

Blos-Jáni Melinda

Emberek a felvevőgéppel 1945–1989 között. Amatőr filmkészítés a szocialista mindennapi életben

A 19. század végétől a fotográfia és a mozgóképek médiumai is lehetővé tették, hogy a hétköznapi ember rögzíthesse saját történetét, történeteit. A tanulmány a szocialista korszakban mozgóképet használó, domesztikáló emberről szól, médiagyakorlatainak jelenségeiről. A Haáz család filmezéssel kapcsolatos történetei olyan antropológiai perspektívát nyitnak meg, ahonnan az erdélyi médiatáj 1960-as és 1980-as években végbement változásai válnak láthatóvá. A családi közösségek által létrehozott, használt mozgóképek gyűjteményében olyan forrástípust fedeztem fel, amellyel a médiumokat alakító ember, és a használójukat formáló médiumokat történetiségében lehet vizsgálni.

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

A mindennapi élet és a mozgóképek szimbiózisának történetei

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 új médiakorszak 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 celluloid alapú filmezés korszakával esett egybe¹, a videotechnológia adaptációját törésként észlelte a szakirodalom, de továbbra is az

Blos-Jáni Melinda (1980) – filmológus, PhD, egyetemi adjunktus, Sapientia EMTE, Kolozsvár, blosmelinda@gmail.com

¹ David Buckingham–Rebekah Willett: *Video Cultures. Media Technology and Everyday Creativity*. Palgrave Macmillan 2009. 46.

otthon kontextusában, házi videózasként (home video) beszéltek róla. Az új média paradigmája jobban tudta láttatni a videókészítési gyakorlatok változatosságát, 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.²

Az otthon terében felhalmozódó vizuális adatok funkcióit sokan megfogalmazták már a „régí médiumok” korszakában, eléggé összezsengő módon. Pierre Bourdieu eredetileg 1965-ben franciául publikált esszéjében a családi élet megünnepléseként³ és megörökítéseként ír a hétköznapi fotográfiáról,⁴ amely a közösség egységét erősíti meg: „a családi fotó az otthon kultuszának a rítusa, 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”.⁵ Susan Sontag *A fényképezésről*⁶ és Roland Barthes *Világoskamra*⁷ című elméleti munkáikban az identitásformálás eszközeként beszéltek a fotókról, amelynek legfőbb funkciói az autobiografikus emlékezet fenntartása, kommunikációs eszközként és emléktárgyként való használata. Boerdam–Martinius Halbwachsól kiindulva a kollektív emlékezetben betöltött szerepüket hangsúlyozzák, a fotók nézegetése olyan interakciós helyzet, amikor „a család tagjai megalkotják a múltbéli helyzetek társas definícióját”.⁸ 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.⁹ Ezt a gondolatot visszahangozza Roger Odin nézete is, miszerint a családi képek a családi intézményt, a család koherenciáját erősítik meg.¹⁰ A médiadomesztikáció kutatóit is az érdekli, hogy a kommunikációs technológiák hogyan erősítik meg a család egységét térben és időben.¹¹ Míg Zimmermann¹² a családi film funkciói mögött a tágabb társadalom ideológiáinak

² 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>. José van Dijck elméleti munkássága szintén a régi és új médiumok kapcsolatát, változó funkcióit tematizálja, azonban empirikus adatokra nem hivatkozik. Vö. José van Dijck: *Mediated Memories in the Digital Age* (Cultural Memory in the Present Series). Stanford University Press, 2007.

³ Az ünnep fogalmát Durkheimre hivatkozva használja, aki szerint az ünnepek a csoport revitalizációjának és megújításának szerepét töltik be. A fénykép olyan alkalmakhoz kötődik, amikor a csoport egységét rituálisan kinyilatkoztatják. Lásd erről Pierre Bourdieu: *The Cult of Unity and Cultivated Differences*. = Uő: *Photography: A Middle-brow Art*. Polity Press, Cambridge 1990 [1965]. 20–21.

⁴ A privát fotó szakirodalmának privát filmre is érvényes állításait David Buckingham gyűjtötte össze (lásd Buckingham: *i.m.* 28–32.).

⁵ Bourdieu: *i.m.* 19.

⁶ Susan Sontag: *A fényképezésről*. Bp. 1999. [1977].

⁷ Roland Barthes: *Világoskamra*. Bp. 2000. [1980].

⁸ Jaap Boerdam–Warna Oosterbaan Martinius: *Családi fényképek szociológiai megközelítésben*. = *Családi album. Vizuális antropológiai szöveggyűjtemény* 1. Szerk. R. Nagy József. Miskolc 2000. [1980]. 173.

⁹ Richard Chalfen: *Snapshot Versions of Life*. Bowling Green State University Popular Press 1987 131–142.

¹⁰ Roger Odin: *Le film de famille dans l'institution familiale*. = *Le film de famille. Usage privé, usage public*. Roger Odin ed. Paris 1995. 27–41.

¹¹ Roger Silverstone–Eric Hirsch–David Morley: *Listening to a Long Conversation: an Ethnographic Approach to the Study of Information and Communication Technologies in the Home*. Cultural Studies V(1991). 2. 208.

