Sághy Miklós

A privát szféra faggatása, avagy miről árulkodnak a családi filmek

Szerző

Sághy Miklós a Szegedi Tudományegyetem Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszékének docense. Tanulmányai, cikkei a kortárs magyar irodalom, film, az irodalom és a film kapcsolata, valamint a média- és metaforaelméletek témaköreiben jelentek meg.

E-mail cím: saghy.miklos@hung.u-szeged.hu

<https://doi.org/10.31176/apertura.2018.13.1.5>

A privát szféra faggatása, avagy miről árulkodnak a családi filmek

[Blos-Jáni Melinda: *A családi filmezés genealógiája. Erdélyi amatőr médiagyakorlatok a fotózástól az új mozgóképfajtákig*. Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2015.]

Tudományelméleti problémák a vizsgálandó anyaggal kapcsolatban

Blos-Jáni Melinda 2015-ben megjelent, *A családi filmezés genealógiája* című könyve a filmkészítés egy nehezen hozzáférhető területére, a családi mozgóképkészítési gyakorlatokra fókuszál. Mivel vizsgálatának anyaga javarészt privát archívumokban, személyes filmtárakban található, ezért egy olyan láthatatlan „alkotói” szférába kalauzolja olvasóját, ahol nem sokan jártak előtte. Vagy ha megfordultak is a szóban forgó területen – mint például Forgács Péter, a rendező, aki *Privát Magyarország* (1988-2002) című projektjéhez gyűjtött családi filmtárakból anyagokat –, áttekintő térképet nem készítettek, nem készíthettek róla, hisz ehhez előbb a vizsgálandó archívumokat kellett volna felmérni, ám a családi filmkészítési praxisok esetében ez szinte lehetetlen vállalkozás, éppen az anyag rejtőzködő, privát természetéből következően. A könyvben leírt kutatás tehát az imént vázoltak okán több tudomány módszertani kérdést is felvet. Mindenekelőtt azt, hogy miképpen lehetséges objektív, ellenőrizhető (azaz intézményes) módon beszélni egy radikálisan szubjektív (informális) gyakorlatról, melynek teljes korpusza lényegében beláthatatlan. Vagyis: mit kezdjen a tudományos módszertan az intézményeken kívüli, mindennapi filmkészítési gyakorlatokkal? Egyáltalán miképpen határozható meg a családi filmezés jelensége például a „hivatalos” vagy független (ámde professzionális) filmes gyakorlatokhoz képest? Blos-Jáni Melinda könyve nem kerüli meg a szembesülést a vizsgálati tárgyát érintő alapvető elméleti kérdésekkel; éppen ellenkezőleg: a szóban forgó munkában jelentős teret kap a családi filmezésnek mint kutatási témának a meghatározása, valamint azoknak az adekvát módszereknek a kijelölése, melyekkel a szóban forgó téma – minden nehézség ellenére – ígéretesen vizsgálható.

A teoretikus okfejtést a vizsgálati terület definíciójával kezdi a szerző, aki az amatőr filmek nagy halmazán belül először is kijelöli a családi filmek helyét. Az amatőr filmezés – írja – lényegében azt az alkotói praxist jelöli, mely kívül van a filmiparon, nem árucikkeket, kereskedelmi termékeket hoz létre, s ily módon eltér a hivatalos filmkészítés gyakorlatától. Ez egyfajta marginalizált pozíciót jelent az ipari filmtermeléshez képest, ugyanakkor az alkotói szabadság lehetőségét is magában hordozza. Az amatőr filmnek, mely tartalma és kontextusa szerint is tárgygyűjtőfogalomnak tekinthető, alkategóriái a *privát film* és a *családi film*. Az utóbbi altípusba tartozó

mozgóképek elsősorban nem formanyelvi sajátosságaik, hanem a hozzájuk kapcsolódó társadalmi cselekvésformák alapján különülnek el a többi amatőr filmtől, hiszen a családi mozgóképeket társadalmilag jól definiálható közösségek készítik, nézik, jelesül a *családok*, és a hozzájuk kapcsolódó gyakorlatok (értelmezés, alkotás) döntően a nevezett közösségek magánügyei. Ennyiben a családi filmezés praxisa *privátnak* tekinthető. A privát film (angolul: home movie, home video) ugyanakkor a családinál tágabb fogalom, hiszen mindazt jelöli, ami a mozgókép társadalmi nyilvánosságán kívül esik, tehát „nemcsak a családban készült filmek tartoznak ide, hanem más logika szerint szerveződő közösségi, egyéni igényeket kiszolgáló alkotások is” (15).

