

BLOS-JÁNI MELINDA

„ÖRÖMET SZEREZNI AZ EMBEREKNEK.” A VIDEÓZÁS MINT PASZTORÁCIÓS GYAKORLAT GYERGYÓ- ÉS UDVARHELYSZÉKEN AZ 1980-AS ÉS 1990-ES ÉVEKBEN

Tanulmányomban a videókészítésnek és -vetítésnek egy olyan esetét mutatom be, amelyik egy újfajta rálátást nyújthat az 1989-as rendszerváltást megelőző és követő évtized mentalitására Gyergyószentmiklós és Székelyudvarhely térségében.¹ Az 1980-as években három római katolikus pap megtakarított pénzből közösen vásárolt egy JVC videokamerát, amelyet felváltva használtak. Ezzel egyidőben filmek, rajzfilmek VHS másolatát is beszerezték belföldi és külföldi forrásokból egyaránt. A saját készítésű videókat és a filmek videómásolatát egy ugyancsak kalandosan beszerzett színes televízióban vetítették a hittanteremben vagy a helyi adón egy igencsak népes, érdeklődő közönségnek. A felvételek kordokumentumként is érdekesek lehetnek, hiszen a 30 évvel ezelőtti ünnepnapokra, közösségi eseményekbe nyerhetünk betekintést, azonban a tanulmány az képanyagot mégis inkább médiumtörténeti, mint helytörténeti jelentősége felől közelíti meg, hiszen a videó médiumának ez a sajátos használata rávilágít arra, hogy a technika, a videokép, a filmkészítés mint lehetőség milyen jelentőséggel bírt a rendszerváltás körüli évek erdélyi társadalmában.

Michel Foucault (1990) és az őt idéző Andreas Fickers (2014) és Aasman-Fickers-Waldecker (2018) nyomán a videó médiumát *dispositif*ként közelítem meg, amely szerint a textuális dimenzió mögött mindig meghúzódik a társadalmi és kulturális elemek kapcsolatrendszerere. Tehát a videó az anyagi kultúrának, a fogyasztói szokásoknak a része, egyben egy technikai vívmány,

¹ A tanulmány megírása során a szerző a Román Oktatási Minisztérium kutatói grantjában részesült (CNCS – UEFISCDI, PN-III-P4-ID-PCE-2016–0418 számú projekt), valamint a Sapientia KPI kutatója volt.

s ekként szellemi termék, ugyanakkor egy mediált tartalom, és egyfajta érzékelési mód és társadalmi gyakorlat. Jean-Louis Baudry (1974–75) szerint ez a viszonyrendszer teszi ki egy médium identitását, az apparátus minden komponensét vizsgálva pedig elkerülhető a technikai determinizmus. Fickers szerint a dispositif-fogalom arra is alkalmas, hogy a technológiák változó funkcióit történetiségükben láthassuk a technikai változások történetén túl, azt, ahogyan a kultúra, a fogyasztói szokások, kontextusok folyamatosan átértelmezik a médiumok jelentéseit (Fickers 2014: 46–47).

Jelen esetben a médium dispositífként való megközelítése azért fontos, mert egységes keretben válik vizsgálhatóvá a szocialista fogyasztás, a gazdasági csererendszer valamint a filmnézés élménye és a technikai modernizmusként értelmezhető videóhasználat pasztorációs gyakorlatként való használata. Hipotézisem szerint az amatőr videózás és a VHS-szalag fogyasztása a szocialista országokban sajátos dispositíveket eredményezett a globális médiumhasználati modellekhez képest. Jelen tanulmányban a videó médiumának az 1980-as és az 1990-es években kialakult lokális jelentéseit az amatőr filmformátumok és a házi videó társadalmi jelentésének az összehasonlító elemzésével demonstrálom. Ezt követően szemügyre veszem azokat a társadalmi kapcsolatokat és kommunikációs formákat, amelyeket a videótechnika beszerzése és társas használata (közönség számára történő vetítés) érdekében létesítettek a felkutatott történetben szereplő katolikus papok. Az informális kereskedelemnek, a csereviszonyoknak a gazdasági vetületéről is szó esik majd ebben a fejezetben. A tanulmány harmadik részében a fennmaradt VHS-hagyatékek tartalmára koncentrálna próbálok következtetni arra, hogy a készítőik szándékán túl milyen társadalmi igények mozgatták ezt a médiumhasználatot, és milyen elemek konstellációja járult hozzá ahhoz, hogy ez a fajta videóhasználat és médiumfogyasztás megszűnjön.

Az esettanulmány alapját a történet főszerepeit játszó két római katolikus pappal, Simon Józseffel (1951–2012) és Simon Dénessel (1944–) készített interjúk képezik, amelyek 2010-ben és 2016-ban készültek, valamint a tőlük kapott VHS-kazetták digitális másolatai.

A KESKENYFILMTŐL A VIDEÓIG A SZOCIALIZMUSBAN

A *Művelődés* folyóirat korai korszakának lapszámai (1948–1985), amelyek nemrég digitális adatbázisként is elérhetővé váltak, számos hírben, ankétban és felhívásban dolgozzák fel a filmkészítés és a filmes műveltség fontosságát a szocialista rendszer különböző korszakaiban. Ezekben a cikkekben fény derül arra, hogy a széleskörű használatra szánt keskenyfilm formátumok, mint az 1927-től elterjedő 16 mm-es film, majd az 1960-as években megjelenő normál, majd szuper8-as technika fontos helyet foglalt el a szocialista korszakbeli közművelődési projekteknél,² a vidéki kultúrotthonok és szakszervezeti,

2 „Pártunk és kormányunk nagy figyelmet fordít a tömegek film útján történő művelésére. Ennek érdekében hazánkban – akárcsak a többi szocialista országban – ez a művészeti ág a dolgozó tömegek szolgálatában áll. A dolgozók érdeklődését ez iránt a művészeti ág iránt felkeltette a városokon, munkás központokban és falvakon kialakított széles mozihálózat, a mozikaravánok, a játék-, dokumentum- és híradó-film-stúdiók. Az utóbbi években a szakszervezeti mozik mellett filmbarát-körök és filmklubok alakultak.” (Lásd a név nélkül közreadott *Film, kultúra nevelés* című cikket – *Művelődés* 1965: 9.)

