

**UNIVERSITATEA „BABEȘ-BOLYAI”  
FACULTATEA DE LITERE  
DEPARTMENTUL DE ETNOGRAFIE ȘI ANTROPOLOGIE  
MAGHIARĂ**

**Practici de domesticire ale filmului în context familial**

**Analiză antropologică**

**Rezumatul tezei de doctorat**

Conducător științific:  
PROF. DR. KESZEG VILMOS

Doctorand:  
BLOS-JÁNI MELINDA

CLUJ-NAPOCA  
2012

## CONȚINUT

1. Perspectivele cercetării .....	2
2. Istoriile filmului de familie .....	8
2.1. Amator, familial, privat?.....	8
2.2. Istoria socială a filmului privat .....	11
2.3. Filmul privat din perspectiva științelor sociale.....	15
3. Media și societatea. Aspectele mediale ale filmului privat.....	28
3.1. Contextele filmului privat .....	29
3.2. Narativă și reprezentare în filmul privat .....	38
3.3. Filmele private ca nomazii istoriei media.....	46
4. De la apariția tehnologiilor pentru amatori până la manifestarea practicilor media.....	55
4.1. Filmul de familie în contextul istoriei tehnologiilor .....	55
4.2. Perioadele intermediale ale practicilor media domestice .....	58
5. Surse și metode de cercetare .....	63
6. Reprezentările sociale ale filmului și fotografiei la nivelul gândirii cotidiene.....	72
6.1. Teoriile implicite ale filmului în limbajul cotidian.....	74
6.2. Teorii naive despre mediile vizuale .....	82
6.3. Imaginea filmică versus imaginea fotografică.....	84
7. Istoriile familiei și ale mediei: colecții de filme de familie .....	97
7.1. Relația simbiotică dintre film și comunitatea familială .....	97
7.2. Colecția de filme a familiei Orbán.....	105
7.2.1. Istoria familiei Orbán.....	105
7.2.2. Istoria practicilor media în familia Orbán.....	114
7.2.3. Colecția de filme a familiei Orbán.....	124
7.2.4. Viața socială a colecției de filme a familiei Orbán .....	138
7.3. Colecția de filme a familiei Haáz.....	145
7.3.1. Istoria familiei Haáz.....	145
7.3.2. Istoria practicilor media în familia Haáz .....	150
7.3.3. Colecția de filme a familiei Haáz.....	161
7.4. Colecția de filme a familiei Keresztes .....	170
7.4.1. Istoria familiei Keresztes .....	170
7.4.2. Istoria practicilor media în familia Keresztes .....	171
7.4.3. Colecția de filme a familiei Keresztes .....	173
7.4.4. Viața socială a colecției de filme a familiei Keresztes .....	188
7.5. Sumar .....	191
8. Concluzii .....	199
9. Bibliografie .....	203

**Cuvinte-cheie:** filmul de familie, filmul privat, colecții de filme de familie, arhivare, practici media, practici de domesticire, genealogia mediilor, cultura participativă, intermedialitate, fenomene de remedializare, reprezentările sociale, genealogia familiei, microistorie, analiza contextuală

### **Rezumatul disertației**

Producătorul filmului privat nu face altceva decât continuă șirul străvechii activități culturale ale observării, înregistrării și contemplării umane: „*filmul de familie*, denumit și *film amator* sau *film privat* este considerat continuarea tradiției galeriei de portrete ale familiei burgheze, mai înainte pictată, iar de la secolul trecut păstrată în fotografii” (Forgács 1995. 109–111). Acest citat este adecvat și din mai multe perspective în vederea introducerii temei prezentei lucrări de doctorat. În scrierea eseistică publicată de Péter Forgács se formulează o idee care devenise „piatra unghiulară” ale folosirii mediilor contemporane și ale teoriilor culturii-media: noile medii se bazează pe cele vechi, adică mediile funcționează ca un fel de arhivă ale istoriei mediilor, totodată reprezintă și propria lor genealogie. În acest cadru conceptual se coordonează folosirea imaginilor la începutul secolelor al XX-lea și al XXI-lea: dat fiind faptul că îmbinarea mediilor nu este considerată un fenomen nou, oferă astfel o direcție de cercetare prin care modurile de producere ale imaginilor din perioade diferite pot fi interpretate din perspectivă diacronică. Pe de altă parte, denumirea de *film privat*, care devine din ce în ce mai inoportună, atrage atenția asupra faptului ca în ce măsură s-au schimbat pretențiile față de imagini ale omului care trăiește în noua eră media și filmează, în ce măsură s-au transformat regulile sociale ale folosirii mediilor.

În fază inițială a cercetării așa se părea că procesul de popularizare a filmului a fost deja descris de literatura de specialitate, respectiv au fost prezentate regulile sociale și funcțiile culturale ale folosirii cotidiene a filmului. Însă, era media schimbată actualizează niște probleme, și putem spune că cercetătorul se află în situația norocoasă în care pot fi observate particularitățile folosirii mediilor aflate în schimbare, și surprinde dinamica dintre viața cotidiană și tehnologii. În noua eră media iarăși vor fi actuale acele probleme care referă în principal la aspectul antropologic al folosirii filmului. Cum poate fi descrisă aceea comunicare care se realizează prin producția filmului privat? Cine

formează comunitatea în cadrul căroră se desfășoară producția filmului, și în cursul filmării cum se manifestă distribuția rolurilor? Ce se socotește „demn” să fie filmat? Care sunt așteptările față de conținutul și formatul imaginilor? Ce se întâmplă cu aceste imagini după realizare? Ce fel de tehnicizare este caracteristică comunității care filmează? Pe de altă parte, se ridică următoarea problemă: generațiile socializate în „vechea medie” cum trec la o altă practică nouă, iar aceasta în ce diferă față de obiceiurile generațiilor crescute într-o altă eră media. Cum se îmbină tendința de arhivare caracteristică noii ere media cu dorința de conservare care în general apare în filme (și în filme private), cu năzuințele spre eternizarea și îmbălsămarea timpului? Pe baza întrebărilor similare poate fi conturată logica referitoare la folosirea filmelor, existentă la nivelul gândirii cotidiene într-o anumită epocă.

