

Soós Andrea

Provizórikus építészet

Ideiglenes terek Rajk László munkásságában

Doktori értekezés

Témavezető: Beck András PhD

Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Doktori Iskola
Művészettudomány PhD

New York, NY, Egyesült Államok, 2025



Tartalomjegyzék

Bevezetés	6
Korai konceptuális építészet: 5 terv	11
Szovjet avantgárd építészet és a meg nem épített Amerika	27
Az orosz avantgárd újrafelfedezésének hatása a magyar művészetre	34
Avantgárd hagyomány Bachman Gábor, Király Tamás, Rajk László és Vida Judit munkáiban	41
A mulandóság építészei: filmgyári menedék	56
Posztmodern kísérletek: Szomorú vasárnap, Tiszta Amerika, Idő van	61
Építők: a semmi konstrukciója	71
A sztrájkoló háza: szamizdat építészet	81
Provizórikus építészet: Ravatal	91
Felhasznált irodalom	108
Szakmai önéletrajz	112
Publikációk jegyzéke	114

Absztrakt

Az értekezés Rajk László (1949–2019) építész, látványtervező, művész munkásságának első két évtizedét vizsgálja, és a korai konceptuális építészetéből kiindulva értelmezi azokat a tereket, amelyeket a művész a képzőművészet és az építészet határán hozott létre. Az 1977-es *5 terv* című konceptuális mű elemzésén keresztül kirajzolódik Rajknak a magyar neoavantgárd művészethez való kötődése, és ebben az évtizedben erősödik fel a klasszikus orosz avantgárd iránti érdeklődése is. Az orosz konstruktivizmus által inspirált filmdíszleteit kortársai munkáival, valamint az 1960-as évek végén a klasszikus avantgárd iránt megnövekedett nemzetközi figyelemmel és műtárgypiaci konjunktúrával összefüggésben olvasom. A nyolcvanas évek posztmodern díszleteiben a mulandó konstrukciók a kísérletezés terepévé váltak, amelyből Rajk jellegzetes, montázszerű vizuálítása kristályosodott ki. A dolgozat az életmű szimbolikus és gyakorlati határvonalát jelentő, a rendszerváltás egyik művészeti jelképévé vált *Ravatal* köztéri installáció elemzésével zárul. Rajk korai munkásságát a provizórikus építészet fogalma felől közelítem meg, és az ideiglenes terekben rejlő környezetformáló és társadalomalakító minőséget emelem ki.

Abstract

This dissertation analyzes the first two decades of architect, production designer and artist László Rajk's (1949–2019) career, examining the spaces he created at the intersection of visual art and the built environment. The primary focus of this study is his early conceptual architecture. A close examination of his 1977 conceptual work, *5 Projects*, illuminates his affiliations with the Hungarian neo-avant-garde movement. His engagement with the classical Russian avant-garde during this decade also becomes evident. The discussion of his film set designs, drawing inspiration from Russian Constructivism, is situated within the context of the late 1960s surge of international attention and art market interest in the classical avant-garde, as well as in relation to the works of his contemporaries. In his postmodern set designs of the 1980s, ephemeral constructions became sites of experimentation, from which Rajk's montage-like visual language emerged. The study culminates with an analysis of *Catafalque*, a public installation that became emblematic of Hungary's political transition. The concept of provisional architecture frames the argument, highlighting the transformative role of temporary spaces in art and society.

Tézisek

1. Rajk László munkásságát az 1970-es évektől kezdve a koncepció, az elmélet és a rajz hármas egysége határozta meg. Az elemzés az *5 terv* (1977) című műből kiindulva a konceptuális művészet és az építészet határterületén vizsgálja az életmű első két évtizedét.
2. Az orosz konstruktivizmus Rajk műveire gyakorolt hatása az 1970-es évek végétől meghatározó volt és az orosz avantgárd 1960-as évek végétől növekvő nemzetközi népszerűségével, műkereskedelmi konjunktúrájával és művészettörténeti újrafelfedezésével is összefügg.
3. Rajk korai munkássága nem pusztán a magyar neoavantgárd kontextusába illeszkedett, hanem az építészet társadalomkritikai potenciálját kiélező, az épített környezetet elméleti kérdésként kezelő nemzetközi trendekhez is kapcsolódott.
4. Az építőipar elsődleges feladata Magyarországon 1970 és 1979 között a lakáshiány enyhítése volt, amelyet főként gyors ütemű, házgyári lakásépítéssel igyekeztek megoldani. Mivel az állami tervezőirodákban nem volt tér a kísérletezésre, Rajk és más építészek számára a filmes díszlettervezés és a kísérletező szellemű rendezőkkel való együttműködés jelentett alternatívát.
5. Az értekezés a provizórikus építészet fogalmán keresztül értelmezi Rajk ideiglenes tereinek társadalom- és környezetformáló erejét. A dolgozat amellett érvel, hogy Rajk munkássága nem kizárólag politikai aktivizmusa és a szocializmus alatt cenzúrázott tevékenysége miatt bizonyult mulandónak, hanem azért is, mert művészete eredendően konceptuális jellegű volt.

Theses

1. From the 1970s onwards, László Rajk's work was defined by the triad of concept, theory, and drawing. This dissertation begins its analysis with his 1977 work *5 Projects* and examines the first two decades of his career at the intersection of conceptual art and architecture.
2. The influence of Russian Constructivism on Rajk's works became significant from the late 1970s, and is related to the growing international popularity of the Russian avant-garde from the late 1960s onward, as well as its rediscovery in art history and its boom on the art market.
3. Rajk's early work was not only embedded within the context of the Hungarian neo-avant-garde, but also connected to international trends that sharpened the social critique inherent in architecture and approached the built environment as a theoretical question.
4. Between 1970 and 1979, the primary issue of the Hungarian construction industry was to alleviate the housing shortage, mainly through large-scale standardized housing projects. Since the state architecture companies offered limited opportunities, a group of Hungarian architects—including Rajk—found their creative ground in film set design and collaborations with experimental directors.
5. Through the concept of provisional architecture, this dissertation examines the transformative power of Rajk's temporary spaces on both society and the environment. It argues that his oeuvre was not only ephemeral because of his political activism and the censorship of his work under socialism, but also because his artistic practice was fundamentally conceptual in nature.