gyári klubok és szakkörök tevékenységében. Úgy tűnik, hogy a keskenyfilmzés a mozifilmekkel karöltve a technikai modernizmust jelentette az 1950-es évekkel kezdődően az 1980-as évek közepéig, amelyeket különösen alkalmasnak tartottak a széles tömegek nevelésére.³ Az 1950-es években észlelhető Romániában egyfajta törekvés arra, hogy a mozifilmek minél nagyobb közönség számára váljanak hozzáférhetővé, ezért a városokban nagyméretű mozitermeket létesítettek, illetve a kisebb településekre mozikaraván⁴ formájában, 16 mm-es kópiákon juttatták el a mozifilmeket. Emellett a keskenyfilmzés és a fényképezés technikája is elérhetővé vált a jól felszerelt közművelődési klubokban, egy olyan modern tevékenységi formaként, amelyik jól kiegészítette a korszak karrierideálját, a fizika és kémia, a mechanika világában jól mozgó mérnök kompetenciáját. Az olyan hagyományosabb, kézműves foglalkozások között, mint a néptánc, az éneklés, hímzés és faragás, új, modernnek számító körök⁵ indultak: ilyen volt a repülőmodellezés, a karting, a rádiózás, a fotózás és a filmzés is, amelyek a pionírházakra és a szakszervezeti házakra egyaránt jellemző volt. A kizárólagosan csak hagyományápoló köröket működtető kultúrotthonoknak gyakran javasolták az ankét szerzői, hogy indítsanak filmklubot, hogy a modern kor technikai és művészi vívmányaiból is részesedjenek a vidékiek.⁶ A filmklubokat mondhatni az urbanizációs törekvések szolgálatába állították, a mozikaravánok által vetített filmek is annak szimbólumaivá váltak. Később, az 1976-ban induló *Megéneklünk, Románia* című országos rendezvény versenyzetetés formájában is ráerősített az amatőr filmre, mint tevékenységi formára, a nemzeti tömegkultúra részeként ünnepelte.⁷

3 „E filmklubok alkotásai egyre érdekesebbek. Az egyre megfelelőbb körülmények között, kollektíven készült filmjeik felvetik a honpolgári nevelés különböző problémáit, bemutatják a haza szépségeit, népszerűsítik rendszerünknek az illető tartományban, rajonban, helységben elért eredményeit, élenjáró mezőgazdasági egységek tapasztalatait stb. Az ilyen filmek nemcsak célt, hanem eszközt is jelentenek. E filmek révén – szerzőik nevelésén és tanulásán kívül – kiváló szemléltető anyagot is nyerünk a sajátos helyi kérdésekkel foglalkozó kulturális rendezvények illusztrálására. A közönség tetszéssel fogadta a következő és más rövidfilmeket: a vörösacéli filmklub által készített *Nyolc perc*, amely bemutatja az olvasztárok hősi munkáját, *Nagybánya – tegnap és ma*, amelyet a helybeli filmklub készített, *Egy üldözött ember*, a traktorgyári filmklub tagjainak alkotása, amely satírizálja a munkafegyelem megszegőit stb.” (Serban Rădulescu, *Művelődés* 1965: 53.)

4 Annyira megnőtt a mozigépészek iránti igény ebben a korszakban, hogy Marosvásárhelyen egy mozigépész szakiskolát is létrehoztak, amely 1950 és 1958 között működött egyféle szociális projekt keretében, amelyik a második világháború után megárvult, elszegényedett fiatalok számára akart jól kereső, biztos szakmát nyújtani.

5 *Hagyomány és korszerűség* című cikkében Dama Lajos, a Nagyszentmiklós Rajoni Művelődési Ház művészeti instruktora a következőket írja a *Filmamatőr* rovatában: „A filmklub tevékenysége kimondottan a jövő kulturális tevékenységei közé tartozik, s ezzel párhuzamosan a szabad idő eltöltésének egyik legérdekesebb módja, amely előtt nem sejtett fejlődési távlatok nyílnak. A filmklubnak, mint önálló művészeti jelenségnek kell helyet foglalnia a többi műfaj között, s munkája semmi esetre sem tekinthető valamely műkedvelő körben végzett egyszerű tevékenységnek!” (*Művelődés* 1966: 24.)

6 Az 1980-ig teljesítendő öt éves tervben a filmklubok megduplázását célozták meg, mint ami segíteni fogja a város és a falu közötti viszony fejlődését. (Lásd Nicolae Nistor *A népi művészeti alkotás az ország szellemi virágzásának élő képe* című cikkét – *Művelődés* 1975: 39.)

7 Az 1977-ben megrendezett fesztivál díjazottjait a *Művelődés* közölte, az alapján az amatőr filmek a következő kategóriákban versenyezhettek: filmriportok és ankétok, dokumentumfilmek, technikai tudományos kisfilmek, munkabiztonsági filmek, néprajzi, népművészeti és turisztikai filmek, portréfilmek, filmköltemények, animációs filmek, játékfilmek. (*Művelődés* 1977: 6–7.)

A nem-professzionális filmkészítés technikája valójában az intézményes keretben létesített körökön keresztül vált elérhetővé az érdeklődők számára, hiszen több szóbeli közlés is arról tanúskodik, hogy a filmkészítéshez szükséges nyersanyagok nem kerültek kereskedelmi forgalmazásba. A filmklubok keretén belül megírt forgatókönyvek és leforgatott filmek valójában kollektív alkotásoknak tekinthetők, amelyek túlmutatnak az amatőr filmezés prototípusának tartott családi filmkészítésen (Slootweg 2018). Ryan Shand javaslata szerint a nem professzionális filmkészítésnek több módozatát kell megkülönböztetni: a családi film emlékmegőrző konvencionálisitása, valamint az avantgárd formabontó, ellenzéki módozatának a köztességében számolni kell a közösségi, kollektív móddal is (Shand 2008: 53–57). Ez alatt az az 1930-as évektől az 1980-as évekig tartó fikciós filmeket készítő filmklubok tevékenységét érti, akiknek a gyakorlata túlmutatott a privátszférán, a mozgóképes emlékgyártáson, de sosem volt annyira céltudatosan formabontó, mint Maya Deren vagy Jonas Mekas amatőr filmes eszközökre építő életműve. A közösségi filmezés Shand értelmezésében egy olyan amatőr filmes gyakorlat, amelyik feltételez egy közös filmtervet, majd egy kollektív alkotási módot, és nyilvános bemutatást is (noha szűkebb közönséget ér el), az elkészült filmek pedig többé-kevésbé követik a játékfilmek nyelvét, műfajait.