Abordarea temei care se referă la schimbarea folosirii filmelor private constituie o provocare științifică și într-o altă dimensiune: față de determinismul tehnologic, discursurile istorice și teoretice ale mediei contemporane accentuează faptul că istoria tehnologiei și a mediilor a fost creată și formată tocmai de cerințele sociale. În această premisă, istoria tehnologiei și cea a mediilor este inseparabilă de istoria socială. Din acest punct de vedere, cercetătorul care se preocupă de aspectele istorice și teoretice este de fapt și un istoric social, totodată este antropolog al consumului de media și folosirii mediilor, care descoperă cunoștințele referitoare la istoriile și teoriile mediilor/istoria și teoria mediilor. Prezenta lucrare se încadrează în această direcție de cercetare științifică, și are ca scop principal examinarea fenomenului următor: față de marile istorii și teorii ale mediilor ce fel de istorii cotidiene de medii se conturează prin practicile cotidiene, ce fel de teorii ale mediilor se arată prin aceste practici. Aici se pune mare accent pe principiul istoricității dat fiind faptul că filmele private „se implantează” nu numai în viața individului ci și în timpul vieții de zi cu zi, în istoria formelor de reprezentare și în macrocontexte. Din acest motiv, și o astfel de cercetare asupra habitusurilor contemporane de filmare creează numai un instantaneu, devenind document istoric.

Cercetarea și analiza filmului, aflat în simbioză cu propriul spațiu și timp de viață, reprezintă de fapt în această lucrare o dublă îndreptare. Pentru mine înseamnă o provocare că din filmele private, adică din aceea practică de mediatizare ale cotidienele ce se poate dezvălui din lumile vieții (life-worlds, Lebenswelt) care apare în imagini și

devine observabilă prin filme. Mai multe generații de oameni au crescut în așa fel încât au fost fotografiate și filmate, adică înconjurate de lentilele aparatelor de fotografiat și ale camerelor video chiar de la momentul când s-au născut, ori de-a lungul vieții, periodic au acumulat fotografii și filme în cantitate variabilă. Aceste fotografii și filme private reflectă principiile și conduita de viață, totodată au un efect asupra relațiilor (atenție reciprocă), asupra culturii de memorie, identității, culturii obiectelor și culturii vizuale. Pe aceste reprezentări imagistice a fost exprimată din nou ori identitatea grupului, ori cea individuală sau națională. Strâns legat de aceasta, m-au mai preocupat următoarele probleme: la nivelul gândirii cotidiene ce fel de reprezentări se formează despre film; care sunt semnificațiile constituite ale filmului ca obiect.

Filmele își pot găsi căminul în forme diferite, pot să se „implanteze” în țesutul vieții de zi cu zi, adică viața socială a filmelor poate să se formeze în mod diferit, în raport cu mediul lor. Grupul de excursioniști, comunitatea sătească, comunitatea clasei, comunitatea de muncă sau o companie informală poate să formeze în unele cazuri o comunitate de memorie, în cadrul căreia amintirile vizuale pot fi uitate; folosirea acestora poate să se reducă la o singură vizionare, ori pot fi transferate în alte arhive private sau oficiale. Familia este considerată o astfel de comunitate producătoare și consumatoare de filme care în același timp efectuează conservarea, arhivarea și păstrarea documentelor, obiectelor și produselor vizuale pentru perioadă mai îndelungată. Sub influența comună ale acestor factori detaliați am decis ca folosirea filmelor de către familii să constituie acel teren unde voi avea posibilitatea să analizez problemele ridicate.

Familia este o astfel de unitate socială, o comunitate în cadrul căreia poate fi observată modul prin care producția filmelor private se integrează în lumile vieții și produce un efect asupra acestora. În acest mediu pot fi cercetate atitudinile legate de producția filmelor, diferențele dintre generații, și pot fi comparate adaptările față de noua eră media ale membrilor familiei socializați pe diferite medii. Totodată se leagă de viața familială, de lumea „căminului” și evenimentul intitulat de mine cotitura de imagini (pictorial turn): sosirea unui nou-născut în familie, procesul de a deveni părinte. Filmele de familie provenite din perioade diferite m-au convins tot despre împletirea acestor schimbări de destin cu voia de fotografiere.

După evaluarea perspectivelor de cercetare, **capitolul al doilea** rezumă istoria socială și istoria cercetării a filmului privat, iar după aceasta tinde spre a așeza producția filmelor private într-un astfel de cadru teoretic care să asigure relevarea reprezentărilor și înglobării sociale ale acestor fenomene.

