

BLOS-JÁNI MELINDA

# A CSALÁDI FILM GENEALÓGIÁJA

Az amatőr fényképezéstől a filmezésig –  
a celluloid filmtől a videóig



...a családi film  
genealógiáját nemcsak  
a történelem ideje felől  
szemlélhetjük, hanem  
a történelem alatti  
szintről is...

**A** családi 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 szubjektívítás a kód megtörésének egyik módja.”<sup>1</sup>

Ez az idézet több szempontból is alkalmas a tanulmány témájának felvezetéséhez. Forgács Péter esszéisztikus írásában megfogalmazódik egy gondolat, amely a kortárs médiakultúra elméleteinek sarokkövévé vált: az új médiumok ráépülnek a régiekre, azaz a médiumok egyfajta médiumtörténeti archívumként működnek. A kérdés aktuálisabbnak tűnik, mint valaha, és ilyenformán az új-média/posztmédia korának értelmezésében elkerülhetetlen, mégis a szerző-rendező egy korábbi gyakorlatra, az 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 kínál, amelyben távol eső képkesztési módok történetiségükben értelmezhetők. A lassan időszertülnen-  
né váló *privát film* megnevezés ugyanakkor arra

hívja fel a figyelmet, hogy az új-média korában élő, mozgóképet készítő ember képpel szembeni igényei, médiumhasználatának társadalmi szabályai, keretei mennyire megváltoztak.

A mozgókép kezdetétől számon tartott amatőr filmkészítés<sup>2</sup> egyfajta participatív kultúrának<sup>3</sup> 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 új médiakultúrában 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 produkciók 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”<sup>4</sup> a családi film egyike az amatőr filmkészítési habitusoknak, s nem tipikusabb, nem reprezentatívabb a többi gyakorlatnál. 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 a videomegosztók (pl.) nyilvánossága számára készülnek. Tehát 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 emlékezés helyeként számon tartott családi filmek tartalma, státusza, funkciói a prezentista csináld magad médiaproduktumok korában?

Az új médiakutatások által preferált fiatal generációk videózási gyakorlataihoz képest a családi filmezés olyan kutatási terepet jelenthet, amelyen médiatörténeti kérdéseket is lehet vizsgálni, hiszen a családi film habitusának dokumentált, teoretizált története van. Másrészt a jelenkori filmező családok gyakorlatában is tetten érhető a változás: a „régii médián” nőttek fel az új médián szocializálódott fiatalok generációjához képest. James Morant parafrázálva: a családi film habitusa egy olyan diskurzus, amely folyamatosan változó médiumok társadalmi reprezentációját is mediálja.<sup>5</sup> 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.

## Elméleti szempontok a családi képek/filmek médiumainak elemzéséhez

■ „A képek a történelmi kultúrákban kinézetüket változtató nomádokhoz hasonlítanak, akik az aktuális médiumokat átmeneti táborhelyekként használták. A képek színjátéka az egymást követő médiumokban újrarendeződött” – írja Hans Belting,<sup>6</sup> felvillantva a képek és a médium történetének eltérő narratíváit. Beltinget inkább a képek érdeklik, amelyek ellenállnak a lineáris történetfelfogásnak: „A képek akkor is lehetnek 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.”<sup>7</sup> A képek vándorlásakor a „kollektív képzelet folytonossága” és a vizuális technológia változása találkozik, ez a kettősség jellemzi az „új” médiatörténeti perspektívákat is.

Hogya 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, aho-

gyan a technológiákat a mindennapi életben használni kezdik, habitusuk lesz, médiumokká válnak. A családi filmek készítőinek médiumhasználatai eltérhetnek a következő generációk habitusaitól: a gyerekkorban elsajátított szokások együtt változhatnak a média- és családtörténettel. Amikor a „régí 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 váagnak köszönhetik, úgy teljesítik be újra és újra, mintha új képek születéséről lenne szó”.<sup>8</sup>

Médiatörténeti folyamatok megragadására a médiagenealógia dolgozott ki értelmezési modellt, szoros kapcsolatban a médianarratológiával (annak diakrón magyarázóelvéként). Az André Gaudreault és Philippe Marion 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 mediakultúrába épülnek be. A technológiai apparátus megjelenése datálható, a médiummá válás azonban egy lassú folyamat eredménye lehet, amint azt a prototipikusnak tekintett mozgókép története is mutatja.<sup>9</sup> Egy médium kétszer születik: első születése az, amikor az új technológiát a meglévő mediagyakorlatokhoz igazítják, a második születés a médium önanonosságának intézményesüléséhez kapcsolódik. Ennek a folyamatnak három mozzanatát különítik el: a technológia megjelenése (appearance), egy kezdeti mediakultúra felbukkanása (emergence) és az intézményesült médiumnak a létrejötte (constitution).<sup>10</sup> A két fázis között tehát a mozgókép gyakorlata alárendelődött más gyakorlatoknak, amelyekből fokozatosan eltávolodott, mígnem autonóm, egyedi gyakorlatként különítette el magát.

