaráról, és végigtolják a barkácsolt kis szerket az utcán. Útjukat figyelik a nagyszülők, de a filmes is. A családi ház mellett álló filmesre többször visszaneznek, miközben távolodnak az úton. A filmes nem kíséri el őket, csak kamerájával követi útjukat, amíg kísétnak a képből. Egy következő beállításban már azt láthatjuk, amint a 3 kisgyerek a rakományon levő körtét kínálja a járókelőknek, itt derül ki igazán, hogy ez egy zsebpénzszerző akció. A gyerekek itt már nem pillantanak a filmesre, mert az valószínűleg elbújt, az út szemközti oldalán áll, és zoomolva filmezi őket, mint egy voyeur. Az utolsó beállítást ismét a jelen lévő megfigyelő pozíciójából filmezték: a filmes időközben átment az útnak arra az oldalára, ahol a gyerekek árulnak, akció közben is megörökíti őket. A gyerekek itt sem szerepelnek a kamerának: folytatják a portékakínálgatást, egyikük megmutatja a ládikában összegyűlt pénzt, de a kamerapóz elmarad (99–104 kép).

A gyerekekről készült családi filmek a kamerával való spontán együttműködésre fektetik a hangsúlyt, fontos, hogy valódi legyen az interakció, mintsem megrendezett. A gyerekeknek nem kell eljátszaniuk a szülők írta szerepeket, mint az Orbán-filmgyűjteményben, a szülői kontroll inkább a lefilmezendő jelenetek szelekciójában nyilvánul meg. Tehát, a gyerekek viselkedését nem gyarmatosítja a szülő-filmes karaktere, ettől azonban még nem válnak a róluk szóló kép gyártásának aktív részeseivé.<sup>193</sup> Az enni, bilizni tanuló kislány vagy a síró kislány az apa-filmes kezdeményezésére válik mozgóképpé. A filmfelvételek valójában a szülő(k) mentális képeit rögzítik a gyerekkorról, sorsesevényeikről és a valószerűségről. Hiszen ifj. Haáz Sándor filmjein a leginkább arra törekszik, hogy a hétköznapi valóság és a lefilmezett valóság minél inkább összezsússzon. A valóság képe mintha a családi valóság trompe-l'oeil hatású ábrázolása volna. Ezt erősíti a kamera mögötti apa megfigyelő magatartása, amelyik többnyire egész alakos kistotálókat eredményez (de nem távolodik el a játéktértől, amint majd a testvére filmjeiben láthatjuk, aki talán még szélsőségesebben törekszik az „érintetlen valóság” illúziójára).

---

<sup>193</sup> Kivételt képez az a remegő, imbolygó beállítás a fásszínépítésről, amikor valószínűleg egy kislány fogta a filmfelvevőgépet. Ez az egyetlen példa, amikor a kamera gyerekkézbe került, a felvételek alapján a filmezőgép nem volt gyerekjáték, a gyerekek nem kérték sosem, hogy kipróbálhassák.

Haáz Ferenc ugyan Magyarországon készítette filmjeit, de édesapja és testvére filmjeinek hatására tette azt. Mivel filmezni azért kezdett, hogy gyerekeit megörökítse, kisebb technikai tudással használta a kamerát, azonban a lencsevégre kapott családtagok és a filmezőgép viszonyát tekintve nagyon is tudatos és következetes volt. A Haáz Ferenc-gyűjtemény összesen 90 percet tesz ki, amely 31 felvételt tartalmaz, ebből 30 szól a családi életről, 1 felvétel egy szomszéd házépítésének munkálatait rögzíti. Tehát az Orbán család 20 percnyi gyűjteményéhez képest nemcsak a filmek száma növekedett, hanem azok hossza is, hiszen itt már átlagosan 3 percet tart egy felvétel. Mindenik felvételen felfedezhetjük a kamerába nézés gesztusát, számszerűsítve: a 90 percnyi felvételidő alatt összesen 191 kameratekintetet számoltam meg<sup>194</sup>, ebből 23 felnőtte, és 168 gyereké (ez percenként 2 kameratekintetet jelent). Nemcsak a számértékek térnek el az 1930-as évekbeli filmekhez képest, hanem a nézés kontextusai, jelentései is különböznek. A kamerába nézés mindenféle plánozásban előfordul, ami eléggé megnehezítette a számszerűsítést, ugyanakkor ez a változatosság kiváló forrásává vált a filmes és alanyai közötti interakció vizsgálatának.

A lefilmezett családi eseményekről fényképek is készültek, hiszen Haáz Ferenc általában mindkét felszerelését használta, váltogatva. A fotózás hatása azonban nem érződik a pózolt szerepeken, a filmes és a gyerekek együttműködésének teljesen más konvencióit láthatjuk, mint az Orbán Lajos filmjein. A kamerába nézés nem előre beállított kompozíciókban fordul elő, ezért hol meglepetésszerűen, szuperközeliben láthatjuk a kamerába néző szemeket, néhol emiatt a kép is életlen, homályos lesz, vagy éppen ellenkezőleg, totálban, a kamerától nagy távolságra levő gyerekek pillantanak a filmezőgép felé.

Alaposan megfigyelve a beállításokat, feltűnik, hogy a spontaneitásra törekvés mellett az operatőr viselkedése nagyon is következetes, ismétlődő mintázatot alkot. Haáz Ferenc keveset mozgatta a kamerát, de nem olyan technikai kényszerből, mint Orbán Lajos, aki feltehetően állványra rögzítve használta a kézzel hajtható felszerelést. Az 1980-as évek filmese a különféle kis méretű, motorral ellátott Super 8-as kameráival talán azért döntött így, mert szerinte ez felelt meg jobban a megfigyelő pozíciójának: így kisebb feltűnést keltett, mintha folyamatosan mozgott volna a kamerával, és rendelkezésre állt a zoom, amivel látóhatárán kívül eső mozdulatokat is rögzíteni tudott. Kezében a kamera időnként távcsővé vagy kukkerré minősült át, amivel követni tudta a családtagokat, anélkül, hogy az események menetébe beleavatkozott volna. Erre a kamerahasználatra következtethetünk azokból a képekből is, amelyekeken egy szűk keretből (például egy arc-ról) hirtelen egy tágabb keretezésre vált az operatőr (pl. egy utca). Az ilyen képek fedik fel azt, hogy a családi filmes valójában nincs olyan közel a lefilmezett gyerekekhez, emberekhez, mint ahogy a közelképekből sejtettük, hanem valahol távolabb áll, ahonnan ki tudja választani az éppen filmezésre érdemes mozdulatokat.

<sup>194</sup> A kamerába nézés számszerűsítése ebben az esetben nehezebb volt, mert a felvételek digitális változata nem volt elég jó minőségű ahhoz, hogy minden nézésirány jól olvasható legyen a képen. További nehézség volt az is, amint azt már a Haáz Sándor filmjei kapcsán is megjegyeztem, hogy időnként nagyon nagyszámú szereplő volt látható egy-egy beállításban. Ezért a fenti számokat csak hozzávetőleges értékeknek tekintem.

A családi filmgyűjtemény több jelenete is rádöbbsen arra, hogy a filmes valójában egy kerítés mögül filmezett vagy az út túloldaláról, a játszótér széléről, hiszen az egyre jobban táguló keretbe autók, kerítések részletei lógnak be. Miközben arra törekszik, hogy az eseményeket minél spontánabb módon, a lehető legkevesebb beavatkozással rögzítse, ő maga lemond a részvételről, és a jelenetek játéktérén kívül marad. Az egyik felvételen a kifelé zoomolás fokozatosan fedi fel azt, hogy a filmes konkrétan, egy játszótéren kívül reked. A családi film egy szobabelsővel kezdődik, láthatjuk, amint a filmes, három kisgyerek és felesége a játszótérre készülődik: felöltöznek a gyerekek, előkerül a babakocsi, a gyerekek indulás előtt kisautókkal játszanak. Eközben gyakoriak a kameratekintetek: a kisgyerekek elmosolyodnak, vagy csak éppen egy rövid pillantással szemügyre veszik az operatőrököt. A következő beállításban már a játszótéren játszó gyerekeket láthatjuk, közelebbi nézetekben, majd kifelé zoomolással mindhárman láthatóvá válnak a játékszerek között. Ezekben a képekben a gyerekek már csak nagyon ritkán néznek a kamera felé, játékukba mélyülten tevékenykednek (129–134. kép). Csak a beállítás végén vesszük észre, hogy a filmezés valójában egy fakerítés innenső oldaláról történt, az operatőr/apával való szemkontaktus is ezért maradhatott el. A filmes mintha elrejtőzött volna a kamera mögött, hogy a jelenet valósága egybeessen a film valóságával. A gyakori zoomolás tehát nemcsak egy technikai opció, hanem a filmes és a családtagok interakciójának a kifejeződése is. Az egyik filmen a gyerekek épp azt játsszák, hogy odaszaladnak édesanyjukhoz, aki felemeli őket, majd visszafordulnak, az apa irányába szaladnak, aki jelen van, de filmez, nem dobja fel őket. A szemkontaktus a kamerával/apával mintha kizárná a fizikai kontaktust.

A filmekben találkozhatunk a zoomolásnak egy participatívabb formájával is: ilyenkor egy utcát vagy egy ház melletti járdát látunk, amelyen a kép mélységéből a filmes irányába végigszaladnak a gyerekek. A zoomolás segítségével a gyerekek előrehaladása hosszabbnak tűnik. Amint a gyerekek a kamera közelébe érnek, belenéznek, kommunikálni kezdenek az apával (amit mi nem hallhatunk, mert a felvételek némák). Sokkal bensőségesebb ez a fajta interakció a filmes/apa figurával, mint a korábban leírt voyeur változat. A Haáz Ferencsel készített interjú szerint a gyerekek kíváncsiságból szaladtak oda hozzá, ugyanígy szaladtak oda akkor is, amikor nem volt nála kamera. A voyeur módon felvett képekkel ellentétben (amelyen nincs mindenki tudatában annak, hogy filmeznek), a személyes interakcióról tanúskodó közelképek hordozzák a leginkább a családi intimitás hangulatát. Ennek legszebb példája az a közelkép, amelyiken az anya pár hónapos csecsemőjével játszik, akiből különféle arckifejezéseket próbál kiprovokálni, többek közt a kameratekintetet is (l. 115–116. kép).

Haáz Ferenc filmjeiben (akárcsak az ifj. Haáz Sándoréban is) a kamerába tekintés nem jár statikussággal, merev testtartással, amint azt az Orbán család filmjeinek fotografikus pózaiban láthattuk. Az eljátszott/elkapott arckifejezések is nagyban különböznek: míg az Orbán-gyerekek civilizált, reprezentatív arcukat játsszák el a filmezés kedvéért, addig Haáz Ferenc képei nélkülözik ezt a fotografikus kimerevítést és valóságtermelést. A szereplők, ha észre is veszik a filmest, csak egy röpke pillantással konstatálják jelen-

létét, és igyekszenek folytatni tevékenységüket, azaz eljátsszák a „nem pózolás”, a saját valóságába belefeledkező szereplőt. Kivételt ez alól a kisgyerekek képezik, akik a filmet kitartóan is tudják mustrálni, és azok, akik először találkoznak a filmezéssel.

A spontaneitás és az esetlegesség felértékelődik Haáz Ferenc koncepciójában: mondhatni, a hirtelen átváltozó, érzelmeiket nyíltan kifejező gyerekarcokat tanulmányozza kamerájával. A filmgyűjteményben láthatunk ásítást, tüsszentést, sírást, erőlködést, sikertelen biciklizni tanulást, bilizést, ujjszopogatást, testvéri incselkedéseket. A gyerekek olykor groteszkké torzuló arca itt a valóság konvenciók előtti, szelídítetlen arcaként is értelmezhető, amelyik már nem a kép szubjektumának „lényegét”, „esszenciáját” szeretné megörökíteni, hanem annak képlékenységét, dinamikáját az időben (135–138. kép). Mintha a Lumière baba által képviselt valóságosság, esetlegesség elvének most jött volna el az ideje. (Ezt a feltételezést erősíti az tény is, hogy a felnőttek itt jelentősen kevesebbet néznek kamerába, a Lumière-filmhez hasonlóan és az Orbán-filmmel ellentétben.)

## 7.5. A kamerapóz feloldódása és játékos reflexivitás a videokorszakban

A Haáz fivérek filmjeihez képest Keresztes Pál családi filmjei a technológiák domesztikálásának egy másik korszakát képviselik. Noha a Haáz testvérek kortársa, a Super 8-as technikát csak később, az 1980-as évek végén kezdte használni családi életének dokumentálására, 1990-től pedig áttért a videotechnikákra. Tehát a gyűjteménye lehetővé teszi a Super 8-as filmekben és a videofelvételeken előforduló kameratekintetek összehasonlítását.

A kutatás rendelkezésére bocsátott filmek az 1989–2006 közötti időszakot ölelik át, ezen belül a technológiai korszakoknak megfelelően számszerűsítettem. Super 8-as kamerával összesen 19 felvétel készült, ami 53 percnyi filmidőt tesz ki, tehát a filmek átlaghosszúsága 2.78 perc. Ez az érték összhangban van a Haáz Sándor és a Haáz Ferenc filmjeiben mért snitthosszal, de a korszak filmezési gyakorlatával is, hiszen mindannyian a csupán 3 percnyi folyamatos filmezést lehetővé tevő Super 8-as filmszalagokhoz kellett, hogy igazítsák gyakorlatukat. Ehhez képest az 1990 és 2006 között készült családi videók átlagos hossza 9 és fél perc. A videogyűjteményen belül is eltérések észlelhetők, hiszen a videokamera használatának első évében átlagosan 14 percet tart egy felvétel, és ez az érték folyamatosan csökken: 1993-ban 11 perc az átlaghossz, míg 1996-ban már csak 6 perc, a 2000-es években pedig ismét 2-3 percesek lesznek a felvételek. Miközben a felvételek hossza megváltozott, a filmes témái nagyjából hasonlóak maradtak: ünnepi pillanatok, kiemelt események, családi kirándulások és a hétköznapi élet a családi otthonban. A gyerekek életének családi körben megörökített mozzanatai

mellett, gyakran érezte szükségesnek megörökíteni az iskolás élet kiemelt mozzanatait: a nyílt órát, az évzáró ünnepséget, a testvérosztály látogatását, az osztálykirándulást. Ezek jóval hosszabbak, mint a családi szférában rögzített ünnepi vagy spontán alkalmaikkor készült felvételek.

A kamerába nézés gesztusa mindenik korszak családi felvételein felfedezhető, azonban a számértékek és a tekintetek kontextusa jelentős eltérést mutat a filmek és a videók között. A Super 8-as felvételekből álló kisebb korpuszon a kameratekintet 115-ször fordul elő, tehát percenként 2.5-ször, ami nem más, mint a Haáz-fivérek filmjeiben számolt értékek középátlója. A filmek főszereplői a gyerekek, ezért itt is ők azok, akik gyakrabban pillantanak a filmezőgép felé. A számadatokon túl, fontosnak tartom a kameratekinteteknek azokat az árnyalatnyi különbségeit, amelyeket a filmezés különböző kontextusaiban figyeltem meg. A szűkebb családi körben és a családi otthonban felvett mozgóképeken a filmes és a lefilmezettek viszonya több közelképet és kameratekintetet eredményez, mint a külső helyszíneken vagy a nyilvános eseményeken készültek.

