

# A „varázseszköz”

Szilágyi Gábor

„Bandynek szeretettel” Tandori Dezső – Baranyay András –  
Képversek, levelek, fotóművek, MissionArt Galéria,  
Budapest, 2021. november 5-ig

Részben az egész. Baranyay András kiállítása  
Múcsarnok, Budapest, 2021. december 5-ig

\*  
A máshogy jelöltek kivételével minden fotó  
a MissionArt Galéria jóvoltából.

1  
Fülep Lajos: *A művészet forradalmától a nagy  
forradalomig. Cikkek, tanulmányok.* Budapest,  
Magvető, 1974, 605–651. o. Itt jegyzem meg, hogy  
Keserü Katalin *Emlékezés a kortárs művészetben*  
című könyve is Fülep írását veszi alapul a kortárs  
magyar képzőművészet tárgyalásakor  
(Budapest, Noran, 1998).

2  
Fülep meghatározza Croce intuíciónomját,  
melyet képzet, reprezentáció vagy percepció  
értelemben használ.

3  
Fülep 1974, 611. o.

4  
Fülep 1974, 612. o.

5  
Fülep 1974, 622. o.

## Az emlékezésről

Baranyay András műveivel egy tárgyilagos, érzelemmentes világból, a *Részletek* világából egy személyes világ kialakítása felé haladt (*Kézes képek, Csendéletek*). A művek tárgyalásától elrugaszkodva most megpróbálunk e személyes világ belsejébe hatolni. Az alábbiakban választ keresünk arra a kérdésre, amit e tanulmány kiindulási alapjának is szántunk: mi a szerepe Baranyay művészetében az időnek? E kérdés megválaszolásához Fülep Lajos *Az emlékezés a művészi alkotásban* című 1911-es írását vesszük alapul.<sup>1</sup> A szöveg fő pontjainak végigtekintésével Baranyay művészetének lényegi kérdéseit is érintjük majd.

Fülep írása Benedetto Croce intuíciónomját (amely szerint a művészet csak és kizárólag intuíciónként értelmezhető) cáfolja,<sup>2</sup> és az alkotást az emlékezés folyamatához hasonló működésként írja le. Így az alkotó, miként az emlékezet, a folytonosan áramló impressziókat, intuíciónomokat alakítja át és raktározza el, hogy megőrizze őket, bármikor előhívhatók legyenek számára. Tehát Fülep is számol az intuíciónom szükségességével, de nem mint a művészet közvetlen előfeltételével, hanem mint olyannal, mely múlttá alakítva az eseményeket, az aktuális helyzetben kiemelhetővé teszi őket „a tudat folyamából”. Ami azonban az emlékezés adta képben Fülep szerint új, az elsősorban az érzelmek, amelyek az emlékezéssel együtt járva új lelkiállapotot eredményez. „*Adva van tehát egy tartalmilag régi elem: a múlt intuíciónomnak emléke, s egy új: a jelenemnek érzelmek; s e két elem egyetlen organizmussá nő*”<sup>3</sup> – írja. A lelkiállapot azonban eleven dolog, tünékeny és változó, így ugyanarra a sorsra jut, mint az a kép, ami előidézte: emlékként raktározódik el, hogy aztán az aktuális pillanatban ismét előhívhatóvá váljék. Ennek az önmagát gazdagító és önmagába vissza-visszatérő körforgásnak a következménye, hogy bármifajta kifejezés csak a múltból eredeztethető: ezért mondhatjuk, hogy „minden kifejezés emlékezés.”<sup>4</sup> Fülep a művész legfőbb erényének is az emlékezést tartja. A művész nem ragaszkodik a valósághoz, mivel a valóságfolyam megfoghatatlan. A művész inkább azt ragadja meg, ami a legjobban *emlékeztet* a valóságra, emlékezetében újratereztve azt. E folyamat

minden művészeti ágra érvényes, azonban az emlékezés mikéntje, az emlékek újraalkotásának módja és azok kifejezése már magát az emlékezőt jellemzi. Fülep a különböző műformák kialakulását is erre vezeti vissza (zene, szobrászat, festészet stb.), és egyik fontos tételét is ekkor fogalmazza meg, mely szerint „nem arra emlékszünk, amit látunk, hanem azt látjuk, amire emlékezünk.”<sup>5</sup> A gondolatmenet ezen a ponton érkezik el a minket leginkább érdeklő kérdéshez: az idő és a tér szerepéhez a kifejezésben. Fülep világos különbségeket tesz. Megkülönbözteti az oszthatatlan, folytonos *lelkiállapotot*, mely időtlen és folyton változó, és a *kifejezést*, melynek van kezdete és vége, és csak időben és térben jöhet létre. Ezt jellemezve írja: „Az előző pillanat már nem idő s a következő még nem az, hanem mindkettő tér (vagy fizikai idő). A hátra és előre képzele nélkül, amik tisztán térbeli képzetek, képtelen vagyok az idő képzetét megalkotni.”<sup>6</sup> Majd később még tovább finomítva gondolatmenetét, megállapítja, hogy „a jelen: kontinuitás, de hogy ez a kontinuitás tudatossá váljék bennem, szükségem van a tér belső víziójára, az előttemre és a mögöttemre; a jelen kontinuitás, de csak az inkontinuitás kontrasztjával válik bennem tudatossá. Ahol csak kontinuitás van, nem lehet tudatos. Ahol csak szukcesszió van (durée), nem lehet tudatos. A jelen pillanatai szétválaszthatatlanul össze vannak fűzve a folytonosságban, mint a mozgás pontjai; tudatossá az emlékezés, szóval azon tevékenység alapján válnak, amely a téren alapszik, és inkontinuitással operál.”<sup>7</sup> Fülep a művészet lényegét a természet folyton változó jellegéhez képest szintén az inkontinuitásban látja meg, mely az emlékezésnek is sajátja. Az emlékek újraélése azonban *felszabadítja* az alkotót az emlékek alól, ezért is írja Fülep, hogy „...az ember – s ez a lélek egyik legáltalánosabb