Miközben arra keresik a választ, hogy a médiumok hogyan nyerik el fokozatosan önanonosságukat, hogyan alakul az adott médiumra jellemző használat, Paul Ricoeur identitásfogalmából indulnak ki. Eszerint a médium identitását történetiségében, dinamikájában kell szemlélni: a médiumnak vannak állandó vonásai, de ezeket folyamatosan átértelmezik, átrendezik. A létrejövételt reflexív mozzanattal azonosítják: a médium gyakorlóit 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 intermediálison keresztül érthetjük meg.”<sup>11</sup> Az intermediálitás fogalma felől elgondolt médiumidentitás a médiumok létrejöttének fázisai szerint változik. Amikor egy technológia megjelenik, akkor legitimnek tartott mediagyakorlatok és műfajok kontextusába épül be. Ez egyfajta 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-köztesség hálójában kell elképzelnünk.<sup>12</sup> Az intermediálitásról szóló gondolkodás mellett a szerzők arra is figyelmeztetnek, hogy az új kommunikációs technológiák megjelenése még nem jelent új médiumot, 2002-ben például túl elhamarkodottnak látták az új média fogalmának felbukkanását.<sup>13</sup> 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 értel-

mezés is íródott már, amely ebben a hibridításban hol a médiumok feloldódását, „zsugorodását”<sup>14</sup> látta, hol pedig azok kiterjedését. Az egyre hétköznapiabbá 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-e a változást, vagy a kontinuitást észleljük inkább? Hasonló kérdésekben a médiagenealógia jelenthet középutat.

## A családi filmezési/videózási gyakorlatok intermediális korszakai

■ A spontán intermedialitástól a negociált intermedialitás állapotáig koronként különböző médiumokkal, társadalmi gyakorlatokkal alkotott szimbiózist a háztartások részévé váló filmezés. Hogyha a családi filmet a családi fénykép leszármazottjának szokás tekinteni, akkor a családi filmgyűjtemény elődjeként a családi fényképalbumot jelölhetjük meg.<sup>15</sup> A maga módján a fényképalbum egy multimediális szöveg, amelyben nemcsak képek, szövegek, rajzok, tárgyak (pl. első vagy utolsó hajtincs) egyvelege jöhet létre, hanem affiliáció mutatható 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 kötődésekre hívja fel a figyelmet például a személyes videoblogok genealógiai értelmezése, miszerint azok a korai mozi attrakciós jellegére, a családi filmek és a televíziós műsorsugárzás jellemzőire emlékeztetnek.<sup>16</sup>

A családi film esetében nemcsak a szerteágazó genealógiai kapcsolatokkal kell számolnunk, hanem az újabb és újabb technológiák hatásával is, amelyeknek a felbukkanása gyakran a médium identitásának újratárgyalását vonta maga után. Ez történt a videotechnológia elterjedésekor is: megjelenését törésként észlelték, a családi film habitusának változásait jósolták meg.<sup>17</sup> Chalfen arra számított, hogy a családi film bizonyos vonásai áthagyományozódnak majd a videó 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 összecsúszását 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 valóságát az élet valóságától. Ezzel szemben a videó azonnal visszaneézhető, sőt a mozgókép már rögzítés közben is követhető a keresőképernyőn. Mivel a felvételt világos szobában, a tévé képernyőjén is vetíthetik, a házivideó hozzáidomul az otthon eleve adott téréhez, berendezéséhez. (Ez az összecsúszás napjainkban még intenzívebb: a podcastok, a videotelefonok, a skype-olás már az élő mozgóképes közvetítést is lehetővé teszi, 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.<sup>18</sup> 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 celluloid filmjei a hagyományos családi élet kellékei voltak, jól körülhatárolható szerepekkel és hierarchiával. A filmeket erre a célra tervezett és be-

szerzett 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.