¹² Patricia Zimmermann: *Reel Families. A Social History of Amateur Film*. Bloomington and Indianapolis 1995.

hatását is észleli, James Moran¹³ a családi film habitusához rendeli ugyanezeket. A magyar és a román családkutatásban is van arra példa, hogy a privát fotókat és filmeket a családi életmódot összegző, sűrítő forrásként hasznosítják.¹⁴

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*¹⁵, az ettől eltérő gyakorlatok csupán az archetipus variációinak tekintendők. Bourdieu megállapításait a Boerdam–Martinius-szerzőpáros gondolta át valamilyest: 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 túltreprezentáltsága és egy másik hiánya teszi ezt több szempontból jelentőssé.”¹⁶

Az 1990-es években Giuliana Bruno, a posztmodern kor kritikus megállapította, hogy a múltat képek gyűjteményeként képzeljük el,¹⁷ hogy a fényképeket az emlékezés modelljeként konceptualizáljuk a hétköznapi életben, mára a fotónak ez a megítélése megváltozott. Az új médiakorszak 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 felerősödött a kommunikatív és élményszerű (experiential) használatuk, az identitás alakításában betöltött szerepük. 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 leírhasse.¹⁸ „Hogyan alakítják médiumaink azt, ahogyan emlékezünk és fordítva? Hogyan befolyásolja az emlékezés a médiumok használatát?” – 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.¹⁹

A két korszak retorikája között nemcsak töréspontokat, hanem egy korszakokon átívelő gondolatot is felfedezni vélek: Susan Sontag a funkcionális megközelítésen túl, a fotográfia közönségessé 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, illetve családi filmek jelenkori archiválásának apropóján: a gyűjtést, az adatfelhalmozás gesztusát az identitás krízisének egyfajta lecsapódásaként értelmezték.²⁰ Tehát a különböző szerzők a társadalomtörténeten belül a világ tapasztalatának

¹³ James Moran: *There's No Place Like Home Video*. University of Minnesota Press 2002.

¹⁴ Lásd Őrsi Julianna: *Festmények, fényképek, filmek a családi emlékezés szolgálatában – a családtörténeti kutatások vizuális forrásai*. = Uő (szerk.): *Családok, familiák, nemzetségek. A vérségi kapcsolatok szerepe a változó társadalomban*. Túrkeve 2003 109–118; Rodica Colta: *Nunți și albume de familie*. Arad 2011.

¹⁵ Bourdieu: *i.m.* 35.

¹⁶ Boerdam–Martinius: *i.m.* 164.

¹⁷ Giuliana Bruno: *Ramble City: Postmodernism and Blade Runner. = Alien Zone*. Annette Kuhn ed. New York 1990. 183–195.

¹⁸ Van Dijck: *i.m.* 1–7.

¹⁹ Uo. 16.

²⁰ Lásd Zimmermann *i.m.*; Martina Roepke: *Privat-Vorstellung: Heimkino in Deutschland vor 1945*. Hildesheim 2007.

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 egyénközpontú történetek felől közelítheti meg. Az interjúk, a filmek alapján képet alkothatunk arról, hogy a „nagy” folyamatok hogyan „öltenek 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.

A mikrovilágok (életvilágok) kutatásának érvényességi körét Gyáni Gábor²¹ tematizálja, aki a mindennapi élet kutatásának sarkalatos problémájaként észleli a mikro- és a makrostruktúrák összekapcsolását különböző történeti diszciplínákban. Arra a minduntalan visszatérő ismeretelméleti kérdésre, hogy „mit reprezentál a sokszínűségében megragadott helyi és egyedi”²² a tanulmány témájából adódóan nekem is reflektálnom kell. Az interjúzás etnográfiai módszere implikálja a szubjektív módon megkonstruált életvilágban való hitet, és ez a forráselőállítás egyfajta fenomenológiai-tudásszociológiai hagyományba illeszkedik. 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 váltoíval és kitérőinek a teljes bepasztázásával.”²³

A hangsúly itt egyetlen család gyakorlatán, annak mindennapi életbe való beágyazottságán lesz. Azt vizsgálom, hogy a filmezés technológiái 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 kapcsolótk össze egyéneket a készítés, a nézés és a tárolás mozzanatában?

Úgy vélem, hogy ez a megközelítés a hétköznapi (médiá)történet alulnézetét fedheti fel. A különböző történetek révén a mozgókép és a mindennapi élet, az életút szimbiózisának történeti változata sejkil fel. Ugyanakkor egyetlen esetet nem tarthatunk egy adott korszak tipikus példájának, tekintettel kell lenni az eset egyediségére is. A kiválasztott példát leginkább más, kortárs gyakorlatok metaforájának tekintem, mintsem prototípusának, amelyeket a konkrét helyzetekhez kötődő egyéni *taktikák*, a magánélet történelmi időbe ágyazottsága (1945–1989) és a helyszín, a település (Marosvásárhely) történetei, mindennapjai, is alakítottak.

A családi videózás jellegzetességeit boncolgató James Moran²⁴ 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

²¹ Gyáni Gábor: *A mindennapi élet mint kutatási probléma*. Aetas XII(1997). 1. 151–161.

²² Uo. 152.

²³ Uo. 154.

²⁴ Moran: *i.m.* 97.

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 kiderülhet, hogy az adott korban, helyszínen milyen hatások, milyen tényezők alakították a családi filmet. Ez a fajta korszakalkotás nem a kontúrok megrajzolására törekszik, inkább a satírozáshoz hasonlítható.