Baranyay András: *Csendélet csészével és hamutartóval*, 1980 körül, zselatinos ezüstbromid, dokubrom papír, 21 × 15 cm / HUNGART © 2021

törvénye –, csak megformált élményeitől szabad, csak a formában múlja felül őket.”<sup>8</sup> A művészetet Fülep tehát a múlttól való megváltóként értelmezi, és a legmisztikusabb élménynek tartja, amit ember megélhet: „Egy-egy emlék végleges formává kialakulása a szabadságnak olyan pillanata, amelyet a misztikus él meg ekstázisban, amikor fölszabadulván a levés alól, a léthez tér meg”<sup>9</sup> tehát a művésznek vagy a misztikusnak ebből az időn kívüli „levés” állapotából „meg kell térnie az időbe.” Művészetével azonban az alkotó ember olyan formát teremt, „melyben nemcsak az egyes dolgoknak, hanem az egész életnek minden lehetőségét, egész mélységét benne érezzük: oly létet és időt alkot, melyben az egész idő és levés ideálisan benne foglaltatik”<sup>10</sup> – írja Fülep.

6

Fülep 1974, 625. o.

7

Fülep 1974, 626. o.

8

Fülep 1974, 633. o.

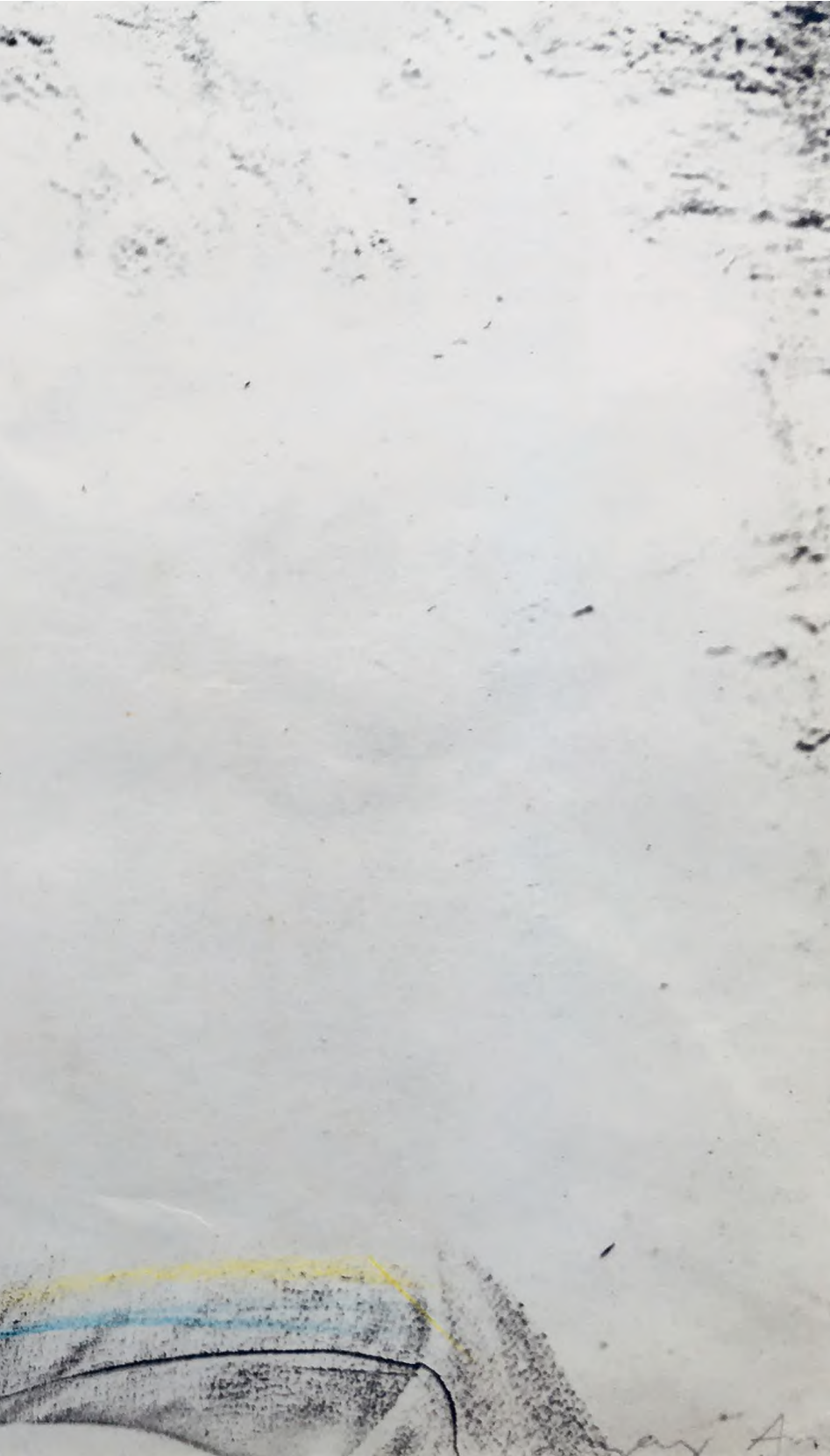
9

Fülep 1974, 644. o.

10

Fülep 1974, 647. o.





### Baranyay András néhány gondolata az időről

1962. szeptember 26.:  
Nem tudom rászedni magam a munkára. Kicsúszik alólam az idő.

1965. december 22.:  
Nehezen telik az idő.

1976. április 18.:  
A múlt századi fényképek csendje.  
Volt még idő. (Komolyan kellett venni, és ahhoz idő kellett). „Pillanatkép” nem létezett. A fotóra is a szemlélődés, nem pedig a tevékenység a jellemző. A pontos látás és nem az impresszió.