La câmpul de asociere ale denumirilor de *film amator*, *film de familie*, *film privat* voi reflecta într-un subcapitol separat. Adjectivul *amator* este folosit ca termen colectiv, iar cu ajutorul acestuia voi distinge cazuri care sunt caracterizate printr-un fel de cvasi-instituționalizare, adică producția filmelor legată de mișcarea amatorilor și de cluburile de filme. Din acest punct de vedere, denumirile *film de familie*, *film privat* constituie o subcategorie și nu se referă neapărat la caracteristicile textuale, ci mai ales la contextele producției și ale folosirii filmelor, precum și la atitudinile sociale legate de acestea.

În subcapitolul intitulat *Istoria socială a filmului privat* conspectez istoria schimbării statutului acestei metode de filmare. La începutul secolului al XX-lea producția de filme private este considerată un fenomen marginalizat: *privat*, deci nu are importanță din punct de vedere social, și *privat* ca opoziția profesionalului, astfel este irelevant la nivel estetic.

Atenția asupra importanței istorice și sociale a filmului amator și valoarea lui ca document istoric a fost atrasă de următoarele evenimente: filmul Zapruder despre asasinarea lui Kennedy din anul 1963, sau înregistrarea video făcută de George Holliday despre atacul brutal asupra Rodney King din anul 1991. Aceasta din urmă s-a dovedit a fi paradigmatic întrucât a devenit un exemplu emblematic al crizei epistemologice referitoare la exprimarea prin filme documentare și prin reprezentări vizuale. Odată cu schimbarea paradigmei științei istoriei s-a transformat statutul filmelor private: paralel cu dispariția marilor narațiuni obiective se apreciază rolul și importanța micilor narațiuni alternative, studierea vieții cotidiene. Au fost înființate arhive de filme private. Popularizarea și teoretizarea colecțiilor de filme private ca document istoric a avut loc de fapt în cursul anilor 2000. Înmulțirea abordărilor teoretice poate nu din întâmplare a coincis cu răspândirea mediilor digitale, care în literatura de specialitate este denumită noua eră media. În vreme ce la începutul secolului al XX-lea filmul privat a fost considerat marginalizat, în această eră post-media putem vorbi despre mediatizarea cât mai accentuată a vieții de zi cu zi.

În subcapitolul *Filmul privat din perspectiva științelor sociale* rezum afirmațiile antropologiei comunicării vizuale. În continuare, voi da o analiză a abordărilor semiotice și constructiviste ale fotografiei și filmului privat, apărute la începutul anilor 1980, care s-au concentrat asupra imaginilor ca fiind sisteme de semne sau formațiuni. Richard Chalfen a fost cel care a făcut o distincție clară între reprezentare și folosirea socială a acesteia, analizând aspectele semiotice ale următoarelor probleme: care sunt sistemele de semne sau semnificațiile care influențează, reglementează producerea și interpretarea reprezentărilor? Analiza comunicării realizate prin imagini în spațiul social al *căminului* [home mode pictorial communication] este făcută prin metodele etnografiei vorbirii. Teoreticianul francez al filmelor de familie, Roger Odin, aplică de asemenea teoria comunicării ale lui Dell Hymes, numai că el nu este preocupat atât de formele comunicării în familie, cât și de tipul comunicării realizate cu ajutorul filmelor, pornind de la semioza acestora. Abordările lui Chalfen și Odin identifică filmul de familie cu funcțiile acesteia, sugerând astfel faptul că semnificațiile culturale reprezintă componentele esențiale ale acestei forme de comunicare. Analiza mediului comunicării ajunge pe planul al doilea, se estompează diferențele mediale, iar schimbările tehnologiilor mediilor rămân nereflectate.

În prezenta lucrare subliniez că modelul elaborat de Dell Hymes – care se pare ca în general este aplicabil în cazul comunicării sociale –, implică totuși metafora „lumea ca text”. Față de aceasta, teoreticienii culturii vizuale ne avertizează că „aceea cultură separatoare și fragmentată care o denumim astăzi postmodernă, poate fi înțeleasă și imaginată mai ales sub formă vizuală, la fel cum secolul al XIX-lea este reprezentată în mod clasic prin ziare și romane” (Mirzoeff 2000. 28).

Practica filmării în familie este structurată și de motivații individuale, totodată comunitatea de familie filtrează conform propriilor sisteme de valori, respectiv integrează istoria convențiilor referitoare la modul de producție al filmelor private. Prin aceasta, practicile lor vor fi subordonate funcțiilor care – indiferent de mediu sau clase sociale –, sunt particularitățile altor comunități de familie (Moran 2002. 56). Filmarea reprezintă nu numai un mijloc tehnologic care este folosit într-un mediu privat de către membrii unei comunități de vorbire (Hymes 1997) în situații de comunicare, ci și este important să redefinim această practică ca un efect comun al determinismului tehnologic, social și

cultural, „ca un fel de spațiu liminal în care practicanții [producției filmelor] au posibilitatea de a descoperi și coordona așteptările legate de identitatea lor publică, de comunitate și privată-personală” (traducere proprie, Moran 2002. 60).

Literatura de specialitate ale noii ere media a relatat despre schimbarea bruscă ale habitusurilor filmului amator. Viața cotidiană în așa fel se umple cu media, încât strategiile caracteristice instituțiilor și structurilor de putere au fost înlocuite de tacticile specifice stilului de viață ai indivizilor. În prezenta lucrare voi aduce argumente care demonstrează faptul că în contextul noii ere media producția filmelor de familie ar putea însemna un teren de cercetare, unde pot fi analizate probleme referitoare la istoria mediilor. Parafrazându-l pe James Moran: habitusul filmului de familie reprezintă un discurs care mediază reprezentările sociale ale mediilor permanent schimbătoare. Din acest punct de vedere, filmele de familie devin sursele istorice ale culturii participative și ale mediei de comunitate. Acest tip de sursă face posibilă analiza vieții cotidiene, trăită în comunitate, așa cum devine din ce în ce mai accentuat subiectul mediației, dar în același timp face posibilă cercetarea diseminării mediului filmului.