A mozgókép technológiája mint a valóság része

Hogyan alakítja a médium az egyén életét vagy a társadalmat? Úgy gondolom, 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 tárgyak és megszilárdult emberi viszonyok, vagyis emberi viszonyokat is közvetítenek, ahogyan azt a tudásszociológusok sugallják.²⁵ 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.”²⁶ 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. A domesztikáció elmélete a társadalom makro- és mikroszintjeit²⁷ 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.²⁸ Tehát az elsajátítás során a

²⁵ A tárgyi univerzumhoz való viszonyulásunk 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.” Vö. Karin Knorr Cetina: *Sociality with Objects. Social Relations in Postsocial Knowledge Societies*. Theory, Culture & Society XIV(1997). 4. 9. Javaslatra szerint a tárgyakat nem mint eszközöket vagy szimbólumokat kell felfognunk, amelyeket a társadalom tagjai használnak, birtokolnak, cserélnek stb., hanem olyan elemeknek, amelyek bizonyos fokig ugyanúgy részei a társadalomnak, mint a humán cselekvők (aktorok).

²⁶ Roger Silverstone: *Domesticating Domestication. Reflections on the Life of a Concept*. = *Domestication of Media and Technology*. T. Berker–M. Hartmann–Y. Punie–Katie Ward eds. New York 2006. 231.

²⁷ Roger Silverstone szerint a makrostruktúrák a domesztikáció során mobilizálják a háztartásokban élők anyagi forrásait, képességeit, kulturális értékeit és társadalmi kompetenciáit. Uő: *i.m.* 233.

²⁸ Uo. 234–235.

technológia jelentése artikulálódik, és az otthon anyagi és szimbolikus része lesz.²⁹ 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 mobil technológiák világáig terjednek, azonban ez a megközelítés mégiscsak a felszereltségre fókuszál: elutasítja a technológia determinisztikus hatásait, azonban a tartalommal, a produktumokkal nem foglalkozik.

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. Úgy gondolom, hogy 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 kulturális 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 médiumveltséggel rendelkeznek? A mozgókép változó technológiái hogyan alakították a médium privát használatát, fogalmát?

A Haáz család története

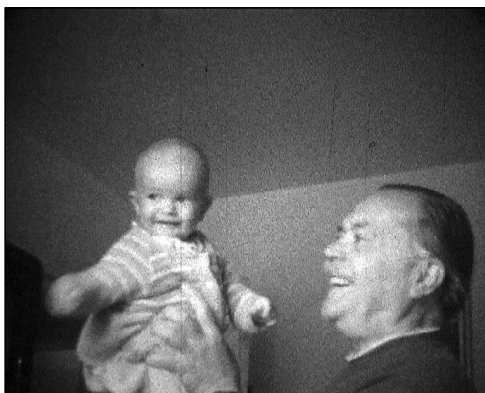
A családi filmgyűjtemények a család három generációját kapcsolják össze. Habár a különböző generációk által készített filmek nem állnak össze egyetlen gyűjteménnyé, a kutatás során fűztem össze őket, mégis a különböző generációk médiagyakorlati rokoníthatók egymással.

Az első generáció tagjai rövid ideig kerültek kapcsolatba a filmezéssel, de történetük mégis releváns lehet. Haáz Ferenc Rezső fia, id. Haáz Sándor³⁰ (1912) Székelyudvarhelyen született, ahol a Római Katolikus Főgimnáziumban tanult. Majd képzőművészeti tanulmányokat folytatott Kolozsváron és Budapesten, ahol rajztanári diplomát szerzett. Még egyetemista korában bekapcsolódott a falukutatásba, 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, barátjának, Benczédi Sándornak a lánytestvérét, házasságukból négy gyerek született: Ferenc (1951), Sándor (1955), Katalin (1957) és Judit (1961).

Id. Haáz Sándor (*I. kép*) a tanárkodás mellett néptáncsoportok verbuválásával és irányításával foglalkozott Udvarhely környékén, Kecseten táncegyüttest alapított. Eredményes táncmozgalom-szervezőként került Marosvásárhelyre, előbb tánc-szakirányítóként, majd 1956-ban rábízták az alakuló Állami Székely Népi Együttes tánckarának a kialakítását, vezetésével az együttes már 1957-ben színre lépett. Táncmesterként, koreográfusként

²⁹ 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. Uo. 240–243.

³⁰ Id. Haáz Sándor életrajzát a *Romániai magyar irodalmi lexikon* 2. kötetében megjelent szócikk is részletezi. Vö. Balogh Edgár (szerk.): *Romániai magyar irodalmi lexikon II.* Buk. 1991. 96–97.



1. kép. Id. Haáz Sándor unokájával 1980-as évek elején készült családi filmben

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, a táncmozgalommal kapcsolatos dolgozatokat jelentetett meg,³¹ életművéért több kitüntetést is kapott. Állami alkalmazottként szűkös anyagi körülmények között élt, de igyekezett megőrizni polgári származásának ízlését, életmódját. Ilyen volt például a népies elemekkel ötvözött polgári lakáskultúra, amely utódaira is hatással volt. 2007-ben, 95 éves korában hunyt el.

