

## Építész a negyedik dimenzióban

Az érettségiző Rajk László formatervezőnek készült, de abban az évben a szak nem indult, ezért felvételizett a Műegyetemre, és végül építészmérnöki diplomát szerzett – tudhattuk meg abból a Klubrádióban elhangzott beszélgetésből, amelyet Váradi Júlia készített vele február közepén. Az apropót az adta, hogy mint számos nagy sikerű film látványtervezőjét életművének elismeréseképp a Széchenyi Művészeti Akadémia tagjává választotta, és székfoglaló kiállítása nyílt a FUGA Építészeti Központban.

A két szakma – építészet és formatervezés – között jó ideje zavartalan az átjárás. Elég csak – a százéves Bauhaus jubileumán – arra gondolni, hogy az első formatervező-képző iskola élén (Gropius, Meyer és van der Rohe személyében) csupa építész állt. Vagy példálózhatunk a magyar Breuer Marcell-lal is, aki par excellence bútortervezőből lett nem kevésbé nagynevű építész az Egyesült Államokban. A formatervezők ma már – sok országban – nem művészeti akadémián, hanem műszaki egyetemen szerzik diplomájukat. Rajk valamivel idősebb vagy fiatalabb pályatársai között nem egy olyan akad (Jean Nouvel, Ron Arad, Sigeru Ban, Ben van Berkel [UNStudio], és sorolhatnánk tovább a világsztárokat), aki majdnem olyan jelentős dizájnner, mint építész. Vagy fordítva. Az említettek mellesleg a Rajk világképe számára döntő posztmodern fordulat tevékeny részeseiként szereztek márkát (*brand*) jelentő nevet maguknak.

Rajk László pályája mindazonáltal a lehető legszokványosabban indult. 1972-ben, tanulmányai befejeztével, a Lakóterv, majd 1975-től az Iparterv munkatársa. Az előbbiről nem találtam munkásságához kapcsolódó dokumentumokat; hacsak nem tekinthető annak az a néhány – frivol – grafika, amely a Kádár-korszak mindennapi lakáskultúrájának kereteit meghatározó tömegépítészet (a falusi kockaházak és a városi paneltömbök) szatírájaként jelent meg 1978-ban az *Élet és Irodalom*-ban. A másik irodáról ilyenformán nyilatkozott egy újságírónak nem is túl régen: „Szerencsés voltam, mert gyárakat terveztem, és ebbe sokkal kevésbé szólt bele tanácselnök vagy párttitkár.” Ipari létesítmények esetében ideológiától mentesen, csupán műszaki és funkcionális paraméterekhez kellett igazodni – értelmezhetjük a szavait.

Eszmélése körülményeiről – amikor rákérdeznek – a hazai újavangárd hetvenes évek elején már érezhető jelenlétét és mozgalmaiban (mindezekelőtt a Kassák Stúdióban s ott a Najmányi László vezette performanszcsoportban) való részvételét említi. Az itt szerzett élmények és tapasztalatok nyomán fordul figyelme az évtized közepén a színpad – a szcenika és a látványtervezés – felé. De dizájnnerépítészként a döntő fordulat csak fokozatosan – valamivel később – következett be. Mégpedig az orosz avantgárd felfedezésével. Kortünet volt ez is, persze; Camilla Gray angol kutató *The Russian Experiment in*

*Art* című 1962-es könyvét követően a hetvenes években sorra jelentek meg a forrásokhoz nyugati kollégáinknál könnyebben hozzáférő kelet-európai (NDK-s és magyar) kiadók jóvoltából a korszak építészetéről és vezető művészeiről publikált könyvek, amelyek felkeltették a pályakezdő Rajk László érdeklődését. (A folyamat nemzetközi záróaktusa 1979-ben a Pompidou Központban rendezett Párizs–Moszkva monstre kiállítás volt.)

