

SZABÓ ANNA VIOLA

Barcsay László fényképekbe mentett élete



A Barcsay László fia által a Bihari Múzeumnak aján-dékozott Barcsay-archívum sokrétű forrásanyag; az alábbiakban az id. Barcsay Lászlónak tulajdonítható fényképkorpusz, az általa létrehozott vagy használt fényképek elemzésére teszek kísérletet.¹

Az archívum anyagának primer forrásként való felhasználására már több javaslat és kísérlet történt, kiadványok és tárlatok formájában.² A szükségképpen a fényképkorpusz elemzéséhez is használt, írásos és képi dokumentumok elrendezett együttese, az úgynevezett emlékiratok vizsgálatakor azonban elsődleges kérdésként éppen az merül fel, hogy ki a szerzője valójában a kötetekben olvasható szövegeknek s hogyan kezelhetők ezek ebben a formában történeti forrásként?³ A jelen elemzés szempontjából tekintetbe vett első kötetet olvasva (ez tartalmazza id. Barcsay László „visszaemlékezéseit”) nyilvánvalónak látszik, hogy az eredeti doku-

mentumok olvasása során a szöveg szerzőjében fölmerülő kérdésekre adott válasz, maga a létrehozott archívum, nem azonos a dokumentumok elsődleges szerzőjének kérdéseivel és válaszaival. Miután az archivátor – ifjabb Barcsay – feldolgozó munkája révén keletkezett szöveg, minden más szöveghez hasonlóan, a saját kiválasztott tényeivel dolgozik, vagyis csak azzal, amelynek szerinte jelentése van,⁴ s számunkra csak ez a szöveg áll rendelkezésre (s itt szöveggént értelmezem a fényképkorpuszt is) – az alábbiakban megpróbálom a beléjük kódolt lehetséges jelentések további rétegeit is kibontani, megtisztítani. Ha sikerül eljutni az archívum forrás-szövegeinek eredeti kérdéseire, talán megérthetjük létrejöttük okát, s talán jobban megérthetjük a fényképező id. Barcsay Lászlót is.

„A történelemről való beszédben minden a különválasztás mozdulatával kezdődik, vagyis azzal, hogy összeszedünk és így »dokumentummá« nyilvánítunk bizonyos tárgyakat, amelyek eddig másképp csoportosultak.” A határhelyzetben lévő dokumentumok elkülönítésével és így létrehozásával majd egymás mellé helyezésével Michel de Certeau szavaival „hangot adunk a csöndnek, vagy valamilyen ténylegességet a lehetségesnek. Ezzel meg is változtatunk valamit, aminek megvolt a maga státusza és szerepe, másvalamivé változtatjuk, ami másképpen működik”. E „történeti művelet” során a történész anyagkezelése azonban már „a finomított vasércből történő gyártáshoz” hasonlítható, amelynek során a nyersanyagok: az elsődleges információk szabványtermékké: másodlagos információvá alakulnak át, egy tudás absztrakt tárgyaivá válnak.⁵

1 Az ifjabb Barcsay által összeállított és Barcsay-fotóarchívumként megnevezett teljes fényképgyűjtemény tartalmazza mind édesapja, mind a saját fényképeit, a csatolt jegyzékben a készítő nem, csak a helyszínt és a szereplőket nevezve meg. A fényképész személyére az időpontokból és a képi látványból következtethetünk: a hatvanas évektől külföldi utazásokon készült képek már nyilván mind a fiúéi, ahogy erre az emlékiratok VII. kötetének szövegfragmentumai is utalnak. Az id. Barcsay Lászlónak tulajdonítható negatívok száma a gyűjteményben kb. 500 darab. Az üveg- és síkfilmenegatívokat ifjabb Barcsay időpontok és témák szerint csoportosította, s nem zárható ki, hogy szelektálta is. A negatívgyűjtemény kiegészül több, valószínűleg id. Barcsay által készített fényképalbummal (amelyek nagy része a Bagossy család tulajdonában van), benne saját képeinek egykorú, installált, pozitív másolataival (ezek némelyikéhez már nem tartozik negatív) és egy pár mástól származó képpel is, néhány fotószakkönyvvel és magával a fényképezési felszereléssel: gépekkel, állványokkal, szűrővel, nagyítóval, másolókerettel, laborszakozókkal, szintén mindkettőjük tulajdonából. A képanyag közös névvel való megnevezésében és egyetlen egységként kezelésében, az archívum szöveges részéhez hasonlóan, a személyességtől való távolodást s inkább az egy társadalmi osztály mindennapi életének dokumentálását célzó törekvést láthatjuk.

2 Sándor – Török 2007; Bartha 2011; Megyeri-Pálffy 2012; Játék – had – történet, állandó kiállítás (Bihari Múzeum 2004–2018); Jog, törvény, igazság, időszaki kiállítás (Bihari Múzeum, 2012); Jogszolgáltatás-történeti és Barcsay-emlékkiállítás (Berettyóújfalu Járásbíróság, 2017); Képek Zsáka múltjából, időszaki kiállítás (Zsáka, Rhédey-kastély, 2014) stb.

3 Barcsay-emlékiratok, I–VII. A kötetek tartalmát részletesen bemutatja és az óvatosságra figyelmeztet: Bartha 2011.

4 Gyáni 2003: 21–23. (Itt Jurij Lotman A történelmi tény problémája című írását idézve).

5 de Certeau 2007: 480–483.

Ifjabb Barcsay László ezt a műveletet végezte el, amikor szülei „visszaemlékezései”-ből, a családi fényképekből és egyéb korabeli dokumentumokból létrehozta az „Adalékok Csonka-Bihar vármegye történetéhez” című szöveget – vagyis a személyes forrásokat tetszése szerint szerkesztve és csoportosítva, egy külső, utólagos, történeti szemponthoz alakította azokat, a megteremtett kontextussal irányítva a befogadást. A személytelenített források révén a korról akart áttekintést adni, a megye és a község történetéről, vagy, ahogy egy másik kötet elején írja, „a történések, esetek az idők illusztrálását szolgálják; hogy ki élvezte s szenvedte el s át azokat, a történelem számára közömbös tényező”.⁶ Kétségtelen, hogy a „történelemnek” ez is egy olvasata, miután azonban archívuma közgyűjteménybe került, s a dokumentumok ezután csak ebben az általa javasolt olvasatban és feldolgozott formában lesznek hozzáférhetők, mindjárt felmerül az archivátor hatalmi pozíciójában rejlő felelőssége.⁷ Amikor a fent idézett előszóban a felhasznált szövegtörödékekről azt mondja, hogy „nincs bennük történelmi agyafúrtság, ferdítés, hazugság, hatásvadász szédítés”, „amikor, ahogy történtek a dolgok, az van itt megfogalmazva” – az valójában csak az eredeti szövegekre lehetne érvényes, hiszen abban a pillanatban, ahogy válogat, csonkol, szerkeszt, máris a történész, mint szerző szempontja és „agyafúrtsága” érvényesül, nem az eseményeknél jelen volt kortársé. Az így létrehozott szövegre azonban már az irodalmi mű, a fikció olvasási szabályai érvényesek, amikor az olvasó enged a szerző rábeszélő stratégiájának és egyetlen egységként, egyetlen kijelentő alkotásaként fogadja el a művet.⁸ Ennek a szerzői törekvésnek a jegyében szerepel a kötetek címlapján az „emlékiratok” cím is. Miközben a felhasznált szövegforrások keletkezéséhez ifjabb Barcsaynak többnyire nincsen köze, a szövegfolyam szerzője kilétének meghatározását a szerzői név által befolyásolt olvasóra bízta. Az egymás után helyezett, kommentár nélküli töredékekből az olvasás által egységes narratíva válik, amely azonban közvetlen forrás jellegét immár elveszítve, pusztán tanúságtételként, egy közvetítő általi beszámolóként, tablóként értelmezhető csupán.