Bevezetés

Az 1980-as évek művészetével és alternatív kultúrájával 2014-ben kezdtem el foglalkozni, amikor a tranzit.hu Kortárs Művészeti Egyesület kezdeményezésére Király Tamás (1952–2013) avantgárd divattervező munkásságát hosszú távú projekt keretében kutattam kollégámmal, Muskovics Gyulával. A 2014-ben bemutatott *Nyitott kapuk: Király Tamás 80s¹* című kiállítás és a 2017-ben megjelent *Király Tamás '80s²* könyv a művész munkásságának első évtizedét dolgozta fel. A kiadványban publikált *Kelet-Európa a divat. Forradalmi esztétika és rendszerkritika Király Tamás művészetében* című tanulmányhoz egy interjút szerettem volna készíteni Rajk Lászlóval, 1980-as évekbeli művészi együttműködéseiről és látványtervezői munkájáról. A művészt 2015 tavaszán kerestem fel az interjú ötletével, beszélgetésünkre azonban Rajk külföldi munkái miatt sokáig nem tudott időt szakítani. Az interjúra végül 2017-ben került sor, amikor az *Engedetlen szerkezetek³* című, Király Tamás és Rajk nyolcvanas évekbeli munkáit bemutató kiállítást készítettem elő a Trapéz Galériában. A beszélgetés *A szabad művészetet választottam* címmel jelent a Tranzitblogon. Nem sokkal később Rajk felhívott: találkozóra invitált Paulay Ede utcai otthonába és műtermébe, és felkért, hogy *Rajk Látvány. Filmszobrok és akcionista frottázsok⁴* című akadémiai székfoglaló kiállítása kurátori és kutatói feladataiban vegyek részt. Emellett a művészeti munkásságáról szóló tanulmánykötet koncepcióján is dolgoztunk, valamint a *Rajk Látvánnyal* párhuzamosan *Tervek⁵* címmel mutattunk be egy kisebb kiállítást a Trapéz Galériában. 2017-től kezdve interjúkat készítettem a művésszel, és rendszeresen jártam a műtermébe, ahol első kézből ismerhettem meg alkotásait. Akkor még nem tudtam, hogy ebből az együttműködésből egy négy évig tartó doktori kutatás fog kibontakozni. Közös munkánk 2019-ben tragikusan megszakadt. Rajk halála után feleségével, Rajk Judittal kezdtünk el

¹ *Nyitott kapuk. Király Tamás 80s*, tranzit.hu, Budapest, 2014. október 10. – november 28. Kiállító művészek: Almási Jonathan Csaba, El Kazovszkij, Rodolf Hervé, Kele Judit, Király Tamás, Koppány Gizella, Kozma György, Müller Péter Sziámi, Padi E. Marianna, Szilágyi Lenke, Urbán Tamás, Vécsy Attila. Kurátorok: Muskovics Gyula és Soós Andrea.

² MUSKOVICS Gyula, SOÓS Andrea, szerk., *Király Tamás 80s* (Budapest: tranzit.hu, 2017)

³ KIRÁLY Tamás, RAJK László: *Engedetlen szerkezetek*, Trapéz Galéria, Budapest, 2017. május 31. – június 15. Kurátorok: Muskovics Gyula és Soós Andrea

⁴ *Rajk Látvány – Filmszobrok és akcionista frottázsok*, Rajk László akadémiai székfoglaló kiállítása. 2019. február 7. – 2019. március 3. FUGA – Kortárs Építészeti Központ, Budapest

⁵ RAJK László: *Tervek*, Trapéz Galéria, Budapest, 2019. február 14. – 2019. március 22. Kurátor: Soós Andrea.

gondolkodni azon, hogy milyen módon lehetne Rajk életművét bemutatni illetve munkáit tudományosan feldolgozni.

2020-ban Rajk életművének ideiglenes építészeti alkotásaival foglalkozó kutatási tervemmel felvételt nyertem a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Doktori Iskolájába, és a Rajk hagyatékában fellelhető alkotásokat és dokumentumokat rendszerező műtárgyjegyzék összeállításán kezdtem el dolgozni. Miközben az archívumi munkát lelassította a pandémia, egy kiállítás koncepcióján dolgoztam. Az *A Town on the Edge* című csoportos tárlaton Rajk munkáit három kortárs alkotóval, a Kis Varsó művész párossal és Schmied Andival állítottam párbeszédbe. A művészeket arra kértem fel, hogy az archívumból válasszanak ki egy vagy több munkát, és arra egy újonnan létrehozott műalkotással reagáljanak. A kiállítás az Art Department nevű független művészeti tér nyitó eseménye volt, amely olyan sikeresnek bizonyult, hogy a galéria Rajk Judit munkájának köszönhetően azóta is működik. Kutatásom szorosan összefügg kurátori gyakorlatommal: a kiállításrendezés az egyik legtermékenyebb módja annak, hogy a műveket megismerjem és új összefüggéseket találjak, amelyek segítenek szélesebb kontextusban értelmezni a műalkotásokat. Doktori kutatásom ideje alatt, 2021 és 2024 között három kiállítást rendeztem⁶ Rajk munkáiból, az Ész-t Építészeti Múzeumban bemutatott *Forecast and Fantasy. Architecture without Borders 1960s-1980s (Előrejelzés és fantázia. Építészet határok nélkül 1960–1980-as évek)*⁷ című tárlaton pedig tanácsadóként ajánlottam a kurátorok, Andres Kurg és Laanemets figyelmébe Rajk-műveket. Munkám révén Rajk kevésbé ismert, korai konceptuális művészete mind Magyarországon, mind külföldön nagyobb figyelmet kapott. Ezúton szeretnék köszönetet mondani Rajk Juditnak, amiért a hagyatékhoz hozzáférést biztosított, minden anyagot rendelkezésemre bocsátott és értékes meglátásaival kutatásomat és doktori értekezésem megírását is segítette.

