

Egy tenyér ha halkan

Baranyay András | 1938-2016

1985 elején – BARANYAY biztatására – írtam egy flekknyi szöveget *Kezek* című kiállításának katalógusába.¹ Ezt bővíteni terveztem majd, hozzá méltó tanulmánnyá kidolgozni, de ebből semmi sem lett. Idézeteket gyűjtöttem egy dossziéba, vonatkozó kép-anyagot... Fel nem használt jegyzeteim közt tallózom most, próbálom szemelvényezni. Tehát az, ami az alábbiakban olvasható, nem kész szöveg és nem is alkalmi írás – nem nekrológ! Amikor ezeket fogalmaztam, András még élt, aktív alkotó és kedves tanár kollégám volt – s minthogy halálhíre kapcsán semmi értelmes nem jutott eszembe (negyvenhét év ismeretség után nehéz „okosnak” lenni!), rá emlékezve előszedtem katalógusait, levelezőlapjait és jegyzeteimet (cédulákat, füzeteket, fényképeket), majd megkísérelve rendezni a zürzavart („gyászmunka”), jobb híján elkezdtem letisztázni (gépbe írni), ami előkerült.
Kényszerű monológ. Idézet-csokor, leporolt „papírvirágok” a friss sírra.



Baranyay magát, saját kezét fotózza, de mindig olyan szögéből (nézőpontból), ahonnan ő maga normálisan sohasem láthatná. Mondhatni: tárgyilagos kívülállóként tekint magára, saját kezére. Valahogy úgy, mint aki önmagával sakkozik. Átül a „túloldalra” – „külső”, átellenes nézőpontot foglal el ekképp. Lényegében itt (ebben és ekként) segítség neki a fényképezés. A fotóapparátus annyi számára, mint vadásznak a kutyája. Vagyis fontos társa. Szemmel tartja és magára hagyja, instruálja, közben mindkettő csinálja a maga dolgát. Ezt nevezhetjük ideális együttműködésnek. Külön vannak, s közben mégis szoros a kapcsolat közöttük.

Ez a távolságtartó viszony, az ellenőrző rátekintés a képkalkoló gépre: rendkívül fontos aspektus; eszmeileg egy száznyolcvan fokos fordulatot eredményez. Gyakorlatilag azt jelenti, hogy voltaképpen bárhonnan nézhetek vissza (!) önmagamra. Ennek a (közvetett !) helyzetnek konzekvenciáit Tandori fogalmazta meg, mint evidenciát: „Minden hogy megváltozott, mióta elmozdulhatok nézéseem mögül.”

Vagyis effektíve, ténylegesen körbejárhatom magamat. Már két kép egy elmozdulást jelent. De több kép egymáson – és megáll a világ. (A cigaretta-füst tétovaságával mindazonáltal...)

Baranyay: „Azt mondhatnám, hogy alapvetően lusta természetem van, és harcolok ez ellen a lustaság ellen. Ennél egyszerűbben nem tudom megmagyarázni azt, hogy miért csinálom tovább.”

„... a fotó tök ugyanolyan, mint a festmény, szóval ugyanúgy semmi köze nincsen az objektivitáshoz. Én inkább más miatt használom, előbb már szó volt róla, hogy lehet, hogy egész egyszerűen csak a lustaság vitt rá. Szóval azt hiszem, hogy nem értesz félre, ha azt mondom, hogy nyugodtan meg tudnám rajzolni a képet, csak hát az tovább tart.”

„... ha előszedem a régi melóimat, aztán az öt évvel későbbieket, aztán megint öt évvel későbbieket, és egymás mellé rakom őket, az én számomra majdnem olyanok, mintha nem is én csináltam volna, hanem valaki egészen más. Én annyira képes vagyok idegennek érezni már magamtól, szóval olyan, mintha húsz évvel ezelőtt geometrikus absztrakt képeket festettem volna. Nekem legalább akkora különbség van köztük. Lehet, hogy ezt más nem látja, de a felnagyított litó képrészleteknek például nem tudom, mi közük van, mondjuk, a hátképekhez...”² Tehát: a fényképezés és a festés kapcsolata, viszonya (és persze az idő) a kérdés.

Azonosság és különbség (idegenség), közeledés és távolodás... – mihez is?