6 Barcsay-emlékiratok VII. 1.

7 „Minden gyűjtemény rendjét egyúttal az határozza meg, akinek az anyag a birtokában van. Ebből következik, hogy a gyűjtemény organizációs szabályai hatalmi viszonyt érvényesítenek.” Fejős 2002: 104.

8 Ricoeur 1998: 12–15.

Az emlékiratok első kötete három szövegforrást használ fel: a szerző szüleivel idős korukban készített két interjú magnóról lejegyzett szövegét, illetve édesapja háborús naplóját. Mindez kiegészül számos személyes, illetve korfestő dokumentum-másolattal és illusztrációként használt, feliratozott fényképpel. A szüleivel készített interjúkból, elsődleges szerkesztői gesztusként, a jobb olvashatóság kedvéért, kihagyta a riporter kérdéseket. Ezzel az irodalmi igényeket érvényesítő radikális döntéssel azonban máris megmásította az eredeti forrást, megfosztva az olvasót annak felismerésétől, hogy a beszélő mennyire volt irányítva és befolyásolva a kérdező által. A szöveg szerzőségének kérdése így már ezen a ponton elbizonytalanodik. Az emlékirat összeállítója szabadon felhasználható forrásként kezeli mind az interjúkat, mind a feljegyzéseket, és csak az „érdekesebb” részeket írja le belőle, ami teljesen ellentmond a deklarált archivatori objektivitásnak. Az elhangzottakat témacsoportok alá sorolja, s nem közli, hogy eredetileg is ezek szervezték-e beszélgetést s kinek a szándékából (hiszen „sok mindentről nem is esett szó, ami pedig a felvételen kívül gyakori beszédtemája volt” édesapjának – érthetetlen, hogy ezekre miért nem kérdezett rá⁹). Szinte bizonyos, hogy a beszédhelyzetben is módosított a leírásnál a szerző, mert a szöveg hangvétele nem egy apa-fiú beszélgetés regiszterében szól, sokkal inkább vallomásszerű, a beszélgetőtársra való utalás is harmadik személyű. Mindemellett, noha az archivátor bevallottan igyekezett megfosztani forrásait minden személyes vonatkozástól („A feljegyzéseken gyakorlatilag nem módosítottam. – Kihagytam a kizárólag családi vonatkozású részeket, és [az érzékenységet sértő] elkeseredettség sugallta részeket”¹⁰), a szöveg minduntalan kibújik az utólagos értelmezés szövedéke alól. A szöveg leginkább összefüggő, leghosszabb és történetek egymásutánjaként elmesélhető része a gyerekkori Zsákáról és a diákkorról szól, de szinte nem személyes emlékként, csak helytörténeti rajzként. A „visszaemlékezés” a továbbiakban is inkább az eseménytörténetre szorítkozik, de a történetek hősei mindig mások, amelyekben Barcsay csak bírói identitásában vagy külső megfigyelőként vesz részt, egyebekben nélkülözi az önreflexiót, kifejtetlen utalások, félbehagyott mondatok rejtik a személyiség nem nyilvános részét; a megjelenített személyiség törekvő és magabiztos. Ahogy azonban az elbeszélés

9 Barcsay-emlékiratok I., 1. rész, bevezetés

10 Barcsay-emlékiratok I., 2. rész, bevezetés

egyre inkább közelít a felnőttkorhoz, illetve a háborúhoz, amely sorsfordító erejével a felnőttkor valódi határát jelentette, úgy fogynak a kedélyes történetek s válik a hang egy tudósító beszámolójává. A háborús naplóban a naponta látott szörnyűségekről még a visszarendeződés reményének hangján szól, amelyet csak az ötvenes évekre veszít el teljesen – ám tartását mindvégig megőrzi, s korántsem válik „kisszerű, szorongó kisemberré”, ahogy a fia látja. Noha a bíró önarcképe alapján kirajzolódó portré kellően megtámogatott a csatolt dokumentumokkal is, olybá tűnik, hogy személyes identitását ez a társadalmi rang, a hivatásszeretet és szakmai alázat uralta (az életrajzi adatokat tartalmazó előszó is ezt az olvasatot sugallja), személyisége minden más, mellékesnek látszó vonatkozása felett. A magánembernek e szövegben nincsen arca, az csak a felfeslő hallgatás mögül látszik ki némiképp. A fényképkorpusz elemzése szempontjából mindez azért különösen érdekes, mert a képek készítője és használója ez a beszédes, mégis hallgatásba burkolózó ember.

Miután az archivátor a szöveg létrehozásakor megszüntette az interjúformát, nem tudjuk, hogy a beszélgetés során elővettek-e fényképeket az emlékek felidézéséhez. A visszaemlékezést olvasva sokszor tűnik úgy, mintha azt egy adott látvány irányítaná, mert az elbeszélte történetek némelyikének képi párhuzama megtalálható a fényképkorpuszban (a nagy hó, a fiáker, a szalonnasütés stb.) – ezért használhatók a publikációkban egymás illusztrációiként. Éppígy azonban az is lehetséges, hogy e saját készítésű felvételek az idők során (egy művészettörténész más értelemben használt szép szavát kölcsönvéve) „észbemetszett” képekké,¹¹ a személyes emlékezet kitörölhetetlen részeivé váltak, így rátekintés nélkül is bármikor előhívhatók. A jelen korpusz azonban objektív akadályok miatt nem elemezhető a vizuális antropológia privátképekre kidolgozott módszereivel: nem lehetséges közvetlen fényképpinterjú készítése, a képek nem jegyzetelhetők és adatolhatók a készítő és használó szemszövegéből s így nem rekonstruálható, legfeljebb analógiákra támaszkodva, a képek személyes használata, a magánéletben betöltött szerepe¹² – annál is kevésbé, mert az archívumba kerüléssel elveszítették individuális emlék-mivoltukat és nyilvános tárgyakká változtak.¹³ A használó kilépésével a kommunikáci-

ós folyamatból, elveszett a képekre vonatkozó, általa hordozott és mozgósított tudás is, amely az interjúhelyzetben felidézhető lenne. A kutató egy adatolatlan képre tekintve csak a saját tapasztalataiból indulhat ki és értelmezheti a látványt személyes benyomásai, érzelmei, családi élményei vagy képnézési gyakorlata alapján elsajátított tudása alapján. A családi kép bizonyos tekintetben konvencionizált, egyetemes látványelemekből épül fel, s ez megérthető, olvasható, ahogy láthatóak a társas viszonyok és a történeti korszak, az épített és tárgyi környezet vizuális lenyomatai – de hogy a kép milyen szerepet töltött be az egyén és a család, a külvilág kommunikációjában, hol helyezkedett el, mit jelentett a használója számára – az pusztán a képből nem fog kiderülni. Mindezért, hogy az idősebb Barcsay László fényképeit olvasni tudjuk, kénytelenek vagyunk a fiatalabb által rendelkezésünkre bocsátott írásos és képi szövegekörpuszból kiindulni, kellő forráskritikával az általa nyújtott adatokat használni.