Akármilyen esetlegesnek (személyes ízléshez kötődőnek) látszik is, hogy a huszonéves építész a minden értelemben forradalmi orosz avantgárd kulcsfiguráinak (El Liszickij, Tatlin és Rodcsenko) munkássága iránt érzett olyan elementáris fogékonyságot, amely esztétikájával máig hatóan meghatározza tevékenységének karakterét. Nem lehet nem gondolni a vonzalom szimbolikus vonatkozására. Arra nevezetesen, hogy a kommunista mozgalom mártírjának fiaként talán mégsem egészen véletlenül fedezte fel magának a fiatal szovjet állam azon elkötelezett (művészetüket az új rendszer szolgálatában kibontakoztató) képviselőinek műveit, akik a húszas évek végén (az avantgárdal leszámoló kulturális politika következményeként) hazájukban végzetesen kiszorultak a szellemi életből. Múzeumi raktárak mélyére rejtve és családi archívumokban maradtak fenn munkásságuknak ma az egyetemes művészet élvonalában számon tartott alkotásai.

Vonzalmával Rajk nem maradt magára. Annak ellenére sem, hogy a hetvenes évekig nem sok nyoma lelhető fel művészetünkben a magyar és az orosz konstruktivizmus annak idején erős interaktív kapcsolatának, Kassák és El Liszickij 1922-ben

Berlinben személyes találkozóval is megkoronázott szellemi rokonságának. Rajk körül a nyolcvanas években kisebb csoport verbuválódott (a részben szintén színpadtervezéssel foglalkozó Bachman Gábor, Kovács Attila, Szalai Tibor részvételével) a futurista gyökereit utópikus vízióiban mindvégig érzékeltető orosz avantgárd bűvöletében és két kortárs szellemi áramlat – a funkció mindenhatóságát megkérdőjelező antidizájn és a múlttal való folytonosságot újraképző posztmodern – inspirációjára. Az orosz avantgárd kezdeményező ikonjaként Malevics határozott – a tízes évek derekán festett *Fekete négyzet* révén egyszer-smind szimbolikus – cezúrát metszett a klasszika és a jövő világa közé; ennek nyomán pedig Liszickij és Tatlin a művészet béklyóitól felszabadult (*produktivistának* mondták) műszaki esztétikát hirdetett a tárgytervezésben. Amikor a klasszikus formatervezésnek hadat üzenő posztmodern radikális kompozíciós technikája révén Rajk és társai a műveikből vett elemeket opponálták, múlt és jelen gondolkodásmódjának ütköztetésével sikeres dekonstrukciót hajtottak végre. Így születtek azok a használat szempontjából indifferens – olykor éppenséggel bizarr – tárgy- és térkollázsok, amelyeket 1987-ben a Műcsarnok Dorottya utcai Galériájában mutattak be. A FUGA-ban most két korabeli darab utal az eseményre: a fogazott vassakból szerkesztett szövöszékszerű *Munkaasztal* és a fabrikált repülőmasinát idéző *Letatrajk* (Tatlin „Letatlin”-jának parafrázisaként).

Az időzónák keverésével – ha tetszik, stílszerűen – átmenetileg megszakítjuk a pálya kronologikus is-

mertetését. A 2002-ben átadott, de szellemiségében a fent említett kiállítás szerves folytatásának tekinthető Lehel téri piaccal. Annyi csupán a különbség, hogy Rajk ezúttal nem az orosz avantgárd motívumaival élt, hanem a Budapest építészetére jellemző eklektika fordulatait elevenítette fel. Példaképeinek fekete-piros koloritja éppen csak jelzészerű; inkább a termények színes kavalkádját idézik a kanárisárga és törtfehér, halványkék, zöld és terrakotta elemek. Belőlük állt össze (Bojár Iván András későbbi szavaival) az az „aszfaltos megfeneklett ricsajos, vidám Noé bárkája,” amely annak idején mind a közönség, mind a szakma körében vegyes fogadtatásra talált. Akadt ugyan elismerő értékelés is: Martinkó József szerint az épület „nyitott struktúrájú, a szó nemes értelmében plebejus [...] szerkezetet valósít meg.” S a bírálói sem győzik hangsúlyozni, hogy végre valami történt az eseménytelen, jellegtelenre uniformizálódott vagy közhelyesre hangolt hazai építészetben. „[M]űvészibb, összművészibb tett, mint akár a főváros betonilag új színháza, akár az erőszak sugárúti emlékművének graffitisítása” – hangoztatja Vargha Mihály, akkoriban a legtekintélyesebb építészetkritikus, akinek fanyalgását az *Élet és Irodalomban*, majd (hosszabban) az Epiteszforum.hu-n közölt írásának címe (*Las Vegas az angyalok földjén*) fejezi ki a legtömörebben. Fiatalabb pályatársa sem kifejezetten lelkes; *Gagyititanik* címen a *Magyar Narancs* hasábjain publikált cikkében Szentpéteri Márton ugyancsak a fenntartásainak ad hangot: „Eklektikus díszletei szpoilerként fednek le egy egyébként cseppet sem izgalmas