Hogy a fénykép mintha mindig a halálról szólna – valami végérvénnyel egyszer-s-mindenkorra „úgy maradt”, befejezett tény lett belőle – mégis, aforisztikus jellege okán hiányérzetet kelt, s

¹ Baranyay András: *Kezek*, Budapest Galéria, 1985. április 25 – június 16.

² Részletek Hajdu István interjújából. Az elbújt ember. Baranyay András. *Balkon*, 1994/4

(tudat alatt?) folytatásra biztat: így vagy úgy „bele kell nyúlni”, muszáj „manipulálni”!

Talán ott kéne kezdeni, hogy a *fotó paradoxona*: hiába a múmia, azt érzi az ember, még nincs készen. Tehát utánanyúl, nem engedi el, belenyúl, rárajzol – mielőtt szignálná mint művet. (A fotóművész ebben az értelemben bicsérdista, beéri a nyers kajával, nem tud a tűzről, nem akar főzni-sütni... Ez lényegileg a ready made-tudat, egy pre- vagy poszt-festészeti gondolkodás munkál itt (...) egy a festésztől érintetlen, tőle intakt tudat működik itt, nem munkálja meg a tárgyát, ismeretlen előtte a szakács-művészet tudománya – az átlagfotós olyan, mint az állatkerti majomgondozó: mindenféle zöldséget halmoz egy tálcára... – tálalja az ételt, minden macerás faxni, vagyis főzés stb. nélkül – à la natúr.

Összefirkálni egy üres felületet és belerondítani egy fotóba atavisztikus és egyben infantilis készítés. Egy utcai fogpaszta reklám plakátmosolyából kiretusálni a fogakat, tankönyv klasszikust átalakítani Jumurdzsákká, bajuszt rajzolni a Mona Lisának stb. – ismert primitív reakciók a szépre. (Arnulf Rainer életművében kimerítően exponálja ezt a problémát. Másrészt

vélhetően ugyanez a pszichés gyökere a fotomontázsoknak is: valami egész szét-farigcsálása (erről Erdély: „a rombolás mozdulataival építkezni”).

Eminensen az szól a fotó alapú „vegyes technika” mellett, hogy a képen már eleve van valami, s nem kell a világot (deflorálni?) ismételten előlről kezdeni, nem a semmiből indul az első lépés. Lájtos, akadálymentes indulás, a „nyitott kapuk” nem követelik meg egy „faltörő-koszos kezdet” megkívánta energia-ráfördítást. Baranyay makacs konzervativizmusa számtalan lehetőséget („receptet”) ismer, amivel feltámasztható a hulla... – megeleveníthető a fotó.

Baranyaynál érdekes (elemzendő!) a különbség a *fotó alapján* rajzolt korai kezek és a *fotó alapú* (a fényképbe BELE-, illetve RÁrajzolt,) „vegyes technika”-júnak mondott munkái között.

Az emblemikus, popos („méretes”) kéz-részletekben egy Seurat-féle hűvös klasszicizmus a lenyűgöző, Ingres-i impassibilité múzeumi levegője, tökélye, fénye dominál... Aztán bejön direktbe az „objektív kép”, maga a fotó, és a vörös vérlúgsó, meg néha picit kénmáj, eddig minden nagyon jól. De amikor mindehhez hozzáadódik a színesceruzás, szerény, spórolós rárajzolás – mint halk kommentár, dúdolás, motyogás –, úgy kezd munkáinak egyre inkább (lankás) „expresszionista” karaktere lenni.