A szobabelsőkben, intim családi körben rögzített képek egy olyan szándékot rajzolnak ki, amelyik egyszerre törekszik az elkapott pillanatok spontaneitásra, de az alanyok kameratudatosságát is elvárja. Ennek az apai-operatőri tekintetnek nagyon fontos, hogy a gyerekek ne a kamera kedvéért kezdeményezzék a játékot, a táncot, a lefekvést. Ezzel egy időben egyfajta együttműködést is elvár a gyerekek részéről, hogy játék közben álljanak, forduljanak úgy, hogy közben a kamera számára is ideális szögben láthatóvá váljanak, különösen az arcuk. Tehát az életszerűség mellett a filmes arra is törekszik, hogy ezekből az arcképekből – Jean Luc Nancy szavaival élve – „portrészzerűen létre lehessen hozni a szubjektumot”. Ennek a kettőségnak a köszönhetően a filmező apa és a gyerekei közt egy játékos cinkosság alakul ki, és a gyerekek a belefeledkező viselkedésmódjukba integrálják a kameratudatosságot is. Például az egyik korai Super 8-as felvételen a legózó gyerekeket láthatjuk, azonban a hozzájuk közel merészkedő kamera és a belső mesterséges világítás ellenére elmarad az a fajta kameratekintet, amelyiket az Orbán Lajos *Családosít játszanak* c. filmjében azonosítottam. A gyerekek kameratekintete nem társul a pózba merevedő testtartással, és arcukon sem látszik a képpé változásnak a Roland Barthes által leírt ünnepélyessége. A gyerekek széles mosollyal néznek a kamerába a Keresztes-filmeken is, csakhogy azért, hogy megmutassák tisztára mosott fogukat vagy az éppen akkor kihúzott szemfoguk helyét. Mondhatni úgy válnak képpé, hogy közben törekednek arra, hogy az életszerűség látszatát ne törjék meg (158. kép). Itt már nemcsak a filmes törekszik a spontaneitásra, ahogyan az a Haáz-filmekben látható volt, hanem a gyerekek is közrejátszanak ebben a vizuális projektben.

A Keresztes-gyűjtemény külső Super 8-as felvételei abban mutatnak eltérést ettől a gyakorlattól, hogy a házon kívüli helyszíneken történő események már nem nyújtanak annyi lehetőséget a közelképeken látható szülő-gyerek összejátszásra. A Haáz Ferenc filmjeihez hasonlóan, jellemző itt is, hogy a filmes megfigyelőként követi a tőle eltávolodó, majd a hozzá közeledő gyerekeket, akiknek az apával/filmessel való találkozása intenzív tekintetváltás formájában nyilvánul meg. A filmes hasonló megfigyelő pozíciót

vállal fel az iskolai események rögzítése közben is, ráadásul a lefilmezettek részéről is elmarad az interakció, mert a szavaló, az órán vagy versenyen részt vevő gyerekek nem reagálnak a kamera jelenlétére, inkább a nyilvános eseményen betöltött „szerepüket” játsszák. Az iskolai műsorok közben kevés a kameratekintet, a szerep végén azonban minden gyerek bepótolja ezt a lemaradást, és sűrűn kamerába pillant, anélkül hogy a táncot vagy más tevékenységét emiatt felfüggesztené. A lefilmezettekkel való együttműködést kerülő semleges megfigyelő pozíciót példázza az a Super 8-as felvétel, amelyen nem egy családi jelenetet, hanem Keresztes Pál cukorgyári munkatársának nyugdíjazási ünnepségét láthatjuk. A gyár kávéházának asztalánál ülő embereket egy távolságtartó dokumentarista tekintettel filmezi Keresztes Pál, az ünnepi beszédek és a kötetlen mulatozás ideje alatt egyaránt. Ez a leltározó és interakciót kerülő magatartás a gyár, a munkaszoba tárgyi világának rögzítésével tetőződik.

A videofelvételeken ezek a filmes-lefilmezett interakció-típusok módosulnak. A számértékek is jelzik a változást: amint a felvételek hossza megnő, a kameratekintet ritkább lesz, az arányszámítás alapján percenként 1.2-szer fordul elő. A kamerába nézés csökkenése jól szemlélteti azt a folyamatot, ahogyan az új technológia beépül a családi filmzés gyakorlatába, és a videó nyújtotta lehetőségeket a filmes saját igényeihez idomítja. A tárolóeszköz megnövekedett kapacitása a felvételek megnyúlásához vezetett a videózás első éveiben, hiszen Keresztes Pál az események időtartamához próbálta igazítani a felvételek hosszát, (a 2000-es években visszatért a korábbi rövidere vágott tudósítás-szerű beszámolóihoz). A videoszalag nem szabott olyan időkorlátokat, mint a 3 percnyi Super 8-as filmtekerecs, ezért az 1990-es évek elején Keresztes Pál az iskolai, templomi ünnepségeket valós időtartamukban rögzítette, a korábbi filmekben tapasztalt megfigyelői pozícióból. Ennek megfelelően a kameratekintetek is ritkábbak lettek, inkább a filmzésre rácsodálkozó, a kameratudatosságra átváltó tekintetekkel találkozni.

A kamerába nézés csökken a családi szférában készült videofelvételeken is, amit két filmzési kontextus átalakulásával magyarázok. Egyfelől a kamera előtti viselkedés módosul a nagycsaládi összejövetelekről készült filmekben: az évek során egyre inkább semlegesen reagálnak a hozzátartozók és a gyerekek a kamera jelenlétére, úgy tűnik, hogy a filmzés annyira asszimilálódott a családi események rendjébe, hogy már kevésbé tartják fontosnak azt, hogy tekintetükkel vagy integető gesztusaikkal köszöntsék az „embert a filmzőgéppel.” A legtöbb filmen mégis azt látjuk, hogy a felnőttek kamera iránti közömbösséggel folytatják beszélgetéseiket, amit csak az tör meg, amikor két ünnepi alkalmakkal a gyerek kezébe kerül a kamera. Keresztes Péter, apjának jól hallható tanácsait követve filmezi az asztalnál ülőket, ami felrázza a filmzésbe korábban belefeledkező nagyszülőket, és tekintetükkel, mosolyukkal díjazza a kamera mögötti szerepváltást. A kirándulások alkalmával készített felvételek is arról tanúskodnak, hogy a gyakori filmzés a családtagokat is gyakorlott, a kamera objektívjéhez szokott szereplőkké változtatta.

Másfelől a szűkebb családi körben készített filmekben is ritkábban néznek kamerába, a 2000-es év videóiban fokozatosan kimarad a játékos filmzés is, amint a két fiú

a serdülőkor küszöbét eléri. Az 1990-es évek videóiban még elég gyakori a gyerekeivel közösen tevékenykedő apa, aki nemcsak a munkába, az élcélődésbe, hanem a filmezésbe is bevonja őket. Ennek a játékos interakciónak a példája a *Faltörés* című 1996-os felvétel egy közös csőtörésvjavításról, amit az apa felváltva örökített meg a kisebbik fiával. Amint a fal vakolatának kalapáccsal való feltörésében mindkét gyerek besegít az apának, úgy a kisebbik gyerek is részt vesz a filmezésben, átveszi a kamerát. A film Keresztes Pálnak és fiainak egy közös csínytevésével ér véget, amint telefonon megviccelik a nagymamát a csőtörés történetével.

Számomra ez a film több szempontból is releváns, hiszen magába foglalja azokat a változásokat, amelyeket a videokorszak hozott magával a családi filmezésben. Az apa-filmes és a gyerekek együttműködése talán itt a legdemokratikusabb az eddig áttekintett korszakokhoz képest (1.): a gyerekek a filmes cinkostársává válnak, és tekintetükkel is jelzik azt, cserébe az apa is segít a tréfában, hiszen lefilmezi. A videokamerát használó gyerek képe kontrasztba állítható a fényképezőgépet kezelő kislány fiktív beállításával az Orbán-gyűjteményből, ugyanakkor elővetíti az aktív együttműködésre alapuló participatív újmédia-kultúrát is, amelyben a gyerekek már saját fantáziájuk szerint alakíthatják az önmagukról alkotott képet (2). A technikával való foglalatosság amúgy nagyon sok családi filmben megjelenik: legyen az gramofon, magnetofon, mikrofon, videojáték, számítógép. Ezek a beállítások mintha azt sugallnák, hogy a technológia valamilyen szintű használata már a mindennapi élet része lett, a videokamera pedig, szülői felügyelettel ugyan, de gyerekjátékká vált (3). A Keresztes-gyűjteményben egyre gyakrabban tűnik fel az apa-filmes: a *Faltörés*ben a fia készített róla felvételeket, más filmekben önarcképet készít tükör előtt állva. Ezeket a gesztusokat Rosalind Krauss az új médium jellegzetességeként írta le, amikor a videót narcisztikus médiumnak nevezte (Krauss 1976). A Keresztes-filmekben az apa-operátor megjelenése testi mivoltában vagy valamilyen felületen tükröződve erőteljes reflexív gesztusként értelmezhető. Ritka, kiemelt pillanatok ezek, amelyek explicit módon feltárják a kamera jelenlétét a családi térben (mindazt, amit láthattunk a kamera jelenlétének köszönhető), ugyanakkor a filmezést felvállaló ember identitását is érintik („én” vagyok az, aki része ennek a világnak, és mozgóképeivel meg is kettőzi azt). Tehát a videózás az önmagáság technikájának eszközévé vált.

A Keresztes-filmgyűjteményben a családi videók korszaka két tendencia formájában összegezzhető. Elsősorban az életszerűsége törekvés válik intenzívebbé, mintha a filmes a családi valóság trompe-l'oeil hatású ábrázolásait szeretné létrehozni. A Super 8-as korszakhoz képest a filmezési események egyre kevésbé különülnek el a valóságtól, és ebben a vizualizációban a családtagok is részt vállalnak belefeledkező játékkal. Másrészt a kameratudatos viselkedésnek egy újabb, reflexívebb fajtája jelenik meg: a médium világa felé fordul a figyelem, a videózás kedvéért játszanak (a gyerekek gyakran játszanak el interjú-, vagy riporthelyzeteket), a technikai eszközökkel mint hétköznapi tárgyakkal tevékenykednek (mikrofonnal, számítógéppel, lemezjátszóval, kazettafonnal, tévével, videokamerával) (165–170. kép).

## 7.6. Összegzés

A fejezet elején arra vállalkoztam, hogy a kameratekintet gesztusának történeti változatain vizsgáljam meg a mozgókép beépülését a családi életbe. A gyerekek ábrázolási konvencióiban találtam meg azt az értelmezési kulcsot, amely felfedte a családi filmezés apropóján létrejövő szerteágazó kapcsolatrendszert. A három családi filmgyűjteményben azt is vizsgáltam, hogy a médiumtörténeti korszakok hogyan csapódtak le a performatív tekintetváltásokban, a filmes és az alanyai együttműködésében. A kameratekintetek elemzése ebben a megközelítésben egy sor médiumelméleti és társadalomtudományi következtetést tesz lehetővé.

Médiumelméleti az a megközelítés, amelyik a kameratekintetek története révén a médium-fogalmak dinamikájára figyel. Hogyha a Lumière kislány röpké pillantása a viszonyítási alap, egyfajta origója az ember és felvevőgép viszonyának, akkor az Orbán, a Haáz és a Keresztes család filmjeiben tapasztalt különbségek három médiatörténeti pillanatot jelölnek ki.

Az Orbán család filmjeinek a kontextuselemzése felfedte már a két világháború közti amatőr médiumgyakorlatokat Erdélyben, amelyekhez a családi filmezés új gyakorlata hozzáidomulhatott. Innen tudhatjuk, hogy a gyerekek életének már része lehetett a fényképezőgép, hogyha nem is mindennapi szinten. A kameratekintetek azt mutatják, hogy a gyerekek nem rendelkeztek saját reprezentációik fölött, hanem szülői, pontosabban apai irányításra játszottak el fotografikus pózokat a filmezés kedvéért. Ugyanakkor ez az apai tekintet a frontális pózokban és az ünnepélyes arckifejezésekben lelte meg a hiteles, valószerű ábrázolás nyitját. Paradox módon, a közvetlenséget, a valószerűséget az általa ismert fotografikus konvenciók filmes adaptálásában találta meg. Az Orbán gyerekek kameratekintete valójában erre a medialításra hívja fel a figyelmet, ami a Lumière kislány nézésétől kissé eltér. Habár a Lumière-film beállítása valóban fotografikus gyökerekre utal, a kislány testbeszéde, a kamera előtti viselkedésére nem jellemző a fotografikus pózolás. Noha a kislány nem rendelkezik a reprezentációs technika fölött, váratlan mozdulatai mégsem tűnnek megrendezettnek, míg az Orbán család felvételein a szülők vizuális kultúrája, képzelete mondhatni gyarmatosítja a gyerekek testtartását, mozdulatait is, nemcsak a kamerát.

Ehhez képest a Haáz család 1970-es, 1980-as évekbeli Super 8-as filmjei jelentik a valódi visszatérést ahhoz a médiumfogalomhoz, mozgóképi realizmushoz, amelyet a Lumière-film képvisel. A Haáz testvérek filmjeiben azt láthatjuk, amint a nagyobb valószerűség érdekében elutasítják a kontrollt a filmen szereplő felnőttek és gyerekek fölött. A performatív tekintetváltásnak más jelentése lesz: itt nem a gyerekek arcának, szubjektumának kimerevítésére törekednek, hanem a gyerekek belső világának megismerésére annak képlekeny, időben változó formájában. Ez a filmesek megfigyelő magatartásában is tetten érhető, de a filmek témájában is: a gyerekek életének egyre hétköznapibb részletei válnak filmfelvételekké. Úgy tűnik, ebben a korszakban a családi filmnek sikerült meg-

tisztulnia a fotografikusságtól, a film médiumának önmagában vett értéke, tekintélye lett. A fotó és a film elkülönülését, az elkülönöződő médiumidentitást illusztrálja az a tény is, hogy a családi események rögzítésére párhuzamosan használják mindkét médiumot. Mintha a fotón ábrázolt világ más arcát örökítené meg a gyerekeknek, mint a mozgókép.

A Keresztes család filmjei és videói egy újabb médiatörténeti fázist képviselnek, amelyet a valóság és a filmezés összezsúszása jellemez. Amint a technika egyre inkább felhasználóbarát lesz, és videón csaknem tetszés szerinti időtartamot lehet rögzíteni, a kamera egyre több életeseményen tud részt venni. A Keresztes család filmjei számomra azt példázzák, ahogyan a filmezés hétköznapivá válik, a filmezési alkalmak és az életesemények már nem különülnek el élesen egymástól, mondhatni a médium megbújik, összezsugorodik a lefilmezett események mögött. A Keresztes gyerekek úgy nőnek fel, hogy életük szerves része a körülöttük filmezőgéppel sürgő-forgó apa. Ennek következtében a médium használatában is nagyobb lesz a reciprocitás: míg a gyerekek eljuttatják a filmezésbe való belefeledkezést, addig az apa is átengedi a videokameráját. Az életszerűség fokozása végett ritkább lesz a kameratekintet, azonban ez már egy demokratikusabb, közös családi vizualizáció eredménye. A videokorszakban visszatér a kameratudatosság is azokon a filmekben, amelyek a gyerekek és az operatőr közös játékából születtek. Azonban ezek a gyerekképek szöges ellentétei a komolyságot, reprezentativitást megcélzó filmes portréknak az Orbán-gyűjteményből. A médiumnak itt már nincs rendet és egyenes testtartást parancsoló tekintélye, a gyerekek szabadon táncolhatnak, hancúrozhatnak és grimaszolhatnak a kamera előtt. A Lumière kislányhoz képest pedig ezek a gyerekek már jártasak a képkészítésben, a videózás számukra habitussá vált.