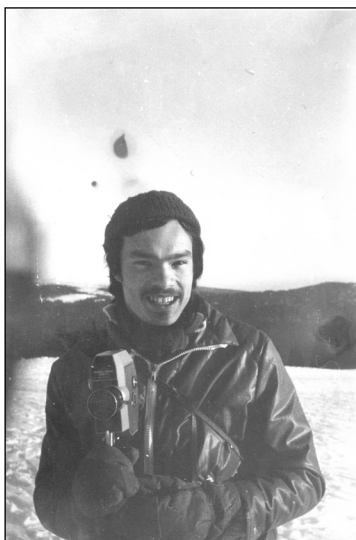
A második generáció tagjai a szocialista rendszer kiépülésének a kezdetén születtek, életpályájuk eltér egymástól, ez főként a fennálló hatalmi rendhez való viszonyulásukban érhető tetten. Kettlen a rendszerrel való együttélést választották: Sándor³² zenetanár és gyerekkórus (szentgyházi Gyermekfilharmónia) szervező lett, 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. A következőkben ifj. Haáz Sándor filmkészítéséről lesz szó, ugyanis ő a szocialista Romániában vált amatőr filmessé (2. kép).

A család harmadik generációjához 12 személy tartozik, ők a második generáció által választott befogadó országban születtek és szocializálódtak. Az amatőr filmezéssel ők is kapcsolatba kerültek az 1990-es években, mivel ez egy másik társadalomtörténeti és médiatörténeti korszak, bemutatására itt nem kerülhet sor.

A család, második generációjának térbeli szétszórtsága ellenére, továbbra is nagycsaládként működik. A rokonság tagjai a jelentős másik szerepét játsszák, akik a valóságot, a mindennapi élet eseményeit megerősítik. Ez a „nagycsalád” szerkezetének megerősödését vonja maga után,

³¹ Uo. 96.

³² Életútjáról számos helyen beszámol: http://www.fili.ro/index.php?menu_id=199, wikipédia szócikk van róla: http://hu.wikipedia.org/wiki/Ha%C3%A1z_S%C3%A1ndor_%28karnagy%29.



2. kép. Ifj. Haáz Sándor Super8-as kamerái egyikével 1981 telén

amelynek elsődleges funkciója a magánélet nyilvánossá válása az intimitás keretei között.³³ Ebből kifolyólag a család külön is közösséget alkot, szociokulturális csoportként is meghatározható, mivel rendelkezik bizonyos koherenciával környezetéhez képest. A családi kohéziót találkozókkal tartják fent, valamint az új médiakorszak kommunikációs felületeinek a használatával.

A Haáz család médiagyakorlatainak története

A Haáz családban a filmezésnél jóval nagyobb hagyománya van a rajzolásnak. Id. Haáz Sándor apja, Haáz Rezső 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.³⁴ Id. Haáz Sándor 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

³³ 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 veszítette el ezt kiegészítően a személyes bensőséggé válás erejét is.” A magánélet és a közélet különválnak, nő a családon kívüli szocializáció. Emiatt a családon belüli tekintélystruktúra megbomlik, és a kiscsaládi forma lesz jellemző, vagyis a nukleáris családi háztartás. Jürgen Habermas: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*. Bp. 1999. 230–239. Ezt a jelenséget a szociológiában nuklearizálódási tendenciaként tartják számon.

³⁴ Fogarasi Klára: *Képgyártó dinasztia Székelyudvarhelyen. A Kováts-napfényműterem száz éve*. Bp. 2007. 47–48.

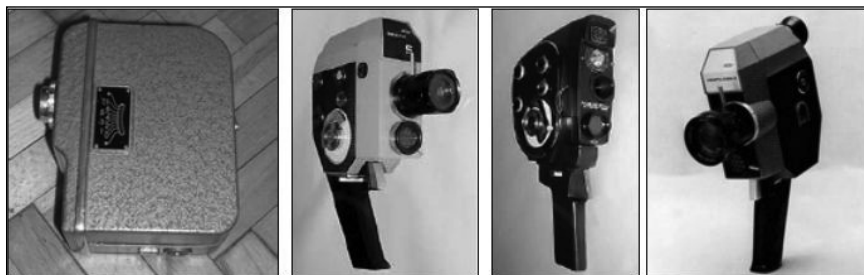
nyugdíjba vonulását követően naplót vezetett 2002-ig, évente egy füzetnyit írt. Kezdetben csak a költségek számontartását szolgálta, de fokozatosan bővültek a bejegyzések, unokáiról, családtagjairól, eseményekről is kerültek be feljegyzések.