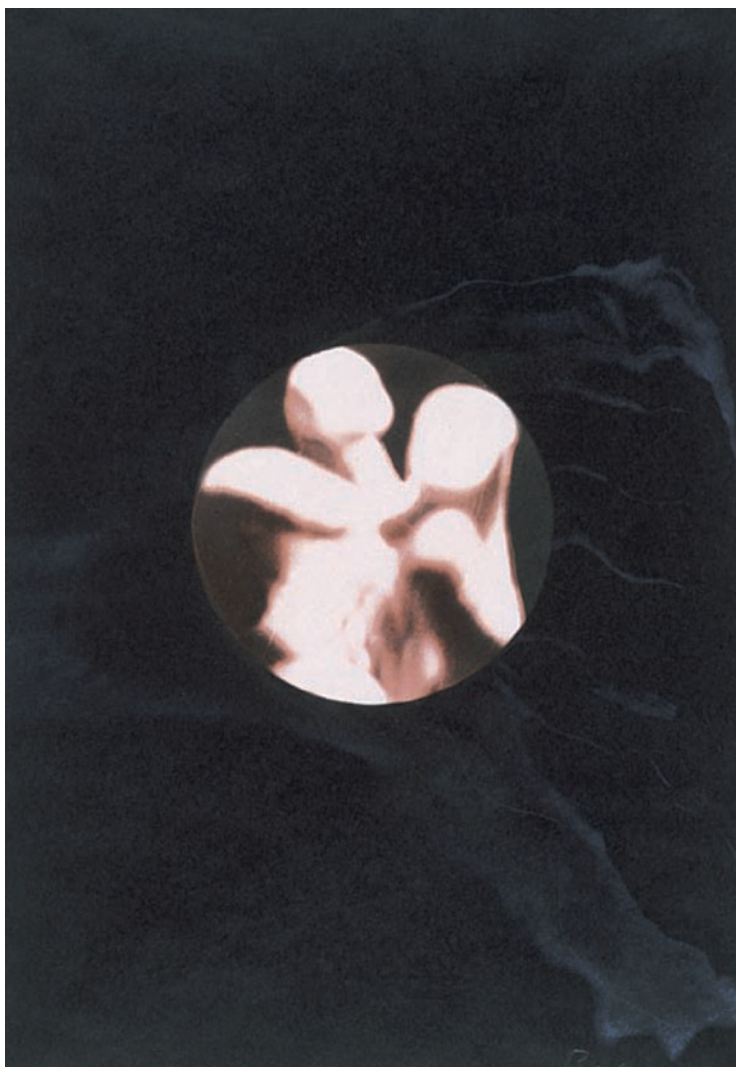
(„valami” az mi? – a kép/le/írás nehézségei)

Kéz 1-2., 1972, színezett fotó, 29 x 20 cm

Körülbelül két tenyérnyi, apró csészealjnál, kistányérnál kisebb kör alakú lyuk fekete mezőben, folytonossági hiány a végtelen éjsötét felületen – résnyi kilátás, valami lángként lobogó villanásnyi valamire. Ami (első látásra) leginkább úgy néz ki, mintha egy, a tenyér felől nézett jobbkezes ujjait ábrázolná.

BARANYAY ANDRÁS

Kéz 1-2., 1972, színezett fotó, 29 x 20 cm



Két sötét „sík” satujában – mint a légy két ablaküveg között – exponálódik a légszomj, vagy... Mert mint az üveglapra nyomódó ujjbegyek kerekednek néhol ezen amorf, látens közéből kinövő, meggörbült „végződés” (végként?) Gyufagyújtásnyi sercenés csupán az egész kép, vakuvillanásnyi pillanat lett megörökítve itt, egy hirtelen fagyhalál megvilágosító fényességében.

E kerek keret/ek/ben mint távcsőben jelenik meg valami nagyon közeli: ujjak nyúlnak, hajlanak felénk. Csak sejtjük, egy tenyér itt a táj, amelyből bizonytalan, félénk kibújással ágaznak szétfelé ezek az erős fénytől vaksin hunyorgó (vakutól vakuló) barackvirág-rózsaszínű és állagú, csupasz embrió-karakterű, puhatestű organizmusok, meghatározhatatlan fajú ázalag(?) lények, meztelen mutánsok. Viziós valamik, amik egyszerre idézik a növényi-állati-emberi létformát, aleatorikus eleven alakulást. Klorofil-mentes növények, kopasztott-szörtelenített védtelen állati hámfelületek. Hol erotikus birkózást, hol bimbózást, hol medúzás lebegést – valami azonosíthatatlan albinó bánatot vélünk látni.

E tenyeres képek fonák mód beszűkített, kajüt-kilátásos, kivágott részlet voltakban is hihetetlen tágasságot sugallnak! Közben fényüket mintha felőlünk kapnák, anyagiságuk eliminálódik ebben a brutális vakító reflektorfényben – túl-exponált, kiégett film? Vagy csak a vörösvérlúgsó munkál itt, annak „gyengítő” hatása dematerializálta a semmit markoló kezét? Denaturált szex? Szubtilis, angyali erotika?