Angliai példákat idézve, Shand nagy vonalakban korszakolja ugyan a közösségi filmkészítési módot, azonban a mediális váltások hatásáról csak egy megjegyzést kapunk, eszerint az 1970-es években felbukkanó videó jelentette ennek a közösségi filmkészítésnek a végét (Shand 2008: 54). Az egyre inkább felhasználóbarát módon megtervezett technika már az intézményes kereteken, klubokon kívüli egyéni filmezést motiválta, noha korábban a keskenyfilm is elérhető fogyasztási cikk volt Angliában. Rosalind Krauss művészettörténész 1978-ban megjelent *A videó: a narcizmus esztétikája* (*Video: The Aesthetics of Narcissism*) cikkében, amellet érvel, hogy a videó nem fizikai, hanem pszichológiai médium. Elemzésében „a videó tényleges médiuma a pszichológiai helyzet, melynek célja, hogy elvonja a figyelmet egy külső tárgyról – a Másikról -, és az Én felé irányítsa” (Krauss 1987: 184). Vagyis, a videó az „ént” keretezi el,⁸ ezért narcisztikus médium. Az „én” előtérbe kerülése a videó médiumának dispositífiére és jellemző: hiszen a technika használatához már nem kell stáb, a filmzés gyakran az egyéni pénzkeresetet szolgálta, és egyre inkább felértékelődnek a personalizált témák.

Az amatőr formátumok közötti átmeneteket, többek közt a keskenyfilmről a videóra való áttérést Tim van der Heijden elemzi részletesen az emlékezet technológiáinak kulturális dinamikájára fókuszáló doktori disszertációjában (2018). Az „elektronikus fordulat” (Heijden 2008: 170) során a videó médiuma számos változatban bukkant fel, és hibrid formák jöttek létre a televízió, a mágneses hangszalag és a fotografikus film médiuma között.⁹ Holland példákon keresztül egy hosszas átmeneti korszakot mutat be 1970 és 1980 között az amatőr filmezési gyakorlatokban. A változásokat csak részben okozta az elektronikus eszközök megjelenése, a médiumok közti szövevényes kapcsolatok és a társadalmi gyakorlatok is szerepet játszottak ebben a történetben, amelyik az 1970-es évek elején a videólejátszók domesztikációját jelentette, majd egy évtizeddel később a professzionális televíziózás új médiumaként számon tartott videófelvételket is birtokba

8 Rosalind Krauss szóhasználatában a video zárójelek közé teszi a szubjektumot: „brackets the self” (Krauss 1976: 62).

9 Tim van der Heijden egy teljes fejezetet szentel a videó különböző aspektusai révén létrejövő intermedialis kapcsolatoknak: például a keskenyfilmet a tévéképernyőn megjelenítő szerkezetnek, vagy a vizuális magnetofonként leírt új technikának, illetve a videó és a televízió erős konvergenciáját szimbolizáló tévéképernyőt (lásd 2018: 169–221).

vehették az amatőrök. Mindkét mozzanat erőteljesen kapcsolódott a televízió képernyőjének az intenzív domesztikációjához, amelyik Hollandiában az 1960-as években történt meg: előbb a filmnézés vált demokratikussá, majd a filmkészítés is. A videokamera és a lejátszó ötvözeteként megjelenő camcorderek az 1980-as években fokozatosan hozzájárultak a keskenyfilmzés kiszorulásához a videó javára. A videóképzés lehetősége különböző dispositívet tett lehetővé, ezek közt a családi, a privát filmkészítési mód vált elterjedté, a közösségi filmkészítési mód ritkábbá vált, és a korábbi amatőr filmkluboktól eltérő módon működött. Michael Newman (2014), Tom Sloopweg és Susan Aasman (Sloopweg 2016, Sloopweg–Aasman 2015) példái szerint esetenként a videó az ellenkultúra elektronikus médiumává válhatott, hiszen nem a fikciós film, hanem az aktualitásokat megcélzó televízió médiumának az alternatíváját látták benne, amelyik alkalmas a társadalmi mozgósításra.

Romániában az filmről a videóra való átmenet történetét a társadalomtörténeti korszak kissé másként alakította. A közösségi filmkészítés a szocialista társadalmi berendezkedésből is adódott, amihez a keskenyfilm-készítés mint kollektív munka ideológiailag is hozzá tudott simulni. Ez a gyakorlat az egyének szemszögéből ugyan más jelentéssel is bírt, hiszen a gyári munka monotonitását felváltó szórakozás, a továbbképzés, a technikai kompetencia fejlesztésének lehetőségét látták benne, és egy erős alternatív közösségi formát, amelyet az interjúkban a kommunizmus elleni gyógyírként határoztak meg (Blos-Jáni 2012). A videó médiuma a fogyasztói társadalom médiumaként nem került be az államilag támogatott filmklubok életébe,¹⁰ az 1985-ben megszüntetett, majd 1990-ben újraélesztett *Művelődés* folyóirat is csak alkalmi vetítések, oktatásban használt berendezésként számol be róla, mintsem kreatív lehetőségként. A videó domesztikációja a feketepiac fellendülésének köszönhetően mégis megtörtént. A hozzáférhetőség és a közösségi élet szempontjából a keskenyfilmzés korszaka Romániában tovább tartott, hiszen az 1970-es években piacra dobott videó lejátszó domesztikációja csak az 1980-as évek elején indult be, és a közösségi mód ebben a kontextusban felértékelődött. Az 1980 körül megjelenő videokamerák ugyancsak 5-6 év késéssel bukkantak fel, de csak keveseknek futott saját videokamerára. Ennek köszönhetően jelentek meg a technikai felszereltségükkel piacra szert tevő helyi specialisták, akik életesemények (ballagás, konfirmáció, lakodalom, keresztelő, iskolai ünnepség) rögzítését vállalták.

Az 1980-as évek Romániájának VHS-kultúrája, amint azt a *Chuck Norris versus Communism* (r. Ilinca Călugăreanu, 2015) című dokumentumfilm interjúból is tudhatjuk, a nyugati fogyasztói társadalom ideálját jelentette a szocialista diktatúra egyre szigorodó éveiben. A könnyed időtöltés ígérete, a fogyasztás a fogyasztás kedvéért mind a korszak VHS-en terjedő mozifilmjeiben, mind a VHS-szalagon rögzíthető nyaralások, életesemények iránti igényben is bennerejtőzött. Tehát a videó médiuma nem a közművelődési intézményeken belül, hanem az alulról szerveződő közösségi eseményeken (pl. lakásvetítések, alkalmi filmzések), a privát szférában bukkant fel. A *Chuck Norris versus Communism* című film utolsó interjúalánya, a közel 300 videólejátszóval filmeget másoló Teodor Zamfir idézve: „a diktatúrának egy olyan pillanatában, amikor mindent felügyelet alatt tartottak, valami jelentéktelennek tűnő dolog kibújik a kontroll alól.

