

médiaarcheológiai átmenetnek vagyunk tanúi, amelyben a képregénybeli főhős új életre kell a kortárs remediáló akció keretében. Mindkét átkelés ugyanabba a tudás- és hatalommegosztó irányba tart, ennek eredményeképpen kitisztultan, jól láthatóan állnak előttünk, és a modellalkotás csapdái is elkerülnek, hiszen a formaalkotó *poétikát* mindkét műben a részvételiségre alapozott *politika* tartja egyensúlyban, állítják a kapcsolódó elemzések.

Ez áll a változókat tekintetbe véve Moholy-Nagy László *Nagyvárosi cigányok* (Gross-Stadt Zigeuner, 1932) című filmjére is, amely viszont egy korábbi fejezetben kap helyet, a Riefenstahl-filmek történeti kontextualizálását segítő. Mindez alkalmat szolgáltat arra, hogy néhány mondatban utaljunk Pócsik módszerére, amelynek egyik lényeges, az átkelés metaforája szempontjából is értékelhető eleme a kurátori szemlélet. A szerzőnek a foucault-i genealógián és (többek között) az elsässeri médiaarcheológián élesztett kultúrakutatói tekintete, amikor csak teheti, összehasonlít, és a kiválasztott filmeket megrögzötten más filmekben keresztül nézi. A komparatív módszer szinonimájaként talán metaforikusnak hangzik, de a kurátori szemlélet nagyon is konkrét, és megjelenik az egyes fejezetek végére beillesztett akcióleírásokban is, melyek az adott fejezet témájához kötődnek, ám azokat *kiterjesztve* bemutatnak egy-egy megvalósult (vagy épp nem megvalósult) kiállítást, akciót, tervet, ajánlatot. Ebbéli minőségükben a szerző kurátori aktivizmusáról tanúskodnak, ami a személyességgel párhuzamos, azt szervesen kiegészítő másik elkötelezettség a könyvben.

Az *Átkelések* című könyv szerzője *személyesen érintett* a témájában („Az én személyes, képzeletbeli szerződés-kötésem eredménye ez a könyv”), és az érintettséget egy erőteljes azonosulásvágy is kifejezi, elsősorban azok irányában, akiket modelleként gyarmatosított a többségi tekintet képeik kisajátításával (testük uralásán túl), továbbá azok irányában, akik elméleti-történeti-művészi előképként és mintaként szolgálnak a szerző számára (például Moholy-Nagy László vagy Trinh T. Minh-ha). Ugyanakkor a szerző kutatói módszerét a *távolságtartásként* is érthető folyamatos önreflexió jellemzi, ahogy újra és újra ellép az elfoglalt pozíciójától, és megpróbálja kívülről látni azt. A patetikus azonosulásvágyat a jellegében ironikus önreflexív távolságtartás ellenpontozza, és a kettő közti oszcillálást a könyv egyik alapterminusával vég nélküli átkelésként is azonosíthatjuk.

(Az ironikus reflexió és a patetikus identifikáció kettősége romantikusként engedi értelmezni a szerző alapállítását.) A könyv egyik legfontosabb leckéje a személyes vonatkozásoktól abszolút nem függetlenül, hogy az identitást, az identitások közti mozgást, az átkelést, az átkelésre való készülődést, vagy akár az átkelés megtagadását elsősorban a könyvben „életrajzi térnek” nevezett társadalmi mikro- vagy makrokontextus határozza meg, és az átkelések modellként való, elmosódásra sokszor hajlamos megképződését a kontextusok kritikai elemzésével újra és újra tisztáznunk kell. Az *Átkelések* által megjelenített tisztázó intellektuális pátozszformula (Aby Warburg képanropológiájának kulcsszavát idézve) a mai magyar társadalomban elfoglalható etikus kutatói pozíció egyik kiemelkedő változata.