A családi filmekben és videókon nemcsak a kameratekintet hívja fel a figyelmet a médium identitására, hanem a különféle technológiák képi megjelenítése is. A családi filmek tükrözik azt, ahogyan készülnek, és ez a reflexivitás koronként eltérő. Az Orbán Lajos filmjeiben gyakori a fényképezőgéppel járókelő ember, aminek a jelentőségét már a *Fotográfus tanoncok sétájának* az elemzésével kimutattam. A Haáz Ferenc filmjein több ízben is látható a fényképezés aktusa, Haáz Sándor pedig a kamerájával filmező Haáz Ferenc is megörökítette. Míg a Haáz-filmekben a fotózó, filmező ember egy különleges látvány, amit érdemes lefilmezni, addig a Keresztes Pál filmjeiben az iskolai ünnepségeket filmező, fotózó emberek háttérszereplők csupán, nem érdemlik meg a családi filmes figyelmét. Az önmagát filmező, a videót tükörszerűen használó filmezés a Haáz gyerekek 2000-es évek elején készített filmjeire lesz jellemző igazán. Habár a Keresztes család gyűjteményében ritkák ezek a narcisztikus gesztusok, mégis előrejelzik a majdani videómegosztó-korszak fiatal generációjának az „ént” előtérbe helyező szelfikultúráját és vele együtt a médium disszeminációját is. A családi filmekben tehát végigkövethetjük az otthon technicizálódásának folyamatát is, hiszen a filmezőgép csak egyike azoknak a technológiáknak, amelyek az 1930-as években felbukkannak a családi életterekben, majd popularizálódnak az 1970-es években, majd az 1990-es évek közepén már valóságos műszerfalakká válnak a tévékészülékkel, magnetofonnal, lemezjátszóval, kazettofonnal, számítógéppel, videojátékokkal felszerelt nappalik és gyerekszobák.

Társadalomtudományi szempontból az az érdekes, hogy a családi, emberi viszonyokat miként befolyásolta a családi filmezés. Ebből a perspektívából a kameratekintet egy eszköz, amely nemcsak a médium – ember viszonyára világíthat rá, hanem az emberi kapcsolatok történetét is feltárhatja. A három családi gyűjtemény arról tanúskodik tehát, ahogy a 20. századi erdélyi családokban az apai, anyai és gyermeki tekintet mellett megjelenik a kamera technicizált tekintete is, és ez egy új családi konstellációt teremt. A fenti példákon láthattuk, amint a kamera tekintete ráépült a családi szerepekre: mindhárom családban az apa vált filmessé. Együttal a család filmalkotó és filmnéző közösséggé is alakult. A családi filmezés az Orbán családban nem hozhatta létre a családi együttműködés új rituáléját, hiszen kevés film készült el, és az is inkább a családi fotózás forgatókönyve szerint történt. Ehhez képest a Haáz családban a filmezés az egymásra figyelésnek új formájaként jelenik meg mindkét testvér esetében: míg Haáz Sándor tudatosabban filmezett még gyerekei születése előtt is, addig Haáz Ferenc a kamerával a gyerekei világát próbálja megismerni, megfigyelni, számára a filmezés a családi életben való részvétel formájává válik. A Keresztes családban a családi élet dokumentálásának a feladatát felvállaló apa fokozatosan a gyerekekkel való együtt-játszás eszközévé változtatta a videokamerát. (Az apaszerepek változását nemcsak a kamerához való eltérő viszonyulás okozta, ezzel egyidőben a gyerek-szülő viszonyok is átalakultak.)

Az apaszerep és az operatőrszerep történeti változása megmutatkozik abban is, ahogyan az apa-filmek felkészítik a családtagokat filmezésre. Orbán Lajos a családi színjáték rendezőjeként lép fel az 1930-as évek korai amatőr filmjein. Az 1980-as évek Super 8-as filmjeit már olyan apa-filmek készítik, akik nem vállalják fel a családi reprezentációk fölötti kontrollt: kerülnek a beállított képeket, és a gyerek viselkedését sem próbálják szabályozni a filmezés kedvéért. A videókorszakot képviselő Keresztes Pál gyakorlatára jellemző, hogy megtanítja a családtagokat a kamera jelenlétére a lehető legkisebb mértékben odafigyelni, de egyúttal gyerekeit is ráneveli a kamera bizonyos szintű használatra. A családtagok ráhangolása a filmezésre, a különböző elvárások folyamatos egyeztetése sűrített formában jelenik meg az 1990 őszi készült *Mámici* című felvételen. A film azt mutatja meg, amint a dédnagymamánál tett látogatással egybekötött filmezés különféle reakciókat vált ki a jelen lévő négy generációból. A dédnagymama fotografikus pózban ül egy fotelben, és azért aggódik, hogy a gyerekek jövés-menése, a kameratekintet hiánya elronthatja a képet. A nagymama leül a zongorához, és a gyerekeket közös éneklésre buzdítja, egyfajta „szerepre, amit érdemes megörökíteni” anélkül, hogy a kamera felé pillantana. Az apa filmez, és próbál életszerű beszélgetést folytatni a pózoló dédnagymamával, vagy kameratekintetet kicsikarni a játékukba belefeledkező gyerekektől. A gyerekek a kamerától elfordulva énekelnek, táncolnak, és játékosan az operatőrre nevetnek, majd számfűlet mutatta kifigurázzák a dédnagymama kamerapózát. Valójában a generációk közti egyeztetés a kamera előtti „helyes” viselkedésről a korábban összegzett médiatörténeti viselkedésmódokat rajzolja ki.

Mindhárom gyűjteményben a kamera tekintete nagycsaládi alkalmakat teremt, hiszen a gyerek mellett felbukkan az idősebb generáció is. Az Orbán Lajos filmjein a nagy-

szülők a gyerekek kísérőiként, játszótársaként örökítődnek meg, a Haáz Sándor filmjein a családi látogatások jelentenek hasonló filmezési alkalmakat, a Keresztes Pál filmjeinek pedig állandó szereplői a nagyszülők, közeli rokonok. Haáz Ferenc filmjein ez a kapcsolatrendszer valamelyest beszűkül, a családtagok helyett viszont gyakran jelennek meg a barátok és a szomszédok. A kamera tekintete ilyenként a családot tömöríti, a családon belüli kapcsolattartást tükrözi. Ugyanakkor a legtöbb felvétel a gyerekkor megörökítése végett készült mindenik filmtárban, mintha az apa-filmes a filmet használná fel arra, hogy gyerekeit dokumentálja (Orbán Lajos, Haáz Sándor, Haáz Ferenc, Keresztes Pál), a filmezési helyzetek révén megismerje őket, interakcióba lépjen velük (Haáz Ferenc, Haáz Sándor, Keresztes Pál) és közös szórakozási lehetőséget biztosítson (Keresztes Pál). A családi filmek tehát az apa-gyerek kötelék megélését lepezik le, és ez részben a gyerekek individualizációját eredményezi. A három családi filmtárban mondhatni túlreprezentált gyerekek és nagyszámú kameratekintetük arról győznek meg, hogy a családi filmekben a legkisebb családtagok individualizálása erőteljesebb, mint a családi kapcsolatháló leképezésének szándéka. A családi filmként disszeminálódó médiumok mondhatni a változásban lévő gyerekkor arcát mutatják meg.

## 8. KÖVETKEZTETÉSEK

A 19. század végétől a fotográfia és a mozgókép médiumai is lehetővé tették, hogy a hétköznapi ember rögzíthesse saját történetét, történeteit. Elemzésem a mozgóképet használó, domesztikáló emberről szól, médiagyakorlatainak jelentéseiről. A családi közösségek által létrehozott, használt mozgóképek gyűjteményében olyan forrástípust fedeztem fel, amellyel a médiumokat alakító embert és a használójukat formáló médiumokat történetiségében lehet vizsgálni.

Kötetem első fejezetében a családi filmek, a privát filmek tudománytörténetét göngyölíttem fel. A családi filmek 1980-as években elkezdődő teoretizálását a recens újmédiakorszak szakirodalmának megállapításaival olvastam össze. Ez utóbbi szerint életünk olyannyira telítődött a médiával, hogy mindennapjaink médiagyakorlatáról beszélhetünk. Ennek következtében a médiumok szerepe, használata megváltozott olyannyira, hogy a médiumok tekintélyüket veszítették, a korábban intézményként működő médiumok disszeminálódtak, a mindennapi élet taktikázásának, az önmagasság technológiájának eszközévé váltak. A közösségi média leírásaiból kiindulva amellet hoztam fel érveket, hogy a családi filmezést miért tekinthetjük a participatív kultúra történeti forrásának. Úgy vélem, hogy ezzel a felismeréssel olyan elméleti keretet hoztam létre, amelyben ember és a mozgókép szimbiózisának újabb aspektusai tárhatók fel, az archetipikusan az emlékezet helyeként és a családi intézmény szimbólumaként tekintett filmeknek a funkcióiról dinamikusabb modellt alkothatunk.

Az ezt követő fejezetben a kép és médium megkülönböztetéséből indulok ki (Hans Belting 2003), amikor a médiumot a vizuális tapasztalat és a szociális interakciók kereszteződési pontjaként írom le. Ahhoz, hogy a mediálisan cselekvő ember viselkedését, a mediális észlelést, a korokon átívelő közvetítést értelmezni lehessen, felül kell vizsgálni a médium fogalmát. Az áttekintett elméleti szempontok és kutatási projektek egy olyan médiumfogalmat rajzolnak ki, amelyet egyszerre konstruálnak a társadalmi gyakorlatok (l. Odin szemiotikai megközelítése, amely a mediátikus elrendezések köré kiépülő kommunikációs szituációkat észleli) és a médium technológiai aspektusainak a változásai. Ezek alapján egy olyan médiumfogalom mellett foglalkozom állást, amely nem tesz hierarchikus különbséget a hordozó története és a társadalmi-kulturális kontextus vizsgálata között.

A médium nem semleges közeg, énikus szemléletének vizsgálata végett kutatást végeztem a szociális reprezentációk elméletéből és módszertanából kiindulva. Ennek alapján a *hétköznapi médiumelmélet* kifejezést használom a fénykép és a mozgókép mindennapi reprezentációjára. A kutatás leginkább módszertani szempontból volt tanulságos: rávilágított arra, hogy a médiumok közti funkciómegoszlásra is figyelni kell, a többféle reprezentációs formát egyszerre használó közösségek esetében ezeket egységükben kell

vizsgálni, például a privát filmekhez társuló motivációk, attitűdök kutatása esetén relevánsnak bizonyulhat a privát fotók használatával való összehasonlítás: a privát filmeket a privát fotók kontextusában vizsgálni.

A mozgóképet készítő ember, a filmezési gyakorlatok megértésének kulcsát a médium fogalmában találtam meg. A jelenség viszonyrendszerének, összetettségének vizsgálatát ezen keresztül képzelem el. Ugyanis a családi filmek nemcsak az élet könnyen felismerhető jeleneteit ábrázolják, hanem a megfelelő szemszögből komplex, szövevényes viszonyrendszer részeinek látszhatnak, amelynek nyúlványaival az életvilágokat fedezhetünk fel. Susan Sontag közismert mondatát idézve: „fényképet gyűjteni annyi, mint világot gyűjteni”. A családi film tehát nemcsak film, hanem tárgy is lehet, a média-technológiákkal való együttélést tükrözheti, a mindennapi életünk intim tereit, formális kereteit kapcsolhatja össze, barátságokról, anyaságról, apaságról, közösségben élésről, genealógiákról is szólhat. Sőt, a családi film más domesztikált médiumok gyakorlatával tandem változik, folyamatosan az intermedialitás állapotában van.

A családi film története elválaszthatatlan a család történetétől: írásomban ebből a megállapításból kiindulva három családi gyűjteményt elemzek, amelyben családok története tart tükröt a mozgókép médiatörténetének, és fordítva, filmek által próbálom felfedni a családok szerkezetváltozását, genealógiáját, életvilágokat. A három család története összefonódik városok, történelmi korszakok történetével, mégsem azért esett rájuk a választásom, mert ezen helyek, korszakok prototipikus példái volnának. A szelekciót tehát nem az esetek *reprezentativitása* irányította, annál inkább azok *relevanciája* a felvetett kérdések szempontjából. Az elemzésre kiválasztott példákban nem a társadalmi (média) gyakorlat tipikussága vonzott, inkább a mozgóképnek az esetekben való érvényessége miatt emeltem ki őket.

A családok, az egyének életpályájának, szocializációjának a nyomon követésével láthatóvá válnak azok az utak, amin keresztül a filmezőgép behatol az intim szférába, az otthon részévé válik, ráhangolódik a család szokásaira. A három családi filmgyűjtemény története a domesztikáció különböző változatait hordozza. Az 1923-ban világszerte kereskedelembe kerülő Cine Kodak filmezőgépek egyike egy kolozsvári fotóboltból került egy polgári családi ház udvarára, és néha a város utcáira az 1920-as évek végén, az 1930-as évek elején. A helyi szinten relatíve ritka amatőr filmezést egy lelkes fotóamatőr adoptálta a családi hétköznapi és a városhoz kötődő nevezetes események megörökítése végett. A fennmaradt filmek a fotográfia iránti rajongást, a fényképezőgéppel járó-kelő, szemlélődő embert, annak időtapszlatát örökítik meg.

Az 1962-ben gyerekeit filmen megörökítő táncmester gesztusa egyszeri volt ugyan, azonban az állami intézmények hálójában, ellenőrzése alatt cselekvő médiahasználó történetét képviseli. A fia által beszerzett filmezőgépek történetében az 1970-es évekről az előző történet folytatását követhetjük nyomon. A másodkézből átvett használt kamerák és nehezen beszerezhető filmnyersanyag kalandjai mögött a reprezentációs eszközök fölött intenzívebben gyakorolt ellenőrzés történetét ismerhetjük fel, amely az egyént egyre fokozottabban kényszeríthette a taktikázásra. Magatartása nem a fogyasztóé, ő

nem a kereskedelemből szerzi be a technológiai apparátust, hanem ismeretségi körének, társadalmi tőkájének mozgósítása által. A szakszervezeti filmklub nemcsak egy kreatív műhely jelentett, hanem a reprezentációs eszközökhöz való hozzáférést is. Az ezzel párhuzamosan futó budapesti történetben a technikához való hozzáférés relatív könnyebbségét észlelhetjük, és a marosvásárhelyi példához képest kisebb kapcsolatháló megmozgatásával történik meg. A gyerekeknek szerzett, majd vásárolt videokamerák története a filmezés informalizálódását jelzi, amely már nem feltétlenül a családi intézménynek rendelődik alá. Ehhez képest az 1989 végén, majd 1990-től filmező Keresztes család története a szakszervezeti filmklub büvköréből kikerülő, a professzionalizálódás útján elinduló egyén perspektíváját mutatja meg.

Egy másik szemszögből a családi médiagyakorlatokba beágyazódó filmezés esetét ismerhetjük meg. Az 1930-as évekből fennmaradt felvételek a fotózás és a rajzolás habitusának rendelődtek alá. Ez a tendencia folytatódik az 1960-as, 1970-es években, amikor a fényképezőgép használata ugyancsak intenzívebbnek látszik a filmezőgéphez képest. Az 1990-es évek filmezési szokásait azonban nagyban alakította a televíziózás, a videókölcsönzés: a Keresztes család esetében a szakszerűsödés révén történik meg, míg a Haáz Vince filmezési habitusa a VHS-en tárolt játékfilmek domesztikálása révén kapcsolódik ehhez a tendenciához.

A filmgyűjtemények az informalizálódás folyamatát is képviselik. Az 1930-as években készült filmekben érezhető a megrendezetttség, a kamera számára történő viselkedés, a megtervezettség. A filmezőgépek szánt pózt, a performanszt az 1980-as években felváltotta a természetesség eszménye, mintha a filmezőgép csak voyeurként venne részt egy amúgy érintetlenül feltárulkozó látványban. Az 1990 végén, 2000-ben készült gyerekvideók is ezt a tendenciát követik. Ehhez tartozik például az is, hogy tabuvá vált kamerába nézni, ami az 1930-as évek filmjeiben nagyon gyakori volt, felért egy jövőnek címzett üzenettel a múltból.

Az újmédia-korszakban a mozgóképhasználat egyre jobban belesimul a képkészítő életterébe, médiagyakorlatuk hatására átrendeződött az élettér, annak új helyszínei jelentek meg, a filmezés beépült a mindennapi életvezetési stratégiába, megváltoztatta a környezet szemlélésének, az egymásra figyelésnek a módozatait. A filmezés mint cselekvés, a mediális észlelés, a filmek használati módjai változtak meg, ez a kommunikatív magatartást, az időhöz, a múlthoz való viszonyulás formáit rendezte át. A technológia- és társadalomtörténeti kontextus, a felgöngyölített családi történetek/anekdoták kirajzolják a családi filmnek egy-egy korszakra jellemző arcát.