Ahogy Alekszandr Mihajlovics Rodcsenko, Rajk László egyik fontos konstruktivista előképe is több médiumban – festészetben, grafikában, fotóművészetben – alkotott, úgy Rajk is sokoldalú tevékenységéről volt ismert: építész, látványtervező, grafikus, teoretikus, politikus, oktató és,

⁶ Az Art Departmentben 2021-ben az *A Town on the Edge* címmel Kis Varsó, Rajk László és Schmied Andi kiállítását, 2022-ben Birkás Ákos és Rajk László Kádár-kocka. *Felforgató művészi reakciók* című, 2023-ban pedig Isi Litke kurátortársammal a New York-i Valerie Goodman Galleryben a *Staging Future Worlds. The Architectural Visions of László Rajk* című kiállítást mutattuk be.

⁷ *Forecast and Fantasy. Architecture without Borders 1960s-1980s*, Estonian Museum of Architecture, Tallinn, 2023. január 20. – április 30. Kiállító művészek: Archizoom, Jurij Avvakumov, Alexander Brodskij & Ilja Utkin, Igor Dřevíkovský & David Vávra, Dvizhenie, Stano Filko, Gellér B. István, Jozef Jankovič, NER, Tiit Kaljundi, Jevgeni Klimov, Mari Kurismaa, Kai Koppel, Vilen Künnapu, Leonhard Lapin, Hardijs Lediņš, Avo-Himm Looveer, Kirmo Mikkola, Stefan Müller, Jüri Okas, OHO, Ain Padrik, Alessandro Poli, László Rajk, Toomas Rein, Sirje Runge, Superstudio, Tõnis Vint és mások. Kurátorok: Andres Kurg és Mari Laanemets.

amint ez az értekezés felveti, konceptuális művész volt. Rév István történész a „konstruktor” kifejezéssel jellemezte,⁸ ami összecseng az Rajk által nagyra tartott klasszikus avantgárd irányzat, az orosz konstruktivizmus ideáljával: az alkotó egyszerre művészi rendező és mérnöki tervező. A hagyatékban végzett kutatás és a kiállítási projektek során gazdag, építészeti, képzőművészeti és designelméleti vonatkozású életmű tárult elém, amelynek részét képezik Rajk rajzai, építészeti modelljei, grafikai munkái, városi projektjeinek dokumentációi, archív fényképek, illetve a művész építészettel foglalkozó írásai is. Ez a felismerés azonban annak a belátásával járt, hogy ki kell választanom azt az időszakot és látószöveget, amelyen keresztül Rajk életművét vizsgálni fogom. Az ideiglenes terekből kibontakozó kísérleti építészete egy korai művére, az *5 terv* című kulcsfontosságú alkotásra irányította a figyelmem, amelyet Rajk konceptuális gondolkodásának eredőjének, egyik legplasztikusabb megnyilvánulásának tartok. Az értekezés Rajk László munkásságának első két évtizedére koncentrálok: 1977-től 1989-ig kísérem végig a művész provizórikus, azaz ideiglenes építészeti alkotásait. Kutatásom korai konceptuális építészetéből, és abból a megállapításból indult ki, hogy munkásságát az 1970-es évektől kezdve meghatározta a koncepció, az elmélet és a rajz hármas egysége. Életművében az építészeti rajz – minden szabad kézzel készített formája, a firkálástól a funkcionális skiccen át egészen a mérnöki precizitással kidolgozott, önálló látványként is értelmezhető részletrajzokig és gyártási tervekig – már egyetemi éveitől kezdve meghatározó médium volt. A rajz mellett a makett, vagyis az építészeti gondolat kézzelfogható hordozója, valamint az épített környezetről való elméleti gondolkodás jellemezte életművét. A rajz, a modell és az elmélet egysége, illetve az ezekből formát öltő koncepció elsődleges kifejezési eszközévé vált: mintha az ötlet mindig is fontosabb lett volna számára, mint a megvalósult matéria. Kézenfekvő lenne azt állítani, hogy Rajk politikai aktivizmusa és a szocializmus alatt tiltott kategóriába sorolt tevékenysége miatt volt munkássága nagy részben provizórikus, azaz fizikailag mulandó és részben emiatt, értelmezhetőségében törékeny. A lehetséges magyarázat – amelynek kifejtésére tesz kísérletet az értekezésem – azonban ennél sokkal összetettebb. Rajk konceptuális gondolkodásának gyökerei egy korai munkáján, illetve az 1960-as és 1970-es években az őt ért művészeti, építészeti és elméleti hatásokon keresztül érthetők meg leginkább. Művészetének politikuma is sokkal rétegzettebb annál, mint amilyennek elsőre tűnik. Jóllehet munkáinak visszatérő eleme a

⁸ Rév István történész, a Blinken OSA Archivum igazgatója, Rajk László közeli barátja. 2022 júniusa és augusztusa között Visegrad ösztöndíjjal kutattam a Blinken OSA Archivumban. Az idézet Rév Istvánnal ebben az időszakban, egy Rajk László munkásságáról folytatott beszélgetésből származik.