A képek között egyetlen kivétel van, amelynél a személyes jelentés talán feltárható – ez a korpusz egyetlen olyan képe, amelyet (bizonyosan) nem maga készített – s éppen azért, mert az emlékező beszélgetés alaphelyzetből mintegy fényképpinterjúként indul, az első emlékeket egy fénykép idézi fel: *„Ott a falon az a családi kép az egyetlen, amikor a család együtt volt lefényképezve”*.¹⁴ A nagyított és bekeretezett formában a falra kerülő családi kép, ami akkor készült, amikor *„nekünk még nem volt fényképezőgépünk”*, kitüntetett helyet foglal el a személyes emlékezetben. A kép elkészítése bizonyára családfői akaratból történt, s a felvételhez való hozzákészülődés az akkor még kisfiú Barcsay emlékeiben is élénken megmaradhatott. Már majdnem megtudjuk, hogyan is zajlott: *„szóval azt mondta Vadon Géza, hogy menjünk ki a kertbe...”* – mármint nyilván a világitási viszonyok miatt – itt azonban belevág a saját szavába (vagy az archivátor akasztja meg) és a kertről kezd mesélni, így a fényképezés története félbeszakad. A fénykép által idéződik fel a szőlőskert, ahol a kép készült, s általa a kaszinó, ahol apja egy alkalmi kártyacsatán a kert árát nyerte – s máris a zsákai intelligencia belső köreiben vagyunk, élénk emlékek idézik a kaszinózó ifjúságot, a bálakat, a kedélyes kerti mulatságokat. Később visszatér a képhez: *„Hát itt készült a fénykép, ebben a kertben”*. *„Öten voltunk testvérek. [...] A fénykép idején Károly testvérünk tehát már*

11 Horányi 2002: 91.

12 A módszer kifejlesztését lásd a terepen végzett privátfotó kutatás gyakorlati megvalósítását bemutató legalaposabb munkában: Szalma 2014.

13 Ricoeur 1999: 57.

14 A kép csak a pozitívról utólag készült negatívon maradt fenn: Gy. N. 859/1.

gimnáziumba járt. *Én később mentem négy évvel.*¹⁵ Az emlékezés szempontjából mindegy, hogy a kép datálásában téved, mert ha Barcsay Károly ekkor már gimnazista, akkor a felvétel legalább öt évvel korábban készült – a fontos itt inkább maga a megörökített családi együttes, amely azért válik ilyen központi szerepűvé, mert az összes többi képről hiányzik az apa; a felidézett történetek is hozzá kapcsolódnak. Az emlékezést kezdő történet tehát nem pusztán a zsákai kaszinó történetét beszéli el, ahogy a címe állítja, hanem az élet teljességét.

Minden fénykép mást jelent a használója, mint akár a szomszéd, akár a kutató számára, mert „a fényképet egy másik fénykép személyes képe fedi el, a szemlélő személyes képe”¹⁶ – vagyis a csak általa felidézhető emlékek sora. Bizonyos, hogy Barcsay László számára a többi, általa készített fénykép is hasonló emléktulajdonságot idézett elő – feljegyzés híján azonban a folyamat immár nem rekonstruálható.

A családi képről szólva tudjuk meg azt is, hogy „*az első gépet én csak tizennégyben vettem... talán*”. A „visszaemlékezés” szövege azonban a továbbiakban semmilyen formában nem tesz utalást Barcsay fényképész-mivoltára, képkészítői indíttatását teljesen reflektálatlanul hagyja.¹⁷ A fényképezés helyzete három esetben idéződik fel, mindhárom kép szerepel is az archívumban, de mind a három csak az éppen mesélt történettel kapcsolatban, mellékesen említődik.¹⁸ Az viszont talán ennyiből is látszik, hogy a fiatal Barcsaynál mindig kéznél volt a fényképezőgép.

Hogy a gépet valóban 1914-ben, 17 éves korában vásárolta-e, abban ő maga sem biztos (a múzeumban található Voigtländer beszerzési dátuma – az archivátor szerint – 1918), ám első szakkönyveit biztosan joghallgatóként vette (kézjegye mellett hallgatói státusza is szerepel bennük), ezek megjelenési dátuma 1915, illetve 1918. A gyűjtemény azonban őriz sokkal korábban készült felvételeket is: a zsákai családi és a kisdiajkori debreceni képek

egy része 1910 körüli,¹⁹ egy zsákai utcakép 1913 augusztusára,²⁰ a vályogkupacokat ábrázoló felvétel²¹ 1912-re van keltezve. Hogy Vadon Gézán kívül másnak is volt-e fényképezőgépe a faluban, hogy netán tőlük, még otthon tanult-e Barcsay fényképezni, arra utalás sincs, így kérdéses marad, hogy az 1914 előtt készült képeket ki vette fel, hogy Barcsay, akár kölcsöngéppel, fényképezett-e már gyerekkorában is; s hogy ki készítette például a korai debreceni városképeket, kirándulási fotókat, ha Barcsay őrizte meg a negatívot. A diákkorában készült, nagyerdei csoportképek egyike, amelyen ő maga nem is szerepel, mintha szignálva lenne, így elképzelhető, hogy ha itt, akkor máskor is ő volt a fényképész. Ha esztétikai szempontokkal akarunk érvelni emellett, s összehasonlítjuk az 1914 előtt készült képeket azokkal, amelyek már biztosan Barcsay munkái, nem fedezhetünk fel különbséget: ugyanazt a csoportbeállítási módot és kiegyensúlyozott komponálást látjuk, s a témák is ugyanazok: a család, a barátok, a lakókörnyezet. Mindebből talán következtethetünk arra, hogy Barcsaynak sokkal korábban volt a kezében gép, illetve sokkal korábban fényképezett már tudatosan, mint arra akár saját maga is emlékezik (illetve amiről meg nem emlékezik).²² (1–3. kép)

A fényképész által megragadott vizuális világgal való ismerkedés során, a képek pusztán esztétikájának értelmezésében és a látvány nyújtotta elsődleges felismerések közvetítésében sokat segített, hogy a képekkel első alkalommal szembesülve, még szinte minden tájékoztató adat híján, sikerült azokat egyetlen szövegfolyamként tekintve, egybeolvasni. Ezt az olvasást és megértési kísérletet még nem zavarták vagy befolyásolták az archivátor utólagos értelmezései, adatai és csoportosításai – bár a digitalizálás sorrendje talán eszerint alakult. A képekre karcolt feliratok eredete nem egyértelmű és mint kiderült,²³ nem is pontos, ezért azokat is csak tájékoztató jelleggel lehetett figyelembe venni; így kapaszkodók nélkül kellett a fényképkorpuszt körülhatárolni. A látvány alapján született első benyomások leírását ezután az adatszerű életrajzból, majd a

15 Barcsay-emlékiratok I., 1. rész 1.

16 de Linares 2000: 125.

17 Noha a szövegben Barcsay identitásának ez az oldala nem jelenik meg, a képeivel való bánás gondossága, azok rendezettsége, az album nagytárai, a fényképezési felszerelés differenciáltsága – mind azt mutatják, hogy a képkészítés nemcsak eredményében, de folyamatában is jobban érdekelt az átlagosnál.

18 Honthy Hanna, 1918 – „*egy jelenet fényképét meg is csináltam ott a színházban, szobrot áll Niobe*” (Gy. N. 873/13.); IV. Károly Debrecenben, 1918 – „*még fényképem is van róla, de alig látszik rajta a király*” (csak papírképen maradt meg); kommün, 1918 – „*jött az őszirózsás forradalom, erről már jobb fényképeim vannak. Én nem vettem részt abban, semmi politikában.*” (Gy. N. 877/3; 861/7. és 8.); – Barcsay-emlékiratok I., 1. rész, 11., 13.

19 Gy. N. 862/1–6.

20 Gy. N. 866/3.

21 Gy. N. 866/1.

22 A bizonytalan keltezésű, de saját életkorához képest még túl korainak tűnő debreceni és zsákai képek esetében felmerül ugyanakkor, hogy azokat nem ő, hanem a szintén debreceni gimnazista majd joghallgató Károly bátyja készítette – ez megmagyarázná a negatívok meglétét is. Károly neve azonban az archívum egészét tekintve, semmilyen formában nem kerül kapcsolatba a fényképezéssel, így ez csak feltételezés.