10 A marosvásárhelyi szakszervezeti filmklub történetével kapcsolatos kutatásaim is azt igazolják, hogy nem a filmklub kollektív keretein belül történt meg a videokamera domesztikációja, hanem intézményen kívül, a klubtagok informális kapcsolatain révén.

A videókazetta. Ennek a videószalagnak köszönhetően a teljes kommunista rendszer meginogott. Komolytalansága miatt volt olyan nagy a hatása.”¹¹

A magánélet, a hétköznapi élet részeként, a társadalmi berendezkedéstől független reprezentációs eszközként, tárgyként válhatott egyféle színönimájává a demokráciának, és ekként nagyon burkoltan az ellenzékiesség, a rendszer elleni tiltakozás formájává vált. Míg a keskenyfilm dispositívje be tudott illeszkedni a szocialista tömegkultúra struktúráiba, még akkor is, ha művelői nem értettek egyet a fennálló ideológiával, addig a videó egy másfajta társadalom populáris médiumaként bukkant fel és vált népszerűvé.

Az 1987 és 1999 között Gyergyószárhegyen szolgáló¹² Simon József (1951–2012), valamint Kadicsfalván szolgáló testvére, Simon Dénes¹³ (1944–) és barátjuk, Bara Ferenc (1951–) videózási gyakorlata¹⁴ a közösségi mód és a privát filmezés között helyezhető el. A három katolikus pap az egyház képviselője, azonban nem intézményi indíttatásra, hanem informális módon, baráti társaságuk keretein belül kezdeményezték a videokamera beszerzését és a mozifilmeket tartalmazó VHS-szalagok használatát. Korábban egyikük sem foglalkozott filmkészítéssel, azonban a Simon-testvérek már használták a fényképezőgépeket a gyülekezeti szolgálatában, hiszen mindketten fotózták az egyházi ünnepek helyi résztvevőit, csoportképeket készítettek a híveknek. Simon Dénes elmondása szerint fényképezett és saját fotólaboratóriuma is volt, ahol elő tudta hívni az általa készített képeket. Az egyházi eseményeken önként és a hívek örömeire fotózott, azonban alkalmi megrendelői is akadtak, olykor fényképet készített személyazonossági igazolványok számára, vagy megrendelői kérésre film- és popsztárok fotóit sokszorosította jövedelem kiegészítésként.

A videókészítés tehát a fényképezés meglévő pasztorációs gyakorlatára épült rá, és elsődleges célja a gyülekezeti élet és a helyi események megörökítése volt. A VHS-kamera beszerzését a videó korabeli mítosza, a hívek érdeklődése motiválta. Simon Józsefet idézve: *Nekem 1982-től már színes tévém volt, egy román gyártmányú tévé volt, s akkor kazettafotó is vásároltam volt. S akkor láttam, hogy mit jelent a gyerekeknek, s a pap bátyám is ugyanezt csinálta, neki is volt kazettafotója, tévéje és az egész falu gyermekét megbolondította, mindenki ott volt. Hát itt Szárhegyen is elmondhatom, hogy bent voltunk legalább 120-an a hittanterembe, s még egy asztalt odatettek, s azon is voltak 20-30-an fiatalok. És akkor nagy dolog volt. És én utána rájöttem arra a gondolatra, hogy jó lenne, ha én élőképeket is tudnék filmezni, tehát ahol ők saját magukat lássák, és érezzék azt, hogy ők most aztán..., mert azt is élveznék.*

A kor modern technológiája (színes televízió, kazettafotó, videólejátszó, videófelvevő) iránti vágyakozás jelenik meg ebben a történetben, amely az olyan médiumoknak, mint a hangkazetta vagy a videó, alakították az identitását,¹⁵ presztízsértéket és egyfajta társa-

11 „Într-un moment de dictatură în care se controlează tot, se scapă de sub control ceva ce pare neînsemnat. Caseta video. Prin această casetă video întreg sistemul comunist s-a clătinat. Prin neseriozitatea ei a fost impactul mare.”

12 Született: Méréfalván. Szolgálati helyei: 1976. június 20-án szentelte pappá Márton Áron püspök. 1979-ig Gyergyóremetén volt segédlelkész, majd Zágomban, Csíkkozmáson végzett szolgálatot. 1987–1999 között Gyergyószárhegyen, 1999-től Nyikómalomfalván tevékenykedett plébánosként.

13 Szolgálati helyei: Gyergyóalfalu 1968-tól 1970-ig, Szászrégen 1970-től 1972-ig, Teke 1972-től 1980-ig, majd Kadicsfalva 1980-tól 2008-ig.

14 A videóvásárlás idején Gyulaféhérváron dolgozott püspöki titkárként.

15 A médium identitás fogalmát Gaudreaux-Marion (2002) szerzőpáros alkotta meg Paul Ricoeur identitás-fogalmából kiindulva. E szerint egy médium identitásának vannak állandó vonásai, de ezek folyamatosan átrendeződnek, történetiségében változik.

dalmi státuszt kölcsönöztek neki. A tisztelet és a vonzóerő, ami a videót az 1980-as évek Romániájában övezte, túlmutat azon a médium-identitáson, amely a keskenyfilmet jellemezte a népművelődés sajátos tömegkultúrájának kontextusában. Amint a Gyergyó és Udvarhely környéki papok története is mutatja, volt valami felszabadító érzés a videónézésben és videókészítésben, és ezek megszervezését nagyfokú szolidaritás jellemezte.

Noha közösen vásárolták meg a videótechnikát, a filmezési gyakorlat mégsem volt kollektív, mindannyian egyéni megoldásokat találtak a felvételek elkészítésére. Mivel az egyházi ünnepek főszereplője, vezetője a pap, ezért mindannyian segítőköt kellett találniuk maguk mellé, akik a kamerát ténylegesen kezelték. Simon József esetében ez a segítő a gyergyószárhegyi fotográfus és annak veje volt, addig Simon Dénes a technika iránt érdeklődő helybéliek közül választott operatőrt.