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 kezelheti. 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 új médiakorszakot jelenti, a számítógép, az internet, a mobilkommunikáció világában már eltűnnek a megszorítások, a mediális elrendeződések individualizáltak, a képrögzítés és vetítés banálissá, mindennapivá válik. A filmezés speciális eszközei beépülnek más tárgyakba, egy funkcióvá válnak 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.

### Egy kolozsvári példa: Orbán Lajos családi/amatőr filmjei

■ A családi film intermediális kapcsolódásainak illusztrálása végett egy olyan családi filmgyűjteményt választottam, amely mondhatni a „régi média”-korszakban keletkezett, a két világháború közötti Kolozsváron, azonban a filmek és kontextusuk vizsgálata releváns lehet a lokális médiakultúra és participatív kultúra genealógiájának megrajzolásában. Az 1923-ban világszerte kereskedelembé került Cine Kodak filmezőgépek egyike egy kolozsvári fotóboltból (Kováts P. Fiai) 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, Orbán Lajos (1897–1972) adoptálta a család három generációjának és a város nevezetes eseményeinek megörökítése végett.

Orbán Lajos filmgyűjteménye egy olyan egyedi eset, amely révén megragadható az, ahogyan az Orbán család genealógiája, a két világháború közti kolozsvári mindennapi élet és a családi filmezés, a médiatörténet együtt alakult. A családi gyűjtemény története ugyanakkor az Orbán család öt generációjának történetét köti össze, hiszen a 16 mm-es filmszalagok digitalizálását<sup>19</sup> követően a képek a rokonság 26 tagjához jutottak el, a világ minden tájára. A generációkon keresztül közvetített filmek sorsa pedig a család genealógiájának és az egyes nemzedékek médiaműveltségének összefüggéseit tárhatná fel. Azonban itt helyszűke miatt hasonló kérdésekről nem eshet szó. Inkább egyetlen filmfelvétel elemzésével szemléltetem azt, hogy a családi filmek intermediális korszakai hogyan érhetők tetten, hogyan hordozhatják a filmek azoknak a médiagyakorlatoknak a hatását, amelyen készítőik szocializálódtak.

Orbán Lajos filmkészítését elsősorban amatőr fényképezési szokásai határozták meg (emellett festett, írt, és hobbiból kémiával foglalkozott), 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. Az általam *Fotográfus tanoncok sétájának*<sup>20</sup> elnevezett felvétel különösen sűrített módon örökíti meg az egykori filmes és társaságának fotográfia iránti rajongását, a fényképezőgéppel járó-kelő, szemlélődő embert, annak időtapasztalatát.

A felvétel első kockáin egy óra és egy nyomtatott lap képét, majd annak a férfinak a közelképét láthatjuk, aki ezeket tartja. Totálkép következik egy gyülekező tömegről a sétatéri Magyar 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 város széli réten közös fotózkodással, a fényképezőgépek és tulajdonosaik bemutatásával folytatódik. Egy EKE fotótanfolyam leírása<sup>21</sup> és a résztvevőkről készült fotó alapján a filmet egy 1931. április 5-én 10 órától meghirdetett sétáról készült filmfelvételnézetként azonosítottam be.

Az EKE fotótanfolyamáról szóló hirdetéssel összekapcsolva a felvételt fény derült arra, hogy a felvételt demonstráció gyanánt, egy kurzus előzményeként készíthette Orbán Lajos. A felvétel készítésének szándéka, a téma és a tervezett bemutatási mód is kísértetiesen hasonlít a Lumière fivérek *Fényképezészek világtalálkozója*<sup>22</sup> című korai egyperces filmjére: 1895-ben egy fényképezéskongresszus résztvevőinek érkezéséről készítettek felvételt, amit még aznap le is vetítettek nekik. A felvétel a mozgóképben rejlő reprezentációs lehetőségek demonstrációja végett készült, akárcsak Orbán Lajos 1932-es filmje. Hajlok afelé, hogy a kolozsvári amatőr felvételt a médium születésével kapcsoljam össze. A film több szempontból is azt példázza, hogy a mozgókép mit jelenthet, hogyan szituálható a már meglévő fotográfus-gyakorlatokhoz képest: a film ismertetését egy amatőr fotósként ismert egyén végezte el, a felvételt egy fotókurzus részeként hirdették meg, a résztvevők fényképezőgéppükkel felszerelve vettek részt a sétán, a film megrendezett jeleneteinek a témája is a fényképezés, illetve a fényképezőgép lett.