Táncukatatóként kezdett intenzívebben fényképezni az 1960-as években, ekkor vált munkaeszközzé a filmfelvevőgép is, amelyet 1962-ig, az állami táncegyüttes koreográfusaként használhatott. Fia visszaemlékezései³⁵ szerint többféle filmezőgépet is használt: „ismertük ezt a szót, hogy filmfelvevőgép, láttunk is ilyen orosz típusú, rugóra járó, tehát felhúzzható 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 táncegyüttesnél volt.” (ifj. Haáz Sándor, a továbbiakban ifj. H.S.) A táncegyüttesnek készített felvételeket 64 kocka/másodperces sebességgel készítették a lassított lejátszás, a tánclépések tanulmányozhatósága végett. Az egykori tánc-koreográfus a filmezőgép technológiájában nem lehetett túl jártas, ugyanis a gyerekeiről készített felvételt nem a standard sebességbeállításal készítette el: „elfelejtette átállítani a felvevőgépet. Ugye, táncszakértőként táncmozdulatokat kellett filmezzen, és akkor 64 kockás/mp sebességgel filmezett, miközben 16-20 kocka/mp kellett volna. Úgynevezett lassított felvételeket csinált, úgyhogy bődületesen nagy filmanyagot elpocsékolta arra, hogy ott üldögélünk, nézünk és vigyorgunk a kamerába.” (ifj. H.S.) Feltehetően egy táncfilmből megmaradt normál 8-as nyersanyagra rögzítette a családi jelenetet,³⁶ a nyári munkaszabadság ideje alatt, amikor 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 médiatáják részévé válik. Arról van szó, hogy amint a mozgóképes technológiák, a médiumok a valóság részévé válnak, az egyén valósága is megváltozik. A médiatájaknak 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. Az történt ugyanis, hogy a testvérek közül Sándor (1955) az 1970-es évek Marosvásárhelyén találkozott a 8-as és super8-as filmezéssel, Ferenc (1951) apja és testvére példáját követve az 1980-as évekbeli Budapesten vállalkozott a filmezésre hasonló technológiákat használva, míg 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

³⁵ Az ifj. Haáz Sándorral készített interjú szerkesztett változatát a *Filmtett* tette közzé: <http://www.filmtett.ro/cikk/3117/interju-haaz-sandorral>

³⁶ Jelenleg id. Haáz Sándor egyetlen filmfelvétele nincs lejátszható állapotban, digitalizálása nem történt meg. A hozzátartozók szerint a felvétel egy családi jelenetet tartalmaz, amelynek szereplői gyerekek, a helyszín pedig az anyai nagyszülők házában az udvara: „üldögélünk Tarcsafalván és édesanyám Jutkát eteti, – Jutka akkor fél éves volt –, eteti mézes kenyérrrel. Ferkóval üldögélünk az eperfa alatt, és egy ilyen botot szorongatva nézünk belé a kamerába. Kati valamiért megszidódik és elsíri magát. Aztán nekifutunk és ugrálunk át a ganyégödör fölött. Aztán egy hosszú létrán hármunkat húznak, s mi integetünk a létráról.” (ifj. H.S.)



3. kép. Ifj. Haáz Sándor által használt normál 8-as és Super 8-as kamerák

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 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 rajz szakos tanulóinak meghirdetett rajzfilm-csoportba, amit a Pionírok Házában Schnedarek Ervin 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 gyermek elképzeléseink iránt, akkor lehet, hogy ez a film odalett volna, vagy kidobódott volna a költözések során.” (ifj. H.S.) A vetítés sikerén felbuzdulva saját vetítőgépet is beszerezett. 1971 májusában, 16 évesen gyűjtött pénzből vásárolta meg első filmezőgépét, a szovjet gyártmányú Sport1-et, amely 8 mm-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 (3. 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 tekercseket (1973-ban és 1977-ben). A saját készítésű felvételeket és a vásárolt rajzfilmeket (pl. *A világ teremtése*, 1958, r. Jean Effel) 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. H.S.) Amatőr felvételeit Schnedarek Ervin segítségével hívatta elő.

1978-ban ifj. Haáz Sándort a Hargita megyei Szentegyházásfaluba nevezték ki zenetanárként. Egy ideig kétlaki életmódot folytatott Marosvásárhely és Szentegyházásfalu között. A filmezést nem hagyta abba, hanem saját előhívó-felszerelést szerzett be (dokumentálta a falu életét, a gyermekkórust és gyarapodó családját, 4–7. kép). A filmkészítés mellett továbbra is folyamatosan fényképezett. 1987-től videolejátszója lett, amely a kitelepedő lánytestvérétől maradt rá. A filmkészítés iránti attitűdje megváltozott, és az 1990-es években a televíziózás



4. kép. Ifj. Haáz Sándor a Kolozsváron fellépő Gyermekfilharmóniát filmezi 1983-ban, miután díjat nyertek a *Megéneklünk, Románia!* fesztiválon



5. kép. Măréfalvi esküvőn (Mihálykó Feri) készült felvételek, 1985-ből. A lánykikérés mozzanata, esküvői vers felolvasása

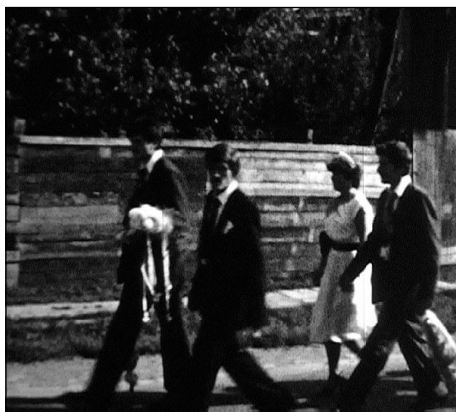
térhódításával a közösségi vetítések vonzereje is megkopott: „Hirtelen neveltségessé váltak a filmszalagjaim, bár korábban nagyon sok örömöm volt benne. Ma már egy vetítógéppel könnyű megindulni, a mai világban egyet csettintesz, s a levegőben látod a képeket. Most nem érdemes, hogy én egy kamerát lógassak magammal. Mindenki fényképez, mindenki filmez, mindent elöntött a média. A videó megette a mozgó filmet.” (ifj. H.S.) Az 1990-es években hagyta abba a mozgóképkészítést, ma már inkább csak összegyűjti és tárolja a munkásságával kapcsolatos felvételeket.