În **capitolul al treilea**, pornind de la tezele anterioare, pun în mișcare acele considerații care sunt sensibile la experiențele vizuale ale vieții cotidiene și la modelele culturii vizuale. Fac referire la antropologia imaginii a lui Hans Belting care se bazează pe distincția între imagine și mediu. Dacă vizualizarea imaginilor se face cu ajutorul mediilor, mediul este cel care transmite imaginea spre spațiul social, atunci trebuie să studiem maniera în care filmul ca imagine în mișcare cum își asumă rolul de mediu în cazul filmelor de familie. Reexaminez noțiunea de mediu pentru a putea interpreta comportamentul omului activ din punct de vedere medial, perceperea medială și transmiterea care traversează epoci diferite.

Prin rezumarea teoriilor fundamentale referitoare la narativitate mă apropiez de aspectele mai concrete ale cercetării și analizei. La început redau pe scurt ca textele de specialitate din domeniul mediilor vizuale private ce rol atribuie contextului din punct de vedere al definiției tipurilor de imagini, în ce măsură consideră că aceasta constituie partea inerentă a conceptului. **Cercetările contextuale și culturale** sesizează așadar, că posibilitatea reprezentării este mai puțin influențată de materialul celor două medii decât de folosire și funcție. Subliniez că atributul *home* poate fi aplicat nu numai în cazul



descrierilor contextelor primordiale, ci și poate să implice stilul imaginilor naive. Chalfen distinge două aspecte fundamentale ale imaginilor private: contextul public și contextul privat. Aceste contexte designează în același timp cele două paradigme ale producției semnificației și statutului de evidență (Chalfen 2002. 142).

În subcapitolul intitulat *Narativă și reprezentare în filmul privat* punctul de pornire este întrebarea: „când este privată o fotografie / când este privat un film?”, care atrage atenția asupra faptului că ar trebui să le privim filmele private nu doar „lucruri” ci și experiențe. Această interpretare a fost însă concepută în mod variabil, pe baza unei diferite terminologii și metodologii de cercetare. În vreme ce conform abordării fenomenologice perceperea imaginilor în mișcare este structurată de cunoașterea existențială și de formele atenției (Sobchack 1999), cercetătorii comunicării vizuale private atrag atenția asupra expresiei narative și discursive ale experiențelor spectatorilor. Rezumând abordările în analiza imaginilor private, putem afirma că formele de cunoaștere ale spectatorilor sunt acele *narrative* sau sfere de includere care reunesc experiențele legate de tema imaginii într-un cadru plin de semnificație, dar nu neapărat înfățișează forme discursive; precum și acele texte, *discursuri* care se formulează, se textualizează sub o anumită formă în momentul vizionării, proiectării imaginilor. În situațiile în care imaginile sunt folosite în contextul lor primordial cu intenția demonstrării sau a evocării, informația transmisă prin imagini nu se articulează exclusiv din punct de vedere medial, ci este caracterizat mai ales de *externalitatea* producției semnificației. În cazul aceasta, reprezentarea prin imagine nu este altceva decât o adevărată *ilocuție vizuală* în care folosirea imaginii în sine se consideră acțiune: fie rememorare sau demonstrare.

Subcapitolul intitulat *Filmele private ca nomazii istoriei media* inventariază aspectele de analiză contemporană ale istoricității mediilor. Un model de interpretare capabil să prindă sensul proceselor legate de evoluția istoriei media a fost elaborat de genealogia mediilor. Genealogia filmelor (de familie), care devin din ce în ce mai banale, poate fi relevantă și în reflexiile despre diseminarea și caracterul cameleonic al mediilor. Modelul teoriei comunicării referitoare la „supraînălțarea” mediilor este oferită și de teoria remedializării. La acest punct, concepțiile remedializării pot fi relevante din punct de vedere al filmelor de familie, atunci când se referă la relația dintre medii și realitate:

fiecare mediație este adevărată în sine (deci nu reprezintă o simulare), și produsele finale sunt reale ca artefacte. Remedializarea poate fi studiată și ca un fapt social ale căror particularități se schimbă de-a lungul istoriei (vezi: genealogia mediilor). Mediul transmite nu numai imagini și alte medii, ci și este capabil să transmită – ca fiind parte a realității –, anumite norme și decizii care au fost înregistrate și înscrise în materia lor de alte persoane.

Dacă dorim să aflăm ce fel de semnificații ale filmului s-au format în spațiul și în realitatea căminului, poate fi relevantă chiar și domesticirea obiectelor sau tehnologiilor. În vreme ce teoria reprezentărilor sociale studiază natura variantelor cotidiene ale diferitelor noțiuni (deci este mai bine o „teorie”), specialiștii domesticirii mediilor analizează maniera prin care diferitele tehnologii de informare și comunicare se integrează în gospodării: care sunt cugetările, reflexiile membrilor familiei pentru a putea alege o tehnologie, cum realizează adaptarea funcțiilor acesteia la ambianța și obiceiurile cotidiene, și care sunt structurile de putere, repartițiile de sarcini, riturile care se iau naștere în urma acestei adaptări.