A rövid felvétel több részre tagolható. 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,<sup>23</sup> az EKE főtitkára, egyben az *Erdély* szerkesztője, aki az önálló fotótestület szervezését, a fotózás tervszerű popularizálását a természetjárók körében kezdeményezte. Az ő arca ki van emelve a tömegből, amit majd kigyózó 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 a mögötti tömeg 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 szilveszteri várakozást egy 11 óra 53 percet mutató órával ábrázolta Orbán Lajos társasága egy korabeli rajzon). A késés idejét, a múlt időt megjelenítő óra képében nemcsak egy humoros részletet látok (hogy 1931-ben is késtek), hanem a mozgóképes időábrázolás sajátosságát, az idő megélésének, az idővel való szembesülésnek az újfajta mediális keretét. Az esetleges, a véletlen idejének a rögzíthetőségére<sup>24</sup> talán Orosz Endre és Orbán Lajos sem voltak felkészülve, ezért örökítették meg a késést.

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 készült csoportfelvétel (nincs náluk fotógép csak női táska), majd a kamera egyenként is lefilmezi őket, később árkot ugranak a réten. A sétatéri felvételek képeslapszerűen látatják ezt a városrészt. A hölgyeket kiemelő képsorokkal együtt ez a rész a korai mozi attrakciós esztétikájára emlékeztet, amely a megmutatás, a prezentáció

gesztusát olyan témákkal kapcsolta össze, mint az egzotikus látképek, panorámák, táncoló nők, gegek, grimaszoló arcok, bűvészmutatványok; 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 szemléltetője a fotósok performanszainak. Fényképezőgépeiket próbálgató, állítható urakat látunk, majd egy csoportkép elkészültének folyamatát, amelyen a korábban bemutatott hölgyek is szerepelnek, most már az ő 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 jelentőségteljesen a filmezőgépbe néz. Ezt a jelenetet értelmezhetjük a fényképezőgép és a filmezőgép csatájaként is, amelyben a fényképezőgép fölénye vitathatatlan. Lehet, hogy túlzás rivalizálásról beszélni, de ezt a játékos jelenetet mégiscsak egyfajta reflexív mozzanatként értelmezhetjük, amelyben a filmezőgép a fényképezőgépek tükrévé válik, és egyben a fényképezést kedvelő, azaz 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 (kolozsvári fotóamatőr, aki a felvételen is szerepel) szállóigeként hangzó intelme: „annak, aki fényképez, többet nyújt az élet.”<sup>25</sup>

## Összegzés

■ Hogyha a filmezés domesztikált módozatának történetét az átrendeződő intermedialis kapcsolódások folyamatosan változó médiatájában kell elképzelnünk, egy olyan médiatörténet tervét is jelentheti mindez, amelynek tagolódását nemcsak a technológiai változások üteme szabja meg, hanem a habitusai, társadalmi és kulturális beágyazottsága is. Hiszen a magánélet színterein felbukkanó technológiai apparátusokat felhasználhatjuk ugyan a médiagyakorlatok korszakolására (pl. családi film, családi videó, családi digitális médiumok), azonban a habitusok történetének hullámszerűsége más ritmusokat is felvesz: a családi események, a mindennapi élet, a lokális történések, a társadalmi elvárások, más médiumok is formáló erővel bírnak. Etnográfiai kutatások által, interjúk, filmek alapján képet alkothatunk arról, hogy a „nagy” folyamatok hogyan „öltönek testet”. A családi film családfája esetenként eltérő ágazatot rajzolhat ki, azonban az egyedi esetekből, a filmekből kiderülhet, hogy az adott korban, helyszínen milyen hatások, milyen tényezők alakították a családi filmet. Ez a fajta korszakolás nem a kontúrok megrajzolására törekedne, inkább a satírozáshoz hasonlítható, és a mikrotörténelem szemléletéhez állna közel. Tehát a családi film genealógiáját nemcsak a történelem ideje felől szemlélhetjük, hanem a történelem alatti szintről is: az egyének, a generációk, a családi közösségek élete, lokális médiakultúrák felől is.

### ■ JEGYZETEK

1. Forgács Péter: *A családi mozi archeológiája*. In: Kapitány Ágnes–Kapitány Gábor (szerk.): *„Jelbeszéd az életünk”*. Osiris, Bp., 1995, 109–124. Itt: 109–111.