Ami előttünk van: egy kézfej (két) fotója, a tenyér felőli oldalról nézve. A lefényképezett kéz: jobbkezes, mely sem ökölbe zárulva, sem „kinyitva”(?) nincsen, e két szélső helyzet között mozdul, az ujjak közelednek egymáshoz, vagy távolodnak egymástól? – kideríthetetlen. E test-részlet – a régi némafilmekben áttűnésekkor alkalmazott – fekete körmaszk keretében jelenik meg, kvázi kilátásként, meglehetősen beszűkített kivágásban. A kéz képe erős kontrasztot alkot környezetével, abból igencsak „kiszól”, világít, mint az éjszakai égen a telihold. A „tárgy” kontúrja éles, mégis mintha életlenre lenne állítva az optika: a belső részek homályosak, lágyak, lehelet-lilák. Az ellentmondás okát a technikában valószínűsíthetjük: a fotó készítője vélhetően vörösvérlúgos utókezelésnek tette ki a már előhívott, fixált pozitív kópiát. Ezzel mintegy „visszaradiroztta” és halványan-finoman rózsás-testszínűre színezte azt, az árnyékos (pontosabban: félsárnyékos) helyeken. E képmódosító eljárás eredményeként, bár a művesztett plaszticitásából, s eltűntek részlet-rajzosságok, de elevenszerűbb lett a hozzáadott szín jóvoltából.

Efféle ős-kettősségekre épül eleve e Baranyay mű, mint például, a bevilágítás a vak-sötétbe: mert az, ami előhívja, láthatóvá teszi a témává tett tárgyat, saját kezét, a fény, vakító ereje folytán egyúttal szétbomlasztja, feloldja azt.

A művész mozdul: „radíroz”, visszavesz, roncsol, redukál – ezáltal *teljesít!*

Várt-váratlan többletek társulnak a szándékolt aktivitáshoz. Nem rögvest szembeszökő mozzanat, hosszabb töprengő szemlélődés után vettem csak észre magam is, mint fontos, jelentéshordozó momentumot (először elhanyagolható technikai tökéletlenségnek tűnt csupán), később vált jelentőssé...

Érzékelépszichológiai törvény: először oda nézünk, ami világos és/vagy mozog. Tehát a „főmotívumra” (ami, mint láttuk, itt és most ez a kézszerű alakzat). A továbbiakban kontextualizáljuk a látványt, figyelmünket a háttérre irányítjuk. Esetünkben konstatáljuk a hiányát, vagy inkább azt: itt a háttér és az előtér (a fekete paszpartu) ugyanaz! Pontosabban: a kép rányílik egy pindurt halványabb, lazább, de egyazonképp töksötét barlang-homályra. Ezzel még nem jutottunk messzire, viszont a kettő viszonyának vizsgálatkor feltűnik a mindkettőt egybefogó, egybefolyó amőba alakú (szerintem) fixir-folt! Ez felhőzi és vonja együvé az elő- és a háttér.

Ismét előlről: az első észrevételezés-értelmezés: fény a sötétben → ja, ez egy kéz! → „kerekbe-törve”, gépként brutális(?), akárha pogácsaszaggatóval artikulálnánk (tagolnánk) az élőhúst, ami az éppen rárontó rivaldafényben riadtan bizonytalankodik... – nyújtózna, s összehúzódzkodna, pulzálna, mint a szív. Szóval ilyesmi jut(hat)nak az ember eszébe, amikor egyszer csak megakad a szeme a „technikai hibán”, a fotóra rászáradt szabálytalan körvonalú vegyszermaradékon, ami persze tekinthető a véletlen akaratlan térképének (v.ö.: ólomöntés), de (és ez nem véletlen!) legjobban a cigarettafüstre hasonlít. Ez gomolyog elő a lyukból, s idézi meg a lassan múló időt, (...) egy visszahozhatatlan korszakot.

Amikor valamihez Baranyay hozzányúl – akár csak egy érintés erejéig – nem a felszín borzolódik (borzong), hanem ott úgy van valaki, úgy mozdul ő az „anyagban”, ahogyan a vízjel van a merített papírban.