társadalomkritika, Rajk számára a politika nem elsősorban ideológiai, hanem közéleti kérdés volt: a nyilvános tér alakítása, a közösségi létezés és alkotás lehetősége foglalkoztatta. Ennek az attitűdnek az egyik bizonyítéka, hogy munkái többsége kollaboratív módon jött létre. „1968 környékén ez egy nagyon erős alternatíva volt: ha feltesszük, hogy létezik a szabad művészet és van a politizáló művészet – a politizálót nem pejoratív értelemben használok – akkor én a szabad művészetet választottam, és nem a politikailag elkötelezettet” – fogalmazott Rajk.⁹ Értekezésem az *5 terv* című, 1977-es, konceptuális építészeti munkájának elemzésén keresztül mutat rá Rajk magyar neoavantgárd művészeti közegben betöltött szerepére, illetve munkásságának a neoavantgárd művészet konceptuális hagyományaihoz fűződő elemeire. Az egyik legfontosabb inspirációs forrásának, az orosz konstruktivizmusnak Rajk műveire gyakorolt hatását kortársai – és bizonyos projektekben alkotótársai, Bachman Gábor, Király Tamás és Vida Judit – munkáival párhuzamosan vizsgálom, és az orosz avantgárd 1960-as évek végétől növekvő nemzetközi népszerűségével, műkereskedelmi konjunktúrájával és művészettörténeti újrafelfedezésével együtt olvasom. Az orosz konstruktivizmus formavilágát és a szocialista hatalmi jelképek ironikus alkalmazását az 1980-as évek posztmodern filmdíszleteiben vizsgálom. A Plusz Stúdió alkotói kollektíva mulandó konstrukcióit a nyolcvanas évek közepén kísérleti irányokba induló rendezők, Bódy Gábor, Gothár Péter és Sándor Pál filmjeivel összefüggésben értelmezem. Az építészet, a díszlet és a képzőművészeti alkotás határán létrehozott terek jelentőségét Rajk egyik legismertebb munkájában, a *Ravata* elemzésén keresztül mutatom be, valamint korábbi munkáival való összefüggését is kifejezem. Ez a mű szimbolikus és gyakorlati határt is jelent mind Rajk életművében, mind a kutatásomban: a rendszerváltás utáni munkái már teljesen más kulturális és társadalmi környezetben jöttek létre. Az értekezésben Rajk munkáit a konceptuális művészet és a kísérleti építészet felől közelítem meg, és az építészetről való elméleti gondolkodás nemzetközi áramlataival kapcsolom össze. A standardizált építkezés kritikája, az antidesign, az orosz papírépítészet, a buhera esztétikája, a vernakuláris építészeti hagyományok, az építészetben alkalmazott montázstechnika és a dekonstrukció mentén kirajzolódnak Rajk művészetére gyakorolt legfontosabb művészeti és elméleti hatások. Korai munkássága nem csupán a magyar neoavantgárd művészet kontextusába illeszkedett, hanem az építészetben rejlő társadalomkritikát kiélező nemzetközi

⁹ SOÓS Andrea, „A szabad művészetet választottam – interjú Rajk Lászlóval”, Tranzitblog, 2017.09.15., hozzáférés: 2025. 08. 20., <http://tranzitblog.hu/a-szabad-muveszetet-valasztottam/>

trendekhez is kapcsolható. Műveit olyan, általa is figyelemmel követett és tisztelt külföldi alkotókkal vetem össze, akik az építészetre mint kísérleti művészeti médiumra tekintettek, így például az Archigram és Superstudio kollektívák, Gordon Matta-Clark vagy James Wines munkásságával állítom párhuzamba.

Életművéről szóló interdiszciplináris kutatásom nem csupán Rajk korai munkáinak megismeréséről, és azok eddig új szempontok szerinti analíziséről, hanem azon korszak a társadalmi és politikai kontextusának a megértéséről is szól, amelyben Rajk pályája elindult. A dolgozat azokat a helyszíneket és közösségeket ismerteti, amelyekben a sok szempontból korlátozó szocialista Magyarországon Rajk kritikai építésze kibontakozhatott. A magyar művészeti impulzusok mellett kanadai tanulmányai, az orosz avantgárd művészetben való elmélyülése, valamint az 1970-es évektől épített, és élete végéig ápolt nemzetközi kapcsolatai együtt jelölik ki munkásságának első két évtizedének sarokpontjait, melyek köré ez az írás is szerveződik. Korai munkáiból visszafejthető a Rajkra jellemző, mérnöki tudásra és pontos kivitelezésre épülő, ugyanakkor a fantáziát, játékosságot és kreativitást hangsúlyozó alkotói metódus.

Korai konceptuális építészet: 5 terv

Az 1960-as évek végétől Rajk számára egyre fontosabbá vált a magyar neoavantgárd művészeti közeg. Mély benyomást tett rá az 1968-as első¹⁰ és az 1969-es második Iparterv-kiállítás,¹¹ ahol többek között Bak Imre, Keserü Ilona, Lakner László, Szentjóbby Tamás és Tót Endre munkáival találkozott. Művészi szemléletére a kísérleti színház is nagy hatással volt – különösen Halász Péter lakásszínháza¹² és a Najmányi László által alapított Kovács István Stúdió,¹³ amelynek tagja is lett. A Budapesti Műszaki Egyetem építész hallgatójaként az Egyetemi Színpad, az R Klub és a Bercsényi Klub eseményein került egyre közelebb a progresszív szellemű művészetéhez. Rendszeresen látogatta a Galántai György által életre hívott, a magyar neoavantgárd művészet legfontosabb kiállító- és találkozóhelye, a balatonboglári kápolnaműterem eseményeit. A neoavantgárd nyitotta meg számára az utat a konceptuális és kísérleti irányok felé, de legalább ennyire meghatározó volt a Párkányi Mihály vezette Nontecton csoport¹⁴ hatása is. Párkányi 1962 és 1969 között a LAKÓTERV Műszaki Osztálya Kutató Csoportjának vezetője volt, ahol elsőként ismerte fel, hogy a házgyári termelés, azaz a zárt rendszerű nagypaneles építkezés, az uniformizált lakóházak nem teremtenek megfelelő életteret.¹⁵ Kritikájának hangot is adott, és egy olyan, merőben más rendszer kidolgozását kezdte el, amelyben a tervezés, a gyártás és az összeállítás integrált folyamatot alkotott. Erre alapozta a Gutenberg-elvű nem-tektonikus rendszerek általános elméletét, utalva arra, hogy az írás mechanikai ismételhetőségét először Gutenberg tette lehetővé. Az elv lényege, hogy szemantikailag semleges, nem-teherhordó elemek – mint az írott szövegnél az ábécé betűi – variálásával bármilyen épület létrehozható. 1972 és 1977 között a Nontecton tagjaként Rajk ezen az elméleti alapon nyugvó építészeti