1976. július 11.:  
A változás félelme  
Fotó – pillanat – megállítás  
töménytelen „” – „”  
befolyás az időbe

1976. július 17.:  
A fénykép a múltról szól.  
Van régebbi múlt, és van egész közeli.  
A látható ezzel történt. A jövőt nem lehet fényképezni, még akkor sem, ha a fotó manipulálható.  
Városkép fotók, régi és új állapotokról.  
Összehasonlításért. Budapesti háborús fotók kirakva az utcára, ahol látható volt a 30 év előtti elmúlt, lerombolt állapot, és a helyszínen összehasonlítható volt a jelenel.  
Ez volt az utóbbi 30 év talán legsikeresebb, leglényegbevágóbb, leg valósággal-kapcsolatosabb ötlete.

1987. április 13.:  
A dolgok „aktualitása”.?  
Hallgatom a rádiót, Ferencsik – aki már meghalt – meséli, hogy 42-ben a Scalaban fél évig vezényelte a Mandarint, Chirico díszletekkel. Nyilván fantasztikus volt. Ma ki tud róla?  
A díszletek tervei léteznek-e még?

Az idézetek Baranyay András naplójából és ötletnaplójából származnak.

## Arcképek, önarcképek, alvóképek

A művészet Fülep értelmezésében tehát az ember örökkévalóság utáni vágyát fogalmazza meg. De mi következik mindebből Baranyay művészetére vonatkozóan? A naplókban olvasható bejegyzések a jelen végtelen folyamából emeltek ki, majd rögzítettek bizonyos elemeket, hogy azok az emlékezet számára megőrizhetők maradjanak. A *Kivágások* és *Részletek* kapcsán is hasonló tapasztalataink voltak, hiszen Baranyay a művek konkrét időpontokhoz kötésével pontosan ebben a végtelen időfolyamban keresett olyan támpontokat, amelyekben biztonságos kapaszkodókra lelhet. Ez a folytonosan redukálódó világ azonban, amit a szűkülő kivágásokkal és közelítésekkel a *Kivágások* és *Részletek* eredményeztek, Baranyayt annak a pontnak a közelébe sodorta, ahol a képek létezésének értelme és az elnémulás kísértő örvénye együtt jelentkezett (Tandorival szólva: *Némaság a hang helyett. / De a némaság mi helyett?*<sup>11</sup>). E kritikus helyzetből talált kiutat Baranyay *Kezes képeivel* akkor, amikor erről a holtpontról elmozdítva a *részleteket*, képeit a létezés változó és a lét változatlan tartománya közé billentette. A *Kezes képek* és a *Csendéleteken* megjelenő kezek önarcképjellege pedig egyfajta törekeny egzisztenciális biztonságot jelentett. Míg azonban Fülep a műalkotás kapcsán a magabiztosságra helyezte a hangsúlyt, műveivel Baranyay a bizonytalanságról beszél. Miért?

A választ kissé késleltetve, új műcsoportokat is meg kell vizsgálnunk. Baranyay *Arcképein* és *Önarcképein*, melyek *Kezes képeivel* egy időben, illetve azok után készültek, fontos, kétirányú változás jeleit fedezhetjük fel. Egyrészt a művek szétterjedtek az idő horizontális síkján, azaz egy-egy mű helyett egyre gyakrabban több műből álló *sorozatokat* készített, másrészt, egy-két korábbi művet követően, a képeken újra feltűntek a *háttal álló alakok*. A sorozatokkal Baranyay bizonyos pontokat emelt ki az időben, immár nemcsak a képeken fogva be és rögzítve múltta egy-egy mozdulatot, hanem a kép határain kívül, más képekkel is összekapcsolódva – hasonlóan ahhoz, ahogy a verseket kötik össze a versszakok, a zenét a különböző tételek, netán, Baranyay gondolatát felidézve, ahogy régen, teátrális hatást keltve, a festők többször szerepeltették ugyanazt az alakot a képen.<sup>12</sup> A *hátas képek* ugyanakkor az idő mélysége, a múlt felé fordultak (a múlt a hátunk mögött van), Caspar David Friedrich romantikus stílusának háttal álló figuráira emlékeztetve minket. Amíg azonban Friedrich képein az alakok a tájban vagy környezetükben vesznek el, addig Baranyaynál az alaknak tulajdonképpen nincs is környezete. Friedrich a természetben ábrázolta figuráit, és létezésüket is ebben a viszonylatban vizsgálta, Baranyaynál ellenben az alak viszonyítási pontja a legtöbb esetben önmaga vagy sok esetben a művek szerves részének tekintett, azokat hangsúlyosan lezáró keret, mint a művészet szimbóluma. Úgy tűnik, ez az eltérő szemlélet a Fülep Lajos elméletében is felmerülő természet és művészet közti különbségben fogalmazódik meg: Friedrich a létezést a változó természethez, míg Baranyay önmagához és a mindenség megragadásának igényével kacérkodó művészethez mérte. Mindez teljesen igaz is lenne, ha Friedrich nem képeket festett volna, és Baranyay nem tett volna némi idézőjelet képei köré. Azonban Friedrich a végtelen természet megfestésével annak folyton változó jellegét sűrítette képeibe, a mindenség szimbólumának tekintve azt, Baranyay pedig nem Friedrichet követte műveivel, inkább a romantikus kép felidézéséről, illetve az igazi művészet *gondolatáról* beszélt – akár idézőjelek között is utalva a korra.