és végképp nem dekonstruált architektúrát.” (Miközben hozzátesszi: ez a „vidám középületi barkácsolás” inkább kedvünkre való, „mint oly sok arctalan high-tech kortársa”.

A nyolcvanas évek derekán Rajk talán már nem volt „betiltva”, miként utóbb fogalmazott egy interjúban, hiszen kiállíthatott, önálló építészeti projektet azonban – aligha véletlenül – nem remélhetett, és nem is kapott. (Annak is örülni kellett, emlékszem rá, hogy kritikát írhattam a szóban forgó tárlatról.) 1989-ben viszont magától értetődően már ő tervezte (Bachman Gáborral) a Nagy Imre és társai újratemetésének műcsarnoki katafalkját. Meglepő inkább az, hogy ezt követően – a rendszerváltás után – nem jutott jelentős megbízásokhoz. Főként belsőépítészeti átalakításokat végzett, azt sem sokat. Pályázatait – az Aquincumi Múzeum bővítményeként a Györgyi Dénes és Román Ernő tervezte Trafóház antikizáló múrom-toldalékolásának (2005-2007) kivételével – nem kísérte siker, holott folyamatosan dolgozott (tervrajzaiból a székfoglalóval egy időben a Trapéz Galériában rendeztek kamarabemutatót). A bécsi Magyar Intézet átfazonírozása (1996) után a szabad Magyarországon a már említett Lehel téri piac az egyetlen komolyabb megvalósult munkája. Noha a vihar, amelyet szokatlan és merész konstrukciója keltett, időközben elült; az elmúlt két évtized alatt hozzászoktunk látványához. A legfinnyásabb esztéták is legfeljebb a múlt századi vásár-csarnoktól örökölt vas-üveg tetőzet fegyelmezett konstrukciója és a jelenkori igények szerint dinamizált mozgalmas belső tér közötti ellentmondást kifogásolhatják.

Rajk László ugyanis folyamatosan játékot folytat az idővel, ami alkotói attitűdjének alighanem legkarakteresebb vonása. Erre nem művésztörténész hívja fel a figyelmet, hanem az író és jó barát Konrád György, aki pályája elején városzociológusként munkálkodott; Széleányi Ivánnal tudományos könyvet is írt az új lakótelepek társadalmi problémáiról. Az építészet és a képzőművészet általában nem az idővel dolgozik, vezeti fel gondolatmenetét, ennek dacára az építész Rajk László mintha a lehetetlent kísérténé: „Az a benyomásom, hogy [...] ironikus viszonyban van a jelennel [...] szívesen hagyja faképnél, mert ő a küszöbön várakozó holnapi jelenre kíváncsi.” A festészet már jó száz éve túllépett az euklideszi geometrián, „építészeti térfelfogásunk [azonban] foglyává vált” – veszi át tőle a szót Rajk abban az izgalmas írásában, amelyben a reneszánsz (konkrétan az építész Albertihez) köthető perspektíva ellenében kimondatlanul is az einsteini tér-idő fogalom alkalmazása és vele merőben új építészeti szemlélet érvényesítésének szükségessége mellett érvel. Lakóházakkal és/vagy középületekkel ez az eljárás összeegyeztethetetlennek bizonyult; könnyebben megvalósíthatónak tűnt az időben játszódó filmekben. Eleinte talán egzisztenciális okokból, végül szellemi önmegvalósításként így lett számára a mozgókép „kitörési pont”, ahogy egy nyilatkozatban ugyancsak maga fogalmazott. Vezető rendezőkkel (Jancsó Miklós, Gothár Péter, Mészáros Márta, Tarr Béla, Nemes Jeles László) dolgozva, remek mozik sorának díszlet- és látványtervezőjeként nem mindennapi karriert futott be, nevének határain-

kon túl is ismertséget és megbecsülést szerezve.