Dintre direcțiile de cercetare prezentate mai înainte așa consider că genealogia mediilor constituie cadrul teoretic care este capabil să integreze datele și filmele reunite. Teoriile naive ale mediilor, domesticirea, remedializarea, intermedialitatea, convergența reprezintă acele noțiuni și perspective ale istoriei mediilor și sociale în același timp, care, după observațiile mele, poate să rafineze textura imaginii formate despre filmarea familială.

În **capitolul al patrulea**, intitulat *De la apariția tehnologiilor pentru amatori până la manifestarea practicilor media* rezum tehnologiile destinate folosirii private sau amatoare. Istoriografia factuală, reconstruirea „istoriei mari” a filmului privat nu constituie obiectivul prezentei lucrări, dar cu toate acestea, situarea cazurilor individuale și contextele mai largi ale acestora include natura și perioada de apariție ale tehnologiilor care au devenit accesibile unui public mai larg.

**Capitolul al cincilea** prezintă sursele și metodele de explorare. Tratează procesul de pregătire și derulare a cercetării, tehnicile de culegere (interviuri, chestionare) și mediile (audiovizuale, digitale) folosite.

În cursul **capitolului al șaselea**, intitulat *Reprezentările sociale ale filmului și fotografiei la nivelul gândirii cotidiene*, analizez teoria implicită a mediilor, categorizată și din punct de vedere lingvistic, precum „imaginea naivă” a mediilor vizuale care se formează în practica și gândirea cotidiană. Pornind de la teoria reprezentărilor sociale am realizat un sondaj prin chestionare în Cluj și Târgu Mureș, în acest capitol efectuez evaluarea calitativă ale acestor baze de date. Ipoteza mea a fost următoarea: paralel cu democratizarea procedeeleor, s-a format un mod particular de reflexiune despre fotogenitatea obiectelor și evenimentelor, și care sunt mărcile distinctive ale *filmului*. Răspunsurile primite au indicat că fotografia a devenit modelul memoriei și documentului, iar imaginea cinematografică reprezintă modelul divertismentului și cel al ficțiunii. Cea mai utilă s-a dovedit însă o concluzie metodologică: în comprehensiunea atitudinilor legate de filmele private poate să fie relevantă comparația cu fotografia privată: studierea filmelor private în contextul fotografiilor private.

În **capitolul al șaptelea** contextualizez și analizez colecția filmelor de familie, de fapt recensământul, cercetarea producției și folosirii acestora au reprezentat factorii care m-au condus la structura actuală și cadrul teoretic al lucrării. Abordez cele trei colecții din următoarele perspective: pornind de la punctul de vedere al vieții familiale, genealogiei și practicilor media ale familiei până la particularitățile structurale, formale și de conținut ale colecțiilor, precum și habitusurile de conservare. Totodată, prin așezarea în paralel a colecțiilor fac vizibile relații diacronice și variante locale, întrucât filmele au fost produse în Cluj și Târgu Mureș, în diverse perioade. Din această secțiune rezultă o serie de date cronologice din care pot fi delimitate perioadele distincte prin analiza colectivă a tehnologiei, familiei, vieții cotidiene și filmului de familie. Accentul se pune aici pe practicile fiecărei familii, pe implantarea acestor practici în viața cotidiană. Studiez modalitatea prin care tehnologiile filmării s-au integrat în spațiul de viață (în sens fizic și metaforic în mod egal) al comunității într-o anumită epocă, și le au structurat pe aceasta. Care sunt identitățile cu care i-au învăluit mediile lor, care sunt practicile media caracteristice evenimentelor cotidiene ale familiei într-o anumită perioadă a istoriei sociale? Filmele de familie cum reunesc indivizii în momentul producției, vizionării și conservării?

**Capitolul al optulea** conține concluziile finale. Afirmațiile principale ale lucrării sunt următoarele:

1. *Noțiunea mediului.* Am regăsit cheia istoriei „văzute de jos” cotidiene (ale mediilor), precum și cheia comprehensiunii practicilor de filmare într-o astfel de concepție despre mediu, care nu face distincție ierarhică între istoria suportului și analiza contextului socio-cultural. Prin folosirea noțiunii mediului poate fi scoasă la iveală un sistem complex de relații în cadrul cărora pot fi studiate și probleme naratologice. Mediul nu este o ambianță neutră, narațiunile sunt modelate și de particularitățile aceluși mediu în care narațiunea ia naștere. Așadar, devin vizibile nu numai istoriile, amintirile, experiențele care pot fi culese la apropierea imaginilor, ci și mijloacele și ambianțele care evoluează în funcție de epocă.

2. *Filmul de familie nu înseamnă reciclarea unui mediu instituționalizat*, ci dimpotrivă, constituie „cealaltă parte” a imaginii cinematografice, și dispune de un habitus relativ independent. Apariția tehnologiilor aparține istoriei înființării mediilor: filmul ca imagine cinematografică cum a devenit mediul comunicării în familie sau partea integrantă a culturii participative.

3. *Mediile sunt în același timp obiecte și relații umane consolidate.* Așadar, filmul de familie nu este numai film, ci poate să fie și un obiect capabil să reflecte conviețuirea cu tehnologiile mediilor. În continuare, filmul de familie poate să leagă spațiile intime și cadrele formale ale vieții noastre cotidiene; poate să povestească despre prietenii, maternitate, paternitate, viața în comunitate și genealogii.

4. Istoria filmului de familie este inseparabilă de *istoria familiilor*: în lucrare analizez trei colecții de familie în care istoria familiilor oglindește istoria de mediu a imaginii cinematografice, și invers, prin aceste filme am încercat să dezvălui schimbarea structurii, genealogia și lumile vieții ale familiilor.