2. A korai filmek korszakából többféle, amatőröknek szánt képhordozóról van tudomása a szakirodalomnak (ekkor még nem alakultak ki a szabványok, az amatőr és professzionális között nem volt éles határ). Házi használatra szánt, keskenyebb filmet használó kamerák, vetítők 1898-ban már léteztek, a Gaumont, Reules-Goudeau zsebfelvévőgépek az 1900-as párizsi vilákiállításán már megjelentek (Dékány István: *Az amatőr-film-mozgalmak története Magyarországon. A felszabadulástól a videó megjelenéséig (1945–1982)*. Pergő Képek

2000. 29. évf. 5. sz. 3–31. Itt: 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 vetítógépeket árusított otthoni használatra. A Heimkino-rendszer filmesei egy filmkölcsonzési hálózatot alkotnak, a filmek ebben a körben jártak kézzel. Abban a korszakban ez a hálózat a vándormozizás alternatíváját jelentette lokális viszonylatban, a médiakonvergencia egy korai formája volt (lásd erről Martina Roepke: *Privat-Vorstellung: Heimkino in Deutschland vor 1945*. Medien und Theater. Hildesheim, Georg Olms Verlag – Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 2006.). Az amatőr technológiák nagyméretű elterjedését mégis az 1922-es Pathé Baby 9,5 mm-es rendszer, majd a George Eastman gyártó által 1923-ban világpiacon dobott Kodak felvételgép (Cine Kodak) és vetítógép (Kodascope Projector) megjelenésétől számítják (Deac Rossel: *Amateur film*. In: Richard Abel (ed.): *Encyclopedia of Early Cinema*. Routledge, 2010. 17–18. Itt: 18.).
3. A fogalom Henry Jenkinstől származik, definíciója szerint: „a résztvevői kultúra [participatory culture] egy olyan kultúra, amely alacsony korlátokat szab a művészi kifejezésnek és a civil elkötelezettségnek, erőteljesen támogatja az alkotások létrejöttét és megosztását, és egyfajta informális tanulás.” (Henry Jenkins (P.I.) et al.: *Confronting the Challenges of Participatory Culture. Media Education for the 21st Century*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2009. XI.
4. James Moran: *There's No Place Like Home Video*. University of Minnesota Press, 2002.
5. Az eredeti szövegész így hangzik: „A médiumspezifitáshoz hasonlóan a habitus egy mediáló diskurzus, amely az öt meghatározó céloknak eleget tevő gyakorlatokat generál és hitelesít.” (Saját fordítás) James Moran: i. m. 55.
6. Hans Belting: *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok* (ford. Kelemen Pál). Kijarat Kiadó, Bp., 2003. 35.
7. Hans Belting: *Kép, médium, test: az ikonológia új megközelítésben* (ford. Matuska Ágnes). Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat. 2008. 4. évf. 1. sz. Online elérhetőség: <http://apertura.hu/2008/osz/belting> (2012. 10. 27.).
8. Hans Belting: *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. 34.
9. André Gaudreault–Philippe Marion: *The Cinema as a Model for the Genealogy of Media*. *Convergence* 2002. 4. sz. 12–18.
10. Uo. 14.
11. Saját fordítás, uo. 15.
12. A médiumok egymásra épülésének kommunikációelméleti modelljét nyújtja a remedializáció elmélete is. Míg a médiagenealógia egy médium identitását helyezi intermedialis és történeti perspektívába, addig a remedializáció a médiumok kölcsönös rekontextualizációját vizsgálja, viszonyukat a tisztelgés és a rivalizáció kombinációjaként írja le (Jay David Bolter – Richard Grusin: *Remediation: Understanding New Media*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1998. 65). Bolter és Grusin alapvető állítása az, hogy az új médiumok remedializálják, újrahasznosítják a régiakat, 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 kultúrákutatók elméleteire támaszkodik), viszont sokkal részletesebben tematizálja azt, hogy egy médium hogyan lehet jelen egy másik médiumban.
13. André Gaudreault–Philippe Marion: i. m. 18.
14. David Norman Rodowick: *The Virtual Life of Film*. Harvard University Press, 2007.
15. A családi filmgyűjteménynek a fényképalbum modellje szerinti elgondolása nem a médiagenealógia érdeke, az 1990-es években Roger Odin fogalmazta meg. A két médium között (családi film és családi album) Odin öt nagy metszéspontot ír le: 1) tartalmi érv (a két médium ugyanazokat a témákat dolgozza fel); 2) esztétikai érv (a kamerába való nézés hatása, retorikai alakzata); 3) etnometodológiai érv (a képkészítés egy szubjektív tevékenység, a felvételeket azok keltik életre, akik szubjektíven elkötelezték magukat mellette); 4) 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); 5) a képek státusa (stimuláló erővel bírójel); 6) Roger Odin: *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.
16. Matthew Clayfield: *A Post-Cinema of Distractions: On the Genealogical Constitution of Personal Videoblogging* (publikálatlan magiszteri dolgozat). 2006. Letöltve: 2011. 09. 10.
17. Lásd Richard Chalfen: *The Home Movie in a World of Reports: an Anthropological Explanation*. *Journal of Film and Video* (tematikus különszám: Home Movies and Amateur Filmmaking) 1986. 3–4. sz. 102–110. 102; Fred Camper: *Some Notes on the Home Movie*. *Journal of Film and Video* (tematikus különszám: Home Movies and Amateur Filmmaking) 1986. 3–4. sz. 9–14. Itt: 12–13.
18. Roger Odin: i. m.
19. A filmtekercseket az 5. generációból származó Orbán György kezdeményezésére digitalizálta Tóth Orsolya és Buglya Sándor. A családi filmgyűjteményről Tóth Orsolya ismeretterjesztő cikkéből (Tóth Orsolya: *Egyszer volt... Kolozsváron talált amatőr filmek az 1920–30-as évekből*. *Filmtett* 2006. 4. sz. Online elérhetőség: <http://www.filmtett.ro/cikk/2572/kolozsvaron-talalt-amatior-filmek-az-1920-30-as-elvekbol> (2012. 10. 27.) és magiszteri dolgozatából (Tóth Orsolya: *Orbán Lajos, a kolozsvári filmvarázsló. 1925–35 között készült amatőr némafilmek a Janovics Jenő stúdiói által készített filmek árnyékában*. Magiszteri dolgozat, BBTE, szociokulturális magiszteri program, 2011) értesültem, amelyekben az erdélyi némafilmek kontextusában elemezte az amatőr filmeket. Önzetlen segítségét ezennel is köszönöm. Később a filmtekercsek tulajdonosai (Orbán László és Kabay László) bocsátottak a kutatás rendelkezésére újabb információkat, és mutatták meg a felvételeket.
20. A felvétel megtekinthető a *Filmtett* Youtube-csatornáján: <http://www.youtube.com/watch?v=SVDZTM5SMKo> (2012. 10. 27.).
21. Orbán Lajos munkáltatója, a Kováts P. Fiai fotóbolt együttműködött a kolozsvári EKE turistatársasággal az amatőr fényképezést popularizáló akcióiban. 1931 januárjában a Kováts P. Fiai 12 előadásból álló ingyenes fotótanfolyamot hirdetett meg az Erdélyben, amelyen 4-4 előadást tartott Orbán Lajos és a balt laboránsa, ifj.