¹⁰ A kiállítás 1968. december 22-én nyílt meg az Ipari Épülettervező Vállalat belvárosi székházában Sinkovits Péter művészettörténész rendezésében. A cenzori hivatal megkerülésével rendezett csoportos tárlat csupán néhány napig volt látható, és tizenegy fiatal művész, Bak Imre, Frey Krisztián, Hencze Tamás, Jovánovics György, Keserü Ilona, Konkoly Gyula, Lakner László, Molnár Sándor, Nádler István, Siskov Ludmil és Tót Endre munkát mutatta be.

¹¹ A második Iparterv kiállítás 1969. október 24-én nyílt meg, Baranyay András, Major János, Méhes László és Szentjóbby Tamás munkáival kibővülve.

¹² Rajk több Halász Péter-darab számára is tervezett díszletet és időnként szereplőként is részt vett az előadásokban.

¹³ A Kovács István Stúdiót Najmányi László alapította, amely ezen a néven 1971 és 1976 között működött. A társulat alapító tagjai voltak: Eperjessy Katalin, Orsós Györgyi, Puskás István, Rajk László, Sulik Béla, Magos György, Kígyós Erzsébet, Nagy Brigitta, Eörsi Katalin, Gulyás István, Papp Tamás, Molnár Gergely.

¹⁴ A Non-tecton csoport a Magyar Tudományos Akadémia kutatási programja volt, vezetői Dr. Párkányi Mihály, Dr. Gábor László, Dr. Garay Lajos, Mikó János, Sámsondi Kiss Béla; tagjai pedig Barcza János, Dr. Hajdu László, Kövesdi Rózsa és Rajk László voltak.

¹⁵ HULESCH Máté (szerk.), *Száz éve született dr. Párkányi Mihály*, 2024.12. 01., hozzáférés: 2025. 06. 12., <https://epiteszforum.hu/szaz-eve-szuletett-dr-parkanyi-mihaly->

rendszer kifejlesztésében vett részt. A Párkányi által kidolgozott elv és technológia a strukturalizmust és a szemiotikát ötvözte: az elemekre bontás majd az elemek tetszőleges átrendezése és ebből egy új struktúra építése Rajk gondolkodásmódjának egyik alappillére lett. A művészeti és elméleti inspiráció mellett Rajk László megbízható statikai és mérnöki tudásra is szert tett. Ennek köszönhetően konceptuális munkái nem elrugaszkodott fantáziavilágként jelentek meg, hanem magukban hordozták a gyakorlati megvalósítás lehetőségét. A technológiai precizitás és a pontos szerkezeti megoldások révén tervei nemcsak esztétikai vagy filozófiai spekulációk voltak, hanem reálisan értelmezhető építészeti víziók is.

A spekulatív gondolkodás, mint töprengés és a részletek iránti figyelem, jól megfigyelhető az 1977-ben készült *5 terv* című konceptuális építészeti munkájában. A sorozat magyar, angol és francia nyelvű szövegekkel kísért rajzokból és fotómontázsokból áll, és egy saját kiadású, limitált példányszámú katalógusban jelent meg. A sokáig elveszettnek hitt eredeti művek 2022-ben egy online fellelt katalógus¹⁶ nyomán a Sárospataki Képtárban tett látogatás során kerültek elő. Ez a felfedezés nem csupán az addig kizárólag nyomtatott kiadványként ismert¹⁷ *5 terv* kutatása szempontjából jelentett fordulópontot, hanem közelebb vitt az 1970-es évek neoavantgárd művészetéhez is. A gyűjtemény Rajk László életművének kontextualizálásában is kiemelt jelentőséggel bír, ezért az alábbiakban részletesebben is foglalkozom vele.

A Sárospataki Képtár kortárs műgyűjteményének építését Lengyel László és Dobrik István kezdte el a hetvenes évek második felében, és ezt a munkát folytatta Bán András Török Tamás segítségével. Ahogy Bán András a *Helyzet. A hetvenes évek művészetét a Sárospataki Képtárban* című, 1984-ben a gyűjteményből rendezett kiállítás katalógusában fogalmaz, a „gyűjtőmunka előtt kezdetben szinte leküzdhetetlen akadályok álltak”,¹⁸ hiszen ekkorra a fő művek jelentős részét más, fővárosi és vidéki intézmények, magángyűjtők vagy külföldi galeristák már megvásárolták.

¹⁶ A katalógust Rajk Judit, a művész felesége fedezte fel. 2022 augusztusában Rajk Judittal és Sasvári Edittel látogattam el a Sárospataki Képtárba, ahol a múzeum vezetője, Jaskó Beatrix segítségével megtekinthettük a műveket.

¹⁷ A katalógusok megmaradt példányai 1990-ben kerültek vissza Rajk Lászlóhoz, Köböl Józseftől, első feleségének, Köböl Annának az édesapjától. A kiadvány grafikai tervét akkori sógornője, Köböl Vera tervezte. Rajk nem tudott arról, hogy az eredeti műveket a Sárospataki Képtár gyűjteményében őrzik.