Müllner András

## Család és film

BLOS-JÁNI MELINDA: A CSALÁDI FILMEZÉS GENEALÓGIÁJA. ERDÉLYI AMATŐR MÉDIAGYAKORLATOK A FOTÓZÁSTÓL AZ ÚJ MOZGÓKÉPFAJTÁKIG. KOLOZSVÁR: ERDÉLYI MŰZEUUM-EGYESÜLET, 2015

Blos-Jáni Melinda doktori kutatásait összefoglaló könyve a magyar nyelvű szakirodalomban zászlóvivőként kalauzol körbe a családi filmezés jobbára mellőzött területén. A szerző az első, kutatási perspektívákat felvázoló fejezetben egy olyan teoretikus attitűdöt ír körül, amelyhez könyve további részében következetesen tartja magát: „Az a kutató, aki történeti, elméleti kérdésekkel foglalkozik, valójában társadalomtörténész is, ugyanakkor a médiafogyasztás, médiahasználat antropológusa is, aki egyfajta, médiatörténet(ek)hez és -elmélet(ek)hez kapcsolódó tudást tár fel.” (p. 11.) Ennek fényében kerül sor a következő fejezetben egy fontos terminológiai pontosításra is, melynek során a szerző kitér azokra a rokonértelmű kifejezésekre, amelyek esetleg összetéveszthetőek a családi filmmel. Az 'amatőr film', a 'privát film' és a 'home movie/video' mind olyan tágabb fogalmak, amelyeknek részét képezheti a családi film is, ilyenként tehát ez nem azonosítható egyikkel sem. (pp. 14–15.) Blos-Jáni szerint a családi film fogalmának valódi tartalmát az adja, hogy

valamilyen módon kötődik a családhoz, mint önálló kisközösséghez: akár úgy, hogy egy adott családnak a tagjai szerepelnek rajta, akár úgy, hogy ezen kisközösség számára valamilyen jelentőséggel bír a rögzített esemény. A bizonytalanak tűnő definíciót olyan ismérvek felsorolása erősíti meg, mint hogy: a családi film identitásformáló szereppel bír (p. 14.); a közös filmnézésnek legalább olyan szerepe van, mint a filmek elkészültének (p. 21.; pp. 37–38.); illetve hogy a családi filmeknek az egyik fő célja a megőrzés (p. 18.).

Blos-Jáni – reflektálva néprajzkutatói tevékenységére – kifejti, hogy „nem vizsgálhatjuk a kultúra egy szeletét anélkül, hogy ne volnánk tisztában a jelenség egész viszonyrendszerével”. (p. 42.) Ezért szentel nemcsak a filmen látottaknak, hanem azok közvetítőjének, a filmes médiumnak is külön figyelmet, hisz e kettő kölcsönösen meghatározza egymást. Így válik teljessé a kutatás iránya: a szerző úgy végez történelmi (etnográfusi/antropológiai) vizsgálatot, hogy közben nem téveszti szem elől a filmnek, mint médiumnak a vizsgálatát sem.

A kötet első harmadát az elméleti bázis biztosítása jellemzi. Blos-Jáni szilárd alapokra akar építkezni: kutatási szempontjai szerzeágazóak és több különböző tudományterületet (néprajz, társadalomtörténet/elmélet, média- és kommunikációelmélet, vizuális kultúra) is felölelnek. Mindez igen sok szerző elméleteinek a felhasználását vonja maga után, de Blos-Jáni ezekre vissza-visszatérő módon és következetesen hivatkozik, illetve az is gyakorta előfordul, hogy az egyik diszciplína képviselőjének álláspontját egy másik tudományterület szerzőjének szempontjaival igyekszik összeházasítani – rendre sikeresen. Kutatási iránya épp e mozaikszerűség révén válik eredetivé és termékennyé. Bár ez a szakasz igencsak igénybe veszi az olvasó figyelmét, a szerző érezhetően komoly erőfeszítéseket tett annak érdekében, hogy ez a tudásanyag könnyen befogadható, szövege pedig világos és logikus legyen, a gazdag szakirodalmi referenciaanyag pedig komoly tökéletet jelenthet azoknak, akik mélyebbre kívánnak ásni a felvillantott kérdésekben.