A privát film kérdéskörének hangsúlyos felértékelődése nyilván egybeesik a digitális médiumok elterjedésével, vagyis az újmédia korával, hiszen az új technológiák tették azt lehetővé, hogy a házilag készített tartalmak a különböző videomegosztók segítségével a nyilvános médiatér – akár nagyon is népszerű – részeivé válhassanak. Ebből következően a széles tömegeknek megjelenési, (ön)reprezentálási felületet biztosító úgynevezett participatív médiakörnyezet döntően átalakítja a privát és a publikus (informális/intézményes) tereket, s így módon a privát filmes gyakorlatokat vizsgáló kutatót is elméleti reflexióra és mindezek számbavételére kényszeríti. *A családi filmezés genealógiája* című kötet érdeme, hogy nemcsak arra mutat rá, hogy a kortárs médiakörnyezet milyen kihívások elé állítja a privát (és ezen belül a családi) film vizsgálóját (valamint alkotóját), hanem arra a történelmi folyamatra is rávilágít (a szakirodalom segítségével, röviden), mely a privát filmek társadalmi térbe kerülésének mérföldköveiként értelmezhetők. A privát film társadalmi-történeti jelentőségére, dokumentumértékére ugyanis mindenekelőtt az olyan események hívták fel a figyelmet, mint például az 1963-as Kennedy-gyilkosság, melynek nyomozati rekonstruálása során az amatőr filmes, Abraham Zapruder 8 mm-es magánfelvétele döntő jelentőséggel bírt. 1991-ben pedig „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 videofelvételt előbb tévében közvetítették, majd a per sokat vitatott bizonyítékává vált” (15). A Holliday-felvételek, melyek többek közt utcai lázongásokat váltottak ki, élénk tudományos viták keresztüztüzebe kerültek. A hozzászólók nagy része a szóban forgó anyagot a vizuális reprezentáció és a dokumentumfilmes kifejezés episztémológiai válságának emblematisztikus példájaként kezelte, mindenekelőtt azért, mert a vád és a védelem a mozgóképek homlokegyenest eltérő értelmezésével próbálta meg bizonyítani igazát a bíróságon.

A privát film fontosságát növelte az a történelemtudományi paradigmaváltás is, mely a nagy narratívák felvázolása helyett az alternatív kis történetekre, a mindennapi élet kutatására helyezi a hangsúlyt. A mikrohistorikus megközelítés számára ugyanis a privát filmek (fotográfiák) olyan történeti dokumentumokat jelentenek, amelyek egyfelől a történelem alulnézetét nyújtják, másfelől pedig egy-egy korszak mentalitástörténetének nyomait hordozzák magukban. A családi filmek például a családmodellek koronkénti változásáról, a különböző mozgóképrögzítő eszközökhöz fűződő emberi viszonyokról (vagyis az úgynevezett médiadomesztikáció folyamatáról) is árulkodhatnak – erről a későbbiekben még lesz szó.

Bloss-Jani Melinda: A családi filmezés genealógiája. Erdélyi amatőr médiagyakorlatok a fotózástól az új mozgóképfajtákig

A vizsgálati terület, a vizsgálati módszerek pontosítása

A privát (s ezen belül a családi) filmek tárgyköréhez a kulturális antropológia módszereivel közelít a szóban forgó munka szerzője. Ennek megfelelően a vizsgált dokumentumokat, archívumelemeket a vizuális kommunikáció olyan gyakorlataiként kezeli, melyeket megérteni,

leírni elsősorban a társadalmi, technológiai és kulturális meghatározottságok összjátéka felől érdemes. Fontos ugyanakkor, hogy a privát filmezés praxisát alakító különböző hatások történeti változásai is a kötet érdeklődésnek fókuszában állnak, vagyis a családi filmezést meghatározó kontextusok és egyéni döntések koronkénti eltérései, valamint időbeli alakulásai.