A videófelvételek használata szorosan összefonódott a televízió helyi domesztikációjával az 1980-as években, majd a rendszerváltás utáni években induló gyergyói tévéstudióval és a gyergyószárhegyi kábeltévé szolgáltatója által működtetett helyi adóval. A tévékészülék volt az elkészült videófelvételek bemutatásának az eszköze, amelyet a hittanteremben, vagy annak udvarán nézhettek az érdeklődők. A tévé képernyőjén nézték vissza a közösségi eseményeket, játékfilmek, rajzfilmek VHS-en beszerzett kalózmásolatait, és Simon Dénes közlése szerint focimeccseket is. Ezáltal a szűkre szabott, propagandaszerű tévés közvetítések korszakában a tévékészülék új, a korban alternatívnak számító tartalmak közvetítésére vált alkalmassá.¹⁶

A rendszerváltás utáni években a játékfilmek másolatainak vetítése fokozatosan visszaszorult a kábeltévé elterjedésével. A helyi eseményekről készült videófelvételeknek is próbáltak új bemutatási formát találni: a hittanterem tévékészülékén túl, a gyergyói tévéadónak küldtek be Gyergyószárhegyen készült videófelvételeket, kisebb utómunkával, pl. kommentátori hanggal kiegészítve a nyersanyagot. A tévé képernyőjéről a televíziós közvetítésbe való átmenet azonban nem volt sikeres, a felvételek minőségétől tartva a helyi adó leállította a beküldött amatőr videók közvetítését. A videokamera pusztá létét, szakmán kívüliek általi használatát nem tartották elégségesnek a televíziós standardok teljesítéséhez. Ez az amatőr videó médiumidentitásának az átalakulását, az őt övező tisztelet gyengülését is jelzi a rendszerváltás utáni években. Simon József és Simon Dénes filmezési gyakorlata ezért fokozatosan megszűnt, a felszerelésüktől is megváltak 15–20 évnnyi használat után. Ennek több oka is volt: a rendszerváltás utáni évek közösségi eseményeinek népszerűsége, tömegeket vonzó ereje elhalványult 1995 körül, kialakultak a helyi specialisták a gyergyói tévé intézményén belül, akik a közösségi eseményekről híradó és más műsorok formájában tudósítottak, ezzel egy időben pedig a 2000-es évek elejétől a családi filmezés és fotózás is megjelent a lokális vallásos eseményeken, amint azt Simon József is megfogalmazta: *Ez olyan dolog volt, hogy addig, amíg lehetett, amíg az emberek is élvezték, akkor az ember is szívesen foglalkozott vele. Ha már új gépek jöttek, akkor ezek a régiék elmaradtak, és a fényképezésnél is úgy vagyok, hogy most én már nem csinállok semmilyen fényképet. Hát, leülünk egy elsőáldozásnál, így a padra, s vagy 30-an fényképeznek. Többen, mint mi. Vagyunk 8-an, s 30-an kattogtatnak. Ugye, ez már az új vívmány, nem rossz, haladjanak. De a videózásnál is úgy van, hogy látja az ember, hogy a padoknál is 1–2 feláll, vagy oldalt áll úgy, s akkor videózik. Tehát most már én az én rendszeremmel nem tudnék semmire menni.*

16 Péter László az ország belső régióira jellemző, hasonló jelenségről számol be: a közeli dombokra, hegyekbe kivonuló meccsnéző társaságokról, akik házilag gyártott felszereléssel fogták be a szomszédos országok csatornáit, és teremtették meg az alternatív televíziózás feltételeit. Így szegültek szembe a hatalom akaratával, a minden médiát felügyelet alatt tartó propagandagépezettel (2016).

A VIDEÓ MÉDIUMA ÉS A TÁRSADALMI CSEREKAPCSOLATOK

A videótechnológiák disszeminációja, beépülése a tárgyi kultúrába egy másfajta szemzőgből tud rávilágítani a helyi videókultúra alakulására. A videótechnológia terjedése nem független a társadalomtörténeti kontextustól, a médiumtörténet, a vizuális kultúra kutatása az utóbbi évtizedben fedezte fel a posztszocialista Kelet-Európai államok médiumhasználatát mint önálló kutatási területet, de korábban több tanulmány is napvilágot látott az Egyesült Államok és Nyugat Európa videózási szokásairól, médiadomesztikációs gyakorlatairól. Patryk Wasiak tanulmányában (2012) foglalkozik a videólejátszó lengyelországi disszeminációjával az 1980-as években, szerinte a lengyel feketepiac működése és a másolatban terjedő amerikai műfajfilmek népszerűsége lényegében a teljes keleti blokkra jellemző volt (Wasiak 2012: 29 és 2015). Noha a lengyelországi „videó örület” és „videó boom”-ról számadatok is vannak, Romániában nem készült ilyen felmérés a korszakban, de sejteni lehet, hogy kisebb léptékű jelenség volt.¹⁷ A lengyel állampolgárok annyira kedvelték a videólejátszót, hogy idővel még a helyi termelés is beindult az import mellett, a nagy kereslet miatt készült az előbb említett VHS-piackutatás is, és a VHS-kazetta vált az 1980-as évek lengyel hétköznapijainak felismerhető jelképévé (Wasiak 2012: 28).

A videótechnika, akárcsak a televízió olyan fogyasztói termékek, amelyek – Roger Silverstone és Leslie Haddon szerint – a modern kapitalizmus nyilvános diskurzusainak, és egyben az otthon, a háztartás privát diskurzusainak része volt (Silverstone–Haddon 1998: 62). Az új technológiák a különböző intézmények, vállalkozások szempontjából a fogyasztás új területeit jelentik (a piacot, amin terjeszkedni lehet), ezzel szemben az egyén a fogyasztást a saját identitásának kifejeződéseként látja.¹⁸

Jelen esetben a szocialista társadalmi berendezkedés fogyasztói modellje jelenti az intézményes keretet, amely a fogyasztást kontrollálta azáltal, hogy bizonyos elektronikai eszközök nem kerültek kereskedelmi forgalomba, emiatt egy kvázi-tolerált feketepiac jött létre a hiánycikkek körül. Ez a feketepiac valójában az illegális árusítási formák tárháza volt, amelyik számos társadalmi cserekapcsolatot aktivált. Hasonló cserekapcsolatok már a keskenyfilmes kamerák körül is kialakultak, de az analóg filmtechnikához és vetítéshez képest sokkal egyszerűbb VHS-rendszerek sokkal jobban kedveztek a fogyasztói vágyaknak, hiszen könnyebben voltak domesztikálhatóak.

A történet első számú informális cserekapcsolata nem más, mint a három római katolikus pap közös anyagi befektetése. Ezen a ponton a történetben felsejlik a videó médiumának egy sajátos vonatkozása is: a katolikus pap munkahelyi kapcsolatok révén elutazhat az 1980-as évek közepén Svájcba, ahol magánszemélyként beszerzi az újdonságnak számító modern technikát, amelyet a „nyugat” szimbólumaként visz haza a híveknek. Az egyház, a papok kulturális termékek, anyagi javak közvetítőjének számítottak

17 A romániai videózásról nemcsak az adott korban jegyezték fel kevesebb adatot, hanem a jelenség kimerítő értelmezése sem történt még meg. Úgy tűnik, hogy a hazai videóörületnek helyi változatai jöttek létre, pl. Temesváron a fizetős videótékák voltak nagyon elterjedtek (lásd Pâr-vulescu 2012).