## 9. SZAKIRODALOM

AASMAN, Susan

2004 *Ritueel van huiselijk geluk. Een cultuur-historische verkenning van de familiefilm* (Rituals of Domestic Happiness: A Cultural History of the Home Movie). Het Spinhuis, Amsterdam. Online változat: <http://dissertations.ub.rug.nl/FILES/faculties/arts/2004/s.i.aasman/thesis.pdf>. Utolsó megtekintés időpontja: 2015. 08. 31.

2009 Home Movies: a New Technology, a New Duty, a New Cultural Practice. In KMEC, Sonja–Viviane THILL (eds.): *Private Eyes and the Public Gaze: The Manipulation and Valorisation of Amateur Images*. Amsterdam: Kliomedia. 45–54.

ACKERMAN, Alan Louis

2011 *Seeing Things: From Shakespeare to Pixar*. Toronto: University of Toronto Press.

ARTHUR, Paul

2005 *A Line of Sight. American Avant-garde Film Since 1965*. University of Minnesota Press.

ASSMANN, Jan

1999 [1992] *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Budapest: Atlantisz.

ATKINSON, Paul

1999 [1990] A narratíva és a társadalmi cselekvés reprezentációja. In THOMKA Beáta–N. KOVÁCS Tímea (szerk.): *Narratívák 3. A kultúra narratívái*. Budapest: Kijárat Kiadó. 121–149.

BĂDICĂ, Simina

2012 Historicizing the Absence: The Missing Photographic Documents of Romanian Late Communism. *Colloquia. Journal of Central European History* 19. 40–62.

BALOGH Edgár (szerk.)

1991 Haáz Sándor (sz. n.). In *Romániai magyar irodalmi lexikon II*. Bukarest: Kriterion. 154.

BÁN András

2000 Dorka úszik. A privát fotó keresése. *Ex Symposion* 32–33. 23–27.

BARDÓCZ Csaba

2010 *Az erdélyi magyar cserkészlet története (1911–1944)*. I. kötet. Csíkszereda: Romániai Magyar Cserkészszövetség.

BARTHES, Roland

2000 [1981] *Világokamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Budapest: Európa.

BELTING, Hans

2003 [2001] *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. Budapest: Kijárat Kiadó.

2008 [2005] Kép, médium, test: az ikonológia új megközelítésben. *Apertúra*. Film-elméleti és filmtörténeti szakfolyóirat. Ősz 4 (1). <http://apertura.hu/2008/osz/belting> (ford. Matuska Ágnes). Utolsó megtekintés időpontja: 2015. 08. 31.

BÉRES István

1992 *Egy családi fényképgyűjtemény vizuális antropológiai elemzése*. Pécs: Janus Pannonius Tudományegyetem.

BERKER, T.–HARTMANN, M.–PUNIE, Y.–WARD, Katie (eds.)

2006 *Domestication of Media and Technology*. Open New York: University Press.

BÍRÓ A. Zoltán

1996 Egyéni és kollektív identitás a kilépési gyakorlatban. In BODÓ Julianna (szerk.): *Elvándorlók? Vendégmunka és életforma a Székelyföldön*. KAM–Regionális és Antropológiai Kutatások Központja. Helyzetkönyvek. Csíkszereda: Pro-Print Könyvkiadó. 123–141.

BLOS-JÁNI Melinda

2003 „Mindenhol jó, de a legjobb filmen.” Egy család mozgóképeinek antropológiai-kognitív vizsgálata. In PETHŐ Ágnes (szerk.): *Köztes képek. A filmelbeszélés színterei*. Kolozsvár: Scientia. 313–353.

2006 A nyelv implicit médiumelmélete. In TETEAN Diana (szerk.): *Symposium II. Lucrările sesiunii științifice a studenților, masteranzilor și doctoranzilor din 22 aprilie 2005*. Kolozsvár: Echinox. 119–132.

2007 Naiv médiumelméletek: a mozgókép és a fotográfia reprezentációi a hétköznapi gondolkodásban. In PETHŐ Ágnes (szerk.): *Film. Kép. Nyelv*. Kolozsvár: Scientia. 353–390.

2009 In and Out of Context. On the Reality Effect and Evidentiary Status of Home Videos. *Acta Universitatis Sapientiae. Film and Media Studies* 1. 149–166.

2011 A privát filmgyűjtemény mint mediált emlékezet: egy családi filmarchívum elemzése. In KESZEG Vilmos–SZALMA Anna-Mária (szerk.): *Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve 19. A 20. század (biografikus) történetei*. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság. 219–244.

2012 A családi film genealógiája. Az amatőr fényképezéstől a filmezésig – a celluloid filmtől a videóig. *Korunk* 3 (12). 46–55.

2015 Emberek a felvevőgéppel 1945–1989 között. Amatőr filmkészítés a szocialista mindennapi életben. *Erdélyi Múzeum* 77 (2). 110–127.

BOELLSTORFF, Tom

2008 *Coming of Age in Second Life. An Anthropologist Explores the Virtually Human*. Princeton: Princeton University Press.

BOERDAM, Jaap–MARTINIUS, Warna Oosterbaan

2000 [1980] Családi fényképek szociológiai megközelítésben. In R. Nagy József (szerk.): *Családi album. Vizuális antropológiai szöveggyűjtemény 1*. Miskolc: Miskolci Egyetemi Kiadó. 157–176.

BOLTER, Jay David

2005 Transference and Transparency: Digital Technology and the Remediation of Cinema. *Intermedialitás* 6. 13–26.

BOLTER, Jay David–GRUSIN, Richard

1999 *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

2011 [1998] A remedializáció hálózatai. *Apertúra*. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat. Tavasz 6 (3). <http://apertura.hu/2011/tavasz/bolter-grusin> (ford. Babarcsi Katica). Utolsó megtekintés időpontja: 2015. 08. 31.

BOURDIEU, Pierre

1979 *La Distinction*. Paris, Minuit.

1982 [1965] A fénykép társadalmi definíciója. In HORÁNYI Özséb (szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok*. Budapest: Tömegkommunikációs Kutatóközpont. 226–244.

1990 [1965] The Cult of Unity and Cultivated Differences. In (uő.) *Photography: A Middle-brow Art*. Cambridge: Polity Press. 13–72.

BOURDIEU, P. – Loic J. D. WACQUANT

1989 Toward a Reflexive Sociology. Workshop with P. Bourdieu. *Sociological Theory*, 7 (1): 26–63. (Magyarul: A reflexív szociológia felé. *Replika* 1990/1. 68–76).

BOUDON, Raymond

1997 Actiunea. In BOUDON, Raymond (ed.): *Tratat de sociologie*. București: Editura Humanitas. 23–63.

BRANIGAN, Edward

1992 Levels of Narration. In *Narrative Comprehension and Film*. London and New York: Routledge. 86–124.

BROWN, Tom

2012 *Breaking the Fourth Wall. Direct Address in the Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

BRUNER, Edward M.

1999 [1986] Az etnográfia mint narratíva. In THOMKA Beáta (szerk.): *Narratívák 3. A kultúra narratívái*. Budapest: Kijárat Kiadó. 181–196.

BRUNO, Giuliana

1990 Ramble City: Postmodernism and *Blade Runner*. In KUHN, Annette (ed.): *Alien Zone*. New York: Verso. 183–195.

BRUZZI, Stella

2006 *New Documentary*. Abingdon, Oxon: Routledge.

BUCKINGHAM, David–WILLETT, Rebekah

2009 *Video Cultures. Media Technology and Everyday Creativity*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

BUCKINGHAM, David–WILLETT, Rebekah–PINI, Maria

2011 *Home Truths? Video Production and Domestic Life*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press. Online is olvasható: <http://hdl.handle.net/2027/spo.9362787.0001.001>. Utolsó megtekintés időpontja: 2015. 08. 31.

BUGLYA Sándor

2004 Képek mozgó keretben. A pedagógia mindig megmarad számomra. *Pergő Képek* 20–21. 5–11.

BURCH, Noël

1990 *Life to those Shadows*. London: British Film Institute.

CAMPER, Fred

1986 Some Notes on the Home Movie. *Journal of Film and Video* (tematikus különszám: Home Movies and Amateur Filmmaking) 38 (3–4). 9–14.

CHALFEN, Richard

1975 Cinema Naivete: A Study of Home Moviemaking as Visual Communication, *Studies in the Anthropology of Visual Communication* 2 (2). 87–103.

1986 The Home Movie in a World of Reports: an Anthropological Explanation. *Journal of Film and Video* (tematikus különszám: Home Movies and Amateur Filmmaking) 38 (3–4). 102–110.

1987 *Snapshot Versions of Life*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.

1998 Family Photograph Appreciation: Dynamics of Medium, Interpretation and Memory. *Communication and Cognition* 31 (2–3). 161–178.

2002 Snapshots “r”Us: the Evidentiary Problematic of Home Media. *Visual Studies*, 17 (2), 141–149.

2004 Hearing What is Shown and Seeing What is Said. In BAMBERG, Michael–ANDREWS, Molly (eds.): *Considering Counter-Narratives. Narrating, resisting, making sense*. Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 143–150.

CHALFEN, Richard–RUBY, Jay

1974 The Teaching of Visual Anthropology at Temple. *The Society for the Anthropology of Visual Communication Newsletter*. 5 (3). 5–7.

CITRON, Michelle

1998 *Home Movies and Other Necessary Fictions*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

CLAYFIELD, Matthew

2005 *A Post-Cinema of Distractions: On the Genealogical Constitution of Personal Videoblogging*. [http://esotericrabbit.com/essays/post\\_cinema.pdf](http://esotericrabbit.com/essays/post_cinema.pdf). Utolsó megtekintés időpontja: 2012. 01. 15.

CLAYSON, Mark

2007 *Mundane is the New Punk Rock - Vlogging*

<http://ezinearticles.com/?Mundane-is-the-New-Punk-Rock---Vlogging&id=509038>. Utolsó megtekintés időpontja: 2011. 08. 25.

COLTA, Rodica (red.)

2011 *Nunți și albume de familie*. Arad: Complexul Muzeal Arad.

CRAVEN, Ian (ed.)

2009 *Movies on Home Ground: Explorations in Amateur Cinema*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

CSABAI Márta–ERŐS Ferenc (szerk.)

2002 *Test-beszédek. Köznapi és tudományos diskurzusok a testről*. Budapest: Új Mandátum.

CSEPELI György–ZÁVECZ Tibor

1991 Az erdélyi menekültek személyisége. *Régió* 4. 91–103.

CSERESNYÉS Ferenc

1999 Migrációs tendenciák Magyarországon az 1990-es években. *Belügyi Szemle* 1. 35–50.

CZACH, Liz

2006 From *Repas de bébé* to *Tarnation*. *Interin*. 1. (1). Open access journal: <http://interin.utp.br/index.php/vol11/article/view/147/132>. Utolsó megtekintés időpontja: 2015. 08. 31.

2012 Acting and Performance in Home Movies and Amateur Film. In TAYLOR, Aaron (ed.): *Theorizing Film Acting*. New York: Routledge. 152–166.

CZIGÁNY Zoltán

2006 Ecséri tekercek - Filmfelvételek az 1956-os forradalom napjaiból. *www.magyar.film.hu* <http://magyar.film.hu/filmhu/magazin/ecseri-tekercek-filmfelvetelek-az-1956-os-forradalom-napjaibol-filmnevjegy-szemle-37.html>. Utolsó megtekintés időpontja: 2015. 08. 31.

DÉKÁNY István

2000 Az amatőrfilm-mozgalom története Magyarországon. A felszabadulástól a videó megjelenéséig (1945–1982). *Pergő Képek* 29 (5). 3–31.

DERRIDA, Jacques–ERNST, Wolfgang

2008 *Az archívum kínzó vágya. Freud impressziók*. Budapest: Kijarat Kiadó.

DIJCK, José, van

2005 Capturing the Family. Home Video in the Age of Digital Reproduction. In PISTERS, Patricia–STAAT, Wim (eds.): *Shooting the Family. Transnational Media and Intercultural Values*. Amsterdam: Amsterdam University Press. 25–40.

2007 *Mediated Memories in the Digital Age* (Cultural Memory in the Present Series). Stanford: Stanford University Press.

DOANE, Mary Ann

2002 *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge, MA and London: Harvard University Press.

2007 Indexicality and the Concept of Medium Specificity. *Differences: Journal of Feminist Cultural Studies* 18 (1). 128–152.

FEHÉR Katalin

2011 Az üzenet ÉN vagyok: Redesign a klasszikus egyenlethez. *Replika* 76 (3). 95–102.

FLICK, Uwe

1997 *The Episodic Interview. Small Scale Narratives as Approach to Relevant Experiences*. <http://www2.lse.ac.uk/methodologyInstitute/pdf/QualPapers/Flick-episodic.pdf>. Utolsó megtekintés időpontja: 2015. 08. 31.

2009 *An Introduction to Qualitative Research*. London: Sage.

FOGARASI Klára

2007 *Képgyártó dinasztia Székelyudvarhelyen. A Kováts-napfényműterem száz éve*. Budapest: Néprajzi Múzeum.

FORGÁCS Péter

1995 A családi mozi archeológiája. In KAPITÁNY Ágnes–KAPITÁNY Gábor (szerk.): *„Jelbeszéd az életünk”*. Budapest: Osiris. 109–124.

FOSZTÓ László

1999 Nyomatott folklór. Mass média és a népi kultúra. In KESZEG Vilmos (szerk.): *Krizsa János Néprajzi Társaság 7. Évkönyve*. Kolozsvár: KJNT. 300–309.

FOUCAULT, Michel

1990 [1975] *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. Budapest: Gondolat Kiadó.

FRIED, Michael

1998 *Manet's Modernism*. Chicago and London: Chicago University Press.

2008 *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven and London: Yale University Press.

FRYKMAN, Jonas

1989 A mindennapi élet mint a kutatás tárgya a svéd etnológiában. *Ethnographia* 100 (1–4). 68–79.

FÜREDI Zoltán

2004 Idegenek a kertemben. Néprajzi, antropológiai filmek Magyarországon. *Metropolis* 8 (2). 94–108.

GAGYI József

1999 *Ismertő terepen*. Csíkszereda: Pro-Print.

2010 Tom BOELLSTORFF: A Second Life serdülőkorra. Egy antropológus feltárja a virtuális emberit. *Reconnect* 2 (2). 142–150. ([www.reconnect.org](http://www.reconnect.org))

GAUDREAU, André–MARION, Philippe

2000 Une média naït toujours deux fois. *S&R*, avril. 21–36.

2002 The Cinema as a Model for the Genealogy of Media. *Convergence* 8 (4). 12–18.

GENETTE, Gérard

2007 [1991] Fikció és dikció. *Partitúra* 2–3. 3–18.

GINSBURG, Faye D.–ABU-LUGHOD, Lila–LARKIN, Brian

2002 *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.

GORKIJ, Makszim

1971 [1896] Lumière mozgófényképe. In KENDEI János (szerk.): *Írók a moziban*. Budapest: Magvető. 11–15.

GUNNING, Tom

2004 [1986] Az attrakció mozija: a korai film, nézője és az avantgárd. In VAJDOVICH Györgyi (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest: Palatinus. 292–304.

GYÁNI Gábor

1997 A mindennapi élet mint kutatási probléma. *Aetas* 12 (1). 151–161.

2008 Generációk a történelemben. In GYÁNI Gábor–LÁ CZAY Magdolna (szerk.): *Generációk a történelemben. A Hajnal István Kör – Társadalomtörténeti Egyesület 2007. évi konferenciájának a kötete*. Nyíregyháza: Hajnal István Kör – Társadalomtörténeti Egyesület. 11–14.

GYÁNI Gábor–KÖVÉR György

1998 *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig*. Budapest: Osiris.

HABERMAS, Jürgen

1999 [1962] A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása. Budapest: Osiris.