A komplex, kontextusra is kiterjesztett vizsgálat a családi filmek (fotók) esetében azért is fontos, mert a szóban forgó vizuális produktumok jelentése nem határozható meg pusztán képi mivoltuk alapján. A családi képek, filmek ugyanis elválaszthatatlanok azoktól a társadalmi (közösségi) gyakorlatoktól, amelyekben tulajdonképpen felhasználásra kerülnek. Ez egyfelől azt jelenti, hogy a családtagok, családi események azonosítása többlettudást, kiegészítő kontextuális ismereteket igényel, másfelől meg azt, hogy a családi filmek privát képvilágát a felvétel, a rögzítés személyes módja, a befogadást pedig annak magánjellege határozza meg. A családi filmek szűk körű megtekintése során például a családtagok nagyon gyakran kommentekkel, történetekkel, anekdotákkal egészítik ki a látottakat, ami nem meglepő, hisz a privát mozgóképek legtöbbször az emlékefelidézés eszközeként funkcionálnak. Éppen ezért a családi film – a befogadás módját figyelembe véve – olyan „ösztönző jelnek” is tekinthető, mely voltaképpen nézőjének a „belső”, emlékeidéző moziját stimulálja. Az emlékeidézés gyakorlata során ugyanakkor a családtagoknak mintegy össze kell játszania, hogy a közös múltat rekonstruálni tudják, vagyis hogy végeredményben egy (mikro) emlékezetközösséget alkossanak. A családi filmekről leválaszthatatlanok tehát azok a tudásformák, narratívák, melyek „a kép témájával kapcsolatos élményeket jelentésteli keretekbe foglalják, de nem feltétlenül öltönek diszkurzív formát, és azok a szövegek, *diskurzusok*, melyek a képek nézésekor, mutogatásakor valamiként megfogalmazódnak, textualizálódnak” (38).

A családi filmezés genealógiája című kötet történeti érdeklődése értelemszerűen kiterjed az imént vázolt, családi filmes gyakorlatok vizsgálatára (vagyis arra, hogy miképpen válik a családi emlékezet szervezőjévé különböző korokban a kamera), valamint annak a folyamatnak a szemrevételezésére, hogy a mozgóképrögzítés technológiájának változása miképpen hatott a családi önreprezentáció praxisaira. Az utóbbi szempont vizsgálatának fontosságára éppen a kortársi médiakörnyezet alakulása hívja fel a figyelmet, hisz – a fent már említett – digitális médiatechnológiák forradalma többek közt a privát és a publikus tér jelenségeit, viszonyrendszerét alakította át radikálisan. S mivel mindezeket számításba veszi a szóban forgó kötet, nem csoda hát, hogy a mediális közvetítést – elsősorban a családi és privát filmek tulajdonságaiból kiindulva – olyan jelenséggént tételezi, amelyet „egyszerre konstruálnak a társadalmi gyakorlatok”, és „a médium technológiai aspektusainak változásai” (41).

A történeti vizsgálatok elsődleges módszere a médiagenealógia, hiszen a családi filmek analízise során döntő jelentőségű szempont, hogy a különböző rögzítési technikák mikor, mi módon jelennek meg és válnak a kultúra (s így a privát mozgóképkészítés) alakító tényezőjévé. A különböző genealógiai elképzelések – melyek egy-egy új kommunikációs technológia médiummá válásának, intézményesülésének folyamatát írják le – közös vonása, hogy az „új” médiumot a „régiek” viszonyrendszerében pozicionálják. David Bolter és Richard Grusin a remedializáció