18 A fogyasztás ilyenként meghatározott kereteinek felbukkasáról és változásairól lásd Zukin és Smith Maguire (2004: 173).

a rendszerváltás utáni években is, amikor az egyház külföldi kapcsolatai révén a gyülekezet tagjai hozzáférhettek „nyugati” adományokhoz, segélyhez.

Simon József 2012-es közléséből tudhatjuk, hogy 1986-ban: *egyik pap barátommal és bátyámmal felértékeltek, és mindenki beszállt 100–100 márkával. Én mondtam nekik, hogy ez így nem megy, hogy csak kéritek el, legyen nektek is részetek belőle, fizessetek 100–100 márkát. Kifizették, és bármikor kellett a többieknek, bármilyen ünnepségük volt, akkor vihettek el. Simon Dénes így számolt be a videókamera beszerzéséről: öcsémék (Simon József) a püspök úr titkárával, Balló Ferencsel voltak Svájcban, nagyon drága volt egy kamera, és akkor azt mondták, hogy egy legjobbat vesznek. Egy JVC volt, nagyszalagos kamera, lehetett direkt venni, nem volt probléma vele. S akkor én is társuljak bé, s akkor vegyük meg. Simon Dénes emlékei szerint a kamerát a külföldi szolgálat ideje alatt kapott misepénzekből vásárolták meg: *Mi nem is tudtuk volna kifizetni, akkor nem is szabadott legyen márka. Akkor kaptak ők intenciókat, misepénzeket, s akkor lemiséztük. Talán 200 misét. Az mostani pénzben is nagy pénz. Előbb Balló Ferenc lépett ki a hármaskörből, majd Simon József részét is Simon Dénes vásárolta meg az 1990-es évek elején, ennek ellenére a Simon-testvérek 15-20 éven át használták közösen a kamerát, majd egy amatőr filmes vásárolta meg magának a fokozatosan előregedő technológiát.**

Az 1980-as évek szocialista Romániájában nemcsak a VHS-kamera ment ritkaságszámba, hanem a videó megtekintéséhez szükséges eszközök is, mint a VHS-lejátszó és a színes televízió is. Ezeknek a beszerzése ugyancsak sajátos kapcsolathálót igényelt: míg a VHS-lejátszókat másod kézből vásárolták meg, addig a színes televízió beszerzése sokkal komplexebb volt, hiszen nemcsak a gazdasági tőke, hanem a társadalmi pozícióból származó tőke bevetésével sikerült. Simon Dénes visszaemlékezése szerint ő egy Tehnicolor márkájú román gyártmányú színes televíziót szerzett be kapcsolatai révén: *a színes televízió, az aztán lényeg volt, arra kellett ráhajtjak, hogy a filmeket lehessen színesben. Aztán azt a történetet is el kell mesélnem, még a polgármesternek sem volt színes televíziója, a miénk utána kapta volt ő is meg. Kiutalásra ment ez a román gyártmány, nem tudom a nevét, hogy melyik is volt, az utolsó nagyobbik az Kromatik volt, volt a Telecolor.¹⁹ Kiutalásra adták, s megígérte valaki, elintézi, és egyszer szólnak, hogy menjek bé, s hozzam el a sportüzletből. S azt mondják, hát ki van utalva egy az UTC-nek, ugye kommunista szövetség. Mondom, én nem viszem el, mert hát ebből baj lehet, és akkor visszakérdeztem az illetőkhöz, s aszondták nyugodtan vigyem el, mert ez nekünk van kiutalva, az egyháznak, illetve nekem. És arra a nyugtát is arra a címre írták, hogy ifjúsági kommunista szövetkezet. És akkor azt néztük, a faluba nem volt senkinek még. S akkor volt valamilyen bajnokság, és a bulgároktól tudtuk fogni, s ez a színes televízió jobb minőségű volt, egy antennát is aztán vettem vagy csináltattuk, hogy Bulgáriát is tudtuk fogni, s akkor az egész falunak a sport érdeklődője ott volt, többek között az is, aki intézte a színes televíziót. Azt kitéttük az ablak fölött volt egy terasz, s az udvaron voltak a hittanterem padjai, s ott nézték.*

A színes televízió, akárcsak VHS-lejátszó, a nyugati típusú médiafogyasztás iránti vágy jelképei voltak, amelyeket csak kevesek engedhettek meg maguknak, a kisebb import termelés miatt csak lista lapján lehetett kapni, ezért a fekete-fehér televíziók még az 1990-es évek elején is használatban voltak. A román gyártmányú színes televízió megjelenésével egy évben, 1983. augusztus 23-án sugározta a Román Televízió az első színes

19 Az 1983-tól gyártott Tehnicolor nevű készülékről lehet szó, amelyet 1986-tól követett a Cromatic nevű termék. (Forrás: <https://www.libertatea.ro/stiri/1977-din-pipera-se-exportau-televizoare-statele-unite-2248943>; utolsó letöltés: 2019. aug. 9.)

adását,²⁰ két évvel később pedig átváltott a napi két órás műsoridőre. Tehát a televíziókészülék beszerzését elsődlegesen nem a tévé médiuma, hanem a videónézés és az élő sportközvetítések motiválták.

A harmadik tárgy, amelyik körül egy másfajta cserekapcsolat, feketepiac alakult ki, az a műsoros VHS-kazetta volt. Simon Dénes közlése szerint két autónak az árával egyenértékű pénzt költött a másolt VHS-kazetták beszerzésére ebben az időszakban, elsődleges forrása egy viszonteladó volt, akit szekusnak tartottak: *S aztán a felvételeknél, s a kazettáknál is az volt a szerencsénk, nem szólt soha senki. Én jóba nem voltam a titkos rendőrséggel, hogy azért engedték volna meg, hogy, s tudta, mindenki tudta. Az volt a szerencsém, hogy a szekusoknak is az a férfi adta örökké, kölcsönözte ezeket a videókazettákat, aki nekem szerelte. Egy-egy forrása volt neki, hogy nekem mindent el lehetett adni. És nagyon sokat vettem, mind ilyen filmeket. Máskor Magyarországról csempészték át mesefilmeket az autó ablaktörőjébe rejtve, vagy barátaiak küldték külföldről postai csomagként. A VHS-szalagokat beszerző papok az anyagi befektetést a hittanórák iránti érdeklődés fenntartására és a hívek szórakoztatására fordították. Azonban a helyi fényképész a hittanteremben már levetített filmeket később pénzért is sokszorosította a megrendelők otthoni filmnézési igényeinek megfelelően, így a társas kapcsolatokon keresztül zajló cserelánc nem zárult le, amíg igény volt a beszerzett filmek iránt.*

A VIDEÓ MINT KRÓNIKÁS

A Simon József és Simon Dénes gyűjteményéből fennmaradt VHS-kazetták tartalma alapján következtethetünk a leginkább arra, hogy a videó médiumának milyen funkciói lehettek, milyen igényeknek próbáltak megfelelni a feketepiac, a szatellit jelet befogó antennák és az amatőr videózás által.