A második generációs Haáz Sándor filmezési habitusát tehát nemcsak a család intézménye alakította, hanem erőteljes hatása volt a korabeli filmkluboknak, amatőr filmes fórumoknak is. Azonban filmezési habitusa nem merült ki a klubtevékenységekben, a technológia használatát ráhangolta mindennapi életére: családjára, osztálytársaira, később munkájára is. Az ő esetében a médium domesztikációjában 1989 decemberéig a filmklub és a Schnedarek Ervinnel való baráti viszony játszott meghatározó szerepet. Ifj. Haáz Sándor a mozgókép médiuma iránti attitűdje ezeket a kontextusokat, emberi viszonyokat is magában foglalja, amelyek közvetítésével a család életébe, az osztályközösség terébe is bekerültek. A következőkben a Schnedarek Ervin által vezetett marosvásárhelyi pionirklubot és szakszervezeti filmklubot mutatom be, és annak szerepét a filmezés iránt érdeklődő ember életében.

Schnedarek Ervin, a marosvásárhelyi amatőr filmezés intézménye

Schnedarek Ervin³⁷ életpályája a professzionalizálódó autodidakta filmes történetét rajzolja ki. 1920-ban született egy nyolcgyerekes család legkisebb gyermekeként. Fiútestvérei vezették rá a fotótechnika, a mechanika és az elektrotechnika szeretetére. A második világháború ideje alatt a család

³⁷ Schnedarek Ervin életpályájának ismertetését relevánsnak tartom, hiszen egy második világháború utáni amatőr filmkészítő története is egyben. Az életút ismertetését különböző forrásokat felhasználva végzem el: munkásságát összegző cikkek, halála utáni megemlékezések szövege, valamint általam készített interjúk alapján: Schnedarek Ervinnel, lányával, Schnedarek Evelinnel és egykori diákjaival: Miholcsa Gyulával, Haáz Sándorral, Keresztes Pállal.



6. kép. A mária téreni lakodalmi menet részlete,
1985



7. kép. Gyerekek játszanak az udvaron,
1983 tele

5 fiúgyermekét besorozták, innen sikerült hazatérniük. A háború után mechanikához értő bátyjával, Vilmostal 16 mm-es vetítőgép 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.³⁸ A szakiskola 1950-től 1958-ig működött,³⁹ eközben Schnedarek Ervin tanári diplomát szerzett a Babeş–Bolyai Tudományegyetemen. A szakiskola megszűnte után a marosvásárhelyi művészeti líceumba került fizikatanárként. Ezt követően az 1960-as években a Pionírok Házába helyezték át, ahol iskolás gyerekek számára filmszakkört 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.” (íjf. H.S.) A Pionírok Házában készítették animációs⁴⁰ filmeket és játékfilmeket⁴¹ is, amelyeknek a forgatókönyvét Schnedarek Ervin írta meg, de az operatőrök, a színészek a gyerekek közül kerültek ki. A rajzfilm-csoportba a művészeti líceum hallgatói, míg a filmklubba inkább reál tagozatos tanulók jártak.

³⁸ Buglya Sándor: *Képek mozgó keretben. A pedagógia mindig megmarad számomra*. Pergő Képek XX–XI(2004). 5.

³⁹ Lásd az egykori diákjai által írt megemlékezést: *Népújság* LXI. évfolyam 8. (17095.) sz. (2009. január 13.)

⁴⁰ A rajzfilm-szakosztály néhány tagja (Puskai Sarolta, Toró Annamária) később rajzfilmkészítővé vált.

⁴¹ Ilyen volt a Bobó-sorozat, amelyre Schnedarek Ervin lánya így emlékezett vissza: „Általában iskolával kapcsolatos csínytevések, butaságok voltak, amit, ezt leforgatni a gyerekek hülyére élveztek. S akkor ilyen kezdetleges eszközökkel dolgoztak. Csórtak lámpákat, összekötöttek 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 tanárja nagyon szép, s meg akarja csókolni, hol azt álmodja, hogy fut az őserdőben, s rág egy nagy csontot. Akkor elmentek a vágóhidra, kértek egy nagy lábszársonatot, nagy nehezen, azt anyámmal megfőztették.” (Schnedarek Evelin)



8. kép. Schnedarek Ervin egy amatőr film forgatása közben, 1960-as évek

A filmezés iránt érdeklődő ismerőseivel, Török Lászlóval (az Új Élet segédszerkesztője, filmkritikus) és Popescu Păun (nyugdíjas tanár) közösen 1958-ban alapított filmklubot⁴² (Cineclub), amelyet a Szakszervezetek Művelődési Háza fogadott be. Kezdetben a klubtagok tevékenysége filmnézésre és továbbképző előadások szervezésére szorítkozott, a filmkészítés később indult be: „meghívtunk jeles filmkritikusokat Bukarestből, és meghallgattuk az előadásaikat. Akkor a nemzeti filmmúzeumból elhoztunk 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 nagyszerűen 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 dicsekedtünk, kevesebbet beszélünk, s több filmet csináltunk. Nagyon hamar az országos amatőr filmtábor élvonalába kerültünk.” (Schnedarek Ervin) A filmzési technikák nagy részét mégis autodidakta módon, könyvekből ismerte meg (8. 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 Sovidéken*) és művészi, kísérletező alkotások is. 1969-től a Román Televízió magyar adást indított, a klub filmjeit ott is vetítették, tudósítóként együttműködtek. 1983-ig