fogalmával jelölik azt a folyamatot, melynek során egy új médium a régiek formáját, technikai sajátosságait ölti magára, azzal a céllal, hogy az ismerősség látszatát kihasználva minél szélesebb körben elfogadottá és népszerűvé válhasson. [1] Blos-Jáni Melinda ugyanakkor nem a remedializáció, hanem az intermedialitás jelensége felől közelít a médiageneológia módszertanához. Eszerint, amikor egy új kommunikációs technológia megjelenik az emberi kultúrában, akkor a „legitimnek tartott médiagyakorlatok és műfajok kontextusába épül be. Ez egy *spontán intermedialitás*, ekkor a médium egyediségének kérdése még nem releváns, hiszen a korábbi médiumok társadalmi gyakorlatát egészíti ki, folytatja. Az intermedialis kapcsolatok hatására következik be a *felbukkanás* mozzanata: az alakuló médium gyakorlata kezd elkülönbszódni más médiumoktól, már nem viszonyul ezekhez mimetikusán. A második születés után a spontán intermedialis viszonyok megszűnnek, helyette kialakul egy *negociált intermedialitás*, azaz a médiumok kapcsolata alárendelődik (vagy legalábbis egyeztetve van) a kétszeresen megszületett médium identitásának” (44). A médiageneológia intermedialis megközelítése tehát abból indul ki, hogy egy új technológia útja különböző mediális gyakorlatok átfedéseinek keresztül vezet az intézményesülés, az elfogadottság felé. A családi filmek esetében is jól megfigyelhető (s a szóban forgó könyvben szemléletesen dokumentált) ez a folyamat. A házi mozgóképarchívumok ugyanis funkciójukat, formanyelvi megoldásaikat tekintve kezdetben a családi fényképalbumokkal mutatnak átfedést, rokonságot. A később megjelenő képrögzítő technikák is (mint például a video, digitális felvevő) a már meglévő gyakorlatok kontextusába lépnek be, s alakítanak ki velük intermedialis relációkat, miközben persze az „otthonos”, ismerős médiumok identitásának újragondolására is kényszerítik (fel)használóikat.

Mivel a családi/privát film alapvetően (használatát, létrejöttét tekintve biztosan) elkülönül az intézményesült mozgóképkészítési, -fogyasztási gyakorlatoktól, és döntően az otthon teréhez kötődik, ezért az ilyen típusú filmek (diakrón) vizsgálata lehetőséget ad annak a folyamatnak a leírására, melynek során egy új médiatechnika fokozatosan a (családi) mindennapok domesztikált részévé válik. A média hétköznapiasulásának, szakszerűbben: a médiadomesztikáció folyamatának elemzése *A családi filmezés genealógiája* című kötetnek is fontos törekvése. A közel nyolcvan évet átfogó diakrón vizsgálat ugyanis nagy hangsúlyt fektet annak leírására és jellemzésére, hogy a különböző képrögzítési és -lejátszási technológiák hogyan épülnek be a háztartásokba: a családtagok milyen megfontolások alapján választanak ki egy-egy technológiát, miképpen hangolják az új „szerzeményhez” a szokásaikat, milyen új családi gyakorlatok jönnek létre ennek következtében, és nem utolsósorban, miképpen épül (akár alakító módon is) az új technológia az emberi kapcsolatok hálózatába.

A szóban forgó kötet tehát kifejtett céljainak megfelelően egyfelől a családi filmezés technikátörténetét vizsgálja elsősorban a médiageneológia módszertanára támaszkodva, másfelől a jelenség társadalmi vonatkozásait veszi górcső alá, döntően a médiadomesztikáció folyamatára fókuszálva. Nyilván e két megközelítési szempont csupán elméleti szinten választható el egymástól (és erre reflektál maga a kötet is), hiszen a technikátörténet (melyet a médiageneológia vizsgál) társadalmi hatását elemzi tulajdonképpen a család közegében a médiadomesztikáció kutatója.

A borító közelebbről

Az archívumvizsgálatok

A kötetben bemutatott elemzések 3 család 4 generációjának közel 80 éven átívelő filmkészítési szokásaira fókuszálnak. A fentebb vázolt módszertani kereteknek megfelelően a családi archívumok analízise elsősorban annak meghatározására irányul, hogy egy adott korszak filmezési technikái hogyan épültek a családok közösségi életterébe, és miképpen alakították, formálták azt.