¹⁸ BÁN András, „Emlékek egy utópikus múzeumról”, in KISHONTHY Zsolt, szerk.: *Helyzet. A hetvenes évek művészetét a Sárospataki Képtárban*, 1–3 (Miskolc: Herman Ottó Múzeum, 1984)

A másik akadályt a szűkös anyagi források jelentették, ezért az intézmény kezdetben a magyar neoavantgárd jelentős alkotóinak grafikai munkáira koncentrált. Így került a gyűjteménybe többek között Maurer Dóra, Erdély Miklós, Keserü Ilona, Nádler István, Bak Imre, Birkás Ákos és Pinczehelyi Sándor több műve.¹⁹ A gyűjtés második szakaszában a magyar performanszművészet meghatározó dokumentumaival (például Hajas Tibor munkáival), Rajk László konceptuális építészeti projektjével, valamint Szenes Zsuzsa, Szilvitzky Margit és Gecser Lujza textilművészeti alkotásaival bővült a kollekció. Ez a gyűjtői program a szocialista Magyarországon merész és előremutató vállalkozásnak számított, ugyanis egy olyan intézményi szellemiséget vetített előre, ahol a művészet kritikus, sőt politikus hangjai is teret kaphattak. Ugyanakkor a sárospataki gyűjteményépítés azt is jól mutatja, mennyire szervesen kapcsolódott Rajk kísérleti építészete a magyar neoavantgárd művészet rendszeréhez és hogy munkássága már a hetvenes évek végén bekerült a magyar művészettörténeti kánonba.

Az *5 terv* különleges helyet foglal el az 1970-es évek magyar művészetében és Rajk életművében is: a konceptuális művészet és az építészet határterületén vizsgálja a téralkotás művészeti és kritikai potenciálját. Médiuma az építészeti rajz és a fotómontázs, rövid szöveges kommentárokkal kiegészítve. Maga a mű tehát a dokumentáció és a szöveg együttese – ez a konceptuális művészet egyik tipikus megjelenési formája. Az *5 terv* egyértelműen kapcsolható a hetvenes évek magyar neoavantgárd, illetve konceptuális művészeti tendenciáihoz, és akár helyet kaphatott volna Beke László *Elképzelés* című projektjében is.

A konceptuális tendenciákat érzékelve, illetve hogy ezeket a törekvéseket ösztönözze, 1971-ben Beke felhívást intézett huszonnyolc magyar művészhez, hogy küldjenek neki olyan dokumentumokat, amelyek témája a „mű=az elképzelés dokumentációja”.²⁰ A felhívását – amelyet zömmel képzőművészeknek küldött el – Attalai Gábor, Bak Imre, Balaskó Jenő, Baranyay András, Csáji Attila, Csiky Tibor, Donáth Péter, Erdély Miklós, Fajó János, Ficzek Ferenc, Gulyás Gyula, Haraszty István, Hencze Tamás, Jovánovics György, Keserü Ilona, Kismányoky Károly, Lakner László, Lantos Ferenc, Major János, Méhes László, Nádler István, Pauer Gyula, Pinczehelyi Sándor, Szentjóby Tamás, Szíjártó Kálmán, Tandori Dezső, Tót Endre és Türk Péter kapta meg. A beérkezett munkák a magyar konceptuális művészet fontos dokumentumai lettek,

¹⁹ U.o.

²⁰ BEKE László, *Az „elképzelés”-ről*, 1971. 08. 04., hozzáférés: 2025. 05. 15., <https://artpool.hu/lehetetlen/real-kiall/elkepzeles/beke.html>.

amelyeket Beke dossziékban őrzött, és amelyeket évtizedekig kizárólag a lakásán lehetett megtekinteni. A faksimilékből 2008-ban jelent meg az *Elképzelés* című kiadvány.²¹

Bár Rajk munkája később keletkezett, mégis fontos párhuzamokat mutat Beke László *Elképzelés* című projektjével. Egyrészt azért, mert Rajk ugyanabban a közegben mozgott, mint az *Elképzelés* résztvevői: munkájukat a hatvanas évek végétől figyelemmel követte, a hetvenes évek második felétől pedig ő maga is aktív résztvevője volt a magyar neoavantgárd művészetnek. Másrészt az, hogy az *5 terv* a Sárospataki Képtár neoavantgárd alkotókra fókuszáló, kortárs gyűjteményének része lett, bizonyítja, hogy pályájának kezdetén Rajk elsősorban művészként kapcsolódott ehhez a közeghez és egy konceptuális művel került be a művészettörténeti kánonba. Ezt a pozíciót tovább erősíti, hogy az *5 terv* bevezetőjét a magyar neoavantgárd és konceptuális művészet legmeghatározóbb teoretikusa, Beke László írta. Művészettörténeti jelentősége mellett Rajk e korai munkája az építészeti gyakorlatot is komplex, kritikai szemszögből közelíti meg, illetve az itt megfogalmazott elvek későbbi munkáiban is visszatérnek. Emiatt különösen fontosnak tartom, hogy a művet projektenként a továbbiakban részletesen elemezzem.²²

Az *5 terv*ben az építészet olyan, az embereket állandóan körülvevő köztéri művészeti formaként jelenik meg, amely a társadalmi nyilvánosság és kritikai diskurzus potenciális helyszíne lehet. A kiadvány bevezetőjében Beke László a technológia–funkció–gazdaságosság által körülhatárolt, az építőművészet helyett a mérnöki tervezésre koncentráló építészeti trendekkel állítja szembe Yona Friedman, Buckminster Fuller vagy Christo utópiáit. E fantasztikus projektekkel ellentétben Rajk nem a jövőbe tekint, hanem a meglévőt akarja újragondolni: ahogy Beke írja,²³ Rajk számára az „előrejelzés=korlátozás”. Ezzel egybevág Rajk vélekedése saját alkotói, tervezői szerepéről, amely szerint az építésznek olyan kutatónak kell lennie, aki kellő távolságból szemléli kutatása tárgyát, azaz „látja annak erényeit és szépségeit, de egyúttal hibáit is. És mivel egyidejűleg városról, befogadó környezetről is van szó, erősíti és elfogadja azt, másrészt változtat és a