⁴² 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 (lásd <http://www.gurahumorului.info/ro/festivalul-de-film-si-diaporama-toamna-la-voronet.html>). Ezek közül az Oțelul Roșu-i filmklub működött a leghosszabb ideig, weboldaluk szerint 2006-ban is volt aktivitásuk: <http://www.dia-cineclub.ro>. Kolozsváron is szerveztek amatőr-tanfolyamokat, azonban a filmesek nem tömörültek klubokba, a helyi filmesek nem intézményesültek.

tíz alkalommal megszervezték az Ecranul de Mureș (Marosi Képernyő) nevet viselő országos amatőr filmszemléjüket.⁴³

A klub keretén belül alkotó, együttműködő amatőr filmesek számára további lehetőségek nyíltak meg: filmjeiket országos szintű versenyekre nevezhették be, más városokban, nagyobb közönségnek is vetíthették. Az interjúk alapján a következő, évente vagy két évente megrendezett filmfesztiválokra jutottak el a marosvásárhelyi amatőr filmek: *Hercules* (Herkulesfürdő), *Omul și productia* (Vajdahunyad), *Foto-son* (Temesvár) *Protecția mediului* (Galați), *Toamna la Voroneț*⁴⁴ (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).⁴⁵ 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 levitették Haáz Sándor animációit (*A róka meg a sündisznó*, *A két kópé*) 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 kereteként működni, a vezetőség a leváltott rendszer alkalmazottait, 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 szemébe dobták. Schnedarek Ervin volt diákjaival Studio 7 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 környezetet kívül a kreativitásnak, a közösségi élménynek is a kerete tudott lenni a korszakban, életkortól, etnikumtól és társadalmi rétegtől függetlenül: „állandó lelki elnyomásban éltünk, 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. 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

⁴³ Uo. 7.

⁴⁴ 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 megszervezik, 2011-ben került sor a 31-ik kiadására.

⁴⁵ A *Megéneklünk, Románia!* rendezvényről szóló szakirodalmat nem találtam, történetét egy wikipédia szócikk foglalja össze (http://ro.wikipedia.org/wiki/Festivalul_Na%C8%9Bional_C%C3%A2ntarea_Rom%C3%A2niei). Politikai fesztiválként Claudiu Oancea 2007-es magiszteri dolgozata (*When Forgers of Steel Become Creators of Art: The National Festival Song to Romania 1976–1989 c. kézirat*) írja le a fesztivál működését, de a filmes szekciót nem említi. 2008-ban a bukaresti Román Parasztmúzeum (Muzeul Țăranului Român) szervezett gyűjtést a témában, ennek címe: *Cântarea României – ultima ediție*.



9. kép. Schnedarek Ervin filmezőgépével az 1970-es években

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. H.S.)

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 (9. kép). A korrajz szempontjából releváns lehet a technikához való viszonyulása, hozzáférése a laboratóriumi felszerelésekhez. A második világháború után, miközben a mozigépész 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 vadászpilótából 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 mozifilmből 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 barátára: 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.”⁴⁶

⁴⁶ Uo. 8.

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, 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 kolozsvári viszonyokról szóló következő beszámoló 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 vetítőgépek 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) 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, amit családja és utazásai megörökítésére használt.

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 úr Tunéziából hazajött kétévi kiküldetés után, hozott 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 engedhették meg maguknak, akik a hatalmat szolgálták ki, és ennek következtében külföldre utazhattak, vagy vezetői pozícióba kerültek.⁴⁷ Az átlagember filmezőgépe, akárcsak más reprezentációs, rögzítő technológiák birtoklása a hatalom tekintetében államellenes cselekedetnek, gyanúsnak számított: „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 killessék, hogy hol lehet majd partizánakciókkal megdönteni az államot. Ez egy ilyen tipikus, 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. 1985-től 1990-ig kobozták el a videókat meg a színes tévéket, stb. Ezek ilyen kommunista bunkóságok, amiktől az embernek ma is gyomorgörce van.” (ifj. H.S.) A nyersanyag beszerzésében és a filmek kidolgozásában is Schnedarek Ervin segített, aki ismerősei mozgósításával vegyszereket szerzett be, és egyfajta magánlaboratóriumként működött.

⁴⁷ A technikához való hozzáférésnek ehhez hasonló társadalmi megosztottságáról számolt be Imecs Márton is: „Akinél filmezőgépet láttak a kezében, az államellenesség volt. Filmezni igazándiból csak szervezett keretek 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.”

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 előhívása azonban továbbra is problémás volt, nem az erre szakosodott kereskedelmi egységekben történt, hanem olyan állami intézményekben, amelyek laboratóriummal, előhívószerekkel voltak felszerelve. Ezekbe a magánszemélyek közvetítőkön keresztül juthattak el, klubvezetőként Schnedarek Ervin töltött be továbbra is hasonló szerepet 1989-ig Marosvásárhelyen.⁴⁸

Amint azt már korábban is jeleztem, 1978-ig ifj. Haáz Sándor filmezési gyakorlata a filmklub félprofesszionális keretébe ágyazódott be. Azonban filmezési 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 emberi viszony játszott meghatározó szerepet. Ifj. Haáz Sándor médiumfogalma ezeket a kontextusokat, emberi viszonyokat is magában foglalja, amelyek közvetítésével a család életterébe, az osztályközösség terébe is bekerültek.