HADAS Miklós

2002 *A libido academica* narcizmusa (Pierre Bourdieu: *Férfuralom 1*). *Replika*. 47–48. 175–194.

2009 *A maszkulinitás társadalmi konstrukciói és reprezentációi*. Akadémiai doktori értekezés kézírata. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia. Online kiadás: <http://real-d.mtak.hu/342/>. Utolsó megtekintés időpontja: 2015. 08. 31.

HALL, Edward T.

1976 *Beyond Culture*. New York: Doubleday.

HARRISON, Barbara

2004 Photographic Visions and Narrative Inquiry. In BAMBERG, Michael–ANDREWS, Molly (eds.): *Considering Counter-Narratives. Narrating, resisting, making sense*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 113–136.

HERBERT, Stephen–MCKERNAN, Luke (eds.)

1996 *Who's Who of Victorian Cinema: A Worldwide Survey*. London: BFI.

HERBERT, Stephen

1996 Joséphine Léocadie Andrée Lumière. Famous Film Baby. In HERBERT, Stephen – MCKERNAN, Luke (eds.): *Who's Who in Victorian Cinema*. <http://www.victorian-cinema.net/andreelumiere.php>. Utolsó megtekintés időpontja: 2015. 08. 31.

HIGONNET, Anne

1998 *Pictures of Innocence. The History and Crisis of Ideal Childhood*. New York: Thames & Hudson.

HORÁNYI Attila

2000 Dokumentum, snapshot, kortárs fotográfia. *Ex Symposion* 32–33. 86–92.

HYMES, Dell

1997 [1974] A nyelv és a társadalmi élet kölcsönhatásának vizsgálata. In PLÉH Csaba–SÍKLAZI István–TERESTYÉNI Tamás (szerk.): *Nyelv – Kommunikáció – Cselekvés*. Budapest: Osiris. 458–495.

IMECS Márton

2004 A perforációtól a képpontig (és vissza). Kis képformátum- és képhordozó-történet. *Filmtett* 47. 5 (9). 6–7.

ISHIZUKA, Karen L.–ZIMMERMANN, Patricia R. (eds.)

2008 *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

JAY, Martin

1993 *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press.

JENKINS, Henry

2006 *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York and London: New York University Press.

KASCHUBA, Wolfgang

2004 [1999] *Bevezetés az európai etnológiába*. Debrecen: Csokonai Kiadó.

KENAAN, Hagi

2011 Facing Images: after Levinas. *Angelaki. Journal of the Theoretical Humanities*. 16 (1). 143–160.

KESZEG Vilmos

2002 A genealógiai emlékezet szervezése. In ÁRVAI Judit–GYARMATI János (szerk.): *Közelítések az időhöz. Tabula könyvek 3*. Budapest: Néprajzi Múzeum. 172–212.

KILLYÉNI András Péter

2011 *Kolozsvár sport-kultúrtörténete Trianon előtt (1868–1920)*. Semmelweis Egyetem – Testnevelési és Sporttudományi Kar Sport, Nevelés és Társadalomtudomány Doktori Iskola keretén belül megvédett dolgozat kézírata.

KILLYÉNI András–SALLAI András Loránd–KOVÁCS HONT Imre

2009 *A kolozsvári vívás képes története. 1918–1976*. Kolozsvár: Apáczai Csere János Baráti Társaság.

KNORR CETINA, Karin

1997 Sociality with Objects. Social Relations in Postsocial Knowledge Societies. *Theory, Culture & Society* 14 (4). 1–30.

KOLTA Magdolna

2003 *Képmutatók. A fotográfiai látás kultúrtörténete*. Budapest: Magyar Fotográfiai Múzeum.

KOVÁCS KISS Gyöngy

2002 Erdélyi Magyar Intézményrendszer. Múlt – jelen – jövő? *Korunk* 3 (4). 3–8.

KOVÁCS Tímea, N.

2003 Utazás, kultúra, szöveg: történetek és etnográfikák. In BICZÓ Gábor–KISS Noémi (szerk.): *Antropológia és irodalom. Egy új paradigma útkeresése*. Debrecen: Csokonai Kiadó. 88–99.

KRAUSS, Rosalind

1976 Video: The Aesthetics of Narcissism. *October* 1. 50–64.

KUBALL, Michael

1984 [1980] *Családi mozi. Vizuális antropológiai kutatás*. Budapest: Művelődéskutató Intézet.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán

2000 A „korszak” retorikája. A korszak- és századforduló mint értelmezési stratégia. In BEDNANICS Gábor–BENGI László–KULCSÁR SZABÓ Ernő–SZEGEDY-MASZÁK Mihály (szerk.): *Az irodalmi szöveg antropológiai horizontjai*. Budapest: Osiris. 90–105.

KUNT Ernő

1995 *Fotóantropológia. Fényképezés és kultúrákutatók*. Miskolc–Budapest: KVAT–Budapest Galéria.

LANGE, Patricia G.

2011 Video Mediated Nostalgia and the Aesthetics of Technical Competencies. *Visual Communication* 10 (1). 25–44.

LEBEAU, Vicky

2008 *Childhood and Cinema*. London: Reaktion Books.

LECOMPTE, Elise

2008 *Le film de famille, héritier de la tradition orale*. Doktori dolgozat kézirat. Université de Montréal. Faculté des arts et des sciences. Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques. Montreal. Online kiadás: <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/4157>. Utolsó megtekintés időpontja: 2015. 08. 31.

LEHMANN Miklós

2004 A valóság képe vagy a képek valósága? In LÁSZLÓ János–KÁLLAI János–BERECZKEI Tamás (szerk.): *A reprezentáció szintjei*. Budapest: Gondolat Kiadó. 225–230.

LUTZ, Catherine–COLLINS, Jane

1994 The Photograph as an Intersection of Gazes. The Example of National Geographic. In TAYLOR, Lucien (ed.): *Visualizing Theory. Selected Essays from V.A.R. 1990–1994*. New York and London: Routledge. 363–384.

MAKSA Gyula

2007 *Mediativitás, médiumidentitás, „képregény”*. Doktori (PhD) értekezés, Debreceni Egyetem, Bölcsészettudományi Kar.

2008 A médianarratológia mint második generációs médiumelmélet. In HAVASRÉTI József–SZIJÁRTÓ Zsolt (szerk.): *Reflexió(k) vagy „mélyfúrások”? A kultúrákutatók változatai a „kulturális fordulat” után*. Budapest–Pécs: Gondolat. 69–96.

MANOVICH, Lev

2001 *The Language of New Media*. MIT Press.

2009 The Practice of Everyday (Media) Life. *Critical Inquiry* 35 (2). 319–331.

MARGITHÁZI Beja

2012 “Last Night I Was in the Kingdom of Shadows...” The Role of Body and Senses in Various “First Contact” Narratives. *Apertúra*. 8. (1). Open access journal: <http://uj.apertura.hu/2012/osz/margithazi-the-role-of-body-and-senses/>. Utolsó megtekintés időpontja: 2015. 08. 31.

MARKHAM, Annette M.

2004 Internet Communication as a Tool for Qualitative Research. In SILVERMAN, David (ed.). *Qualitative Research: Theory, Method, and Practices*, 2nd Edition. London: Sage. 95–124.

MCCONNELL, Ben–HUBA, Jackie.

2006 *Citizen Marketers. When People Are the Message*. Chicago: Kaplan Business.

MCLUHAN, Marshall

1994 *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge: MIT Press.

MEAD, Margaret

1975 *Visual Anthropology in a Discipline of Words*. In HOCKINGS, Paul (ed.): *The Principles of Visual Anthropology*. New York: Mouton de Gruyter. 3–10.

MIKLÓSI-SIKES Csaba

2001 *Fényképezetek és műtermek Erdélyben 1839–1916*. Tanulmány és okmánytár. Székelyudvarhely: Haáz Rezső Alapítvány.

MIRZOEFF, Nicholas

2000 [1999] *Mi a vizuális kultúra? Ex Symposion* 32–33. 27–32.

1999 *An Introduction to Visual Culture*. London and New York: Routledge.

MITCHELL, W.J.T

1994 *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press.

MORAN, James

2002 *There's No Place Like Home Video*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

MOSCOVICI, Serge

2002 [2000] *Társadalom-lélektan. Válogatott tanulmányok*. Budapest: Osiris.

MUHI Klára

1999 *Talált képek vonzásában*. Archívok a magyar filmben. *Metropolis* 3 (2). 76–91.

MUSELLO, Christopher

1984 [1980] *A családi fényképek és a vizuális kommunikáció vizsgálata*. In BÁN András– FORGÁCS Péter (szerk.): *Vizuális antropológiai kutatás. Munkafüzetek 2*. Budapest: Művelődéskutató Intézet. 27–69.

NANCY, Jean-Luc

2010 [2000] *A portré tekintete*. Budapest: Műcsarnok Könyvek.

NICHOLS, Bill

1993 “Getting to Know You...” Knowledge, Power and the Body. In RENOV, Michael (ed.). *Theorizing Documentary*. New York and London: Routledge. 174–191.

NORRIS NICHOLSON, Heather

2001 “Seeing It How It Was? Childhood, Memory and Identity in Home-Movies”. *Area* (Special Issue on Geographies of Childhood). 33 (2). 128–140.

NOVITZ, David

2003 [1977] *Képek és kommunikatív használatuk*. In HORÁNYI Özséb (szerk.) *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról*. Budapest: Typotex. 363–400.

ODIN, Roger

2008 *Reflections on the Family Home Movie as a Document: a Semio-Pragmatic Approach*. In ISHIZUKA, Karen L.–Patricia R. ZIMMERMANN (eds.): *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 255–271.

- 2010a[1995] El cine doméstico en la institucion familiar. In CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén (ed.): *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. 39–60. Madrid: Ocho y Medio. A spanyol fordítás a francia eredeti alapján készült: Le film de famille dans l'institution familiale. In Roger ODIN (ed.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*. Paris: Meridiens Klincksieck. 27–41.
- 2010b Home Movie and the Notion of „Space of Communication”. Az előadás a *Saving Private Reels. An International Conference on the Presentation, Appropriation and Re-Contextualisation of the Amateur Moving Image* konferencián hangzott el 2010. szept. 17-én.
- OLÁH-GÁL Elvira
- 2010 A tanár nem hal meg, tanítványaiban tovább él. Oláh-Gál Elvira beszélgetése Orbán Béla matematikussal. *Székyföld* 14 (12). 51–59.  
Online verzió: <http://www.hargitakiado.ro/cikk.php?a=MTIXNg=>. Utolsó megtekintés időpontja: 2015. 08. 31.
- ORBÁN Béla
- 2009 Régi kolozsvári építőmesterek: Spáda János és Rátz Mihály. *Szabadság*, április 15.
- ÖRSI Julianna
- 2003 Festmények, fényképek, filmek a családi emlékezés szolgálatában – a családtörténeti kutatások vizuális forrásai. In uő. (szerk.): *Családok, familiák, nemzetségek. A vérségi kapcsolatok szerepe a változó társadalomban*. Túrkeve: Túrkevei Kulturális Egyesület. 109–118.
- PETHŐ Ágnes
- 2002 A mozgókép intermedialitása. A köztes lét metaforái. In uő. (szerk.): *Képtávittelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*. Kolozsvár: Scientia Kiadó. 17–61.
- PEUCKER, Brigitte
- 2007 *The Material Image. Art and the Real in Film*. Stanford: Stanford University Press.
- RABINOWITZ, Paula
- 1994 *They Must be Represented. The Politics of Documentary*. London and New York: Verso.
- READ, Rosie
- 2005 Scopic Regimes and the Observational Approach: Ethnographic Filmmaking in a Czech Institution. *Visual Anthropology* 18 (1). 47–64
- RENOV, Michael
- 1995 New Subjectivities. Documentary and Self-Representation in the Post-Verité Age. *Documentary Box* 7 (July). Online verzió: <http://www.yidff.jp/docbox/7/box7-1-e.html>. Utolsó megtekintés időpontja: 2015. 08. 31.
- 1999 Domestic Ethnography and the Construction of the “Other” Self. In GAINES, Jane M.–Michael RENOV (eds.): *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 140–155.
- 2004 *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

RIEFFEL, Rémy

2008 *Sociologia mass-media*. Iași: Polirom.

RODOWICK, David Norman

2007 *The Virtual Life of Film*. Cambridge and London: Harvard University Press.

ROEPKE, Martina

2006 *Privat-Vorstellung: Heimkino in Deutschland vor 1945. Medien und Theater*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.

ROSE, Gillian

2001 *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London: Sage.

ROTHENBUHLER, Eric W.–COMAN, Mihai

2005 *Media Anthropology*. Thousand Oaks, CA: Sage.

RUBY, Jay

1989 The Teaching of Visual Anthropology (1). In CHIOZZI, Paulo (ed.): *The Teaching of Visual Anthropology*. Firenze: Editrice Il Sedicensimo. 9–18.

1996 Visual Anthropology. In LEVINSON, David–EMBER, Melvin (eds.): *Encyclopedia of Cultural Anthropology*. New York: Henry Holt and Company, vol. 4. 1345–1351.

2000 *Picturing Culture*. Chicago, University of Chicago Press.

2001 *The Professionalization of Visual Anthropology in the United States – The 1960s and 1970s*. Előadás szövege, ami az *Origins of Visual Anthropology: Putting the Past Together* konferencián hangzott el (2001 júniusa, **Göttingen**). Online közlés: <http://astro.temple.edu/~ruby/ruby/iwf.html>. Utolsó megtekintés időpontja: 2015. 08. 31.

SADOUL, George

1966 *Louis Lumière*. București: Editura Științifică.

SAS István

2008 A „visszabeszélőgép”, avagy az üzenet Te vagy! *Médiakutató* 9 (3). 29–34. Online változat: [http://www.mediakutato.hu/cikk/2008\\_03\\_osz/02\\_visszabeszelo\\_gep\\_uzenet/01.html](http://www.mediakutato.hu/cikk/2008_03_osz/02_visszabeszelo_gep_uzenet/01.html). Utolsó megtekintés időpontja: 2015. 08. 31.

SILVERSTONE, Roger

2006 Domesticating Domestication. Reflections on the Life of a Concept. In BERKER, T.–Hartmann, M.–PUNIE, Y.–WARD, Katie (eds.): *Domestication of Media and Technology*. New York: Open University Press. 229–248.

SILVERSTONE, Roger–HIRSCH, Eric–MORLEY, David

1991 Listening to a Long Conversation: an Ethnographic Approach to the Study of Information and Communication Technologies in the Home. *Cultural Studies* 5 (2). 204–227.

SOBCHACK, Vivian

1999 Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience. In GAINES, Jane M.–RENOV, Michael (eds.): *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 241–254.

SONTAG, Susan

1999 *A fényképezésről*. Budapest: Európa.

SZALADJÁK István

2004 Milliméterek. Az S8-as, 16-os és 35 mm-es filmtechnikáról. *Filmtett* 47. 5 (9). 8–10.

SZALMA Anna-Mária

2014 *A fénykép a mindennapi életben. Fényképkorpuszok antropológiai elemzése*. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület.

TÓTH Orsolya

2006 Egyszer volt... Kolozsváron talált amatőr filmek az 1920–30-as évekből. *Filmtett* 60. 7 (4). 21–25.

2011 *Orbán Lajos, a kolozsvári filmvarázsló. 1925–35 között készült amatőr némafilmek a Janovics Jenő stúdiói által készített filmek árnyékában*. Magiszteri dolgozat (BBTE, Szociokulturális kommunikáció magiszteri program).

WAUGH, Thomas

1993 „Acting to Play Oneself”: Notes on Performance in Documentary. In ZUCKER, Carol (ed.): *Making Visible the Invisible: An Anthology of Original Essays on Film Acting*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press. 64–91.

WILLIAMS, Linda

1998 Mirrors Without Memories. In GRANT, Barry Keith–Jeannette SLONIOWSKI (eds.): *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video*. Detroit, Michigan: Wayne State University Press. 379–396.