²¹ BEKE László: *Elképzelés, 1971. A magyar konceptművészet kezdetei. Beke László gyűjteménye* (Budapest: tranzit.hu, OSAS, 2008)

²² Az *5 terv*ről az Építészfórumon jelent meg írásom, amelynek bizonyos részeit felhasználtam ehhez a fejezethez. Lásd: SOÓS Andrea: *A város az a világ, amit az ember maga számára épít. Rajk László 5 terv című projektjéről*, 2022. 03.10., hozzáférés: 2025. 06. 09., <https://epiteszforum.hu/a-varos-az-a-vilag-amit-az-ember-maga-szamara-epit--rajk-laszlo-5-terv-cimu-projektjerol>

²³ RAJK László, *5 terv*, saját kiadás magyar, angol és francia nyelven, BEKE László bevezetőjével (Budapest, 1977).

hibákat megpróbálja orvosolni.”²⁴ Az 5 terv ennek a gondolkodásmódnak az építészeti megfogalmazása, amelyben Rajk az urbanisztikai és a társadalmi kritikát egyesíti.

A Továbbfejlesztés (Le Corbusier öröksége), a kiadványban elsőként szereplő koncepció, a világhírű francia építész és teoretikus, Le Corbusier öt alaptételének²⁵ egyikét, az épület pillérekre állítását értelmezi újra. Le Corbusier *Az új építészet öt pontja* című kiáltványában²⁶ fogalmazta meg a modern építészetet meghatározó tervezési elveit. Az esztétika és a természethez való visszatérés zálogát Le Corbusier a cölöpös szerkezet felszínre hozásában látta, amely mentesítette az épület homlokzati elemeit a statikai funkciótól. A cölöpök ugyanakkor a tartófalak szerepét is kiváltották, így a tervező mind a homlokzatot, mind pedig a belső teret teljesen szabadon, saját esztétikai elvei szerint alakíthatta. Le Corbusier oszlopokra állította az épületet, ezáltal a természethez való közeledést is szorgalmazta: a kertet a lakóház alá is kiterjesztette, ugyanakkor az árvíz vagy hurrikán sújtotta területeken a megemelt földszint életmentő funkcióval is bírt. Rajk ezt a struktúrát gondolta tovább: a földre állított cölöpök pilléreké váltak, és alattuk új alapozás állt, amely rendszer Rajk szerint úgy folytatható, ha a cölöpalapozás alapozását is kiemeli a földből. Rajk egy végtelenségig bővíthető, egymásra épülő tartószerkezetet hozott létre, egy sajátos hálózatot, amelynek precízen kivitelezett rajza akár egy tudományos-fantasztikus film díszletét is ábrázolhatná. Az alapok cölöpökre emelése és a végteleníthető, funkcionalista szerkezet alkalmazása nemcsak a Lehel csarnok építészeti struktúrájában figyelhető meg, hanem visszatérő motívum Rajk több, a 2000-es évek elején tervezett projektjében is – amikor a számítógépes tervezőprogramokban Le Corbusier megoldása már magától értetődő szerkesztési módszer volt. *A Továbbfejlesztés (Le Corbusier öröksége)* egy klasszikus, a modern építészetet alapjaiban meghatározó elvből indul ki, és mintha Rajk sajátos újraértelmezését adná a ma már sok szempontból vitatott²⁷ Le Corbusier örökségének: ahogy a francia teoretikus kiáltványa, úgy Rajk is öt pontban vázolja fel válaszait, melyek közül kettő is közvetlenül a szocialista Magyarország építészeti sajátosságaira reflektál. A lokális építészeti kérdések felvetését Rajk a panelépítés gyakorlatának kritikájával kezdi. A *Megszakítás (Emlékmű a 43. sz. ÁÉV-nek és a FŐBER-nek)* című munkájában a panelház-

²⁴ RAJK László, „Múzeum – A múlt és jelen határán ejtett hasíték”, in Mihályi Gábor, szerk.: *Európai füzetek*, 8. sz. (Budapest: Újvilág Kiadó, 2003), 94.

²⁵ LE CORBUSIER, PIERRE JEANNERET: „Les cinq points d'une architecture nouvelle”, in *L'Architecture Vivante*, (Paris, 1927), 22–27.

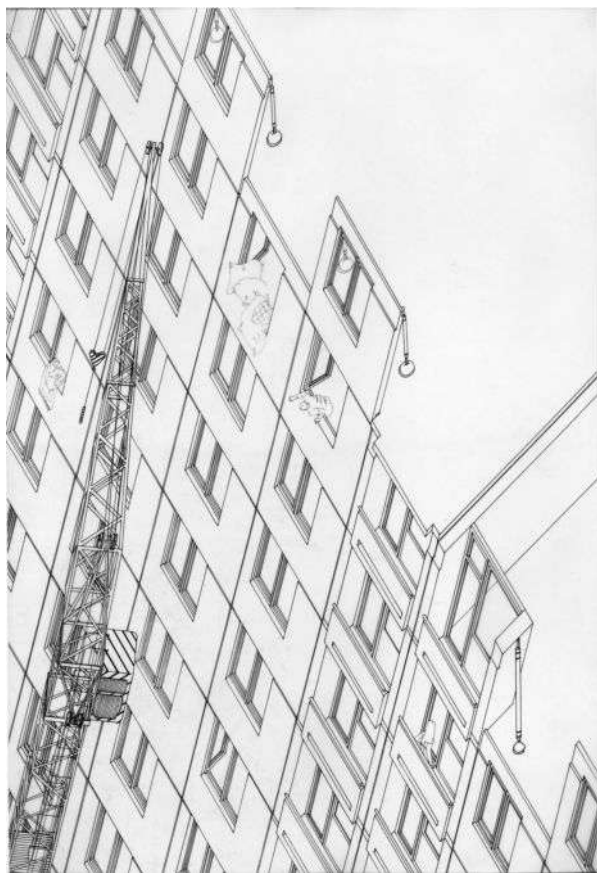
²⁶ U.o.