23 Erről lásd e kötetben Sándor Mária írását.



1. kép. Kisdíák, Nagyerdő



2. kép. Csoportkép, szignálva



3. kép. Tartós jókedv



4–5. kép. Műtermi beállítások, házilag

szerkesztett dokumentációból nyert közvetlen és közvetett ismeretekkel szembesítve próbáltuk meg kikerekíteni. A „minek látszik” és a „mi valójában” kérdése közti különbséget azonban a töredékes életrajz, amely nem áll össze élettörténetté, csak feltételesen segít megválaszolni. Noha a képek az élet más területeit hangsúlyozzák, mint a leírt szöveg s más-más arcot engednek látni, így akár több különböző életrajz írható – önreflexió nélkül mind-egyik csupán egy-egy lehetséges változatát nyújthatja Barcsay László életének.

A képeket átnézve az elsőre is látszik, hogy azok a századforduló és az 1940-es évek között készültek. A képtulajdonos a képeken előbb kislány, több testvérrrel, sok rokonnal, majd diák lesz, később maga is családot alapít, két gyermeke születik – a gyermekek azonban a képeken nem nőnek meg, a történetnek a háború körül vége szakad: a képnéző elé így rögtön egy rejtély, egy feltételezhető tragédia tolul. E körülmény nélkül, a képek önmagukban nem tükröznének fenyegetettséget vagy diszharmoniót, az „általános családi mosolygás” takarja őket.²⁴

A képek esztétikai szempontból való vizsgálatának csak akkor van értelme, ha eldöntjük, mi a fényképész státusza, hogy privát, amatőr vagy professzionális fényképészként készítette-e képeit.²⁵ Miután nem ez volt a kenyérkereső foglalkozása, ez utóbbi kizárható. A képek minőségét tekintve megfigyelhető, hogy azokra erős hatást gyakorolt a kortárs vizualitás, az amatőr fotóklubok és szakkönyvek tanította képi világ és esztétikai rend. Ha ezeket az elveket minden általa készített képen következetesen érvényesítette volna, akkor kiérdemelné az amatőr-fotós státuszt; a tematikát tekintve azonban egy tipikus családi album témáit látjuk: kirándulást, utazást, családi összejöveteleket, ünnepi alkalmakat, társasági szórakozást, játszó kisgyerekeket²⁶ – és ezek többnyire megalkotottságukban is „házi fényképek”. A privát-fotót azonban témája mellett a használata jelöli ki – ebben az esetben ennek módját csak feltételezhetjük, tekintve, hogy a folyamatból csak a képkészítés alkalmát látszik. A korpusz egészét tekintve a kategóriák így nem választhatók szét teljesen, talán egy amatőr-fényképész privát-fotóinak lehet azokat leginkább nevezni.

24 Bogdán 1999: 91.

25 A terminológiára és példákra lásd: Szalma 2014: 74–76., 175–182.

26 Szalma i. m. 43–44, 133.



6. kép. Család, keretben

A fényképkorpusz elsőnek látszó darabjai már nem csak a fényképező ösztönös készségét mutatják a látásra, hanem a fényképészműtermek, képes levelezőlapok, újságok, családi lapok közvetítette, általa is jól ismertnek tűnő vizuális világrend leképezését is visszatükrözik. Testvéreiről készített első portréi, egész alakos képei,²⁷ mind ezt a képiséget másolják: a magyar ruhába, ünneplőbe öltözött lányok mellé helyezett szék, máskor a kézben tartott vagy kisasztalon elhelyezett virágcsokor, a háttér leplező takaró vagy asztalterítő: mind a műtermek mesterséges világát és szigorúan szabályozott pózait idézik. Mindez korántsem meglepő, hiszen már ekkor is mindenki számára egyértelműek voltak a fényképi látvány egyezményes jelei és szabályai,²⁸ s a például szintén ez idő tájt fényképezni tanuló Zoltai Lajos első képein, a közeli Földesen, ugyanez az elrendezettség látható, a parasztudvarokon műtermi szabályok szerint beállított családok, virágcsokrot szorongató kislányok – amely azonban minden fél számára természetes és magától értetődő lehetett: a megörökítésnek ez volt a bevett módja.²⁹ (4–5. kép)

A zsákai baráti családokról felvett képek³⁰ szintén ennek a szemléletmódnak a jegyében készültek, mégpedig a modellekkel közös szándékból: a jobb fényviszonyok kedvéért az udvarra kivitt szobai bútorok, a klöpliterítővel letakart biedermeier asztal, az asztalra ültetett kisgyerek és kiskutya, a család beállítása: ha nem nevetnének boldogan, akár a műteremben is lehetnének. Máskor viszont a

modellek és a beállítás is olyan merev, hogy tényleg csak a fejtartó támasz hiányzik mögülről. A nyitott ajtó felé fordított szalonbútorban megörökített háromtagú család viszont, minden merevsége ellenére, vagy talán éppen azért, s a megvilágítás, az ajtó szolgáltatja képkeret miatt, szinte rögtön, időtlenül, képpé válik – s nem biztos, hogy ez Barcsay érdeme. (6. kép)

A Debrecenben, a jogászok új kollégiumi szobájában, s már biztosan a saját gépével készített képsorozat³¹ jókedve e merevségnek mintha éppen az ellenkezőjét mutatná, de ez csak a diáktársakhoz, illetve a tiszteletben álló felnőttekhez való viszony különbségének leképeződése: e képek valójában épp olyan előre kitaláltak és beállítottak, mint a zsákaiak: szabályozottak, frontálisak, szembenézők. (7–8. kép) Portrét is egyféleképpen készít: csak leltárt vesz fel, hogy mindenkiről legyen felvétel, de minden jellemzés nélkül, szinte csak igazolványképeket készít – s ebben nem változott fényképe-



7–8. kép. „Jogászélet”

27 Pl. Gy. N. 859/3–14.

28 vö. Hirsch 2000.

29 Déri Múzeum Fotótára, Eredeti Fényképek Gyűjteménye, pl. 2018.21831-839.

30 Gy. N. 864/1–7.

31 Gy. N. 863/2–12.



9. kép. Az anya zsánerképe

zógéppel a kezében töltött élete során. Édesanyjáról készített, őt olvasás közben megörökítő képe³² talán kísérlet lehetett e rutin megtörésére: a képet láthatóan gondosan kitalálta és beállította: a tornác korlátját az ebédlőasztal terítőjével leplezte, a szobából kihozott széken elé ültetve az olvasó asszonyt: a kép azonban minden igyekezet ellenére, nem az anya, hanem az „olvasó öreg néni” zsánerképe lett. A lemezről készített, körbevágott pozitív megpróbálja a látvány mesterkéeltségét korigálni, s bár számunkra úgy tűnik, nem sok sikerrel, a fényképész elégedett lehetett a képpel, mert az albumban többször is szerepel. Lehetséges, hogy a beállítás számára az anya „eszményét” jelentette, amely olyan helyzetben örökítette őt meg, amelyre nem sokszor lehetett ideje.³³ A szemlélő számára a képet még inkább idézőjelbe teszi, ha mellé gondoljuk a még olvasni valószínűen nem tudó kislányáról ugyanebben a pózban készített felvételt³⁴ – de nem tudhatjuk, hogy ez tudatos reflexió-e vagy a párhuzam csak utólag teremődik meg. (9–10. kép)

32 Gy. N. 883/7.

33 Béres 2004: 187–188.

34 Gy. N. 884/5.

A zsánerkép már átvezet a fényképező Barcsay képeinek esztétikáját alakító másik, más szempontú – és a készen kapott műtermi képiséggel szemben már tanult – képlátáshoz és metódushoz, amely fényképeinek szerkesztésmódjára, fényhatásaira és témáira is láthatóan nagy hatással volt: ez a század-