5. Cercetarea filmelor de familie poate să dezvăluie *micro-lumi*, istoria relațiilor umane. Filmele de familie reprezintă nu numai episoadele ușor identificabile ale vieții, ci și – dintr-o perspectivă potrivită –, poate să se pară părțile integrante ale unei rețele de relații întretesute și complexe, prin urma cărora putem descoperi lumile vieții.

6. Din aceste filme pot fi dezvăluite *perioadele, povestirile atenției reciproce*, scenele vieții familiale. În mod mai precis, din aceste colecții putem citi povestirea tatălui

care observă copiii săi (o posibilă continuare a acestei cercetări ar fi analiza transformății atenției în istoria mamei observatoare). Privirea camerei de filmat se îndreaptă destul de rar către generația părinților operatorului. Așa se pare ca copiii reprezintă nu numai o astfel de ordine socială, ci și în diferite epoci au fost considerate teme fotografice și cinematografice de o importanță inalterabilă. În același timp, putem fi martorii faptului prin care filmarea a devenit partea integrantă a rolului părinților, și prin care eternizarea copilăriei a devenit o așteptare socială.

7. *Domesticirea.* Prin urmărirea carierei familiilor și indivizilor, vor fi vizibile acele căi de acces prin care camera de filmat pătrunde în sfera intimă, devine o parte a căminului, va fi pe aceeași lungime de undă cu obiceiurile familiei. Istoria celor trei colecții de familie poartă amprente, variantele diferite ale domesticirii. Unul dintre camerele de filmat Cine Kodak, introdusă pe piața mondială în anul 1923, a fost cumpărată dintr-un magazin de fotografii din Cluj pentru a ajunge în curtea unei case burgheze, și din când în când pe străzile orașului, la sfârșitul anilor 1920 și la începutul anilor 1930. Cu toate că gestul maestrului de dans, care a înregistrat pe peliculă copiii săi în 1962, a fost unic, reprezintă istoria utilizatorului mediului care acționează sub controlul instituțiilor publice, într-o mreață a reglementărilor. În povestirea aparatelor de filmat, cumpărate începând cu anii 1970 de către fiul său, putem urmări continuarea istoriei precedente. În spatele aventurilor despre camerele de filmat folosite, cumpărate la mâna a doua, și despre materialul brut, dificil de procurat al filmelor, putem recunoaște controlul cât mai intensiv exercitat asupra mijloacelor de reprezentare, care a avut efectul să-l silească pe individ la trecerea tacticilor mai subtile. Față de aceasta, istoria familiei Keresztes care a început să filmeze la sfârșitul anului 1989, după care a continuat filmarea și de la 1990, demonstrează perspectiva individului care se trage din cercul magic al clubului de film al sindicatului, și pornește pe drumul profesionalizării.

8. *Etapele intermedialității.* Filmul de familie evoluează în tandem cu practicile altor medii domesticate, se află continuu în starea intermedialității. Peliculele conservate ale anilor 1930 au fost subordonate habitusurilor fotografiei și desenului. Această tendință se continuă în anii 1960 și 1970, atunci când utilizarea aparatului de fotografiat pare tot mai intensivă în raport cu aparatul de filmat. Însă habitusurile de filmare ale anilor 1990 au

fost transformate în mare măsură de televiziune, de serviciile de împrumut videocasete, iar în zilele noastre utilizarea calculatorului joacă un rol determinant.

9. Colecțiile de filme arată prezența accentuată a *caracterul informal*. În cazul filmelor produse în anii 1930 se simte înscenarea, comportamentul special în fața aparatului de filmat, caracterul planificat. Poza destinată aparatului de filmat, performance-ul în anii 1980 au fost succedate de idealul spontaneității, ca și cum aparatul de filmat nu ar reprezenta altceva decât un voyeur participant într-un spectacol care se dezvălește neatins. Pe la sfârșitul anilor 1990, și în anul 2000, chiar și înregistrările video despre copii urmăresc această tendință. Aici aparține de exemplu și faptul că privirea dirijată în cameră a devenit tabu, cu toate că în filmele anilor 1930 aceasta a fost foarte frecvent.

10. *Arhivarea*, culegerea reprezintă particularitatea diferitelor perioade ale filmării private. Aceste situații sunt capabile să dezvăluie semnificarea variabilă ale arhivelor, perioadele diferite ale arhivării relatează despre schimbarea experienței timpului. În același timp, demonstrează faptul că filmele construiesc comunitatea lor într-o manieră diferită raportată la epoci.

11. În noua eră media folosirea imaginii cinematografice se adaptează din ce în ce mai accentuat spațiului de viață ale acelor care produc imaginile; datorită practicilor lor de media spațiul de viață s-a reorganizat, au apărut noile locuri ale acestuia, producția filmelor s-a implantat în strategia zilnică a conduitei de viață, iar această atitudine comunicativă a reorganizat *formele raportării față de timp și trecut*.

## Bibliografie reprezentativă

Aasman, Susan

2004 *Ritueel van huiselijk geluk. Een cultuur-historische verkenning van de familiefilm* (Rituals of domestic happiness: A cultural history of the home movie). Het Spinhuis, Amsterdam. Online változat: <http://dissertations.ub.rug.nl/FILES/faculties/arts/2004/s.i.aasman/thesis.pdf>

Bán András

2000 Dorka úszik. A privát fotó keresése. *Ex Symposion*, 32–33. szám. 23–27.

Belting, Hans

2003 [2001] *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. Kijárat Kiadó, Budapest.  
2008 [2005] Kép, médium, test: az ikonológia új megközelítésben. *Apertúra*. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat. Ősz 4 (1). <http://apertura.hu/2008/osz/belting> (ford. Matuska Ágnes).