Baranyaynak a romantika jelentette az igazi művészetet. Képeinek elmosódott, bizonytalan és meghatározhatatlan sejtelmessége így a romantika korára és annak érzésvilágára is emlékeztet. Kettős jellegük is innen ered: egyszerre jelenítik meg a folyton változó való világot (a létezés és a folyton változó lélek világát), melyet a fotóhasználat is megerősít, és egyszerre idézik fel a múlt vágyott létezését. Ez a – nevezzük így – posztmodern gesztus, melynek gyökereit Kierkegaard filozófiájában találjuk meg, leginkább Baranyay „szemből” ábrázolt önarcképein válik

11

Tandori Dezső: Koan III. In: *Töredék Hamletnek*, h. n., Q.E.D., 1995, 99. o.

12

Baranyay sorozatai olyan művészeti közegben jelentek meg, amely a sorozatokat és szekvenciákat különleges figyelemmel vizsgálta. Baranyay véletlenszerűen összeálló, poétikus „sorozatképeivel” azonban csak formailag hozhatók összefüggésbe a hetvenes évek sorozatművei. A szigorú logikát és strukturális elvet tartalmazó sorozatok és Baranyay munkái közötti közös kiindulópontot viszont feltétlenül ki kell emelnünk. Az 1976–77-es *Sorozatművek* című kiállítás katalógusában K. Kovalovszky Márta a sorozatművekről általában azt írja, hogy „a hetvenes évek elején egyfajta »átmeneti« helyzet, intervallum alakult ki, sokrétű, bonyolult és épp ezért nehezen meghatározható szituáció, amelyben fő áramlatok, irányzatok, jellemző uralgó jegyek még alig nevezhetők meg. A művészek nagy része visszatért az elemző tevékenységhez, a műhelymunkához, a kísérletek területére. A műalkotást részre bontva – formára, színre, térre stb. – egy-egy részlet vizsgálatába fogtak, s e leszűkített területen »alapkutatásokat« kezdtek. A »sorozatok« nagyon szemléletes formában tükrözik ezeknek a kutatásoknak a jellegét, egész mechanizmusát és kérdéskörét.” Ezek között az alapkutatások között kapott helyet „a fotó és videó lényegéhez tartozó sorozatszerűség törvényeinek kutatása”.

Katalógus. István Király Múzeum Közleményei, 1977; lásd még a kiállítás recenzióját:

Beke László: Szerialitás a képzőművészetben.

In: *Művészet* (évkönyv), 1976, 36–38. o.



Caspar David Friedrich: *Vándor a ködtenger felett*, 1818 körül, olaj, vászon, 98 × 74 cm, Kunsthalle Hamburg, forrás: Wikimedia Commons

Baranyay András: *Hátkép*, 1975, színezett zselatinos ezüst, dokubróm papír, színes ceruza, 12,7 × 10 cm / HUNGART © 2021

egyértelművé. A szemben ülő alak mozgását nyitott blendével rögzítő vagy a több negatívot egymásra másoló képeken az azonosításhoz szükséges arcok az elmozdulások vagy roncsolások révén felismerhetetlenné váltak. Az ábrázolt alak, vagyis Baranyay azonban jól láthatóan sokszor kezébe temeti fejét, illetve összekulcsolt vagy fejét alátámasztó kezeire helyezi állát – egyik esetben sem cselekszik, csak ül és gondolkodik. A gondolatok és az általuk feltoluló, sokasodó emlékek bizonytalansága tehát a képek megformálásán vált egyértelművé, és elmosódott formáival *szándékosan* tért el a művészetnek Fülep által is megfogalmazott biztos formavilágától. Mint már említettem, Baranyay az emlékkállítás helyett az emlékezésről beszél. Képei az emlékező embert és az emlékezés folyamatát megmutatva *az emlékezet és az idő működését* is élénk tárják. Annak az embernek az emlékezetét, aki művein keresztül a személyes múlton túl egy mindannyiunkban benne élő közös múlttra is emlékezik: a romantikára, és ezen keresztül magára a művészetre is.<sup>13</sup> Baranyay csendeleitei a csendélet műfajára *is* utalnak, a feléjük nyúló, óvó gesztus *is* a témának szól, a háttal álló alakok a romantikát *is* felidézik, arcképei és önarcképei egy valaha létezett műfajra *is* emlékeztetnek. Maguk a képek azonban, mintha csak a múltból feltoluló emlékek volnának, leginkább külső megjelenésükben emlékeztetnek a múlttra: a gyakran használt kis képméretük – a régi képekhez hasonlóan –

### 13

Baranyay önarcképeinek megjelenése beilleszthető a hetvenes évek avantgárd művei után, a nyolcvanas évek elején történt kortárs képzőművészeti változások közé. A Bercsényi Klubban 1980-ban rendezett, a 70-es évek a *Bercsényiben* című kiállítás katalógusának bevezetőjében Beke Lászlónak, a hetvenes évek művészetét legjobban ismerő magyar művészettörténésznek szemet szűrt, hogy a kiállított „anyag (egy) része egyértelműen a művészt állítja előtérbe”, de ebből „nem feltétlenül következik az – írta Beke –, hogy a nyolcvanas évek művészetének az individualizálódás irányába kell fejlődnie.” Ennek elmentmondott az egy évvel később, 1981 októberében, a Fészek Galériában megnyitott *Új Szenzibilizálás I.* kiállítás, melynek megnyitóján Hegyi Lóránd a modern művészet mítoszait, utópiáit radikálisan elutasította, és a művészi szubjektumot helyezte előtérbe.