A kolozsvári Orbán család filmgyűjteménye az amatőr filmezés úttörő példáját képviseli. A családi közösség privát mozgóképeit idősebb Orbán Lajos készítette egy kölcsönkamerával az 1920-as, 1930-as években. A marosvásárhelyi Haáz család három generációjának történetében már médiumváltást is megfigyelhetünk. Az első két generáció még analóg technikával, míg a harmadik már videotechnikával készíti családi filmjeit. A szintén marosvásárhelyi Keresztes családban pedig az analóg- és videotechnika mellett már a digitális képrögzítés és tárolás módjai is megjelennek. Vagyis a vizsgálati korpusz kronologikus jellege valóban a diakronikus vizsgálat lehetőségét ígéri.

A nevezett privát archívumokat kétségtelenül kimerítő alapossággal vizsgálja Blos-Jáni Melinda. Részletesen bemutatja a családok történetét, interjúkat készít a családtagokkal (ezekből részleteket is közöl), melyek során elsősorban a filmezéshez fűződő viszonyukról, valamint az elkészült mozgóképek használatáról faggatja őket. Precízen dokumentálja a megtekintett filmek tematikai, formai sajátosságait és számszerűsíthető paramétereit. Az archívumok bemutatásának, leírásának ez a mélysége nyilván elvárható egy antropológiai irányultságú munkától. A vizsgált jelenség szakszerű felmérése, lokalizálása és mibenlétének meghatározása ugyanis elengedhetetlen a tudományos értékű következtetések megtételéhez. Mindazonáltal a nem szakmabeli olvasók tárgya

iránti érdeklődését valószínűleg nem serkenti a számszerűsített adatolás, a részletező katalogizálás. Kétségtelen persze, hogy az archívumok bemutatásának nehézsége azok privát jellegéből következik. Egyfelől ugyanis a családi gyűjtemények nem nyilvánosak, hozzáférhetők, ezért egy-egy utalással, hivatkozással nem tudja a szerző az olvasóit (akár az állítások ellenőrzésének céljából is) a vizsgálati korpuszhoz irányítani; be kell tehát azokat részletesen mutatnia. Másfelől elemzésének tárgyai mozgóképek, s így azokat (vagy azok részleteit) demonstrációs céllal prezentálni nem tudja a szerző a kötet keretei közt, más szóval: nem tudja kutatási „tárgyát” a szövegében *közvetlenül* idézni, csakis közvetve, a mozgóképek szóbeli bemutatásának segítségével. (S ezt a nehézséget csak részben orvosolják a filmekből kivágott állóképek, melyeket örömteli módon bőséggel találunk a szóban forgó munka végén, a *Képmelléletek* alcím alatt.)

Kifejezetten izgalmasak azok a részek, amelyek a társadalmi kontextusok vizsgálata során olyan amatőr filmes intézményeket mutatnak be, melyek a családi archívumok (archiválók) életében fontos szerepet játszottak. Ifjabb Orbán Lajos képrögzítéshez fűződő viszonyát például alapvetően meghatározta egyfelől a Kovács P. Fiai fotóbolt, ahol először alkalmazottként, majd tulajdonosként tevékenykedett (és ahonnan felvételeihez a kamerát is hazavitte), másfelől azok az egyesületek (Tessar Teke Társaság, Erdélyi-Kárpát Egyesület), melyek az amatőr fotózással és filmezéssel foglalkozó embereket gyűjtötték össze Kolozsváron az 1920-as, 1930-as években. Ifjabb Haáz Sándor és Keresztes Pál filmkészítői habitusára pedig – állítja és bizonyítja is a szerző – Schnedarek Ervin filmkészítő legendás marosvásárhelyi műhelye és iskolája volt nagy hatással.