10. kép. A zsánerkép paródiája

fordulón a mesterséges pózok és megvilágítások ellenében megszülető amatőrmozgalom művészi szemlélete. A Barcsay által diákkorában vásárolt könyvek már ezt a világot közvetítik: az első elméleti szakkönyvből, amit elolvashatott,³⁵ ami komponálni tanította, már azt tudhatta meg, hogy a komoly fényképező nem kattintgat derűre-borúra, hanem kitalál és tervez, felkészül és beállít, természetes fényeket keres, ha nem talál, a negatívon utólag teremt, kompilál és alakít. Spontaneitásra törekszik, természetes gesztusokra, elkapott pillanatokra, de ezt tudatosan megtervezi: a képi gesztus ennek ellenére látszik spontánnak. Képén a portré és a táj is egyénített: mindkettő a saját karakterét fejezi ki és

35 Grabowsky Arthur: Művészi fényképezés kezdő és haladó amatőrök részére (Budapest, 1918) – az alapos tanulmányozás nyomán a hagyatékban „lapjaira hulló” állapotban, míg Kiss Zoltán Olajnyomás, bromolajnyomás (Szombathely, 1915) című könyve, amely egy bonyolult pozitív eljárást ismertet, „ép, megkímélt” állapotban őrződött meg. Bihari Múzeum gyűjteménye, leltári szám: IV.2008.1.2., ill. IV.2008.1.1.



11. kép. Téli kompozíció



12. kép. Egy fűvészkerti tájkép felnagyított részletéről készített cianotípiá

mutatja fel a választott mozdulatban vagy tájrészletben. Nem szép tájat vagy szép modellt keres, hanem szép képet akar készíteni róla. Ily módon a művészfényképező, miközben a műteremből igyekszik kiszabadulni, a természetesnek látszó fényképet ugyanolyan önmagára kényszerített szabályokkal tudja csak létrehozni, mint egy fényképész-mester: a szép táj a képen soha nem a valóság szép tája, a portré csak a modell képe, nem a feleségé: minden kép manipuláció. A sárga színszűrőnek, mint tájfelvételeknél elengedhetetlennek, a könyv külön fejezetet szentel – Barcsaynak természetesen ilyenje is volt. Amíg fényképezett, tájképei ezeket az elveket követték, amelyek a negatívokon valóban csak a kompozíció megtervezettségével, az ellenfényes vagy alkonyati világítással, havas tájak csillogásával tűnnek fel, az albumba ragasztott pozitívok némelyike azonban különféle másolási és színezési eljárások alkalmazását mutatja: különösen szépek találhatta a telet a cianotípiá kékségébe öltöztetve.³⁶ (11–12. kép) Ezek azonban inkább kísérletnek tekinthetők, mert ilyen másolatok csak a diákkori, nagyerdei vagy fűvészkerti tájakról készülnek,

36 A cianotípiá az egyik legolcsóbb és legegyszerűbben előállítható, ezért a műkedvelő fényképészek által is előszeretettel használt pozitív eljárás. A negatív üveglemez képét a fényérzékeny vassók oldatával kezelt papírra egy napfényre kitétt másolókeretben másolják át, amely előhívás nélkül, rögtön látható pozitív képet eredményez. A pozitív kép alapvetően kék színű, de utólag át is lehet színezni.

mindig ugyanazon negatívokról, több alkalommal és később is, az újabb felvételekről nem nagyon. (Ugyanígy egyszeri kísérletnek, játéknak tudható be a holdfogyatkozás fázisait egy lemezre rögzítő felvétele³⁷ vagy a saját magáról kettős expozícióval készített páros portré³⁸ is – mindkettő egy fotótechnikai eljárás gyakorlati alkalmazásának próbája.) Ahogy már diákkori tájképei³⁹ sem pusztán kirándulási vagy turistafelvételek, amelyeket az esemény dokumentálása mellett még elkattintott, hanem gondosan kiválasztott látványok rögzítései, úgy később sem tudott ellenállni, hogy a feleségével vagy nővérével tett utazásain (a szöveg utal rá, hogy nyaralni a gyerekek nélkül mentek), a szokásos város- és tájképek felvétele mellett, ne keressen néhány művészi képhez alkalmas témát. E képek mindegyike szerepelhetett volna egy korabeli amatőrfényképész szaklapban, hiszen mind megfelelnek a fent leírt feltételeknek és az ajánlott témáknak: karakteres fák, ritmikus részletek, lágy ívű utak, a napfény vagy annak hiánya keltette hangulat. (13–14. kép) Képein az emberek csak elvétve és csak a tájba simulóan vannak jelen, csak mintegy staffázként élénkítik a környezetet, nem ők a főszereplők. Az egymást

37 Gy. N. 864/8.

38 Gy. N. 887/20.

39 Pl. Gy. N. 873/1–5.



13–14. kép. Mintaszerű tájképek



15. kép. A magány szobra



16. kép. Párhuzamosok



17. kép. A Balaton emlékezete

fényképező kirándulók közül csak Barcsay tudja, hogy a vízesség hatása a mellette álló figura ellensúlyával érvényesül jobban, hogy a vízességből ettől válik kép,⁴⁰ az ő felvétele tehát a két elem viszonyára, nem az alakra fókuszál. (18. kép) A Csorba-tavi tájkép valami észak-európai mese illusztrációja a magányos királynnyal (15. kép)⁴¹, az alkonyati Tisza-parton felvett (csak pozitívban megmaradt) kép a táj és az ember közös ritmusának szépségéről szól (16. kép), s a balatonfüredi ellenfényes, melankolikus képeslap is inkább a képbe kódolt emlékezés megörökítése, mintsem a rajta lévő alakoké. (17. kép)⁴²

A tájképekről tehát valószínűleg még csak a fényképezéstétikai elvek, a táj primátusa miatt s nem ugyanazért hiányzik a feleség alakja, mint a „viszsaemlékezés” szövegéből, amelyben csak a körvonalai jelennek meg és végül az is eltűnik – hiszen a családi képeken, fényképalakjában, nagyon is jelen van. A szöveg azonban utólagos, visszatekintő, s a feleséget éppúgy elnyelte a háború kettéhasította élet szakadáka, mint magát az életet. A közös turistautak így csak a polgári életforma adalékaiként említődnek, minden indok, érzés vagy benyomás

40 Gy. N. 878/6.

41 Gy. N. 878/29.

42 Gy. N. 874/25.



18. kép. Táj és ember



hozzáfűzése nélkül: „Panni is szeretett menni, én is”. Ugyanígy Panni, a feleség rövid emlékezése, amely bár szinte kizárólag az utazás élményéről és kalandjáról, az állandó helyváltatásról és otthontalanságról szól – közös utazásra csak a többes számmal utal, megfogható személy az ő elbeszélésében sincs: kitörölték egymást (ha nem az archívátor törölte ki őket).