Baranyay András: *Alvókép III.*, 1986, zselatinos ezüstbromid, dokubrómpapír, 26,5 × 38 cm / HUNGART © 2021



Francisco de Goya: *Ha az értelem alszik, előjönnek a szörnyek*, 1799, rézkarc, 188,98 × 149,1 mm, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, forrás: Wikimedia Commons

személyes, közeli kapcsolatot igényelnek, a paszpartuként használt oválisok pedig e régies formával ölelik körbe a képeket. Baranyay művei tehát arról a vágyott, számára ideálisnak tartott művészetéről szólnak, amely leginkább már csak az emlékezetben él, de lelkülete, érzésvilága felidézhető. Nem a *műről* tehát, aminek létrejöttéről Fülep olyan megrázóan ír, hanem arról a *művészetéről*, amelyik a folyton alakuló jelen időből lassan a múlt emlékei közé helyeződött át. Baranyay *Alvóképei* még egyértelműbben fejezik ki ezt az állapotot. Az August Strindberg író fényképének és Goya rézkarcának hatásáról egyaránt árulkodó képeken az asztalra boruló alak alszik. Strindberg és Baranyay művén (és nem kizárt, hogy Goya képén is) ez az alvó alak maga a művész, aki nem tevékeny alkotóként örököltette meg magát, inkább kezére hajtott fejjel, alvó állapotban. Fülep azt írja az álomról, hogy az „a *művészet-hez legközelebb álló lelki jelenség* [...] *Ám az álom is emlékezés, sőt maga a par excellence emlékezés.*”<sup>14</sup> Baranyay e képeivel szintén a művészetéről álmodik.

14

Fülep 1974, 642. o.

### Baranyay és Kierkegaard

Az elmondottak alapján megfogalmazódik azonban a kérdés: miért épp a romantika jelentette Baranyay számára a művészetet?

Baranyay gondolkodására és művészetére kétségtelenül Kierkegaard *Vagy-vagy* című munkája volt a legnagyobb hatással. Most itt elsősorban mégsem ezt a művét, hanem az egy évvel később, 1843-ban írt *Isméltés* címűt választjuk kiindulásként. Kierkegaard írásának számunkra érdekes szempontjait egy 1992-ben elhangzott előadás kínálta, mely a *Kierkegaard Budapesten* című konferencián hangzott el Bókay Antaltól *Az isméltés: a lélek titkos törvénye (Kierkegaard és a pszichoanalízis)* címmel.<sup>15</sup> Az előadás, mint azt a zárójeles cím is jelezte, párhuzamot vont Kierkegaard írása és a pszichoanalízis tudománya között. Az elhangzottak két fontos pillérré építkeztek: a romantika megváltozott embereszményére és a Kierkegaard életében történt lelki viharokra. A romantika egyénről, illetve individuumból – a művészet esetében zseniről – kezdett beszélni, és az egyént a transzcendentális rendben betöltött szerep helyett olyan áthatolhatatlan, misztikus végső pontként kezdte kezelni, amelyben a transzcendencia nem a külső világ rendjében, hanem az egyénben összpontosul.

15

In: *Kierkegaard Budapesten. A Kierkegaard-hét előadásai. 1992 december 1–4.* Szerk.: Nagy András. Budapest, Fekete Sas Kiadó, 1994, 33–41. o.

Ez a változás vezetett el a huszadik század elején a pszichoanalízis tudományához, állapította meg az előadó – és még hozzátehetjük, a művészetben a szürrealizmushoz –, mely a belső lelki összefüggésekre kérdezett rá, és amely lényegét tekintve önismereti természetű. Kierkegaard írásához az elmondottak közelségét pedig mi sem bizonyítja jobban, mint az az alcím, mely szerint az írás *Egy kísérleti pszichológiai vállalkozás*.

Az *Ismétlést* Kierkegaard Constantinus álnéven jelentette meg. A név a *constans* (állandó) szó ismétlődő szójátékára, ugyanakkor önmagában változó voltára épül. Az írás célja felfedni az állandóan változóban rejlő logikát. Bókay megfogalmazza Kierkegaard írásának fő kérdését: van-e ismétlés, tehát lehetséges-e az én, az egyén önteremtő állítása, avagy sem?<sup>16</sup>

Mielőtt az *Ismétlés* alapján megfogalmaznánk Kierkegaard válaszát, röviden ki kell térnünk a szöveg létrejöttének körülményeire is.<sup>17</sup> 1841-ben Kierkegaard váratlanul felbontotta eljegyzését szerelmével, Regina Olsennel, és Berlinbe utazott. Innen visszatérve 1842-ben a szakítás magyarázataként írta meg a *Vagy-vagyot*, amely 1843-ban jelent meg *Entweder-Oder* címen. Ebben az évben egy istentiszteleten véletlenül újra találkozott volt szerelmével, és a viszontlátás nyomán fellángoló érzelmi miatt ismét elutazott Berlinbe, és felkereste azokat a helyszíneket, ahová két évvel korábban, a szakítás után „menekült”. Kierkegaard ezzel a visszatéréssel próbálta megismételni és újraélni akkori érzelmeit. Ezeknek a tapasztalatoknak az összegzéseként jött létre az írás, mely sok szálon kapcsolódott a *Vagy-vagy* problematikájához (ebben fogalmazódnak meg az *Ismétlés*ben is előkerülő esztétikai, etikai és teológiai stádiumok), és átmeneti szerepet töltött be az ugyanebben az évben megjelenő *Félelem és reszketés* teológiai érveivel.

Az *Ismétlés* mindkét főszereplője – az idős, reményvesztett Constantinus és fiatal barátja, aki elvesztette szerelmét és öngyilkosságra készül – maga Kierkegaard. Az írás konklúziója, hogy sem a pillanatnyi élvezet és gyönyör mulandó szintjén (tehát esztétikai értelemben), sem az idő törvényének engedelmességgel, az érzések változó szintjén (az ezt felismerő etikai szinten) nem lehetséges ismétlés. Az ismétlés, az újraélés csak a *hit* által lehetséges, állapítja meg Kierkegaard, úgy, ahogy azt Jób és Ábrahám példája szemlélteti.