Konklúzió

A Haáz család első 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 a családfő révén került a családi otthon terébe, és két együtt élő generáció életvilágába épült be. A korszakra leginkább jellemző mozzanat az, ahogyan a filmezőgéphez való hozzáférés a munkahelyi kötelezettségek, a hivatás révén valósul meg (etnográfus, mozigépész oktató, festő), vagy a kapcsolatháló mozgósítása révén. Egyben arra is következtethetünk, hogy a filmezés az élet milyen más területein terjedt el a perifériának tekintett Kolozsváron és Marosvásárhelyen. A kutatás tudomást szerzett azokról a filmezési helyzetekről is, amelyek a korszakban elfogadottnak számítottak: az etnográfiai filmezés, a tánc Koreográfia tanulmányozása, a múzeumi gyűjtemények dokumentálása, az oktatói filmek készítése és a hivatásos festőművész kreatív eszköze.

Az 1962-ben gyerekeit filmen megörökítő táncmester gesztusa egyszeri volt ugyan, azonban az állami intézmények hálójában, ellenőrzésük alatt cselekvő médiahasználó történetét képviseli. Az id. Haáz Sándor és kortársai filmezési habitusa elválaszthatatlan a reprezentációs eszközök 1950-es, 1960-as évekbeli centralizációjának, ellenőrzésének történetétől Romániában. 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 taktikázásra. Magatartása nem a fogyasztóé, ő nem a kereskedelemből szerezte be a technológiát, hanem ismeretségi körének, társadalmi tőkájének mozgósítása által. A szocialista szakszervezeti filmklub nemcsak egy kreatív műhelyt jelentett, hanem a reprezentációs eszközökhöz való hozzáférést is.

⁴⁸ Kolozsváron Imecs Márton a Történelmi Múzeum munkatársaként töltött be hasonló laboránsi szerepet.

Ifj. Haáz Sándor és Schnedarek Ervin történeteinek révén a román szocialista rendszer reprezentációpolitikájának újabb korszaka és egyben belső tagoltsága mutatkozik meg. A marosvásárhelyi Pionírok Házában megszervezett rajzfilm-szakkör és a Szakszervezetek Művelődési Házának filmklubja olyan formális keretet biztosított a filmezéshez 1990-ig, amely ugyanúgy eleget tett a rendszer népszerűvelő és populáris művészetet promováló céljainak, akár csak az ország-szerte megrendezett amatőr filmfesztiválok. A klubtagok elkötelezettségét a médium mellett, fokozatos professzionalizációjukat mégsem a felülről irányított tudástermelés, hanem az informális kapcsolatok alakították.

A családi filmezés nem vált széles körben elterjedtté, mivel ennek a tevékenységnek sem a felügyelet, sem a technika piaci hiánya (és az emiatt kialakuló kényszerű taktikázás) nem kedvezett. 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 meg más, tanulgatni filmezni. De azok az anyagok is mindig magukon hordozták az amatőrizmusként a jegyeit.” (Imecs Márton) A családi élet és az utazások megörökítése, a mozgókép médiumának kreatív célokra való felhasználása – mindezek olyan használati módok, amelyek nem ebben a korszakban jelentek meg, hanem a médiagyakorlatok hagyományos módzataihoz illeszkednek. Azonban a szigorú megfigyelés körülményeivel dacolva médiumhasználatot, a film domesztikációjának tényét mégis korszak-specifikusnak tekinthetjük. A felvevőgép és a nyersanyag fáradtságos beszerzéséről szóló történetekből mégiscsak kirajzolható a médium identitása, tekintélyessége. A médium tekintélyét erősíti a fennálló hatalmi konjunktúra viszonyulása is, valamint a filmezési adottságok, lehetőségek végett ügyködő egyének kvázi-professzionális megnyilvánulásai is. A médium a valóságnak egy olyan részét képezi, amelynek gyakorlása, hozzáférhetősége megér minden fáradtságot és kockázatot, közösséget szervez és tart össze, nemcsak emberek közötti viszonyokat alakít, hanem az egyén életpályáját, a hivatásosodását is befolyásolja. Ennek a médium-identitásnak megfelelően a mozgóképen tárolt emlékek, dokumentumok is egyfajta aurára tesznek szert, a médium tekintélye a tartalomra is átruházódik.

Men with the Movie Camera between 1945-1989. Amateur Filmmaking and Everyday Life under Communism

Keywords: amateur film, home movie, media domestication, film club, media practice

This study unfolds the amateur filmmaking practices of a family's two generations while, in fact, inquiring into how the filmmaking technologies of a given period (1945-1989) were built into a community's living space (both in a physical and metaphorical sense) and how they structured it. Through the history of the Haáz family living in Târgu-Mureș and the history of the local Film Club (and its leader, Ervin Schnedarek), we can explore the periods in the symbiosis of moving image and everyday life, the changing domestication process of the medium of film. In the meantime attention will be paid to the impact of state regulation of amateur film collectives and equipment, on the fact that these domestication stories occurred in the socialist Romania. The starting point of this analysis is that private films are not only embedded in the life of the individual, but also in the time of everyday life, in the history of representational forms and in macro contexts.