Sajátos, mint már említettük, hogy Barcsay képein a művészi elvek csak tájképfotózásnál érvé-

nyesülnek – ahogy a családot fényképezi, elfelejti, amit tanult, kocafotóssá válik, csak egy családtaggá, akinek gépe van. Ez azonban nem egyedi eset: a kortárs művészamatőrökre éppúgy érvényes, mint a fényképész mesterekre vagy egy mai fotóművészre: a személyesség mindenkit „megvakít”.⁴³

A családi képek kitüntetett helyszíne a zsákai ház (a gyerekkori képeken a szülőház, majd a Károly bátyja által az apa halála után felépített új családi ház), illetve a mindenkori újfalu lakás. Belső terek ritkábban látszanak, inkább az udvar, a zsákai ház íves tornáca előtti lépcső, amely kellően széles ahhoz, hogy mindenki elférjen rajta és körülötte, s kellően zárt, hogy a képteret kijelölje. „Zsákán folyt az igazi családi élet, anyám, a nagymama szoknyája körül. Ott voltak nővéreim, Málka, Ilus, Margit.” „Vasárnaponkint Zsákára jártunk, az ünnepeket ott töltöttük, együtt az egész család. [...] Nagy karácsonyok voltak, Károly bátyám is kijött”. „Nyáron [...] szép időben beültünk az egylovas fiákerbe és kocogtunk kifelé.”⁴⁴ A képek itt is az emlékezést támogatják (vagy élesztik): Zsáka a boldog gondtalanság helyszíne. (19–20. kép)

(Mellékszálként ide tartozik, hogy a szülőfalut, mint legsajátabb környezetet, még művészi szán-



19–20. kép. Zsáka: az együttlét boldogsága

43 Szalma i. m. 182–183.

44 Barcsay-émlékiratok I., 1. rész, 27–28.

dékkal is ritkán fényképezi, nemhogy mindennapi életét dokumentálná – az ott készült képeknek többnyire csak a háttere a falu. A gépet inkább akkor veszi elő, ha valami megbontja az addig megszokott látványt: leég egy ház vagy ledobják a toronyból a harangot, üzembe áll az új autóbusz vagy szokatlannul nagy hó esik, esetleg, ha valami ismeretlen ok miatt bemehet a kastélyba, ami a képeken látható alakok furcsa viselkedéséből sejthetően is rendkívüli alkalom lehetett. Ami természetes, annak nincs szüksége a fénykép emlékállítására, annak képét nem az albumok őrzik. Berettyóújfalu még ennyire sem ihlette meg: az ott készült képeken szinte kizárólag a család szerepel, otthon vagy a bíróság kertjében.)

A családot ábrázoló képeiből az látszik, hogy Barcsay, a képkészítés alkalmainak kiválasztásában nem sokban különbözött bármely más privátfényképezőtől, legfeljebb az ő képein nincsenek évről évre ismétlődő karácsonyok és gyertyaelfújások.⁴⁵ A családi együttlét azonban önmagában is ünnep, amelyet a fényképezés aktusa még inkább felemel és ünnepivé tesz, amikor mindenki másképp visel-



21. kép. „Szó bennszakad, hang fennakad /
Lehellet megszegik”

kedik, mint hétköznap. Hétköznapi tevékenységeket már csak azért sem őrizhet meg a fényképlemez, mert a levétel kitüntetett pillanatában mindenki modellté válik, s az éppen végzett tevékenység mimézissé. A képkészítés ritualizált aktusa révén mindenki pontosan tudja, mit kell csinálnia ahhoz, hogy a kép jó legyen, mindenki jól látsszon rajta, s hogy



22. kép. Családi tornasor

45 vö. Starl 2000.



23. kép. Idill a tanító szobájában

viselkedésével „el ne rontsa” azt.⁴⁶ A lefényképezettek viszonya a képkészítőhöz és a képkészítéshez, mélyen gyökerezik a műtermi hagyományban, ahol a kép tárgya maga az „éppen egy kép készül” szituációja.⁴⁷ Miután ettől nemcsak modelljei, hanem Barcsay sem tudta magát függetleníteni, nem volt képes másmilyen képet készíteni, mint beállítottat: képei azonban mindig őrzik e beállítás igyekezetét, még látszólag sem tudnak spontánok lenni. (A spontaneitásra való törekvés a kortárs amatőr-fotónak a műtermi merevség ellenében szorgalmazott elve, amely önellentmondásánál fogva megvalósíthatatlan, még ha idővel egyre kívánatosabbá is válik.⁴⁸) Még ha véletlenül természetes helyzetben, mindennapi cselekvés közben lep is meg valakit, a pillanat azonnal elszáll, ahogy a fényképezés helyzete nyilvánvalóvá lesz: a munka félbeszakad, mindenki a kamerába néz, a cselekvés demonstratív lesz. Jó példa erre a konyhában készült, s a tárgyi környezet megörökítse miatt már többször publi-

kált kép, amelynél a fényképész talán valóban főzés közben érte az asszonyokat, ám képének célja nem magának a főzésnek, hanem a közös főzésnek, a közös cselekvésnek a dokumentálása volt – a teljes nemzedéki jelenlét (és a tornasor lezárása) miatt állítja oda kislányát is a konyha végébe, mint kuktát. A képet nézve mégsem jut eszünkbe sem a főzés, sem a konyha, mint közeg, mert az egyforma mozdulattal szembeforduló két fiatalabb asszony gesztusa a hangsúlyt a beállítás előre kitalált ritmusa felé tolja, csak ezt engedi észrevennünk. (21–22. kép)

A kor vizuális világát leginkább visszatükröző képen,⁴⁹ amely három nővérét ábrázolja apjuk szobájában (vagy az ebédlőben), szintén beállított jelenetet látunk. Még ha szoktak is így ülni a szobában, együtt olvasgatva, ebben a pillanatban a tudatos kompozíció kedvéért ülnek így, könyvvel e kezükben, a tér meghatározott pontjain elhelyezve, az ablakon beeső fénypátszma festői erejét a lehető legjobban kihasználva. Így lesz az elkészült kép, amely egy kortárs Tornyai- vagy Bihari-festményt idéz, a családi idill tökéletes megörökítése. (23. kép)

46 Képi példákat erre lásd: Kincses 2006. A grimasz, a hanyag öltözet, a nyilvánosság által szabályozottól eltérő, deviáns viselkedés mind „rossz képet” eredményeznek, amelynek nincs helye a családi emlékezetben.

47 Peternák 2007: 26.

48 Boerdam – Martinius 2000: 167–174.

49 Gy. N. 867/25.



24. kép. Anya és gyermeke



25. kép. Anya és gyermeke



26. kép. Anikó és Lacika



27. kép. „Még alszunk!”

Gyermekeit, főleg kislányát is előszeretettel használja, mint modellt, ennek az idillnek a megalkotásához. A kislány figurája mindig kiegészíti az először talán valóban meglátott, de a képkészítéséhez már tudatosan beállított jeleneteket: mellé van helyezve, azonos gesztussal, a varró vagy a verandán újságot olvasó anyjának,⁵⁰ a mosóteknőben mosó cselédnek:⁵¹ ő is hímez, olvas és lavórban mos: jelenléte által a hétköznapi cselekvés megörökítése túllép önmagán és a fénykép immár a családi békét és harmóniát mutatja fel. A fényképező nem a pillanatot rögzíti, hanem képet hoz létre. (24–25. kép)

Noha gyermekei fényképezése már néha valódi spontaneitásra ragadtatja, s képes őket természetes tevékenységeik közben is elkapni, az elkészült képek többsége az ő esetükben is mesterséges természetességű. A gyerekeket játékaikkal az udvaron megörökítő képek valójában az apa játécai, a kép tárgya a képkészítés alkalmá lesz maga: annak a dokumentuma, ahogy közösen kitalálták, hozzákészülődtek, beöltöztek, a játékokat elővetették, a jelenetet beállították, ahogy a közös délutáni szórakozás emlékeként képpe rendeződtek. (Jellemző és legkirívóbb példája ennek a hintalovas-kiskocsis kép a pipázó Lacikával és a Piroskának öltözött Anikóval⁵² – ez a szemlélő szemszögéből a legmesterségesebb póznak látott beállítás azonban a kép készítője számára nem jelent meg a képen, az számára valószínűleg tényleg csak a gyermekeket s a kedélyes délutánt idézte meg, mert a nagyítást bekeretezve a falra akasztotta, s így mindennap szembesülhetett vele.⁵³) A családi együttlét legintimebb alkalmá is képre kerül, a gyermekeivel ágyban fekvő anya (helyett a két cselédlány),⁵⁴ de ez