Az első találkozás: Birkás Ákos vitt el hozzá a Damjanich és Rottenbiller utca sarkán lévő Stúdió műterembe, 1969-ben, ahol éppen a nagy köralakú kézrészlet-litóit csinálta. Odamenet, emlékszem, Ákos Baranyay főiskolai működéséről beszélt – kb.: rejtély és közben logikus mégis, hogy Badesz, aki annyira par excellence kolorista volt, csengtek, csillogtak a színei (a anyagul rajzszöggel lazán vakkeretre feszített vásznain, öreg-használt, tövig kopott ecsetekkel téve föl a festéket...), szinte öncsonkítón redukálta magát a fekete-fehér-szürke grafikára. A logikát nem igazán érttem, legfeljebb éreztem: ha valami könynyen megy, másba kell kezdeni.

(*maradékok montázs - cédulákról*)

Az élet = hosszú alvás, kisebb-nagyobb szünetekkel. Aztán egy pont után megszakítás nélkül. Csak azt már halálnak hívják. Felriadások (vö: Hl: Oblomov-apokrif, 96.)³ – („rianások”) – nézni, magam elé... – hova máshová?

...„látványunk felhőcsíkjai” (TD Kondorról).

Rückblick, retrospekció – bizonyos értelemben minden és mindenki VISSZANÉZ.

Kocsmában vagy otthon. Tertium non datur. Pontosabban: van, útban a kettő között. Séta. Ingázás az üres lakás és valamely vendéglátóipari üzemegettség között.

Verne, Satie, E.T.A. Hoffmann, Karamazov testvérek, Čapek... majd Kierkegaard és persze Hrabal...

Folyamatos „túlórázás” (képzőgimi, majd a főiskola), „várótermi” üldögélés, netán állongás.

Szokásom volt az olvasott könyveket jegyzetelni: kimásoltam mondatokat, netán bekezdéseket, s ezeket a cédulákat, cím-, illetve tárgyszavak szerint borítékokba, majd dossziékba rendeztem. Az egyik ilyen „gyűjtő-mapán” ez áll: „KEZEK Badesz-nak”. Ezt mindig terveztem elvinni, megmutatni neki. Teltek az évek, találkoztunk, de mindmáig újra meg újra elfelejtődött, s mint annyi minden más, elmaradt... (*most*

H. Wölfflin: „Minden formának megvannak a maga megjelenési módjai, amelyekben az értetőség maximális foka rejlik. Ezek közé tartozik elsősorban az, hogy a forma a maga teljes egészében látható legyen. Ennek ellenére senki

3 In: Hajdu István: *Előbb – utóbb. Rongyszőnyeg az avantgarde-nak.* Orpheusz Kiadó, Budapest, 1999



BARANYAY ANDRÁS
Kéz részlet, 1970, litográfia, ø 36 cm

sem várná el, hogy egy sokalakos elbeszélő kompozíció valamennyi alak kezé-lába világosan kirajzolódjék, s még a klasszikus stílus sem értelmezte így a követelményt, mégsem elhanyagolható körülmény, hogy Leonardo *Utolsó vacsoráján* Krisztus és a tizenkét tanítvány huszonhat keze közül egyetlen egy sem »hanyatlík az asztal alá«. És északon ugyanez a helyzet. Ellenőrizhetjük ezt Massys antwerpeni *Siratásán*, vagy megszámlálhatjuk a végtagokat Joos van Cleve (Mária halálának mestere) nagy *Piétáján*: valamennyi kéz jelen van, és az északi művészetben ez még nagyobb jelentőségű, hiszen ilyesféle tradíció itt nem szolgált előzményül. Ezzel szemben jellegzetes ellenpéldaként hozhatjuk fel Rembrandt oly tárgyilagosan megkomponált csoportos képmását, amilyen a *Staalmeesters*: ezen a festményen a hat alak tizenkét keze közül csak öt látható. Ekkor már a hiánytalanul ábrázolt jelenség a kivétel, vagyis éppen az, ami azelőtt a szabály volt.”

Az érthetőség maximális foka... – akár csak egyetlen kéz, akár csak kivágatban, de rajzolódjék ki világosan!