WOLFE, Charles

1987 Direct Address and the Social Documentary Photograph. Annie Mae Gudger as a Negative Subject. *Wide Angle* 9 (1). 59–70.

WORTH, Sol

1980 Margaret Mead and the Shift from ‘Visual Anthropology’ to the ‘Anthropology of Visual Communication’. *Studies in Visual Communication* 6 (1). 15–22.

ZIMMERMANN, Patricia R.

1995 *Reel Families. A Social History of Amateur Film*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

2008 Introduction. The Home Movie Movement: Excavations, Artifacts, Minings. In ISHIZUKA, Karen L.–Patricia R. ZIMMERMANN (eds.): *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*. University of California Press. 1–29.

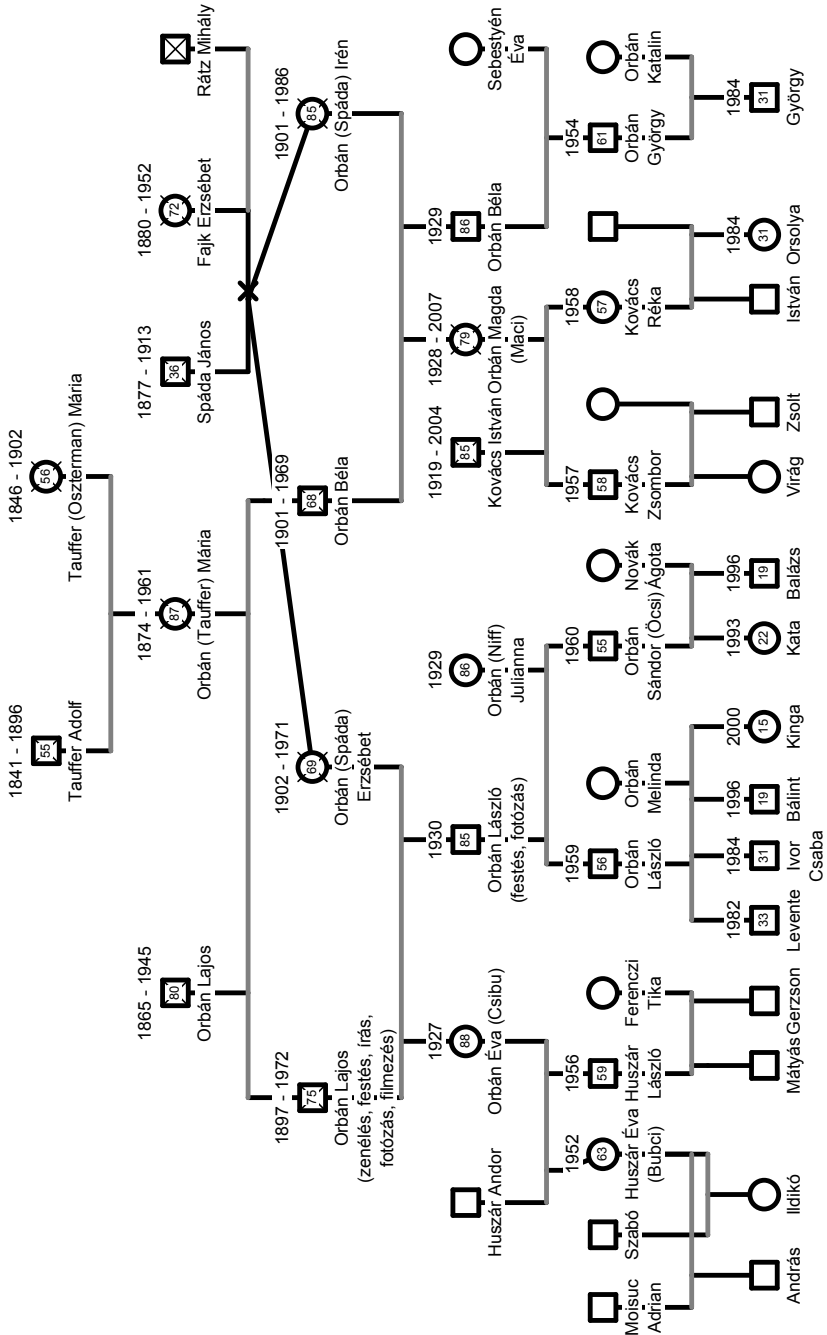
2014 The Home Video Archive Live. In RASCAROLI, Laura–Gwenda YOUNG–Barry MONAHAN (eds.): *Amateur Filmmaking. The Home Movie, the Archive, the Web*. New York and London: Bloomsbury. 257–270.

## 10. HELYNÉVMUTATÓ

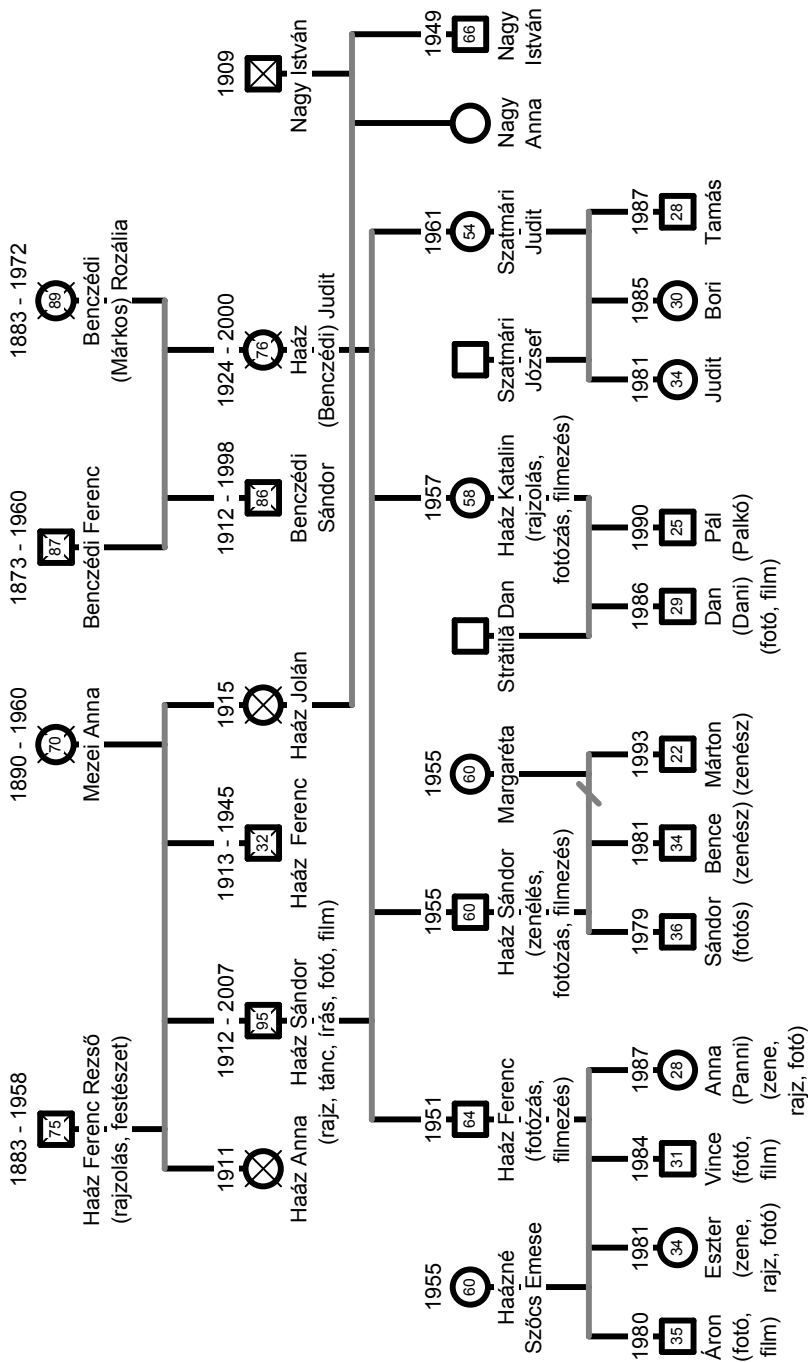
- Balatonfűzfő (Veszprém m., Magyarország)  
Boldogkő vára (Boldogkőváralja község felett emelkedő vár a 13. századból, Borsod-  
Abaúj-Zemplén m., Magyarország)  
Budapest (Magyarország)  
Csíkmenaság – Armășeni (Hargita m.)  
Gernyeszeg – Gornești (Maros m.)  
Göde – Stânceni (Maros m.)  
Gyergyóalfalu – Joseni (Hargita m.)  
Gyergyócsomafalva – Ciumani (Hargita m.)  
Győr (Győr-Moson-Sopron m., Magyarország)  
Györgyfalva – Gheorghieni (Kolozs m.)  
Harasztkerék – Roteni (Maros m.)  
Kecsetkisfalud – Satu Mic (Hargita m.)  
Kecske-hegy (a Budai-hegység része, Budapest II. és III. kerületében található)  
Kelecel – Călățele (Kolozs m.)  
Kolozs – Cojocna (Kolozs m.)  
Kolozsvár – Cluj-Napoca (Kolozs m.)  
Korond – Corund (Hargita m.)  
Lomnici-csúcs (a Magas-Tátra egyik legmagasabb hegye Szlovákiában)  
Magyarcsesztve – Cisteiu de Mureș (Fehér m.)  
Máréfalva – Satu Mare (Hargita m.)  
Marossárpatak – Glodeni (Maros m.)  
Marosújvár – Ocna Mureș (Fehér m.)  
Marosvásárhely – Târgu-Mureș (Maros m.)  
Mezőrűcs – Râciu (Maros m.)  
Regéc vára (Regéc település mellett, 13. században épült vár a Zempléni-hegység középső  
részén, Borsod-Abaúj-Zemplén m., Magyarország)  
Székelykeresztúr – Cristuru Secuiesc (Hargita m.)  
Székelyudvarhely – Odorheiu Secuiesc (Hargita m.)  
Szentegyházasfalva – Vlăhița (Hargita m.)  
Szováta – Sovata (Maros m.)  
Tarcsafalva – Târcești (Hargita m.)  
Temesvár – Timișoara (Temes m.)  
Tokaj – (Borsod-Abaúj-Zemplén m., Magyarország)  
Torockó – Rimetea (Fehér m.)  
Zetelaka – Zetea (Hargita m.)

# CSALÁDFÁK

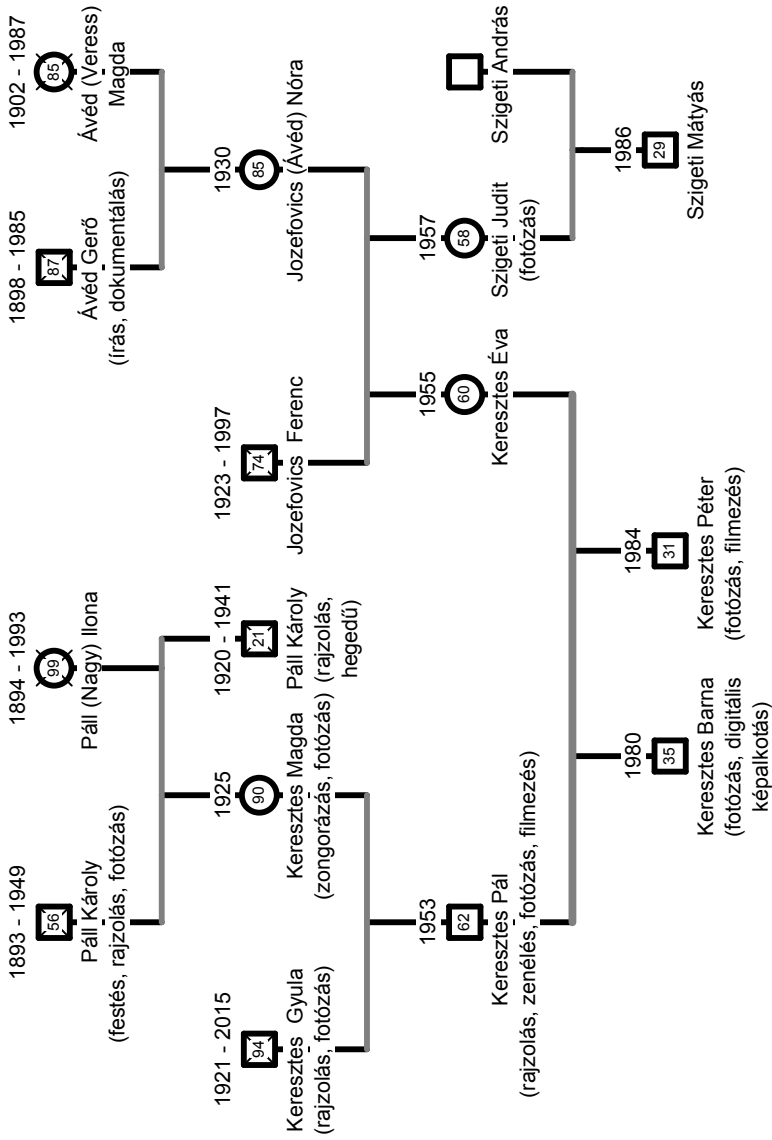
Az Orbán család filmgyűjteményéhez kapcsolódó generációkat ábrázoló családfa



A Haáz család filmgyűjteményéhez kapcsolódó generációkat ábrázoló családfa



A Keresztes család filmgyűjteményéhez kapcsolódó generációkat ábrázoló családfa



## REZUMAT

### *Genealogia filmului de familie.*

### *Practici de utilizare a mediilor din Transilvania de la fotografie la noile medii*

Producătorul filmului de familie nu face altceva decât continuă șirul străvechii activități culturale ale observării, consemnării și contemplării umane: „filmul de familie, denumit și film amator sau film privat este considerat continuarea tradiției galeriei de portrete ale familiei burgheze, mai înainte pictată, iar din secolul trecut păstrată în fotografii” (Forgács 1995. 109–111). În eseu lui Péter Forgács se formulează o idee care devenise „piatra de temelie” ale folosirii mediilor contemporane și ale teoriilor culturii mediilor: noile medii se bazează pe cele vechi, adică mediile funcționează ca un fel de arhivă ale istoriei mediilor, totodată reprezintă și propria lor genealogie. În acest cadru conceptual se coordonează folosirea imaginilor la începutul secolului al XX-lea și al XXI-lea: dat fiind faptul că îmbinarea mediilor nu este considerată un fenomen nou, oferă astfel o direcție de cercetare prin care modurile de producere ale imaginilor din perioade diferite pot fi interpretate din perspectivă diacronică. Pe de altă parte, denumirea de film privat, devenind din ce în ce mai inoportună, atrage atenția asupra faptului că s-au schimbat pretențiile față de imagini ale celui om care trăiește în noua eră a mediilor și care filmează, și că s-au transformat regulile sociale ale folosirii mediilor.

Literatura de specialitate ale noii ere a mediilor a relatat despre schimbarea practicilor media. În prezentul volum demonstrez faptul că în contextul noii ere a mediilor producția filmelor de familie ar putea însemna un teren de cercetare, unde pot fi analizate probleme referitoare la istoria mediilor. Parafrazându-l pe James Moran: habitusul filmului de familie reprezintă un discurs care mediază reprezentările sociale ale mediilor permanent schimbătoare.

