

# A MOZGÓKÉP HÁZIASÍTÁSÁRÓL

## Blos-Jáni Melinda: *A családi filmezés genealógiája. Erdélyi amatőr médiagyakorlatok a fotózástól az új médiafajtáig*

■ Régi, harmonikás géppel fényképező kislányt láthatunk Blos-Jáni Melinda könyvének borítóján. A könyvet fellelőzve kiderül, hogy a kép 1932-ben készült Kolozsváron. Egy okostelefonnal fényképező mai hatéves látványára kevésbé kapnánk fel a fejünket, ez a kislány viszont emlékezetes látvány, elegáns szövetkabátjában, barettyében, amint óvatos mozdulattal érinti a nála magasabb állványra szerelt fényképezőgépet, valószínűleg a fotós kérésére.

Az otthon terében, a családról készült mozgóképek különböző vonatkozásait vizsgáló íráshoz remek illusztráció ez a fénykép. Egyrészt a fényképezés aktusát (pontosabban annak mímelését) látjuk rajta, azt a médiagyakorlatot, amelyre épülve a filmezés bekerült a családi szokások közé, másrészt gyereket látunk a képen, a családi filmek leggyakoribb szereplőjét. Rávilágít arra is, amit a szerző a kutatás egyik fontos tanulságának nevez: a mozgókép hétköznapi használatát a fotó vagy a közönség által használt más reprezentációs formák kontextusában kell vizsgálni.

Blos-Jáni Melinda szerint a gyerekek születése „képforduló”, ez az a pillanat, amely a szülőket valamilyen reprezentációs tevékenységre sarkallja. Az ezzel kapcsolatos habitus viszont változott a médiatörténet és a technikatörténet során. A felvevőgép például az apa kezéből idővel átkerült az anya kezébe, a szülők eleinte hagyományos fénykép-pózbba rendezték gyerekeiket a mozgóképeken is, később már arra törekedtek, hogy a felvétel minél inkább „összecsússzon” a valósággal, a celluloidra készült némafilmek családi

használata pedig más volt, mint később a hangos videofelvételeké.

Blos-Jáni Melinda kötete az Emberek és kontextusok sorozat részeként jelent meg 2015-ben, az Erdélyi Múzeum-Egyesület gondozásában, alapja a kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetem Magyar Néprajz és Antropológia Tanszékének doktori iskolájában készült disszertáció. A szerző 2001 óta foglalkozik privát filmekkel, a kutatáshoz kapcsolódó adatgyűjtés tehát több mint tíz év munkája. A kötet hiánypótló amiatt is, mert erdélyi amatőr filmgyűjteményről nem készült még elemzés, de újszerűsége inkább az etnográfiai módszerek és a médiumelméleti kérdésselvetés ötvözésében rejlik.

A szerző három erdélyi család mozgóképes gyűjteményét elemezve vezeti le a film domesztikációjának folyamatát a két világháború közötti időszakról, amikor film-felvevőgépet birtokolni privilegizált gazdasági státust jelentett, máig, amikor már bárki készíthet filmet a telefonjával. A kolozsvári Orbán család felvételei 1927/28 és 1932 között készültek, a marosvásárhelyi Haáz család több generációja is készített családi filmeket, a kutatás két filmszalag-gyűjteménnyel foglalkozik az 1980-as évekből, illetve egy videógyűjteménnyel, amely az 1990-es évek végétől 2003-ig készült felvételeket tartalmaz, a szintén marosvásárhelyi Keresztes család gyűjteménye pedig 1989 és 2006 között készült.

Az időben néha egymást átfedő, szinte 80 éves periódust felölelő filmanyag elemzése a filmezés és a filmek használatának generációs különbségei-

re világít rá. Az 1920-as évek végén egy fotóbolt alkalmazottja hazaviszi az üzletből a reklámcélból kapott 16 mm-es filmfelvevőt, a hatvanas években egy táncmester a táncok dokumentálására kapott kamerát próbálja ki otthon, a nyolcvanas években egy családapa ismerősi köre által jut filmes technikához. A három eset vizsgálatakor más-más kontextusok bizonyultak relevánsnak: az 1930-as években a polgári életforma, a formális keretek közt megélt társasági élet (fotóklub, fotóbolt, Erdélyi Kárpát Egyesület), az 1970-es, 1980-as években az amatőr filmklubok közössége, funkciói (Schnedarek Ervin marosvásárhelyi filmklubja), az 1990-es években pedig individualizálódási folyamat indul el, intézményes keretek nélkül. A szerző megfogalmazásában a mozgókép és a mindennapi élet szimbiózisának vizsgálata „a (médiá)történelem alunézetét fedheti fel” (67.).

Blos-Jáni Melinda 27 interjút készített el a kutatás során, többnyire azokkal a családtagokkal, akik a filmeket készítették vagy foglalkoztak azokkal. Kérdései mind a filmezésre, mind a felvevőgépek beszerzésére, illetve a felvételek használatára, utóéletére vonatkoztak. A családok történetei, amelyek követését a függelékben közölt családfák is segítik, a családok médiagyakorlatainak története (ezen esetenként a rajzolás, fotózás is értendő) és a filmgyűjtemények, majd azok társadalmi életének bemutatása teszi ki a kötet legerjedelmesebb, hatodik fejezetét, amelyben részleteket olvashatunk az interjúkból.

Az előző fejezetekben átfogó képet kapunk a privát filmek tudománytörténetéről, illetve a kutatás elméleti kereteiről. A szerző levezeti, ahogy az amatőr, a privát, a családi filmek a marginalizáltság állapotából előtérbe kerültek: bizonyítékként használták őket, archívumokba gyűjtötték és kutatni kezdték őket, a technológia demokratizálódásával pedig egyre inkább összefonódtak a média világával, és a részvételi médiakultúra részét képezték.