A videótechnika legegyszerűbb használati formája az a videótechnika kuriózumként, attrakcióként való használata volt. Az önmagáért való videózás főleg hittanórák keretében történt, amikor Simon József tévéstúdió gyanánt összekötötte a filmezőgépet a televízióval, és a gyerekek bemondóként próbálhatták ki magukat: láthatták magukat a képernyőn.

A hittanórák keretében fordult elő a leggyakrabban a mesefilm és a természetfilm, mint filmtípus, amelyeket többnyire Magyarországról és az antennákkal befogott magyarországi adókról rögzítettek. A műsoros VHS-kazettákon nagy számban találhatunk bibliai történeteket, vallásos ismeretterjesztő filmeket (pl. a szentek élete, zarándokhelyek), amelyeknek egy részéhez a két pap önerőből készített magyar hangalámondást. A templomban kizárólag csak vallásos tartalmú filmet vetítettek, például *A názáreti Jézus* címűt (Franco Zeffirelli, 1977) vagy a *Jézus életét* (Peter Sykes, John Krish, 1979). A filmek leggyakoribb bemutatási helye a hittanterem volt, ahol nemcsak gyerekeknek szóló vetítéseket tartott, hanem játékfilmeket is vetített. Ezeket vagy kalózmásolatként vásárolták meg, vagy a tévéből rögzítették. A megmaradt VHS-szalagok között klasszikus hollywoodi filmek vannak nagyszámban (pl. *Elfújta a szél*, *Quo Vadis*), de találhatunk

²⁰ Forrás: https://ro.wikipedia.org/wiki/Televiziunea_%C3%AEn_Rom%C3%A2nia; utolsó letöltés: 2019. aug. 9.

tévésorozatot (pl. *Izaura, A tövismadarak*), magyar filmeket (pl. *Szent Péter esernyője, Meseautó*), történelmi filmeket (*Sissi*) és kalandfilmeket (pl. Bud Spencer és Terence Hill filmjei), komédiákat. Mindezek a szalagok valójában családi filmnézésre alkalmas, nem korhatáros filmeket tartalmaz, amelyek valamennyire összeegyeztethetők voltak a vetítés helyszínének a szakrális térhez való közelségével. Emellett a magyar tévécsatornákról rögzített, és az utószinkronos filmek mögött az anyanyelven történő „vizuális kommunikáció” iránti igényt sejtethetjük. A televízióból rögzített filmek között kivételt képezett az 1989. decemberi rendszerváltásának az élő sugárzása, amelyet Simon Dénesnek csak mások beszervezésével sikerült rögzíteni: SD: *ment a videó három napig folyamatosan, s váltásban vettük. S osztán azt is letöröltük, most mérgeledök.* BJM: *Felvették a teljes forradalmi műsort? SD: Fel. 6-6 órás váltásban, a szomszédom Sz. P bácsi, s a fia váltottuk egymást, hát nem bírta egy ember éjjel-nappal. Éjjel-nappal műsor volt a forradalomkor. S minden, amit most nekünk mutatnak, az nekünk mind megvolt felvételbe. 4 vagy 5 kazetta, mert azt se mindig azt mutatta. De azokba a napokban, amíg kivégezték Ceaușescut, az folyamatosan ment. Úgyhogy nem lehetett a tévét kikapcsolni vagy elmenni előle. Elé volt készítve, amikor lejárt a kazetta, akkor tették be a másikat.*

A VHS kazetták zömének tartalmát azonban a helyi vallásos és világi eseményeken rögzített képsorok teszik ki. Mindkét testvér hagyatékában látszik, hogy az 1990-as évet nagy filmzési vágy jellemezte, 20 felvétel készült. A felvételek száma 1995 után csökkenni kezdett, az évszám mögött a beinduló kábeltelevízió nézést és a felhasználóbarát, új technikák megjelenését vélhetjük. A felvételek zöme vallásos rendezvényeken készült: búzaszentelő, bérmálás, hittanóra, elsőáldozás, édesanyák vasárnapja, pásztorjáték, búcsúk. Előfordulnak világi események is: farsang a gyergyószárhegyi iskolában, Tőkés László látogatása a Lázár kastélyban, gyergyói tüntetések az anyanyelvi oktatásért, cserkész tábor, kortárs találkozó, kórustalálkozó, március 15-i ünnepség, kirándulás és kiállítás. Simon József igyekezett minden rendszerváltás utáni eseményt megörökíteni: *S én, amikor idekerültem, akkor, persze, úgy én nem tudtam, hogy változás lesz-e vagy nem lesz, én arra számítottam, hogy majd 20 év múlva, 50 év múlva, ha én nem is élek, ezek a kazetták meglesznek, ha levetítik, na ilyen volt az én nagyapám, gyermek volt, pimaszkodott, tehát én erre számítottam, arra nem, hogy változás lesz. Meg akartam örökíteni az akkori időknek az emberi arcait, öltözeteit, beszédeit, játékát, viselkedését, tehát én mind ezeket akartam megörökíteni. Tehát, hogy az 20 vagy 50 év múlva is, én akkor már nem is leszek, akkor az egy érték.*

Tehát a videóhagyaték tartalma alapján arra következtethetünk, hogy kereslet alakulhatott ki a magyar nyelven való filmnézés és a helyi krónika elkészítése körül. A videón rögzített események valójában az éppen aktuális falu (szolgálati hely) „családi” felvételeit jelentették abban a korszakban.

ÖSSZEGZÉS

Összegzésképpen elmondható, hogy a három pap gyakorlatán belül a videón rögzített, másolt tartalmak és a járulékos technikák egyfajta krónikásai kívántak lenni a helyi közösségeknek, amelyben a videó médiuma egy nyugati, demokratikus világ jelképeként. diszpozítfjeként bukkant fel, a papi szerepkör és a vele járó kapcsolatháló tette elérhetővé

azokat a felvételeket, amelyek valójában a privát filmezés emlékmegőrző, kapcsolatokat megerősítő funkcióit valósította meg egy-egy falu katolikus közösségében. Ilyen értelemben tekinthetjük ezt a filmkészítési módot egyszerre privát és közösségi gyakorlatnak is.