Blos-Jáni ezt követően tér rá – a könyv maradék kétharmadát kitevő – saját gyűjtésének vizsgálatára. Elemzési szempontjait így fogalmazza meg: „*Ez a fejezet egy kísérlet egy kronologikus adatsor létrehozására, amelyen a családi film gyakorlatának változásait meg lehet figyelni: [...] A hangsúly itt az egyes családok gyakorlatán, annak*

*mindennapi életbe való beágyazottságán van. Azt vizsgálom, hogy a filmezés technológiai hogyan épültek be egy adott korszakban a közösség életterébe (fizikai és metaforikus értelemben egyaránt), és hogyan strukturálták azt.*” (pp. 66–67.) A tanulmányozott gyűjtemények három család öt filmesének felvételeit tartalmazzák, amelyek kapcsán Blos-Jáni kiemeli, hogy azokat nem látja „*egy adott korszak tipikus példáinak*”, épp ezért szem előtt tartja „*az esetek egyediségét, a gyakorlatok specifitását*”. (p. 67.)

A legkorábbi gyűjtemény az Orbán családé, a felvételeket Orbán Lajos rögzítette a harmincas években. Ezek a felvételek állnak legközelebb a fotózás gyakorlatához, aminek egyfelől történelmi oka (Kolozsváron ekkoriban a fotózás volt a leginkább bevett és a viszonylag könnyen elérhető képrögzítési mód), másfelől biográfiai magyarázata van, mivel Orbán Lajos lelkes amatőr fényképész volt. Többek között ezért jellemzi ezeket az anyagokat a műviség, a beállítottság és a fotószerű pózok. A felvevőgépet csak az apa kezelhette, amit nagy elánal meg is tett, gyakorta meg is rendezte ezeket a felvételeket, kevés teret hagyva a hétköznapi, spontán cselekvésnek.

A következő vizsgált gyűjtemény a Haáz családé, melynek négy, különböző generációhoz tartozó tagja is készített filmeket: id. Haáz Sándor, valamint fiai, ifj. Haáz Sándor és Haáz Ferenc, illetve Ferenc fia, Haáz Vince. Az idősebb Haáz tánckutató és koreográfus volt, felvevőgépet elsősorban a táncosok mozgásának rögzítésére használt, hogy ezeket a felvételeket később szakmai elemzésnek vethesse alá. Családi filmjeit titokban készítette, annak az államhatalomnak a tudta nélkül, amely a táncfelvételek elkészültéhez szükséges eszközöket szolgáltatta. Azonban id. Haáz Sándor családi felvételei technikai okokból nem képezik a vizsgált gyűjtemény részét, ami azért is fájó, mert Haáz Ferenc és ifj. Haáz Sándor filmjei a hetvenes évek végén, ill. a nyolcvanas években készültek, így az Orbán család filmjeit követő jelentősebb, közel ötvenéves időszak marad ki a vizsgálatból. Ez a nagy időbeli távolság jól felismerhető különbségeket eredményez: az újabb felvételek már nem megrendezettek, hanem inkább esetlegesek, életszerűek. (p. 119.) Ezek a különbségek egyfelől annak is betudhatóak, hogy időközben elfogadottabbá vált a médiaeszközök jelenléte, másfelől annak is, hogy átalakultak a filmkészítői attitűdök. A legfiatalabb Haáz, Vince már

a videókorszakba született bele, így filmjeit is más elvek mentén készítette, mint az apja vagy nagybátyja: a technika változása miatt nagyobb terjedelemben rögzítette az adott eseményt, és utólag meg is vágta a felvételeket, képeit erős szubjektivitás jellemezte, de készített játékfilm-szerű alkotásokat is. (p. 121.)

Utolsóként a Keresztes család filmjei kerülnek terítékre: Keresztes Pál 1989 és 2006 között készített felvételei, amelyek az egész meritésből a legkésőbbiek. Ezek eleinte Super 8-as kamerával készültek, majd a kilencvenes évektől kezdve VHS-re forogtak. Az eltelt bő hatvan év médiumtörténeti folyamatai is szépen kirajzolódhatnak: míg Orbán Lajos filmzési technikájára a fotó, addig Keresztes Pál videóra már a televízió médiuma volt hatással. (p. 150.)