Kierkegaard megmutatja az ismétlés legfontosabb jellemzőjét, időbeli irányát is: ami a görögöknél a múltba tekintő platóni emlékezés volt, az a kereszténység korában az „előrefordított emlékezés”, azaz maga az ismétlés. Az ismétlés tehát az emlékezéssel szemben a jövőbe irányul, és a folytonos lehetőség érzetét rejti az ember és a lélek számára. Kierkegaard gondolatmenetében Bókay megállapítása szerint a berlini visszatérés, vagyis az írás kiindulópontja hibás.<sup>18</sup> Az újraélésnek ugyanis csak lehetséges, de nem szükséges feltétele a környezet megismétlődése, a lelkiállapot változó természete miatt. Kierkegaard tehát akkor, amikor érzelmei után kutató, a Fülep Lajos-i kérdéshez jutott közel, vagyis hogy hogyan állítható az élet, az érzelem – vagy Fülep szóhasználatával: a létezés – változékonyságával szembe az állandóság – maga a lét –, és miben rejlik ennek tartalma? Kierkegaard válasza a hit, mely, mint láttuk, az újraélést segíti, míg a pszichológia válasza a lélek ismétlődő természete volt. Az ismétlés ugyanakkor, mint az önismereti sorozatokból felépülő megértések, illetve félreértések<sup>19</sup> összessége, labilitást, ugyanakkor teremtő kreativitást is eredményez. Labilitást azért, mert az ismeret „tárgya” belül van, és amit róla gondolunk, az soha nem lehet biztos, teremtő kreativitást pedig azért, mert az önismeret le nem zárt folyamatként a felnyitás és kibontás lehetőségét kínálja.

A romantika korának új embereszménye a művészet szempontjából is mérföldkőnek számított: a művészettörténetben olyan töréspontot jelez ez az időszak, amikor a nagy korszakok (romanika, gótika, reneszánsz, barokk) egymásutánisága lezárult, és amelyekre visszatekintve minden eddiginél nagyobb figyelem irányult. Ekkor kezdett el kialakulni az esztétika tudománya, és a művészet, többek között e tudomány révén, ekkor tekintett először igazán végig önmagán. Baranyay tehát a romantikának erre a fordulatjellegére érzett rá, ami sok szempontból a modern művészetnek is

16

Bókay utalt az írás egy korábbi, fel nem használt mottóváltozatára, amely a szöveg egyértelműen önismereti természetét jelezte: „A saját forrásodból igyad a vizet.” Idézet a *Példabeszédek*ből, melyben a nő iránti szeretetről van szó. A szöveg nyomtatásában megjelent mottója: „Vad fákön a virágok illatosak, a megművelteken a gyümölcsök.”

17

Ez nem tekinthető különösnek, hiszen Kierkegaard írásaival kapcsolatban, és különösen ennek az időszaknak az írásaira vonatkozóan, erre minden egyes írás előtt a *Søren Kierkegaard írásaiból* című válogatás is kitér (Budapest, Gondolat, 1969).

18

Kierkegaard ezt a téves kiindulást egyébként írásának elején, a Diogenész-hasonlat példájával is elkövette. Diogenész a mozgást azzal bizonyította, hogy szobájában le s föl járkált. Ebből következett Kierkegaard számára, hogy amit ismételni akarok, annak a tárgyi környezetét kell reprodukálnom.

19

Itt szeretném megemlíteni Popper Leó töredékben fennmaradt *Félreértés elméletét* (In: Popper Leó: *Esszék és kritikák*. Budapest, Magvető, 116–117. o.) E szerint „a fejlődés a különböző emberek (és ezen hatások továbböröklődéséből) áll. Mivel azonban ember embert nem ismer belülről, nem értheti meg, hogy mit akar, korszak előző korszakot még kevésbé (mert lehetetlen az »utánajárás«), ha azonban mégis átveszi, amit lát, hamisan veszi át, félreértve és – újabb félreértéseknek talajt előkészítve. Tehát: a művészet fejlődésének fő tényezője a félreértés.”



Baranyay  
művészete és  
Kierkegaard  
filozófiája között  
számtalan más  
átfedés is  
található. Talán  
a legfeltűnőbb  
közös vonás  
az inkognitó.  
Baranyay művein  
– tisztán és  
felismerhetően –  
saját arca soha  
nem jelenik meg.

elindítója volt. A témák ismétlődésének kérdésére már választ kaptunk Kierkegaard előbb tárgyalt írásának fenti elemzésével. Ennek értelmében Baranyay saját témáinak szabálytalan ismétlésével folytonosan saját művészetének és a művészetnek az öndefinícióját végzi, melyet a művészet nagy témáinak ismétlése is pontosan jelez (portré, csendélet, önarckép). A véletlenszerű vagy bizonytalan kivágások ennek a belső – ugyanakkor a művészetre általában is értendő – önvizsgálatnak és önteremtésnek a formai jegyei, és mint arra már korábban utaltunk, az idő és a gondolkodás működését modellálják. A tulajdonképpeni fő kérdés tehát az, hogy zártnak tekinthető-e Baranyay művészete? A témákhoz való ragaszkodás miatt bizonyosan; ugyanakkor a már megfogalmazott teremtő kreativitás önismereti problémája folytonosan újrafogalmazza a kérdést, hogy a művész és a művészet változó, megújuló jellegében befejezettnek tekinthető-e az önismeret? Ebben az értelemben Baranyay művészete rendkívül modern tartalmú, és sok szálon kötődik az Umberto Eco által is megfogalmazott nyitott mű gondolatához.<sup>20</sup>