50 Gy. N. 884/6., 9.

51 Gy. N. 883/6.

52 Gy. N. 882/14.

53 A bekeretezett kép ki volt állítva a bíróságon rendezett kiállításon.

54 Gy. N. 882/6. – Annak ellenére, hogy az ilyen intim pillanatok megörökítése nem tartozik a képkészítés nyilvánosságához, van rá közismert analógia is: lásd Székely Aladár családját hasonló helyzetben – ám kicsoda könnyedségbeli különbség! Vö. Cartier-Bresson – Kincses 2001.

sem a maga természetességében rögzül, csak egy karácsony vagy születésnap utáni emlékképpen eljátszva a meglepetésre való ébredést az ajándékokkal borított ágyban. (26–27. kép)

A fényképész és modelljei közös emlékéllítő akaratából jönnek létre a csoportképek is, amelyek közé Barcsay képeinek legtöbbje sorolható. Ha többen vannak együtt, a gép előtt, önmaguktól vagy fényképész felszólításra, automatikusan csoportba rendeződnek, bármilyen közegben vannak. A szoboszlói strandon készült képek valójában a legkevésbé sem ábrázolják a szoboszlói strandot,⁵⁵ ahogy a zsákai strandon készültek⁵⁶ sem, ez csak egy adat a képhez, a felvételek bárhol készülhettek volna, a háttér közömbös. A képeken nem is látunk fürdözést, játékot, vagy felszabadultságot, a vízben készült képek épp olyan szembeforduló, szabályos csoportképek, mint a parton felvettek, csak éppen illedelmesen, nyakig elmerülve, a vizes ruha látványától megkímélve az emlékezetet. Különben még a megeresztett zuhany előtt is felöltözve sorakoznak, Zsákán a medence sarkába csoportosulnak. A képek nem a strandolást örökítik meg, hanem a családi, baráti együttlétre okot adó közös alkalom emlékének készülnek. Hogy a közeg tényleg egészen mindegy, az mutatja, hogy még a baromfiudvarban is képesek fegyelmezett csoporttá szerveződni. (28–30. kép)

Az esküvői kép nem az esküvőt, hanem az alkalomból összegyűlt családot ábrázolja, a szüreti képen sem a szüretet, hanem a sorokba rendeződött szüretelőket látjuk, tevékenységük eredményének, a szőlőfürtöknek látványos felmutatásával, hogy az együttlét alkalma pontosan azonosítható legyen.⁵⁷ (31–32. kép) Az iskolai csoportképen ugyane célból mindenki saját eszközét tartja a kezében, a kislány a palatáblát, a kislányok a hímzést, az olvasókönyv mondatán mintegy ottmarad a vezető mutatóujj. Ezt meg tudja ismételni a fényképész évekkel később a



28. kép. Strandolás Zsákán



29. kép. Strandolás Szoboszlón



30. kép. Csoportkép a zuhany előtt

55 Gy. N. 870/1–9.

56 Gy. N. 867/15., 877/6., 872/14–15., 884/3.

57 Gy. N. 869/4., 884/2., 866/12.



31-32. kép. Szüretelők



33. kép. Iskolások

szterd hátsó lépcsőn is: a spontán összehívott lányok mindegyike kezében tartja éppen végzett tevékenységének eszközét: a gobelinhímzést, a kerti kosarat és kancsót, az újságot (adatként: a Magyar-ságot) – csak éppen leültek egy pillanatra. (33–34. kép) Máskor a csoport egyik tagja éppen mos, a másik éppen gyalul együtt egy jelenetben; a harmadik pedig éppen – hintalovagol. (35. kép)⁵⁸ Ugyanígy a szalonnasütés, a mulatás, a kártyaparti, a közös ebéd vagy már a kollégiumi bohóckodás is mind csak önmaga jeleként, demonstrációként, a jókedv időbe rögzítésének szándékával kerül a képre – erről mindig biztosít valaki, akinek a képből kinéző tekintete találkozik a miénkkel.

A gyerekekkel készült családi képek szinte mind még az újfalu, Kossuth utcai házban, annak udvarán készültek, ahol Barcsayék Károly bátyjával együtt éltek a házasság első idejében. Az új házat 1936-ban építették és a következő nyáron költöztek oda. Az ottani élet azonban már nincs rajta a képeken. Mind a fényképkorpusz, mind a „visszaemlékezések” töredékessége miatt, a személyes életútban



34. kép. Nyaralók

58 Gy. N. 882/11.



35. kép. Mindenki a magáét

mély lyukak tátonganak: a veszteségek fájdalmát, a magánéleti kudarcokat hallgatás leplezi, a trauma kibeszélhetetlen és „képtelen”. A házasság első tíz éve mind az öreg Barcsay, mind felesége, Székely Panni emlékeiben a béke ragyogásával tűnik ki – amelynek felbomlásakor Barcsay számára, úgy tűnik, fontosabb volt egzisztenciájának védelme és az újonnan felépült ház megtartása, mint a kapcsolat helyrehozása.⁵⁹ „*Ez egy olyan jó időszak volt az életemben – mondja az asszony. – Tulajdonképpen mindenünk megvolt. Kijártunk mindennap a kertbe, ahol később egy nagy házat építettünk. Az is jó, kényelmes ház volt... pár évig még laktam ott... de nem emlékszem már semmire abból az időből.*”⁶⁰

A képkészítés (minden családban) a családi együttlét ünnepléséhez tartozik, amelynek már elkészítése magában hordozza a kép emlékké válásának ígéretét. A kép minden szereplője csak ezt, csak a boldog családot, a boldog életet akarja eltenni emlékezetébe:⁶¹ a fényképész a maga számára is ezt a magán-univerzumot építi fel. Barcsay fényképeinek egyetlen funkciója, hogy saját magának ha-

sítson ki valami személyeset a világból: ezért nem szerepel a képeken szinte soha a politikai vagy történelmi változások dokumentációja, noha a család tagjainak személyes élete és sorsa erősen terhelt volt a politika eseményeitől. Ha személyes érintettség vagy véletlen jelenlét miatt, mint 1918-ban Debrecenben, vagy a Nemzeti Hadsereg bevonulásakor Zsákán,⁶² mégis készít néhány felvételt, soha nem az események sűrűjében, riportszerűen, csak éppen szélről, tudósítóként, megfigyelőként rögzít néhány momentumot, mint aki nem tud, de talán nem is akar ennél közelebb menni. Ám a nyomasztó XX. századi történelem nem eresztette az embert, bekebelezte a magánéletet: ezt nem lehetett képileg megragadni. A háború után azért nincsenek fényképek, mert már nincs mit fényképezni, „minden rossz”.⁶³ Az egykor volt személyes integritást csak a képek őrzik, az „igazi élet” a képekbe szorult vissza.

Az, hogy a képeket hogyan olvasta össze ő maga, milyen lett volna a képekből alkotott önéletrajz, a bennük és általuk megnyilatkozó személyes élet-történet, azt csak sejthetjük. A privátfotónak nem témája a magánélet nem nyilvános része, a mindennapokat csak a használó láthatja a képek mögé, számunkra nem tárulnak fel. Az archívum részét

59 Barcsay-emlékiratok I., 1. rész, 32. Barcsay ezt elmondja, mint meg nem történtté nem tehető tény, és az, hogy megemlíti és nem hallgat róla, annak jele lehet, hogy az eltelt idő elhozta önmaga feloldozásának békéjét, hogy döntése elnyerte utólagos értelmét, vö. Ricoeur 1999: 61.