A könyv elején megszabott irányoknak megfelelően a gyűjtemények analízise nem pőrén, önmagukba zártan történik, hanem minden lehetséges szempontból megvilágítva, kontextusba helyezve. Blos-Jáni a filmkészítők családtörténeteit több generációra visszamenőleg ismerteti, ezeket a nyomon követhetőség kedvéért családfával is kiegészíti, illetve hangsúlyt fektet az esetleges alkotói ráhatásokra is, vagyis kiemeli, ha valamelyik családtag festői, rajzoló, fényképész tevékenységeket folytatott. Azokba a történelmi eseményekbe is betekintést nyerünk, amelyek döntő szerepet játszottak a családok életében (ilyen volt például az Orbán család életében az első világháború utáni területi átrendeződés). Mivel a családi filmekre különböző intézmények is hatással voltak, így azok is bemutatásra kerülnek. Ifjabb Haáz Sándor vizualitásán és mozgóképes megközelítésmódján mély nyomot hagyott például a Schnedarek Ervin vezette rajzfilmcsoport, ahová a hetvenes évek elején járt (p. 105.), míg Orbán Lajos az Erdélyi Kárpát-Egyesület (EKE) fotószakosztályában, illetve a Tessar Teke Társaság (TTT), „a ritkán fotografálók gyakran tekéző” társaságában közösségi keretek között is tudott élni fotós szenvedélyének. (pp. 80–84.)

A felvételek elemzése, a hozzájuk tartozó információk megvilágítása és a bőséges képmelléklet miatt ez a fejezet a kötet legizgalmasabb része, hisz ezek által nyerünk mi is betekintést a privát történetekbe. Végül az ezt követő fejezetben a kameratekintet, a kamera nézés gyűjteményenkénti, korszakonkénti változásainak vizsgálatával világítja meg Blos-Jáni az átalakuló médiagyakorlatokat.

Az esettanulmányhoz szükséges filmgyűjtemények kiválasztásával kapcsolatban a szerző saját módszeréről így nyilatkozik: „különböző generációjú privát filmeseket hógolyómódszerrel, ismerősökön és az interneten keresztül találtam meg”. (p. 57.) Mint ahogy nem sokkal ezután fölveti „habár a hógolyómódszer önkényes szelekciós módnak tűnik”, ő mégis ezen módszer segítségével kíván eljutni a privát filmesekhez, mert mint írja, „a szakirodalom a fokozatos szelekció elvének (gradual selection principle) nevezi az adatoknak ezt a lépésről lépésre létrejövő, formálódó struktúráját a kvalitatív kutatásokban, amelyet inkább a kutatás tartalma irányít, mintsem absztrakt elméleti-módszertani megfontolások”. (p. 57.) Ez a fajta öntudatoság jellemzi az egész kötetet, amely kellő alaposág híján önkényességbe fordulhatna át. Nem ez történik azonban: a szerző által felvetett kérdések és irányok indokoltak, és az azokra adott válaszokat körültekintő figyelemmel és aprólékossággal fejti ki.

Blos-Jáni Melinda hiánypótló műve betekintést nyújt az erdélyi amatőr filmes médiagyakorlatokba és az ezekhez társuló családtörténetekbe, de többirányú megközelítésmódja miatt több tudományterület számára is hasznosítható tanulságokkal szolgál. Könyve igazodási pont lehet a család mint kisközösség átalakulásával foglalkozó teoretikusoknak, az új média- és participatív kultúra történeti előzményeinek kutatóinak, de az olyan found footage filmek értelmezéséhez is komoly segítséget nyújthat, amelyek családi felvételeket használnak. A könyv módszertana pedig azok számára lehet követendő példa, akik megközelítésük autentikussága okán nem hagyatkozhatnak csupán egyetlen tudományterület eredményeire, hanem a sokoldalúság szintetizálásával kívánják kifejteni gondolataikat.

Emödy Botond