A korpusz átfogó, diakronikus vizsgálata több mintázatra is rámutat a családi archívumokkal kapcsolatban. Először is a kötet szemléletesen (vagyis példákkal igazoltan) vázolja, hogy a mozgóképrögzítés az évtizedek során miképpen vált az otthon természetes részévé. Ifjabb Orbán Lajos (1920-as, 1930-as években) még „kölcsonzött” kamerával dolgozott, idősebb Haáz Sándor (az 1950-es, 1960-as években) a munkája révén (hisz táncfilmeket készít) vált amatőr filmessé, ám fiai Ferenc és Sándor, illetve Keresztes Pál (az 1970-es, 1980-as években) már az otthon „domesztikált” eszközöként használják a felvevőgépet. Pál fia, Péter pedig kezdetben a videotechnikát, majd a digitális eszközöket kezeli élete szerves részeként. Másodsorban a házi képrögzítés genealógiai történetét látja kitűnni vizsgálati anyagából a szerző. Eszerint a családi filmek készítése kezdetben (az 1920-as, 1930-as években) az amatőr fényképezési szokásokhoz igazodott, vagyis a fényképezés alárendeltje volt, majd a későbbiekben fokozatosan elvált intermediális „rokonától”, s először a két médiumot (fotó, film) párhuzamosan használják a családi események rögzítésre, végül pedig önálló „identitással” ruházzák fel a mozgóképrögzítő kamerát a családi filmesek. Ezek a megfigyelések valóban fontos médiagenealógiai összefüggéseket tárnak fel, ám meggyőző erejüket némileg csökkenti, hogy a történeti folyamatok felvázolása mindösszesen három (meglehetősen esetlegesen és véletlenszerűen fellelt) családi archívumon alapul. Nem könnyű persze privát archívumokat felkutatni és azokhoz hozzáférni, ám mégis: a nagyobb korpusz egyfelől jobban alátámaszthatta volna a történeti megfigyeléseket, másfelől akár újabb diakrón mintázatok megfigyelését is lehetővé tehetné volna.

Felettébb izgalmas része a szóban forgó munkának az a fejezet, mely a kamerába nézés történetét

vizsgálja a családi filmekben. A kamera felé forduló emberi arc, melynek jelölésére a *kameratekintet* terminust használja a szerző, jóllehet a családi filmekben gyakran megfigyelhető, ám a számszerűsített statisztikák érdekes rajzolatot mutatnak diakronikus aspektusból. Eszerint ugyanis a kamerába nézés egyre ritkább lesz az évtizedek előre haladtával, ami azt bizonyítja, hogy az új technológiák fokozatosan beépülnek a családi filmezés gyakorlatába, mondhatni *domesztikálódnak*, hiszen a családtagok láthatóan egyre fesztelenebbül és otthonosabban viselkednek a felvevőgép lencséje előtt. Az Orbán család filmjein a kameratekintetek elemzése megmutatta, 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 ünnepélyes arckifejezésekben lelte meg a hiteles, valószínű ábrázolás nyitját” (173). Ehhez képest a Haáz család 1970-es és 1980-as évekbeli Super 8-as filmjein a kamerába tekintés már nem jár együtt merev testtartással, statikussággal, sőt, éppen a spontaneitás és az esetlegesség válik fontossá, mégpedig azért, mert Haáz Ferenc történetesen a „hirtelen átváltozó, érzelmeket nyíltan kifejező gyermekarcokat tanulmányozza kamerájával” (169). A Keresztes család filmjei pedig, melyek a videokorszakot, vagyis egy újabb médiatörténeti periódust képviselnek, azt példázzák, hogy a kamerának, felvevőgépnek már nincsen „rendet és egyenes testtartást parancsoló tekintélye, a gyerekek szabadon táncolhatnak, hancúrozhatnak és grimaszolhatnak a kamera előtt” (174). Mindemelllett a filmezés gyakorlatában is megfigyelhető a demokratizálódás, hisz az apa gyakran átengedi gyerekeinek a kamerát, s így módon ők is részt vehetnek a családi (mozgó)kép alakításában. Ez a fajta részvétel akár az újmédiumokhoz kapcsolódó participatív médiagyakorlatok irányába mutató tendenciaként is értelmezhető, akárcsak a videót önreprezentációra használó Haáz gyerekek felvételei. A 2000-es évek családi filmjeinek narcisztikus gesztusai ugyanis már előre jelzik a majdani videomegosztó korszak fiatal generációjának az én-üzeneteket előtérbe helyező szelfikultúráját és vele együtt e reprezentációs mód széles körű elterjedését.