60 Barcsay-emlékiratok I., 3. rész, 7.

61 Boerdam–Martinius 2000: 174.

62 Gy. N. 872/6–12.

63 Barcsay-emlékiratok I., 2. rész, 45.

képező, már említett fényképalbumok elrendeztsége esetleg rést nyithatna a hallgatáson, hogy láthatóvá tegye saját képeihez és azokon át saját életéhez való viszonyát, ám id. Barcsay László nem szerkeszt a képekből történetet. Az albumok összeállítása egy láthatóan egy lendülettel elvégzett munka eredménye, amelynek során összegyűjtötte a talán régebben meglévő s nem ez alkalomból előhívott, szeszélyesen különböző méretűre nagyított és megvágott pozitívokat, helyszínek szerint és néha valami képi tematika szerint, de nem túl következetesen csoportosította, oldalanként különböző színű papírokkal installálta és sorban beragasztgatta őket, az elején figyelmesebben, valami formára is törekedve, később egyre türelmetlenebbül vagy kedvetlenebbül. Az elrendezés során az időfaktort nem vette figyelembe, hiszen számára minden megörökített momentum a személyes múlthoz tartozott, az idő bármely rétegében is történt az. Így néhány kép kissé ki is terjeszti a fényképkorpuszt egy számunkra közelebbi múlt felé: ezek idősebb korában ábrázolják Barcsayt egy kedélyes almaszedésen vagy felnőtt lánya társaságában, talán fia felvételein. E képeknek a korábbiakkal egy sorba való helyezésével talán választ ad az ötvenes években feltett kérdésére, hogy „*Vajjon lesz-e még valaha jobb?*” – mintha a kihagyott, meg nem élt évek átugrásával, kitörlésével lehetne folytatható az emlékezet.

A kontextus nélküli privátfényképek, így id. dr. Barcsay László fényképei sem lehetnek a történelem elsődleges forrásai, mert nincs, ami az időbe horgonyozza őket, s mert szándékuk szerint nem egy életforma dokumentációjának készültek, nem a század eleji polgárság világról beszámoló tudósítások – még ha a mai szemlélő számára ilyen múltlenyomatként jelennek is meg. A képek nem a nyilvánosságnak szólnak, nem őriznek semmi, a készítő számára nyilvánvalót; neki nincs rá szüksége, hogy akár munkafolyamatokat, akár eseményeket valóságosan rögzítsen: nem ez a célja. A képek egyetlen funkciója, hogy személyesek, hogy csak a saját maga számára hordoznak jelentést, hogy általuk megalkotható egy magánemlékezet, a család személyes emlékezte. A képek hordozta tartalom nem általánosítható, ha ilyesmi kiolvasható belőlük, az nem a valóság képe, hanem az a kép, amit abból id. Barcsay László a maga számára megőrizni akart – s ezt adta át nekünk is. Az ehhez járuló többletjelentés csak az eltelt idő terhe a képekre rakódva: a megmutatkozó tárgyi kultúra, a táj egykori arca, az elmúlt század megőrzött képe.

Id. Barcsay László fényképkorpusza befejezetlen szöveg, olyan partitúra, amely többféle előadásmódot tesz lehetővé⁶⁴ – és ezek mindegyike bizonyára éppen olyan érvényes, mint a fent olvasható.



Invitál és utunkba áll – miképp az életmű

64 Ricoeur 1998: 24.

Irodalom

BARTHA Ákos

2011 Berettyóújfalu 20. századi emlékezete dr. Barcsay László emlékirataiban. In: Bartha Ákos – Szálkai Tamás – Szendrei Ákos: *Interdiszciplinaritás a régiónkutatásban. Elektronikus tanulmánykötet*. Debrecen, 100–111.

BÉRES István

2004 Megjegyzések a családi fotográfiáról (úgy is, mint múzeumi tárgyról). In: Fejős Zoltán (szerk.): *Fotó és néprajzi muzeológia. Tanulmányok*. Budapest, 183–196.

BOERDAM, Jaap – MARTINIUS, Warna Oosterbaan

2000 Családi fényképek – szociológiai megközelítésben. In: R. Nagy József (szerk.): *Családi album. Vizuális antropológiai szöveggyűjtemény I*. Miskolc, 157–176.

BOGDÁN Melinda

1999 „Itt küldöm neked egész családjunkat...” Egy budapesti polgárcsalád fényképei a századelőn. In: Bán András (szerk.): *Körülírt képek. Fényképezés és kultúrakutatás*. Miskolc–Budapest, 89–94.

CARTIER-BRESSON, Anne – KINCSES Károly

2001 *Kertész és Brassai előtt. A modernizmus gyökerei a magyar fotográfiában*. Kecskemét

de CERTEAU, Michel

2007 A történelmi művelet. In: Benda Gyula – Szekeres András (szerk.): *Az Annales. A gazdaság-, társadalom- és művelődés-történet francia változata*. Budapest, 463–512.

FEJŐS Zoltán

2002 Képtársulások. *Janus*, (X. 2) Tavasz, 100–104.

GYÁNI Gábor

2003 *Posztmodern kánon*. Budapest

HIRSCH, Julia

2000 Családi képek. Tartalom, jelentés, értelem. In: R. Nagy József (szerk.): *Családi album. Vizuális antropológiai szöveggyűjtemény I*. Miskolc, 70–110.

HORÁNYI Attila

2002 Miért szép az észbemetszett kép? *Janus*, (X. 2) Tavasz, 91–95.

KINCSES Károly

2006 *Pózkatalógus. Kultúra, kapcsolatok és a társadalmi helyzet tükröződése a 19. századi fényképezésben*. Kecskemét

de LINARES, Chantal

2000 A család játéka. Családi képzeletvilág a családi fényképekben és albumokban. In: R. Nagy József (szerk.): *Családi album. Vizuális antropológiai szöveggyűjtemény I*. Miskolc, 118–128.

MEGYERI-PÁLFFI Zoltán (szerk.)

2017 *A jogszolgáltatás története Berettyóújfaluban*. Debrecen

PETERNÁK Miklós

2007 Előtér és háttér a fotográfiában. In: Peternák Miklós: *Képháromszög*. Budapest, 26–35.

RICOEUR, Paul

1998 A szöveg világa és az olvasó világa. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 2. Történet és fikció*. Budapest, 9–41.

1999 Emlékezet – felejtés – történelem. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 3. A kultúra narratívái*. Budapest, 51–67.

SÁNDOR Mária – TÖRÖK Péter

2007 Egy magángyűjtemény margójára. A Barcsay-fotóarchívum a Bihari Múzeum gyűjteményében. *Rálátás, Zsákai hely-történelmi – honismereti, kulturális tájékoztató*, VIII. 1. szám, 39–45.

STARL, Timm

2000 A magánvilág képi közege. A kocafotózás keletkezése és funkciója. In: R. Nagy József (szerk.): *Családi album. Vizuális antropológiai szöveggyűjtemény I*. Miskolc, 48–59.

SZALMA Anna-Mária

2014 *A fénykép a mindennapi életben. Fényképkorszak antropológiai elemzése*. Kolozsvár

Anna Viola Szabó: The life of László Barcsay saved as photographs

This study offers a method for analysing photographs taken by the amateur photographer László Barcsay district judge between approx. 1914 and 1940. There are some 500 pieces of negative plates that can be split into two main categories: landscapes and family photographs. Landscapes are composed reflecting the principles of art defined by amateur photographers appearing from the beginning of the 20th century. However, family photographs are typical private images both in their theme and relation to photography. The only goal of taking these photos was recording the memories of certain moments, reminding us to the happiness and togetherness of the family, so they are always well-ordered in the forefront, and reflect harmony. During the war László Barcsay left off photography; his life hadn't served with a reason or possibility to continue with it – peace was preserved only by old photographs for him, just like for us.