SZAKIRODALOM

- Aasman, Susan – Fickers, Andreas – Waldecker, Joseph
2018 Introduction. In: Uók (eds.) *Materializing Memories: Dispositifs, Generations, Amateurs*. Bloomsbury Publishing, New York–London–Oxford–New Delhi–Sidney, 1–17.
- Baudry, Jean-Louis
1974–1975 Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. *Film Quarterly* 28. (2, Winter) 39–47.
- Blos-Jáni Melinda
2012 Super 8-as kamerával az „aranykorban”. Interjú Haáz Sándorral. *Filmtett*. (Elérhetőség: <https://www.filmtett.ro/cikk/3117/interju-haaz-sandorral>; utolsó letöltés: 2019. aug. 11.)
- Fickers, Andreas
2014 Neither Good, Nor Bad, Nor Neutral: The Historical *Dispositif* of Communication Technologies. In: Schreiber, Martin – Zimmermann, Clemens (eds.): *Journalism and Technological Change. Historical Perspectives, Contemporary Trends*. Campus, Frankfurt am Main–New York, 30–52.
- Foucault, Michel
1990 [1975] *Felügyelet és büntetés*. Gondolat, Budapest.
- Gaudreault, André – Marion, Philippe
2002 The Cinema as a Model for the Genealogy of the Media. *Convergence* 8. (4) 12–18.
- Heijden, Tim van der
2018 *Hybrid Histories. Technologies of Memory and the Cultural Dynamics of the Home Movie 1895–2005*. PhD Dissertation. Universitaire Pers Maastricht.
- Krauss, Rosalind
1976 Video: The Aesthetics of Narcissism. *October*. (1, Spring) 50–64.
- Newman, Michael
2014 *Video Revolutions. On the History of a Medium*. Columbia University Press, New York.
- Părvulescu, Constantin
2012 Hollywood Peeks: The Rise and Fall of Videotheques in 1980's Romania. *East European Politics and Societies* 20. (10) 241–259.
- Péter László
2019 *A labdarúgás szocializációja*. Presa Universitară Clujeană, Kolozsvár.
- Shand, Ryan
2008 Theorizing Amateur Cinema. Limitations and Possibilities. *The Moving Image* 8. (2) 36–60.
- Silverstone, Roger – Leslie Haddon
1998 Design and the Domestication of Information and Communication Technologies. Technical Change in Everyday Life. In: Mansell, Robin – Silverstone, Roger (eds.): *Communication by Design. The Politics of Information and Communication Technologies*. Oxford University Press, London, 44–74.
- Slootweg, Tom
2016 Imagining the User of Portapak – Countercultural Agency for Everyone! In: Fossati, Giovanna – Oever, Annie van den (eds.): *Exposing the Film Apparatus – The Film Archive as Research Laboratory*. Amsterdam University Press, Amsterdam, 177–186.
2018 Home Mode, Community Mode, Counter Mode: Three Functional Modalities for Coming to Terms with Amateur Media Practices. In: Aasman, Susan – Fickers, Andreas – Waldecker, Joseph (eds.): *Materializing Memories: Dispositifs, Generations, Amateurs*. Bloomsbury Publishing, New York–London–Oxford–New Delhi–Sidney, 203–216.

Slootweg, Tom – Aasman, Susan

2015 Democratic Television in the Netherlands – Two Curious Cases of Alternative Media as Counter-Technologies. *VIEW. Journal of European Television History and Culture*/E-journal 4. (7) 21–37.

Zukin, Sharon – Smith Maguire, Jennifer

2004 Consumers and Consumption. *Annual Review of Sociology* 30. 173–197.

Wasiak, Patryk

2012 The Video Boom in Socialist Poland. *Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung*. (61) 27–50.
2015 VCRs, modernity and consumer culture in Poland before and during the system transition. Conference paper: *The Pleasures of Backwardness: Consumer Desire and Modernity in Eastern Europe*, University of California, Berkeley, April 25. (Elérhetőség: https://www.academia.edu/12168678/VCRs_modernity_and_consumer_culture_in_Poland_before_and_during_the_system_transition_conference_paper_The_Pleasures_of_Backwardness_Consumer_Desire_and_Modernity_in_Eastern_Europe_University_of_California_Berkeley_April_25_2015; utolsó letöltés: 2019. aug. 11.)

„A ADUCE BUCURIE OAMENILOR” – ÎNREGISTRĂRI VIDEO CA O PRACTICĂ DE PASTORAȚIE ÎN JUDEȚUL HARGHITA ÎN ANII 1980 ȘI 1990

Acest studiu de caz prezintă o practică particulară a înregistrărilor pe bandă video și a proiectiei casetelor video ca și o perspectivă nouă prin care se poate urmări schimbarea mentalității din județul Harghita în jurul anului 1989. În anii 1980 trei preoți romano-catolici și-au cumpărat o cameră video JVC epuizând o mare parte din economiile personale. În același timp și-au procurat o multime de filme de ficțiune și desene animate pe casete video piratate pe care le-au prezentat pe un aparat TV color (procurat într-un mod la fel de aventuros) în sala de lectură a parohiei lor. Înregistrările video realizate cu camera de filmat au o puternică valoare documentară, însă articolul se concentrează mai mult pe semnificația medialității videoului, al acestui *dispozitiv* care capturează relațiile sociale și mentalitatea în schimbare în perioada acestei mari schimbări sociale. Analiza are trei părți: prima parte prezintă identitatea mediilor printr-o comparație dintre pelicula îngustă și caseta video, a doua parte prezintă relațiile de schimb economic legate de camera și caseta video în perioada de dinainte și după 1989, iar a treia parte prezintă conținutul acestor înregistrări rezultate din relațiile sociale prezentate anterior.

“BRINGING JOY TO PEOPLE” – VIDEO MAKING AS A PRACTICE OF PASTORATION IN HARGHITA COUNTY IN THE 1980S AND 1990S

In this case study of a video making and video screening practice the emphasis is on the new perspective that a specific media practice affords on the mentality before and after the fall of the Iron Curtain in several locations situated in Harghita County. In the 1980s three priests working for the Roman Catholic Church bought together from their savings a JVC video camera. In the meantime they had procured fiction films and cartoons through smugglers which they had screened on a colour TV set in the parish’s lecture hall for a quite large public. The videos made with the collectively used camera have evidentiary value, as they are documents of the festivities and social events of the region, yet the article focuses rather on the meanings that the medium of video (understood here as a *dispositive*) had in the years before and after the regime change. The analysis evolves around three main questions: what identities had the medium of video developed under and post-socialism with respect to celluloid film, what kind of exchange relations were implied during video making and video screening, and what types of content were produced within this video producing practice.