Rajk László azon kevés magyar építész közé tartozik, aki több-kevesebb rendszerességgel publikál. Csak az *Élet és Irodalom* hasábjain csaknem másfél tucatnyi írása jelent meg az ezredforduló óta: akad köztük műhelyfeljegyzés (az általa tervezett Nagy Imre-emlékházról vagy az auschwitz-birkenauai állandó magyar kiállításról), pártpolitikai megnyilvánulás (az SZDSZ ügyében) és kiállítási kritika is (Harasztly Istvánról, Szűcs Miklósról), de a legjellemzőbbek és legfontosabbak az építészetről (közelmúltjáról, hazai patológiás helyzetéről és a tennivalókról) kifejtett teoretikus esszéi. Gyakorló művészeti író tehát; s nem is akármilyen: az esztétikustörténész Szentpéteri Márton szerint „jobb kritikus, mint építész”. A szarkasztikus bók, amely a Lehel piac kapcsán az alkotóval folytatott polémia során fogant, nem formális gesztus. Publicisztikai hevületű tanulmányaiban Rajk László a kortárs építészet jelenségeit nemzetközi látóköre jóvoltából a modernizmus összefüggésrendszerében vizsgálja. Még gimnazistaként megtanult angolul, később franciául is, már a rendszerváltás előtt rendszeresen megfordult számos nyugati országban, mindent megnézett, ami csak egy magát alkotóművésznek tekintő értelmiségi számára fontos lehet. Ezt azért hangsúlyozom, mert tájékozottságáról jóval ritkábban esik szó, mint nem éppen átlagos gyerekkoráról vagy az ellenzéki mozgalmakban játszott közismert szerepéről.

A székfoglaló kiállítás két részből áll. A nagyteremben fotók alapján készült digitális *frottázsok* sora-

koznak. Velük – néhány személyes vonatkozású darabot leszámítva – mintegy szamizdatos múltját folytatja az építész: a NER demokráciát veszélyeztető vagy éppenséggel kurtító intézkedéseit dokumentálja. Ilyen az alkotmány első paragrafusának (a köztársaság nevének) törlése az alaptörvényben, a Nagy Imre-élmű eltávolítása szinte suttyomban vagy a közpénzek sajátos nemzeti bankos értelmezése, hogy ne mondjam, megbuherálása. Kritikája több mint jogos, itt mégsem hatásos: a tiltakozásra ma a legvérszegényebb demonstráció is alkalmasabb fórum, mint a kiállítóterem. (A pártállami korszakban éppen fordítva volt: a demonstráció mint olyan inkább a féllegális tárlatokra korlátozódott.) A számítógépes dörzsnyomatok ugyan gondosan megmunkált, mives és szép grafikák, de sem külön-külön, sem együtt nincs átütő erejük; túlságosan visszafogott hangvételek ahhoz, hogy a nézőben indulatot keltsenek. Bezzeg a szamizdat, amely előállításának szegényes és veszélyes körülményeiből adódó-

an, csúnyaságában is izgalmas – ad Rajk esztétikai magyarázatot a földalatti tevékenység tárgyi emlékeire visszatekintő recenziójában. Annál meggyőzőbb a kiállítás második egysége. Posztamensre állítva, a sötét teremben spotlámpával megvilágítva sorakoznak nevezetes filmek (*Napszállta, Idő van, 1945, Piroska és a farkas, A londoni férfi*) látványterveinek, valamint épületeinek (*Lehel piac, Collegium Hungaricum*) és pályamunkáinak (*Corvin mozi, CEU*) Vida Judit keramikus közreműködésével készített színes makettjei. Csupa különböző karakterű és dekonstruktivista látványelemek nélkül is aurát árasztó remek kisplasztika. Azt szemléltetve, hogy alkotójuk a negyedik dimenzióban talált magára.

---

Rajk-látvány. **Rajk László** Széchenyi akadémiai székfoglaló kiállítása a FUGA Budapesti Építészeti Központban. Tervek. **Rajk László** kiállítása a Trapéz Galériában. Mindkettő kurátora: **Soós Andrea**.