Baranyay művészete és Kierkegaard filozófiája között számtalan más átfedés is található. Talán a legfeltűnőbb közös vonás az inkognitó. Baranyay művein – tisztán és felismerhetően – saját arca soha nem jelenik meg, Kierkegaardnak saját szerzőségéhez fűződő kapcsolata problematikus. Az *Isméltés* már ismert Constantin Constantius álneve mellett *A szorongás fogalmát* Vigilius Haufniensis néven, a fő műnek számító *Lezáró tudománytalan utóiratot* pedig Johannes Climacusként tüntette fel. Kierkegaard ezekkel az álnevekkel válaszolt a modern kor (tágabb értelemben a helgi világnézet) szubjektumellenességére, a távolságtartás és a nem cselekvés (!) lehetőségét kínálva a saját műveihez való viszonyulás kérdésében.<sup>21</sup> Ezt az ellentmondásos, azonosulás–nem azonosulás–kérdést kísérte meg tisztázni később, egy 1847-es előadásában is. Kierkegaard egy másik írása, az *Árnyképek*, amely a *Vagy-vagyban* jelent meg és Baranyay művészetével ugyancsak összefüggésbe hozható, gondolatilag visszavezet minket Fülep Lajos emlékezteóriájához, és az *Isméltés* progresszív, jövőre irányuló jellege helyett a múlt szerepének jelentőségére helyezi a hangsúlyt.<sup>22</sup> Kierkegaard Lessing Laokoón-elemzéséből kiindulva megállapítja, hogy ezzel az írásával Lessing „véget vetett a költészet és a képzőművészet közti határviillongásoknak.” A költészet és képzőművészet között a különbség abban fogható meg, hogy míg a képzőművészet a teret, a nyugvó dolgot határozza meg, a költemény az időből bomlik ki, és a mozgásban lévőit ábrázolja. „Ezért – mondja Kierkegaard – annak, ami művészi ábrázolás tárgya lehet, azzal a nyugodt átlátszósággal kell rendelkeznie, hogy a belső egy megfelelő külsőben jelenik meg.” Így a bánat, ami a „tragikus individuum” életérzése a világban, még művészi ábrázolás tárgya ugyan lehet, de létezik egy pont, amikortól „ez a bánat nem térbeli meghatározásokban van.” Egy másik szempontból sem ábrázolható azonban művészileg a „reflektált bánat”, és ennek oka, hogy „nincs meg a belső nyugalma, hanem állandóan mozgásban van. [...] A reflektált bánat azért nem lehet művészi ábrázolás tárgya, mert hiányzik belőle a nyugalom, mert nem tud egyetérteni önmagával, és nem időzik valamiféle meghatározott egyes kifejezésében.” Ezt a soha nem meglévő, hanem állandóan keletkezésben levő bánatot akarja néhány képpel megjeleníteni Kierkegaard, és ezeket a képeket árnyképeknek nevezi el, melyeket „az élet sötét oldaláról kölcsönöz”, és amelyek az árnyképekhez hasonlóan nem láthatók közvetlenül. „Ilyen az a kép is, melyet be akarok mutatni, belső kép, mely csak akkor lesz érzékelhető, ha átnézek a külsőn” – írja. Kierkegaard – és tegyük hozzá, Baranyay –

Baranyay András: *Csendélet Cs. T. emlékére II.*, 1989, zselatinos ezüstbromid, dokubróm papír, színes ceruza, 27 × 40 cm / HUNGART © 2021





Baranyay András: *Önarckép*, 1977 körül, színezett zselatinos ezüstbromid, dokubrómpapír, 28,5 × 41,5 cm / HUNGART © 2021

megfigyelésének tárgya tehát nem a külső, hiszen „[...] a külsőnek van ugyan jelentősége számunkra, de nem mint a belső kifejezésének, hanem mint valaminő távirati közlésnek arról, hogy a mélyben valami elrejtőzik. Ha egy arcot sokáig és figyelmesen nézünk, akkor néha mintha egy másik arcot fedoznénk fel azon belül, melyet nézünk. Általában ez csalhatatlan jele annak, hogy a lélek emigráns rejteget, aki visszahúzódott a külsőtől, hogy rejtett kincs felett örködjék.” És ami a mi szempontunkból talán a legfontosabb, hogy „a megfigyelés számára az jelzi az utat, hogy az egyik arc mintha a másikon belül lenne.” Így meg kell próbálkoznunk a behatolással, hogy valamit megláthassunk belőle. Az író úgy folytatja, hogy „az arc, mely egyébként a lélek tükre, itt kétértelműséget vesz fel, mely művészileg nem ábrázolható, s amely általában csak futó pillanatra jelenik meg. Ezt csak különleges szem képes meglátni, különleges pillantás kell ahhoz, hogy a titkos bánat e csalhatatlan tünetét kifürkésszük.” Azonban ha sikerül ezt a pillanatot elkapni, akkor „a jelenlegi feledésbe merül, megtörtént a külső áttörés, a múlt feltámad, a bánat lélegzete könnyebb lesz.”

A fenti szövegrészletekből összeálló kép szerint Baranyay művei nem képi sorozatok együttese, mint inkább képben írt költemények (a verssel és zenével való párhuzamot már korábban is említettük). Baranyay kamerájával a mozgásban lévő, „reflektált bánatot” kutatja, hogy azt a „futó pillanatot” kapja el, amikor az az arcot nézve meglátható. Ez viszont Kierkegaard szerint nem lehet művészi ábrázolás tárgya. Művészi ábrázolás tárgya csak valami nyugalomban lévő dolog lehet, ami térben

20

Umberto Eco: *Nyitott mű*. Budapest, Európa, 1998. Ennek a témának talán a legizgalmasabb irodalmi párhuzama Jorge Luis Borges *A titkos csoda* című könyvében megjelent A „Don Quijote” szerzője című írás, mely röviden arról számol be, hogy Pierre Menard újraírta a Don Quijotét. Az írás ezt az új szöveget méltatja, a különbségekre hívva fel a figyelmet a csaknem szó szerint egyező, korábbi, Cervantes-féle művel összehasonlítva.

21

A témáról Joakim Graff: *Kierkegaard – egy bio-gráfia*. In: *Kierkegaard* 1994, 127–148. o.