Boerdam, Jaap–Martinius, Warna Oosterbaan

2000 [1980] Családi fényképek szociológiai megközelítésben. In R. Nagy József (szerk.): *Családi album. Vizuális antropológiai szöveggyűjtemény I*. Miskolci Egyetemi Kiadó, 157–176.

Bolter, Jay David–Grusin, Richard

1998 *Remediation: Understanding New Media*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts.  
2011 [1998] A remedializáció hálózatai. *Apertúra*. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat. Tavasz 6(3). <http://apertura.hu/2011/tavasz/bolter-grusin> (az angol kötet 64–88-ik oldalán olvasható alfejezet magyar nyelvű fordítása, ford. Babarczy Katica).

Borgos Anna

2002 Naiv testelméletek. A testtel kapcsolatos népszerű diskurzusok alakulása és jellemzői. In: Csabai Márta–Erős Ferenc (szerk.) *Test-beszédek. Köznapi és tudományos diskurzusok a testről*. Budapest, Új Mandátum, 21–45.

Bourdieu, Pierre

1982 [1965] A fénykép társadalmi definíciója. In: Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok*. Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 226–244.  
1990 [1965] The Cult of Unity and Cultivated Differences. In (uő.) *Photography: A Middle-brow Art*. Polity Press, Cambridge. 13–72.

Buckingham, David–Willett, Rebekah

2009 *Video Cultures. Media Technology and Everyday Creativity*. Palgrave Macmillan.

Buckingham, David–Willett, Rebekah–Pini, Maria

2011 *Home Truths? Video Production and Domestic Life*. University of Michigan Press. Online is olvasható: <http://hdl.handle.net/2027/spo.9362787.0001.001>

Chalfen, Richard

1975 Cinema Naivete: A Study of Home Moviemaking as Visual Communication, *Studies in the Anthropology of Visual Communication* 2(2). 87–103.

1986 The Home Movie in a World of Reports: an Anthropological Explanation. *Journal of Film and Video* (tematikus különszám: Home Movies and Amateur Filmmaking) 38 (3-4). 102–110.

1987 *Snapshot Versions of Life*. Bowling Green State University Popular Press.

1998 Family Photograph Appreciation: Dynamics of Medium, Interpretation and Memory. *Communication and Cognition* 31(2-3). 161–78.

2002 Snapshots “r” Us: the Evidentiary Problematic of Home Media. *Visual Studies*, 17 (2), 141–149.

2004 Hearing What is Shown and Seeing What is Said. In: Michael Bamberg–Molly Andrews (eds.): *Considering Counter-Narratives. Narrating, resisting, making sense*. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia, 143–150.

Chalfen, Richard–Ruby, Jay

1974 The Teaching of Visual Anthropology at Temple. In: *The Society for the Anthropology of Visual Communication Newsletter*. 5 (3). 5–7.

Csabai Márta–Erős Ferenc (szerk.)

2002 *Test-beszédek. Köznapi és tudományos diskurzusok a testről*. Budapest, Új Mandátum.

van Dijck, José

2005 Capturing the Family. Home video in the Age of Digital Reproduction. In Patricia Pisters–Wim Staat (eds.): *Shooting the Family. Transnational Media and Intercultural Values*. Amsterdam University Press. 25–40.

2007 *Mediated Memories in the Digital Age* (Cultural Memory in the Present Series). Stanford University Press.

Forgács Péter

1995 A családi mozi archeológiája. In: Kapitány Ágnes–Kapitány Gábor (szerk.): „*Jelbeszéd az életünk*”. Budapest, Osiris, 109–124.

Füredi Zoltán

2004 Idegenek a kertemben. Néprajzi, antropológiai filmek Magyarországon. *Metropolis* 8 (2). 94–108.

Gagy József

1999 *Ismerős terepen*. Pro-Print, Csíkszereda.

1. Tom Boellstorff: A Second Life serdülőkora. Egy antropológus feltárja a virtuális emberit. *Reconnect* 2 (2). 142–150. ([www.reconnect.org](http://www.reconnect.org))

Gaudreault, André–Marion, Philippe

2000 Une média naït toujours deux fois. *S&R*, avril, 21–36.



2002 The Cinema as a Model for the Genealogy of Media. *Convergence* 8 (12). 12-18.

Gyáni Gábor

1997 A mindennapi élet mint kutatási probléma. *Aetas* 12 (1). 151-161.

Harrison, Barbara

2004 Photographic Visions and Narrative Inquiry. In: Michael Bamberg–Molly Andrews (eds.): *Considering Counter-Narratives. Narrating, resisting, making sense.* John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia, 113–136.

Heim, Michael

1998 Az elme klasszikus modellje és a könyv. In: Nyíri Kristóf–Szécsi Gábor (szerk.): *Szóbeliség és írásbeliség. A kommunikációs technológiák története Homérosztól Heideggerig.* Budapest, Áron Kiadó, 231-243.

Horányi Attila

2001 A képekről. In: Béres István–Horányi Özséb (szerk.): *Társadalmi kommunikáció,* Osiris, Budapest, 178–188.

Ishizuka, Karen L.–Zimmermann, Patricia R. (eds.)

2008 *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories.* University of California Press.