Primele capitole ale volumului inventariază metodele abordate în cercetările contemporane ale istoriei mediilor. Un model de interpretare al evoluției istoriei mediilor a fost elaborat mai recent de genealogia mediilor. Genealogia filmelor (de familie) care devin din ce în ce mai cotidiene, poate fi relevantă și în reflexiile despre diseminarea și caracterul cameleonice al mediilor. Modelul teoriei comunicării referitoare la suprapunerea mediilor este oferit și de teoria remedializării. La acest punct, conceptul remedializării poate fi relevant din punct de vedere al filmelor de familie, atunci când el se referă la relația dintre medii și realitate: fiecare mediație este reală în sine (deci nu reprezintă o simulare), și produsele finale sunt reale ca artefacte. Remedializarea poate fi studiată și ca un fapt social ale căror particularități se schimbă de-a lungul istoriei. Mediul transmite nu numai imagini și alte medii, dar este capabil și să transmită – ca fiind parte a

realității – anumite norme și decizii care au fost înregistrate și înscrise în materia lor de alte persoane. Dacă dorim să aflăm ce fel de semnificații ale filmului s-au format în spațiul și în realitatea căminului, poate fi relevantă chiar și domesticirea obiectelor sau tehnologiilor. Specialiștii domesticirii mediilor analizează maniera prin care diferitele tehnologii de informare și comunicare se integrează în gospodării: care sunt cugetările, reflexiile membrilor familiei pentru a putea alege o tehnologie, cum realizează adaptarea funcțiilor acestora la ambianța și obiceiurile cotidiene, și care sunt structurile de putere, repartițiile de sarcini, riturile care se produc în urma acestei adaptări. Dintre direcțiile de cercetare prezentate mai înainte, consider că genealogia mediilor constituie cadrul teoretic care este capabil să integreze datele și filmele cercetate. Domesticirea, remedializarea, intermedialitatea, convergența reprezintă acele noțiuni și perspective ale istoriei mediilor și sociale în același timp, care, după observațiile mele, poate să rafineze textura imaginii formate despre practicile de filmare în cadru domestic.

În partea a doua a volumului contextualizez și analizez trei colecții de filme de familie din Transilvania din următoarele perspective: pornind de la punctul de vedere al vieții familiale, al genealogiei și al practicilor media ale familiei până la particularitățile structurale, formale și de conținut ale colecțiilor, precum și practicile de conservare. Totodată, prin așezarea în paralel a colecțiilor devin vizibile variantele diacronice și variantele locale, întrucât filmele au fost produse în Cluj și Târgu Mureș, în diverse perioade. Din această secțiune rezultă o serie de date cronologice din care pot fi delimitate perioade distincte prin analiza colectivă a tehnologiei, a familiei, a vieții cotidiene și a filmelor de familie. Accentul se pune aici pe practicile fiecărei familii, pe implantarea acestor practici în viața lor cotidiană.

Din aceste filme pot fi dezvăluite perioadele, povestirile atenției reciproce, scenele vieții familiale. În mod mai precis, din aceste colecții putem urmări povestea tatălui care-și observă copiii săi (o posibilă continuare ale acestei cercetări ar fi analiza istoriei mamei observatoare). Privirea camerei de filmat se îndreaptă destul de rar spre generația părinților operatorului. Așa se pare că copiii reprezintă nu numai o astfel de ordine socială, ci și în diferite epoci au fost considerate teme fotografice și cinematografice de o importanță inalterabilă. În același timp, putem fi martorii faptului prin care filmarea a devenit partea integrantă a rolului părinților, și prin care imortalizarea copilăriei a devenit o normă socială.

Mediile sunt în același timp obiecte și relații umane consolidate. Așadar, filmul de familie nu este numai film, ci poate să fie și un obiect capabil să reflecte conviețuirea cu tehnologiile mediilor. În continuare, filmul de familie poate să leagă spațiile intime și cadrele formale ale vieții noastre cotidiene; poate să povestească despre prieteni, maternitate, paternitate, despre viața în comunitate și despre genealogii.

## SUMMARY

### *The Genealogy of Home Movies.*

#### *Transylvanian Amateur Media Practices from Photography to New Media*

Private film makers continue the line of the ancient cultural activity of observation, recording and contemplation: „*home movies*, also known as *amateur films* or *private films* are the continuation of the tradition of the bourgeois family portrait gallery, in former times painted, and from the last century recorded on photographs” (Forgács 1995. 109–111). The quote condenses the approach of this book. Péter Forgács in his essayistic writing formulates the idea, which had become the cornerstone of contemporary theories of media practices and media culture: new media build on older ones, that is to say, they function as a kind of media history archive and carry in themselves their own genealogy. In this conceptual framework picture usage at the beginning of the 20th century is connected to picture usage at the beginning of the 21st century: since the superimposition of media is not a new phenomenon, it offers a theoretical framework in which picture-making practices that are far from each other in time can be interpreted in their historicity. However, the term *private film* or *home movie*, gradually becoming out-dated, draws attention on the changing demands of media users towards pictures in the new media age, and the changing social conventions of media practices.

The first chapters of the book provide an overview of contemporary approaches to the historicity of media. By mapping out the different approaches, methodological aims are defined. Media genealogy has elaborated an interpretative model for grasping the processes of media history. The genealogy of the increasingly familiar (home) movie can also be relevant in theorizing the dissemination and the chameleon-like aspect of media. The theory of remediation also models the interdependence of media within the framework of communication theory. Remediation can be relevant from the viewpoint of home movies/videos especially when it reflects on the relation between media and reality: all mediation is real (not a simulation) and the end-products are real as artifacts. We can also examine remediation as a social phenomenon with historically changing aspects (see media genealogy). A medium can mediate not only images and other media, but – as a part of reality – it also mediates certain norms and decisions made and written into its material by other people. If we focus on the meanings of the moving image within the space and reality of home, the domestication of objects and technologies can also be relevant. The researchers of media domestication study the way in which different information and communication technologies become part of households: why family members choose a certain technology, how they harmonize it with their everyday environment and habits

and what kind of power structures, task distributions and rites appear as a consequence. Looking at the various research directions presented above this analysis considers media genealogy to be a theoretical framework which can hold together the collected data and films. Domestication, remediation, intermediality are concepts and at the same time media historical and social perspectives which can further refine the reflection on the practice of home movie making.

The theoretical conclusions are followed by the in-depth analysis of three Transylvanian home movie collections from the following perspectives: the genealogy of the family and family life, the media practices of the family, the content and the structural, formal aspects of the collections and the habits of preserving them. This segment results in a chronological series of data from which the specific historical periods can be unfolded together with the analysis of technology – family – everyday life – home movie/video. In this case the focus is on the practice of the respective family embedded into the context of everyday life. It is examined the way in which technologies of film-making became part of and structured a community's life (both in a physical and metaphorical sense) in a given period. What kind of identities did families construct for the media they used, what sort of media practices characterized their everyday life in a given period of social history? How did home movies/videos connect people in the process of making, watching and archiving them?

In the films we can decipher the stories and the periods of paying attention to each other, as well as the scenes of familial life. To put it more concretely: we can follow the story of the father observing his children (in a further research one could examine how this turns into the story of the observing mother). More rarely the lens of the camera is directed towards the generation of the film-maker's parents. It seems that children represent a different social order, and for this reason they are regarded as photographic and filmic themes in different periods. At the same time we can witness how film-making becomes part of parental duties and how the recording of childhood becomes a social requirement.

Media are objects and consolidated human relations at the same time. Consequently, the home movie/video can be not only a film but also an object, it can mirror the symbiosis with media technologies, it can connect the intimate sphere and the formal frameworks of our everyday life and it can be about friendship, motherhood, fatherhood, community life and genealogies.

# KÉPMELLÉKLETEK

## Az Orbán család filmgyűjteménye



1. Fotó az Orbán család 3 generációjáról 1932-ben. Balról jobbra: Csibu, Spáda Erzsébet, id. Orbán Béla, Tauffer Mária, ölében Orbán Lászlóval, Spáda Erzsébet, ölében ifj. Bélával, mögötte id. Orbán Lajos, mellette Spáda Irén, ölében Magdával. Orbán Lajos leghátul közepén látható. A kép nem tükrözi teljes mértékben a család szerkezetét, a házaspárok nem ülnek egymás mellett.



2. Fotó az Orbán család 2. és 3. generációjáról 1933–34 körül. Ez az ülésrend már tükrözi a családok szerkezetét.



3. Kolozsvár főtere az 1940-es évek elején. Háttérben a Minerva feliratú táblától balra a Kováts P. Fiai bolt cégablája. Szabó Dénes (Fotofilm) felvételének részlete, a Xantus Film/ Erdélyi Szépművés Céh gyűjteményéből.



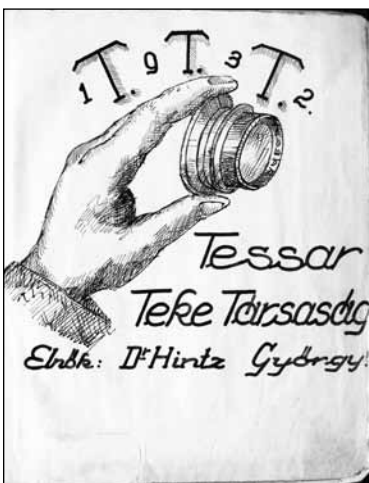
4. (balra) Orbán Lajos névnapj köszöntője a Tessar Teke Társaság évkönyvében (1933).



5. (jobbra) Éjszaky Ödön pajzán rajza, amelynek helyszíne a Kováts P. Fiai (1939).



6. Az EKE által szervezett fotótanfolyam résztvevőiről készült csoportkép. A hátoldalon olvasható írás szerint 1931. április 26-án készült a kép, a tanfolyam részeként meghirdetett kiránduláson. Fanta István fotózta. A földön ülők között az első sorban balról a harmadik, kalapos, fotózó férfi Orbán Lajos. Nyisztor Miklós magángyűjteményéből.



7-8. A Tessar Teke Társaság emlékkönyvének kezdőlapja és dr. Éjszaky Ödön ironikus illusztrációja a TTT mottójáról.



9. (balra) A TTT törzshelyének illusztrációja a könyvben. Nagy Jóska kocsmája a Magyarok utcájában (jelenlegi 1989. december 21. sugárút) működött. Orbán Lajos látható a kép jobb oldalán, babérkoszorúval, ceruzával és fényképezőgéppel felszerelve. dr. Éjszaky Ödön tollából.

10. (jobbra) Egyike dr. Éjszaky Ödön fényképezést illusztráló rajzainak a könyvből, ahol a fotómátör egyben természetjáró is. Az oldal üresen hagyott részét minden találkozás alkalmával aláírták a jelen lévő TTT tagok.



11–12. *Kislány (Csibu) anyja ölében*. Gesztusai Orbán Lajos kameratekintetre buzdító kézmozdulatait utánozhatják. Világítás nélkül készült belső felvétel, ezért alig vehető ki az arcok. Később Orbán Lajos csak ritkán filmezett szobabelsőkben, helyette a családi ház udvarát preferálta.



13–16. *A keceli fakitermelő télen.* A fakitermelő-telep Orbán Béla munkahelye volt. A felvétel alapján egy nagyobb baráti társasággal látogatott ki Kecelele. A film bemutatja a téli szórakozási lehetőségeket: a lovas szánt, a sízést, több beállítás szól a fakitermelő telepről és a munkásokról. Nagyon sok az arckokat megmutató közlőkép. Schäfer László és Orbán Lajos együtt készíthették a felvételt, hiszen mindketten szerepelnek a képeken, az utolsó képkockán például Orbán Lajos látható fényképezőgépével a kezében.



17–18. *Csibu édesanyjával*

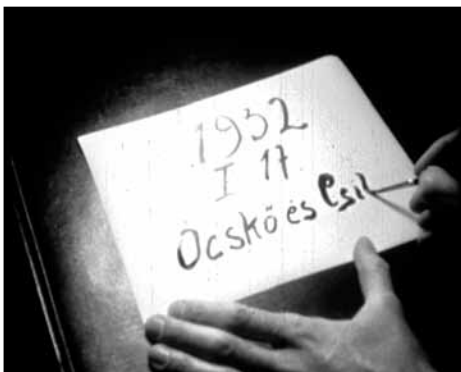


19–22. *A totyogó elsőszülött.* Csibu első lépéseit örökíti meg a filmfelvétel. A kislány elegáns, vasárnapi öltözetben látható, amint egy kutyával játszik, majd labdázik a családi udvaron. A filmet kivételesen Orbán Béla filmezhette, hiszen felbukkan benne Orbán László is, amint kislányát jellegzetes kézmozdulattal instruálja, hogy nézzen a kamera irányába. A kislány édesanyja inkább a labdára hívja fel a gyerek figyelmét.





23–26. *A család télen.* Orbán Lajos téli felvételén a család felnőttjei is megjelennek, például a 24. képen Orbán Béla és felesége látható. A film főszereplői azonban továbbra is a gyerekek. Mindenik kisgyerekről készült felvétel, amelyen intenzíven néznek a kamera fele. Orbán Lajos lánya, Csibu ünnepi és hétköznapi öltözékben is megjelenik.



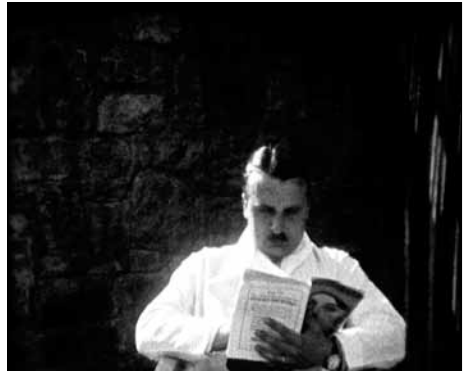
27–30. *Családosdít játszanak.* A kézzel írt címlap. Orbán László édesanyjával és lánytestvérével. A gyerekek játék közben. A nappali szobában játszó gyerekek mellett jól látható a mesterséges fényforrásként használt lámpa.



31–32. A *Családosdit játszanak* utolsó beállítása: Orbán Lajos karosszékben pózol, előbb feleségével, majd gyerekeikkel. A kép a mesterséges megvilágítás ellenére is szemcsés lett. A korai amatőr filmfelszerelések valójában a külső helyszíneken történő filmzésnek kedveztek.



33. (balra) Orbán Lajos lányával, Csibival 1932-ben. A kép a Fotofilm műteremben készült.  
34. (jobbra) Orbán Béla lánya, Maci és a fényképezőgép. Beállított kép, amelyet Orbán Lajos készített 1932-ben.



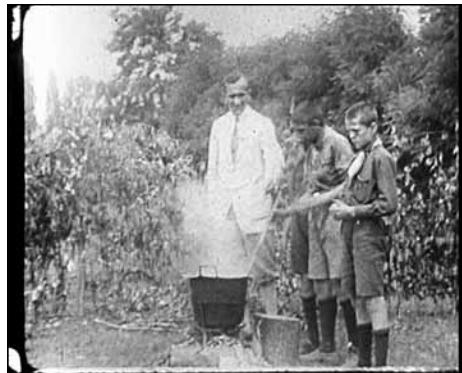
35–40. *A családi ház udvarán.* A közös udvaron lakó családtagok mindenike szerepel ebben a filmben. A kameratekintetek és más gesztusok lepezik le azt, hogy a jelenetek többnyire beállítottak, mesterségesek. Az újságolvasás vagy a dohányzás a pózolás része, akárcsak a gyerekek ünnepibb ruházata. A gyerekek viselkedésére egy időben jellemző a kameratudatos és a belefeledkező magatartás. A karikát egyszerre nézegetik és mutogatják a kamerának.



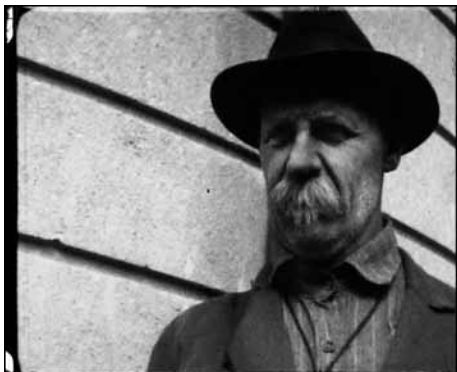
41–42. *Gyerekfoglalkozás az udvaron.* Orbán (sz. Tauffer) Mária unokáival játszik és pózol. Orbán László a kamerába néz.



43–46. *Kolozsvári életképek.* A Kováts P. Fiai előtt álldogáló emberek. Schäfer László a bolt felé tart. Baráti társaság a Sétatéren. A második sorban jobbra: Orbán László a fotóbolt bejáratánál.