22

Søren Kierkegaard: *Vagy-vagy*. Budapest, Osiris-Századvég, 1994, 134–139. o.



Baranyay András: *Önarckép Jane Morrisszal*, 1980–1981, zselatinos ezüstbromid, dokubrom papír, 32,5 × 29,8 cm / HUNGART © 2021



Baranyay András: *Tandori Dezső IV.*, 1985 körül, színezett brómezüst zselatin nagyítás, 41,5 × 39 cm, a Vintage Galéria jóvoltából / HUNGART © 2021

### 23

Ugyan Kierkegaard *Vagy-vagy* című műve 1843-ban jelent meg, és Niépce-nek már 1822-ben sikerült a *heliográfia* eljárásával képet rögzíteni, de a Daguerre-féle, lényegesen szélesebb körben elterjedt *dagerrotip* technika bemutatására csak 1839-ben került sor, tehát pár évvel Kierkegaard könyvének megírása előtt.

### 24

Baranyay 1984-ben a Balázs Béla Stúdióban elkészítette az *Önarckép Jane Morrisszal* című filmjét. A film ötperces, Erik Satie négy rövid zongoradarabjára, annak néhol felgyorsított, néhol lelassított változataira, és szerkezetében a szonátaformára épül. Baranyay ebbe a filmjébe gyakorlatilag mindazt belesűrítette, amit művészetéről eddig az idő, a múlt és az emlékezés kapcsán elmondtunk.

A szöveg Szilágyi Gábor 1999-es, Nagy Ildikó témavezetésével készült *Baranyay András* című szakdolgozatának szerkesztett részlete.

A teljes kiállítási anyag és más művek is megtekinthetők a [baranyayandras.hu](http://baranyayandras.hu) weboldalon.

megfogható, Baranyay munkái viszont a síkban jelennek meg, és az időben bontakoznak ki. A fotó, mint médium, mint „különleges szem”, amelyik egyébként első kísérleti formájában épp Kierkegaard művének írása idején jelent meg,<sup>23</sup> a huszadik század felől nézve, a képről alkotott lehetséges konzekvenciáként is értelmezhető: a művészi kifejezés adekvát formája a síkban keresendő. Így Baranyaynál az, hogy eljutott a fotográfiához, mint művészi eljáráshoz a művészetről, a művészet aktuális helyzetéről is vall. Ez a művészet nem tudja ábrázolni az individuum igazi arcát, és e művészet tényleges *formája* az időben, tehát, jelen összefüggésben, a klasszikus irodalmi – poétikai – tradícióban található meg. Irodalom és képzőművészet is egymásra talál ezekben a képekben.

Baranyay képeinek meghatározó elemei az individuum (fülepi értelemben a létező) *megfigyelése* és dokumentálása, valamint a múlt felé fordulás (az emlékezés). Az *Arc-* és *Önarckép*-sorozatok tárgyalásánál már megfogalmazottak mellett itt Baranyay művészetének talán legszebb felismerését kell kimondanunk: a torzan, sokszor csak az utalás szintjén megismerhető tárgyak és emberek mellett létezik egy teljes, őszinte és tiszta világ – a gyermekkor világa. Ezért láthatók az életműben rendkívül fontos szerepet kapó gyerekképeken tiszta expozíciók, és a lénnyükkel a kamera felé forduló, nevető, csodálkozó gyerekek. A múlt, a művészeti tradíciók felé fordulás és ezzel a „bánat könnyítése” és átmeneti felszabadítása pedig az apja emlékére készült képen, az 1981–82-es *Csendéletek* kiállítás katalógusában a gyermek Arthur hercegről közölt egészalakos fényképen, a Rembrandt-festmények röntgenfelvételeinek felhasználásával készült, kiszínezett *Rembrandt kezek*en, a Schubert *Téli utazásához* készült vázlatokon, a Jane Morrisszal való találkozást önarcképen és filmen is megjelenítve (*Experanima*),<sup>24</sup> illetve a mindvégig használt tradicionális műformákon (önarckép, csendélet) érhető tetten. A mozgás és az idő ábrázolhatóságának kutatása ugyancsak a múlthoz, Eakins és Muybridge kronofotografikus kísérleteihez, a szimultán- és dinamikus fotográfia találmányaihoz és ezek hatásához vezetnek. Az irodalom és a képzőművészet egybeolvadásával pedig egy klasszikus művészettörténeti tradíció jelei bontakoznak ki. Így válnak az egész életművet átfogó irodalmi inspirációk, Baranyay András illusztrációi, *Olvasó sorozatai*, a Tandori Dezsőről készült portré (*Tandori-Nat Roid felügyelő*), a svéd író, Strindberg képéhez való kapcsolódás és a képsorozatokban használt poézis mind-mind egy elfelejtett, de újra feltámasztott múlt árnyképeivé.

## BUDAPEST GALÉRIA

1036 BUDAPEST, LAJOS U. 158.

NYITVATARTÁS:

KEDD-VASÁRNAP, 10-18



BUDAPEST DANCE SCHOOL  
**IN MOTION**  
**MOZGÁSBAN**  
A BUDAPEST TÁNCISKOLA

**2021.10.22.-**

**2022.01.09.**

Új Előadóművészeti  
Alapítvány

Budapest  
KortársTánc Főiskola

 BUDAPEST

 BUDAPESTI  
TÖRTÉNETI  
MÚZEUM

 nka

 budapesti galéria  
budapest gallery

# ROSKÓ GÁBOR

## A LEGKISEBB A LEGÜGYESEBB

2021. 10. 27.  
2021. 11. 27.

 MNNK10  
TIZÉVES A VIZUÁLIS KULTÚRA KÖZPONTJA

ÚjMűhely Galéria  
2000 Szentendre, Fő tér 20.