„Hogy megmagyarázzam az olvasónak, milyen dolgot is értek az érzéki adaton, csak arra kell kérnem, hogy nézzen a saját jobb kezére. Ha ezt megteszi, akkor képes kikeresni valamit (és hacsak nem lát duplán, akkor egy dolgot), amivel kapcsolatban megértheti, hogy – első látásra – természetes azt feltételeznie, hogy ez a dolog azonos, ha nem is egész jobb kezével, de felületének azon részével, amelyet ő aktuálisan lát, (egy kis elmélkedés után) azonban beláthatja azt is, hogy kérdéses, vajon ez azonos lehet-e a szóban forgó jobb kezének felületével.” (G. E. Moore⁴)

4 In: Márkus György – Tordai Zádor: *Írányzatok a mai polgári filozófiában*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1972, 410.

Innen nézni Baranyay – különböző időkből való – kezeit! Hogy mit lát, mit kezd a kézzel, a kéz látványával, és hogyan kezeli azt? S hogy milyen végtelenül bonyolult a látszólagos egyszerűség!

„...Hol az én kezem? Az a sima,
Fehér, lerágott körmű kéz? Mintha teniszcipős,
Khaki-nadrágos alakot látnék: ott áll
Üres kézzel; felé nyújtom üres
Kezem, üresen húzom vissza, de
Ürességem az övére cseréltem, megvan
Az Elveszett Világ, az „Eltűnt” s „Megkerült”
Rovatban – olvashatatlan hirdetései
Lelkemben szóról-szóra *világlanak*:
ELVESZETT – SEMMI. HIÁNYZIK – SEHONNAN
JUTALOM – NEM JÁR.
S kezem boldogan szorongatja e
Semmit, amiért nem jár jutalom.”⁵

„S csak ültél, és az asztalon szelíden
Összebújt tenyereid közül halkán
S fehéren nőtt a bánat lápvirága...”⁶

Stendhal írta (ha jól emlékszem): „kezet akarok fogni és egy fakezet találok”. Visszalapozok a könyvben (*Az itáliai festészet története*), de nem találok, viszont a 382. oldalon a következő döbbenetes mondatot olvasom Michelangelo kapcsán: „Hogyan lehet létrehozni a rettegést egy kar alakja révén?”

Kávéházi jelenet a Musil-regény elején: Törless figyelme Beineberg barátja ujjait, amint cigarettát sodornak és aztán néha-néha kinéz az ablakon, közben lassan esteledik... Volt rá eset, nem kevészer, hogy amúgy spontán rácsodálkoztam erre-arra, például Baranyay Bandesz kezére, egy gesztusára, egy mondatára, s ehhez mindig társult valahogyan az éppen adott ilyen-olyan kilátás. A változatos tematikumok utólagos rekonstrukcióját meg sem merem kísérelni... – és különben is: mintha lényegibbnek tűnne az a meghitt csönd, amelybe esetleges szavaink ágyazódtak, amiből kinőttek, s amiben elhaltak.

... konzervatív nosztalgia(?): kapaszkodni a római Museo Baraccóban látott diszkoszba, Diszkobolosz-töredékbe! Egy tökéletes tondó, mint torzó: Myron szobrának részlete, véletlen maradvány, kerek töredék, egy szabályos kör alakú nagy márvány-„medál”... remekül megáll – a mából nézve: teljes műként – önmagában. Ez a diszkosz behajítva az időbe, hozta magával az őt már soha el nem engedő kezet – csuklótól hiányzik a meztelen férfi figura... – s tény

5 Randall Jarrell: *Az elveszett világ nyomában*. A „Döntés életre-halálra” kötetben, Tandori Dezső fordítása, Európa Kiadó, Budapest, 1972)

6 Tóth Árpád: *Kialvó krátert* (1910)



BARANYAY ANDRÁS
Kéz fekete háttérrel, 1982, fotó, vegyes technika, 36 x 25 cm
a Neon Galéria jóvoltából

(hogy Cifka Pétert idézzem, ki is egy Rodin szobor kapcsán mondotta:) „a törés-felület hiányt revelál”.