47–52. *Cserkészélet*. Két 3 perces tekercsen 73 beállítást rögzítettek egy cserkészttáborról. A filmet a helyszín alapján sikerült beazonosítani: a ma romokban heverő magyarcsesztvei Mikes-kastély látható a képeken. Mivel a cserkészcsapat egyszer járt Magyarcsesztvén, így a felvétel is datálható: 1928-ban, az első cserkészttábor alkalmával készült.



53–58. *A fotográfus tanoncok sétája.* Az első két képen Orosz Endre látható, amint egy zsebórát és a fényképészkurzus programját tartja a kezében. A kolozsvári színház épülete előtt indul el a tömeg, majd a sétatér érintésével egy városszéli rétre jutnak el. A helyszínen a kamera a kirándulócsoport nőit veszi lajstromba.

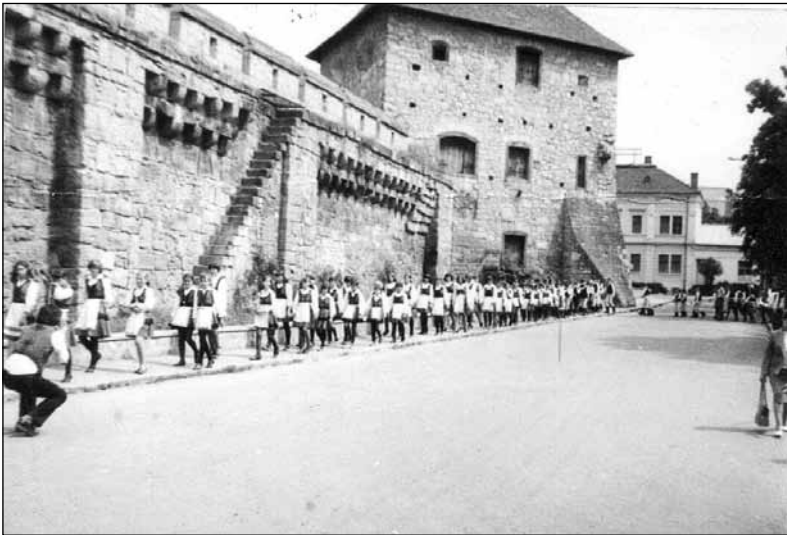


59–64. *A fotográfus tanoncok sétája.* A női portrék után fényképezési helyzeteket láthatunk. A film a fényképezőgépek csoportképével zárul.

## A Haáz család filmgyűjteménye



65-66. Ifj. Haáz Sándor filmezőgéppel 1981-ben (balra) és 1987-ben (jobbra).



67. Ifj. Haáz Sándor a Gyermekfilharmóniát filmezi Kolozsváron 1983-ban. A gyerekkórus ekkor a *Megéneklünk, Románia* versenyén szerepelt és nyert díjat.



68. Ifj. Haáz Sándor normál 8mm-es és Super 8-as kamerái.



69–70. Schnedarek Ervin arcképe (balra). Díjátvétel filmfesztiválon (jobbra).



71–72. Schnedarek Ervin kamerával a kezében (balra).  
Schnedarek Ervin egy filmklubos film forgatása közben (jobbra).



73. Schnedarek Ervin tanítás közben a marosvásárhelyi Pionírok Házában.



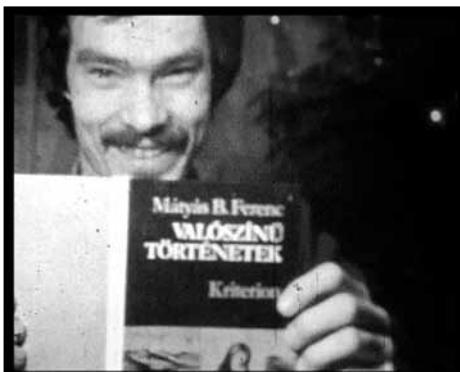
74. Schnedarek Ervin filmjelenetet próbál a tanítványaival a Pionírok Házában.



75–76. Schnedarek Ervin gyerekeivel a karácsonyfa mellett egy 1970-es években készült családi filmben.



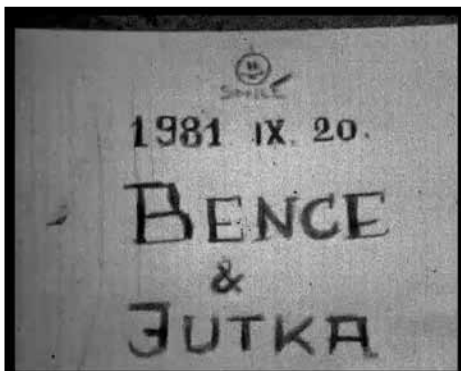
77–78. Id. Haáz Sándor fia Székelyudvarhelyen. Ifj. Haáz Sándor családi felvétele 1986-ból (balra). Id. Haáz Sándor unokáival az állatkertben. Haáz Ferenc felvétele, 1984 körül (jobbra).



79–80. Ifj. Haáz Sándor 1984 karácsonyán Székelyudvarhelyen (balra). És ugyanabban az évben Marosvásárhelyen is ünnepelték a karácsonyt (jobbra). Ifj. Haáz Sándor gyűjteményéből.



81–82. A legkisebb lánytestvér, Judit esküvője Marosvásárhelyen. Az esküvői menet a buszra várakozik, eközben a kamera megfigyeli a hozzátartozók arcát, rájuk közelít. Ifj. Haáz Sándor filmje.



83–86. Generációk együtt. Az 1981-es felvételen a család legkisebb tagjai találkoznak, azaz ifj. Szatmári Judit és Haáz Bence unokatestvérek. Majd a nagyszülők és szülők társaságában láthatók. A film tehát három generáció összetartozását örökíti meg. Ifj. Haáz Sándor gyűjteményéből.



87–90. A felvétel 1983 első hónapjaiban készülhetett a székelyudvarhelyi családi ház udvarán a fáskamraépítés alkalmával. A film egy felső kameraállásból előbb a gyerekek játékát követi nyomon, azután egy nézőpontváltással a háztetőn dolgozó munkásra vált át, aki köszönti a filmest. Ezt követően újra a gyerekek lesznek fókuszban, majd a filmes egy rövid ideig az egyik gyerekre bízta a kamerát, hogy bekapcsolódhasson a tetőépítésbe. Ifj. Haáz Sándor gyűjteményéből.



91–92. Családi nyaralás a Jupiter üdülőtelepen. Az idő képe homokból kirakva a tengerparton.



93–94. Őszi betakarítás a ház melletti kertben, Székelyudvarhelyen 1984-ben. A filmes távolról követi a gyerekek játékát egy falóval és egy babakocsi vázával a kertben. A gyerekek olykor tekintetükkel méregetik a filmező embert. Ifj. Haáz Sándor filmje.



95–98. A felvétel címe: *Mihálykó Feri esküvője. 1985. augusztus 24. Méréfalva*. A kamera egyfajta etnográfusi tekintettel rögzíti a násznép felvonulását, a leánykérést, időnként az út szélén álló gyerekekből, idős falusi emberekből vált ki reakciót. Ifj. Haáz Sándor filmje.



99–104. 1986, Székelyudvarhely. A gyerekek árulni mennek egy közeli utcasarokra. A korábbi filmekből jól ismert babakocsivázon szállítják az árut. Nagypajuk kikíséri őket. Ifj. Haáz Sándor előbb a ház mellett állva követi, ahogy a gyerekek végighúzzák a szekeret az utcán, majd kamerájával meglesli, hogy a gyerekek hogyan árulnak. Az utolsó képek már sokkal közvetlenebbek, közel megy hozzájuk és lefilmezi a bevételt. Ifj. Haáz Sándor filmje.



105–106. 1986 tavasza. A három testvér, Judit, Sándor és a Magyarországról hazalátogató Ferenc gyerekei együtt játszanak, Székelyudvarhelyen, a családi ház környékén. Ifj. Haáz Sándor filmje.



107–110. 1986, a testvérek közösen kirándulnak családjaikkal. A filmes követi a domboldalon, mezőn sétáló vagy szaladgáló gyerekeket, de az éppen álldogáló embercsoportokat is szívesen megörökíti. A felső két képen egy csoportkép spontán alakulását láthatjuk, míg az alsó két képen az ifj. Haáz Sándor filmjeire jellemző zoomolás figyelhető meg. Ifj. Haáz Sándor filmje.



111–114. A domboldalon vonuló családra gyakran közelít rá, hogy kiemeljen arcokat a tömegeből. A jobb felső sarokban levő képen Haáz Ferenc látható, amint fiát, Vincét viszi. A filmben Haáz Ferenc és ifj. Haáz Sándor több alkalommal is filmezik egymást filmezés közben. Haáz Ferenc filmje erről a kirándulásról elveszett. Több képen is látható, amint oldalán lóg fényképezőgépe, amelyet a filmezőgéppel felváltva használt.



115–116. Haázné Szócs Emese fiával, Vincével 1984-ben. Haáz Ferenc gyűjteményében ez a felvétel mutatja meg az anya-gyerek viszonyt a legintimebb közelségből.



117–122. Haáz Eszter és Haáz Áron szomszéd gyerekekkel játszanak, bicikliznek a családi lakhely környékén 1984-ben. Haáz Ferenc olykor távolságtartó megfigyelői szemszögből filmezi őket, amint bukdácsolnak, önfeledten tevékenykednek. De vannak olyan beállítások is, ahol a gyerekek keresik a filmes figyelmet, közel mennek hozzá, viszonzozzák a tekintetét. Az Orbán család gyerek-performanszaival ellentétben a kamerával való interakció nem jár szoborszerű merevséggel, nagyon sok a mozgás ezeken a felvételeken.



123–126. Haáz Ferenc családi lakhelyének udvara, az utca nemcsak a gyerekek, hanem a felnőttek szocializációjának is színtere. A filmekben felsejlik a gyermekeit nevelő, sétáltató anya kapcsolathálója. Haáz Ferenc filmjeire jellemző módon a felnőtteket és a gyerekeket egyaránt ráközelítéssel szerette lefilmezni, nem ő ment közelebb, hanem az objektívet állította át.



127–128. Haáz Ferenc felvételeire jellemző, hogy nem az ünnepélyes mozzanatokot filmezi, hanem épp az esetlegest, az esendőt szeretné megörökíteni. Filmjein nemcsak a biciklizni tanuló gyerek ügyetlenkedései, hanem a totyogó gyerek (Haáz Vince) esései, botladozásai is megjelennek.



129–134. Haáz Ferencnek több felvétele is a család játszótéri kiruccanásait örökíti meg. Ezekre a felvételekre még jellemzőbb a ráközelítés és a lesifilmzés, mint a családi ház környékén készült filmekre. Ennek következtében elmarad a gyerekek szemkontaktusa. A kifelé zoomolás gyakran azt leplezi le, hogy a filmes a játszótéren kívül áll, és onnan keresi a megfelelő kameraszöveget vagy az éppen érdekesnek tűnő akciót.



135–138. A gyerekkarc tanulmányozása, a film 1984-ben készülhetett. Haáz Ferenc filmjeiben gyakori a gyerekkarc nagyközelije, amelyek nem rögzítik fényképszerűen a szubjektumot, hanem képlékenységet mutatják meg. A filmeshez odaszaladó, kamerába néző gyerek (Haáz Eszter) valójában inkább a kamera mögötti filmmel lép interakcióba, mintsem közvetlenül a kamerával.



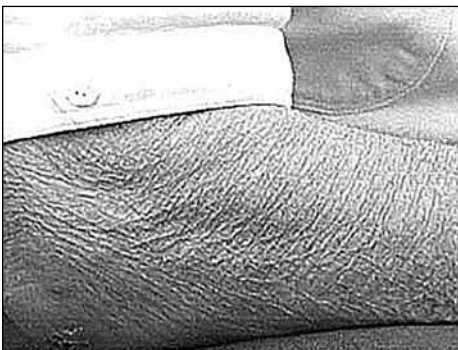
139–140. A Haáz Ferenc gyűjteményében mégis akad egy-két felvétel, ahol a fotografikusan pózolnak. A bal oldali kép a gyerekek keresztelőjén készült, a jobb oldali kép pedig rokon látogatás során zajló fényképezkedésről szól.



141–142. A super 8-as filmek gyerekszereplői a videókorszak tudatos médiahasználói lettek. A képek a család torockói kirándulásán készült videóból valók, amelyben a helyszín megörökítése mellett a testvérek sajátos humora, szerepjátéka is helyet kap. Haáz Vince filmmezte.



143–144. A kecszetkisfaludi parasztházuk udvarán a 2000-es évek elején. A felvétel a házzal, a szomszédokkal való ismerkedés alkalmával készült. A bal oldali képen Haáz Eszter látható, a jobb oldali képen pedig ifj. Haáz Sándor és Haáz Katalin beszélgetnek a házról.



145–146. Id. Haáz Sándor, amint Haáz Vince látta 2000 elején a tarcsafalvi családi találkozón. Haáz Vince a portré helyett szívesen időzött el kamerájával a nagypapa és más rokonok külsejének számára viccesnek ható részletein. Például nagypapa ráncos bőréen.



147–150. Ezekkel a filmekkel egy időben Haáz Vince, H. Eszter és H. Panni népszerű filmjelenségeket is újrajátszottak a videózás kedvéért. A képek a 2001-ben készült *Mátrix*szból származnak. A házi gyártmányú jelmezek, díszletek mellett fontos a számítógépsarok, amely jól látható módon „gyerekkézben” van.



151–152. A *Dani sztár*hoz hasonlóan, a családi nyaralás képei is megihlették a videózó Haáz Vincét. A triezti tengeren megcsillanó, visszaverődő fény, a csobbanó víz és az úszó unokatestvér lelassított mosolya Edvard Grieg zenéjének a ritmusára egy önálló filmcskét eredményezett. Ehhez külön felirat is készült.



153–154. *Dani Sztár*. Haáz Vincének a szentgyházi családi szilveszterezéskor (lásd a képekre ráíródo dátumot) készített felvételi utómunkán estek át. Ennek következtében az unokatestvér (Strätílá Dan) néhány mozdulatából egy fiktív jelenet, szerepjáték állt össze.

## A Keresztes család filmgyűjteménye



155–156. Keresztes Pál önarcképei tükörben, amelyek a videókorszakban készültek, 1995 körül.



157–158. Keresztes Péternek kihúzzák a tejfogát, majd tükörben vizsgálja a száját. 1989, super8.



159–160. Két 1989-ben készült film felirata. Később, a videókorszakban készült filmeknek számítógépen készítettek feliratot.



161–164. *Mámici*. A 159. képet Páll Károly készítette Nagy Ilonáról 1930 körül. Az 1990-ben készült videó 4 generáció találkozásáról szól, és kamera előtti viselkedésük különbségeit tükrözi.



165–170. Képek 1991 és 1993 között készült filmekből, amelyekben a Keresztes gyerekek a médiumokat használják fel játékaikban. Az első két képkockán Keresztes Péter interjút készít unokatestvérével, Matyival. A 3. képen egy testvérosztály-találkozóról tudósít osztálytársnőjével. Az utolsó három képen pedig Keresztes Barna jelenik meg számítógép-használóként.

A kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem Magyar Néprajz és Antropológia Intézete doktori iskolájának oktatói és hallgatói 2008-ban indították az *Emberek és kontextusok* sorozatot. A forrásközlő kötetek a társadalomkutatók és a népi életforma, a hagyományok iránt érdeklődő olvasók figyelmére tartanak számot.

Jelen kötet a doktori iskolában készült, 2012-ben megvédett disszertáció kiadásra előkészített változata.

A fényképezés feltalálása után megjelent a mozgókép, amely a megörökítés, a közlés, az önkifejezés, a reprezentálás történetében új médiumot és szövegformát képviselt. Jelen kötetben Blos-Jáni Melinda a kamera, a filmezés, a film családi körben történő meghonosodását követi nyomon. Három eset- és korpuszelemzés az erdélyi filmezés történetének három korszakát különíti el, s leírja az egyes korszakok sajátos filmezési és filmhasználati habitusát.

Dr. Keszeg Vilmos

ISBN 978-606-739-028-5



9 786067 390285