Fontos helyet foglal el a kutatás elméleti kontextusában Richard Chalfen

megközelítése: az amerikai antropológus szerint a privát filmgyűjtemények nem referenciaértékük miatt érdekesek, hanem azért, hogy milyen kommunikáció valósul meg általuk az otthon társadalmi terében. Ez kiegészül Patricia R. Zimmerman meglátásával, miszerint az elemzésnél figyelembe kell venni a domináns médiagyakorlat ideológiáját, azt, hogy a családi kommunikáció ideológiák konstrukciójává válik, illetve a James Moran által kidolgozott gyakorlat elméletét, amely a habitus és a társadalmi mező fogalmak bevonásával árnyalja a képet, és lehetővé teszi a médiahasználók történeti tapasztalatának és kulturális környezetének bevonását az elemzésbe.

A filmgyűjtemények tartalomelemzésénél Blos-Jáni Melinda André Gaudreault és Philippe Marion kanadai-belga szerzőpáros médiagenealógiájából indul ki, amely a könyv címében is visszaköszön. A médiagenealógia elmélete szerint a médiumok egy folyamatos eredményeképpen nyerik el identitásukat. Az új technológiák a legitimnek tartott médiagyakorlatok és műfajok kontextusába épülnek be, a korai mozgóképeken például a fotó tulajdonságait látjuk megnyilvánulni: ez a spontán intermedialitás. Egy későbbi fázisban az új médium saját gyakorlatra tesz szert, más médiumokhoz pedig negociált intermedialitás fűzi. A genealógiai szemlélet a különböző gyakorlatok közötti átfedéseket mutatja ki, világít rá a szerző.

A családi filmet más médiumokkal való kapcsolatán kívül a mozgóképes technológia fejlődése is folyamatosan alakítja. Ezzel foglalkozik a könyv negyedik fejezete. A szerző itt többek között a családi mozgóképek Roger Odin által megkülönböztetett korszakait idézi, amelyeket saját elemzései is megerősíteni látszanak. Odin három korszakot különít el: az első korszak celluloidfilmjeit meghatározott rituálék kíséretében vetítették (pl. vetítő összeszerelése), a privát értelmezés mellett a kollektív jelentéstermelődés is jellemző volt a néma felvétel nézése köz-

ben történő narrációval, a családapa filmezett és vetített. A családi videózás a második korszak, amikor a család már kevésbé hierarchizált, bárki kezelheti a kamerát, a tévés képszerkesztés modellje van hatással erre a kommunikációra, a felvételek reflexívebbek, már nem családi filmek ezek, hanem filmek a családról. Az újmédiakorszakban pedig eltűnnek a megszorítások, a képrögzítés és vetítés banálissá, mindennapivá válik. Ezek már nem filmek, hanem dokumentumok a családról.

Külön fejezetben foglalkozik a szerző a kameratekintet történetével, vagyis azzal, hogy a családi filmek szereplői hányszor és milyen körülmények között néznek a kamerába. Az elbeszélő filmekben ez nagyon ritkán fordul elő, és kiemelt jelentősége van. A keretből kifelé néző arc a néző és a kép közötti interakció elismerése, a szereplő képpé válása annak érdekében, hogy létrehozza önmaga analógiáját. A korai családi filmekben léptenyomon találkozunk ezzel az ösztönös képpé válással, a videókorszak filmjeire ez kevésbé jellemző, derül ki Bloss-Jáni Melinda elemzéséből.

Az 1930-as évek Orbán-felvételeinek szereplői jellemzően megszakítják hétköznapi tevékenységüket, és a kamerába néznek, ezzel pedig képpé, ikon-szerűvé válnak. A gyűjtemény egyik darabja a *Családosdit játszanak* címet viseli, a felvétel végére Orbán Lajos, felesége és gyermeke otthonukban a korabeli fényképekről ismert tipikus házaspári

pózba rendeződnek. A gyerekek úgy viszonyulnak a Cine Kodak felvevőgéphez, mint egy apafigurához: tisztelettel közelítenek hozzá.

Ifj. Haáz Sándor az 1980-as években nem csak a személyes emlékek megőrzése miatt filmez, szeretné dokumentálni a hagyományos paraszti kultúrát is. Filmjeiben gyakran előfordul, hogy a megfigyelő magatartásból átvált egyfajta interaktivitásba, visszaintegetnek neki a lefilmezettek, vagy akár kezét is fognak vele. A gyerekek viselkedése ezeken a felvételeken már más: csak épp odapillantanak a filmesre, nem függesztik fel a játékukat. A ruhájuk sem ünnepi: az operatőr a valóságot akarja megörökíteni, és nem próbálja megrendezni azt.

Keresztes Pál filmjein látszik, hogy a videózás jelenléte a család életeseményeiben annyira mindennapivá vált, hogy a gyerekek képesek megfedelkezni a kamera jelenlétéről. Tabuvá vált kamerába nézni. Másrészt az apa már nem sajátítja ki a felvevőgépet, az néha átkerül a gyerekek kezébe is, ennek megfelelően a kamera elveszti korábbi tekintélyét.

Bloss-Jáni Melinda pontos, körültekintő kutatásával egy ma már mindennapi habitus közösségi, intézményes gyökereit tárja fel. Könyve fontos kiindulópontja lehet a huszadik század erdélyi társadalomtörténetét kutatók számára, de azoknak is, akik az újmédiakorszak történeti előzményeire kíváncsiak.

**Zsizsmann Erika**