- Fanta István, további előadók Éjszaky Ödön, E.L. Bordán és Forgács M. voltak. Az utolsó előadás témája a filmzés 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. 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.” Online elérhetőség: <http://www.erdelyigyopar.ro/1931-1/4066-a-kovats-p-fial-ceg-ingyenes-fototanfolyamanak-reszletes-programja.html> (2012. 10. 27.).
22. A film eredeti, francia címe: *Le Débarquement du congrès de photographie à Lyon*. Megtekinthető itt: <http://www.youtube.com/watch?v=rmZzbbhZ1v0> (2012. 10. 27.).
23. Orosz Endre azonosításában Nyisztor Miklós segített, akinek magángyűjteménye van EKE-s relikviákból, a 20. század eleji egyesületi életet kutatja.
24. Mary Ann Doane mellett érvel, hogy a mozgóképek egy olyan korban bukkantak fel, amelyre egy „erős archíválási vágy” volt jellemző. A film beteljesítette az esetleges (contingent), a történelem idejének rögzítése, megőrzése iránti vágyat (Mary Ann Doane: *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*. Harvard University Press, 2002. 206–232).
25. *Erdély* 1932. 2. Online elérhetőség: <http://www.erdelyigyopar.ro/1932-2/3794-a-fenykepesszeti-ideny-kezdetek.html> (2012. 10. 27.).