Kétnézetű érem: az ujjakkal csipkézett ellentett oldal... ha lehet, még különösebb látvány. E dupla kettősség ad absurdum kerekded tökélyel, tömören és abszolút pontossággal (és persze per tangentem!) talál telibe valamit... – a manualitás mítoszát, viszonyunkat a tárgyakhoz, vagy mást, amit megfogalmazni képtelenség.

És ezt az ókori gömbölyű márvány-torzót látva, nem lehetett nem Baranyay köralakú kavics-idejű kéz-részleteket ábrázoló kőrajzaira gondolni.

Végül utóirat (tanulság?) gyanánt, alternatív mottó-választék, két idézet: Hamvas Béla: „Klasszikus művészetet csak az csinálhat, akinek élete köralakúan befejeződik.” Erdély Miklós: „A pokol jele: kör, a mennyé: az egyenes.”

És a legvégén, befejezésül (a leletmentés, retrospektív „háttér-satírozás” után) jöjjön végre az 1985-ben megjelent szöveg.

„MINDEN ÖSSZEJÖN”

Antonioni affektálnak tűnő jólfésült film-fikcióit olvasom: „A hullákkal, a cafattá, péppé lett hullákkal nincs mihez kezdeni. Hacsak ezzel a két ujjal nem, itt a mező szélén, a tenger felőli oldalon. Az ujjakhoz egy darab kézfej is tartozik, meglepően tiszta férfikéz, és az ujjak fehér műanyag kávéskanalat szorongatnak. Finoman behajlanak, és lefelé fordítják a kanálkát, úgy ahogyan kavargatni szokás. Lejjebb, a csésze helyén vérfolt virít, mintha ebben a helyzetben logikusabb volna kávé helyett vért kavargatni. Épp ettől a logikától, ettől a hétköznapiságtól olyan dermesztő a kép.”

Az elképzelt repülőgép-katasztrófa e morzsájánál – gondoltam – mennyivel szomorúan valószínűbb Baranyay tavalyi kéz-képei, kiskanál és vér nélkül a goyás térben: hús, apró aréna szórt fényében *kitéve*, nagy sötét négyzetforma semmi alján.

(Másnap kapom a baráti megbízatást erre az írásra.)

„ESEMÉNYHORIZONT”

Mint egy élettörténet perforációi, „fekete lyukká” gyógyult sebek jönnek elő – e munkákat újra kézbevéve – Baranyay fura, fanyar humorú anekdotái közül a „*kezelhetetlenek*”.

1944. Az ostrom alatt egy katonakórház pincerendszerében élnek, játszanak, nagyokat röhögnek öt éves öccsével és a velük egykorú, rácsos ágyban élő kezetlen-lábatlan kisfiúval, akinek maguk közt Csonki a beceneve. Néha feljutnak az emeletre, s egyszer kigöngyölítenek egy gézbe fáslizott valamit, egy amputált kart, amit bizonyára a lövöldözések miatt nem vittek el.

1956. A metróépítkezés palánkja tövében lát egy sör-sárga-színű kéz-részletet. Hazamegy, lerajzolja, azután elfelejti.

1965. Főiskolai festő, majd restaurátor stúdiók után fotósorozatot készít a vágóhídon. Míg a kis szürke fényképeket nézegettem, Baranyay mondta hozzá a színeket: „*a keramit-kocka sárga, a marhák fehérek voltak, a vér nagy vörös tócsákban* – széles gesztussal mutatta, bagatelizálva az élményt – *szép volt!*” Nem is csinált ezekkel a fotókkal semmit, csak eltette őket.

Az 1969-es körformába rajzolt kezek klasszicizmusa óta képei háttérében ott van, végig kísért Géricault, kupacba halmozott végtagokat ábrázoló festményeivel, az igaz *nature morte* – csend, élet...

Cigaretázunk, beszélgetünk, kiürítjük a hamutartót.

LÁTHATATLAN AKADÁLYTól torlódó állóképek, elmozdulások végtelen tágas pillanatai szervesülnek tengermélyi csupasz alakulásokká, a hűvös dokubrom elevenedik, fel-színesedik a ceruzától – Baranyay átrajzolja, korrigálja a tenyér vonalakat, és közben néhol a bonnard-os kolorit: zúzódások színevéltározása.