A kameratekintetek történetének alapos vizsgálata arra is lehetőséget ad a szóban forgó kötet szerzőjének, hogy a kamerához fűződő emberi viszonyokon túl a kis közösségi kapcsolatok, a családi viszonyok alakulására vonatkozóan is következtetéseket vonjon le. A kamerát kezelő apa és a filmekben szereplő családtagok viszonya például láthatóan megváltozik az évtizedek során. Az 1930-as évekbeli mozgóképeken Orbán Lajos a családi színjátékok karakteres „rendezőjeként” azonosítható, míg az 1980-as évek Super 8-as filmjein az apák már nem vállalják a mindenható rendező szerepét: a gyerekek viselkedését nem igyekeznek a felvétel kedvéért rendszabályozni, és kerülnek a beállított, teátrális képeket. A videokorszakot képviselő Keresztes Pál mozgóképkészítő praxisában már azt látjuk, hogy egyfelől a gyerekeket is bevonja a filmkészítés folyamatába, másfelől pedig arra biztatja családtagjait, hogy a lehető legspontánabb módon viselkedjenek a kamera előtt. Ehhez hasonlóan az apa-gyerekek viszonyról is árulkodnak a vizsgált archívumok, melyek általánosságban egy fokról-fokra informálisabb kapcsolat irányába mutató szülő-gyerek viszonyt rajzolnak ki.

Összességében, úgy vélem, többek között az imént vázolt összefüggések bemutatása és leírása

miatt (is) oly izgalmas *A családi filmek genealógiája* című kötet. Ehhez egy olyan komplex módszertanra volt szüksége, mely egyként veszi górcső alá a tágabb technológia- és társadalomtörténeti kontextust, valamint a családok privát történeteit, emlékezetnarratíváit. A családi filmezés problémakörét mintaértékű alapossággal és elméleti felkészültséggel vizsgálja a munka szerzője, s ha bármi kétség felmerül az olvasóban, akkor az korántsem a módszerek adekvátságát, vagy az elemzések mélységét érinti, hanem – amiképpen erről fentebb már szóltam – a vizsgált archívumok relatíve csekély számát. Egy-egy családi mozgóképtár alapján ugyanis (bármily reprezentatívak legyenek is azok önmagukban) különböző korszakokra vonatkozóan következtetéseket levonni kockázatos vállalkozás, még akkor is, ha a nagyobb vizsgálati korpusz feltehetőleg (de nem bizonyítottan) ugyanezeket a mintázatokat rajzolhatná ki. Illetve lehet olyan érzése a szóban forgó kötet olvasójának, hogy éppen ott ér véget a családi filmezés története, ahol kezdene felettébb izgalmassá válni: az újmédia, vagy ha tetszik, a participatív média megjelenésének időszakánál; azon a ponton tehát, ahol radikális változások állnak be a családi filmezés gyakorlatában. Mindazonáltal ez nem kritika akar lenni, inkább csak egy olvasói vágy megfogalmazása, ugyanis a szóban forgó kötet példaértékű pontossággal jelöli ki vizsgálati korpuszát, és ebbe már nem tartozik bele az újmédia korszaka. Csak remélni lehet, hogy a szóban forgó munka folytatásaként a családi filmezést radikálisan átalakító kortársi folyamatoktól is ír majd egy könyvet – hasonló alapossággal és körültekintéssel – Blos-Jáni Melinda. ^[2]

Jegyzetek

1. Bolter, David – Grusin, Richard: *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MIT Press, 2000.
2. Jelen írás létrejöttét az EFOP-3.6.2-16-2017-00007 azonosító számú, *Az intelligens, fenntartható és inkluzív társadalom fejlesztésének aspektusai: társadalmi, technológiai, innovációs hálózatok a foglalkoztatásban és a digitális gazdaságban* című projekt támogatta. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap és Magyarország költségvetése társfinanszírozásában valósul meg.

Irodalomjegyzék

- Blos-Jáni Melinda: *A családi filmezés genealógiája. Erdélyi amatőr médiagyakorlatok a fotózástól az új mozgóképfajtákig*. Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2015.
- Bolter, David – Grusin, Richard: *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MIT Press, 2000.

Filmográfia

- *Privát Magyarország* (Forgács Péter, 1988-2002)

© Apertúra, 2017. Ősz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2017/osz/saghy-a-privat-szfera-faggatasa-avagy-mirol-arulkodnak-a-csaladi-filmek/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2018.13.1.5>