Keszeg Vilmos

2002 A genealógiai emlékezet szervezése. In: Árva Judit–Gyarmati János (szerk.): *Közelítések az időhöz. Tabula könyvek 3.* Néprajzi Múzeum, Budapest, 172–212.

Kuball, Michael

1984 [1980] *Családi mozi. Vizuális antropológiai kutatás.* Budapest, Művelődéskutató Intézet.

Lange, Patricia G.

2011 Video mediated nostalgia and the aesthetics of technical competencies. *Visual Communication.* 10 (1). 25–44.

László János

1999 *Társas tudás, elbeszélés, identitás. A társas tudás modern szociálpszichológiai elméletei.* Budapest, Scientia humana/Kairosz, 7–41; 79–94.

Maksa Gyula

2007 *Mediativitás, médiumidentitás, „képregény”.* Doktori (PhD) értekezés, Debreceni Egyetem, Bölcsészettudományi Kar.

2008 A médianarratológia mint második generációs médiumelmélet. In: Havasréti József–SzijártóZsolt (szerk.): *Reflexió(k) vagy „mélyfúrások”? A kultúrakutatás változatai a „kulturális fordulat” után.* Gondolat, Budapest–Pécs. 69–96.

Manovich, Lev

2009 The Practice of Everyday (Media) Life. *Critical Inquiry*, 35 (2). (Winter 2009), 319–331.

McLuhan, Marshall

1994 *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge.

Mead, Margaret

1975 Visual Anthropology in a Discipline of Words. In Paul Hockings (ed.): *The Principles of Visual Anthropology*. Mouton de Gruyter, New York. 3–10.

Mirzoeff, Nicholas

2000 Mi a vizuális kultúra? *Ex Symposion* 32–33. 27–32.

Moran, James

2002 *There's No Place Like Home Video*. University of Minnesota Press.

Moscovici, Serge

2002 [2000] *Társadalom-lélektan. Válogatott tanulmányok*. Osiris, Budapest.

Musello, Christopher

1984 [1980] A családi fényképek és a vizuális kommunikáció vizsgálata. In: Bán András– Forgács Péter (szerk.): *Vizuális antropológiai kutatás. Munkafüzetek 2*. Budapest, Művelődéskutató Intézet. 27–69.

N. Kovács Tímea

2003 Utazás, kultúra, szöveg: történetek és etnográfiai. In: Biczó Gábor – Kiss Noémi (szerk.): *Antropológia és irodalom. Egy új paradigma útkeresése*. Debrecen, 26–35.

Norris Nicholson, Heather

2001 'Seeing it how it was? Childhood, memory and identity in home-movies', *Area*, Special issue on Geographies of Childhood, 33 (2). 128–140.

Novitz, David

2003 [1977] Képek és kommunikatív használatuk. In: Horányi Özséb (szerk.) *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról*. Budapest, Typotex, 363–400.

Odin, Roger

2008 Reflections on the Family Home Movie as a Document: a Semio-Pragmatic Approach. In Karen L. Ishizuka–Patricia R. Zimmermann (eds.): *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*. University of California Press. 255–271.

2010a [1995] El cine doméstico en la institución familiar. In Efrén Cuevas Álvarez (ed.): *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. 39–60. Madrid: Ocho y Medio. A spanyol fordítás a francia eredeti alapján készült: Le film de famille dans l'institution familiale. In: Roger Odin (ed.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*. Meridiens Klincksieck, Paris, 1995, 27–41.

2010b Home Movie and the Notion of „Space of Communication”. Az előadás a *Saving Private Reels. An International Conference on the Presentation, Appropriation and Re-contextualisation of the Amateur Moving Image* konferencián hangzott el 2010 szept. 17-én az írországi Corkban.

Pethő Ágnes

2002 A mozgókép intermedialitása. A köztes lét metaforái. In: uő. (szerk.): *Képtávitelék. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*. Kolozsvár, Scientia kiadó, 17-61.

Renov, Michael

1995 New Subjectivities. Documentary and Self-Representation in the Post-Verité Age. *Documentary Box 7* (July). Online verzió: <http://www.yidff.jp/docbox/7/box7-1-e.html>

Roepke, Martina

12. *Privat-Vorstellung: Heimkino in Deutschland vor 1945*. Medien und Theater. Hildesheim, Georg Olms Verlag - Weidmannsche Verlagsbuchhandlung.

Silverstone, Roger

2006 Domesticating Domestication. Reflections on the Life of a Concept. In Berker, T.–Hartmann, M.–Punie, Y.–Ward, Katie (eds.): *Domestication of Media and Technology*. Open University Press, New York. 229-248.

Silverstone, Roger–Hirsch, Eric–Morley, David

1991 Listening to a Long Conversation: an Ethnographic Approach to the Study of Information and Communication Technologies in the Home. *Cultural Studies*, 5 (2). 204–227.

Sobchack, Vivian

1999 Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience. In Gaines, Jane M.–Renov, Michael (eds.): *Collecting Visible Evidence*. University of Minnesota Press. 241–254.

Worth, Sol

1980 Margaret Mead and the shift from ‘visual anthropology’ to the ‘anthropology of visual communication’. *Studies in Visual Communication* 6 (1). 15–22.

Zimmermann, Patricia R.

1995 *Reel Families. A Social History of Amateur Film*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.

2008 Introduction. The Home Movie Movement: Excavations, Artifacts, Minings. In Karen L. Ishizuka–Patricia R. Zimmermann (eds.): *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*. University of California Press. 1–29.