²⁷ NECHVATAL, Joseph, *Revisiting Le Corbusier as a Fascist*, 2015. 07.10., hozzáférés: 2025. 05. 20, <https://hyperallergic.com/221158/revisiting-le-corbusier-as-a-fascist>.

konstrukció folyamatszerűségét ábrázolja. A mű alcímében említett vállalatok vizsgálata rávilágít arra, hogy a Fővárosi Építőipari és Beruházási Vállalat (FŐBER) az 1956-os forradalom és szabadságharc során megrongálódott épületek helyreállításáért, valamint a foghíjtelkek beépítéséért volt felelős. Később a FŐBER koordinálta az 1961-ben elindított panelprogramot is, amely országosan egymillió új lakás építését irányozta elő. A 43. sz. ÁÉV – Közép-Európa legnagyobb lakásépítő vállalata – a panelházak tömeges kivitelezésében játszott kulcsszerepet. A *Megszakítás* tehát mind az 1956-os forradalom utáni újjáépítésnek, mind pedig a rohamtempóban zajló panelépítésnek emléket állít. Vizuális inspirációi azok a korabeli propagandafényképek lehettek, amelyek jellemzően felülnézetből mutatták a panelház építésének előrehaladtát, betekintést nyújtva a készülő lakások megegyező elrendezésébe, illetve azok a felvételek, ahol egy ipari méretű daru ablakkal együtt emeli be a panelház homlokzati elemét a már felépített struktúrába. Ezek a képek egyfelől a szocialista építkezés nagyszerűségét és hatékonyságát közvetítették, és a modern technológiát, az egyenlőségen alapuló, moduláris rendszer praktikusságát ünnepelték. Rajk a tízemeletes panelház legfelső emeletének felépítését félbeszakítja, így ezen a szinten az egyforma lakások helyett csupán a homlokzat kulisszáit építi fel, és az előre beszerelt ablakkal ellátott betonkockát tartó statikai elemet szerkeszti meg. Az épület teteje így inkább építészeti installációként értelmezhető, ahol a különböző magasságokban félbehagyott, befejezetlen tetőszerkezetek adják a ház karakterét. A látvány efféle megkonstruálása, azaz a tér illúziójának építészeti megfogalmazása ebben a munkában Rajk díszlettervezői gondolkodását is megidézi.

Egy korabeli, valószínűleg a háztömb ünnepélyes átadásán készült fotó lehetett a fotómontázs alapja, amelyre a leendő lakók és a megjelent sajtómunkások mögé Rajk ezeket a befejezetlen, különböző magasságú paneleket montázsolta, kritikus fénytörésbe helyezve az ötéves terv által diktált, ugyanakkor tarthatatlan tempójú panelprogramot. A panelházakat Rajk később is több ízben kritizálta, szegregáló, a városképet romboló, és a lakásválságot tovább mélyítő tulajdonságait kiemelve.²⁸

²⁸ MINK András, RAJK László, *A tér tágassága (életútinterjú)* (Budapest: Magvető Kiadó, 2019), 98.



Rajk László: *Megszakítás (Emlékmű a 43. sz. ÁÉV-nek és a FŐBER-nek), 5. terv, fekete-fehér fotómontázs, 1977.* A Sárospataki Képtár jóvoltából.



Panel beemelés, 1970-es évek. Forrás: A Főber Zrt. honlapja.



Rajk László: *Megszakítás (Emlékmű a 43. sz. ÁÉV-nek és a FŐBER-nek), 5. terv, fekete-fehér fotómontázs, 1977.* A Sárospataki Képtár jóvoltából.

A kiadványban következő projekt, a *Pozíció*, szintén a Kádár-rendszer tömeges lakhatási megoldásaira reflektál. A négyzet alaprajzú, sátozott ház – közismert nevén Kádár-kocka – a falusi Magyarország jellemző épülettípusává vált az 1960-as évektől kezdve, és máig meghatározza a vidéki utcaképet. A szövetkezetesítés hatására a falusi lakosság urbanizációs törekvései felerősödtek: a földek államosítását követően a lakóházépítés – amely korábban presztízsértékkel bírt – elsődleges céllá lépett elő.²⁹ A modern otthonban megjelentek az új igényeket tükröző terek: a tágas fürdőszoba, a gyerekszoba, valamint a közös használatú nappali. Az állami támogatás lehetősége is ösztönözte az építkezést, amelyhez feltételként társult, hogy az alapanyagokat TÜZÉP-telepekről kellett beszerezni. A Kádár-kocka nem csupán a modern és megfizethető lakhatás szimbóluma lett a vidéki lakosság számára, hanem egyfajta közösségteremtő erővel is bírt. Az építkezés gyakran kalákában zajlott, szomszédok, rokonok segítségével. A standardizált elemekből összeállított házakat a lakók saját ízlésük szerint alakították tovább: tapétával, csempével, a homlokzat egyedi kifestésével tették személyessé a teret.

Ugyanakkor már az 1970-es évektől kezdve kritikai hangok is megjelentek e tömeges házépítési forma kapcsán, elsősorban az értelmiség és az építész szakma részéről. Ezt a feszültséget dolgozza fel Zolnay Pál 1975-ös dokumentumfilmje, *A ház*,³⁰ amelyben az Ybl Miklós Építőipari Műszaki Főiskola végzős hallgatói igyekeznek meggyőzni a lakosságot arról, hogy az általuk sivárnak tartott Kádár-kocka helyett inkább nyeregvetős, a klasszikus parasztházra emlékeztető otthont építsenek, amelyhez akár még típustervet is biztosítottak volna.

A szocialista értelmiség gőgjét és a Kádár-kockák iránti kulturális lenézést elemzi György Péter *A Kádár-kocka*³¹ című írása. A tanulmány Mojzer Miklós „fattyúhajtás” kifejezését idézi, amellyel a háztípust illetve, valamint arra is kitér, hogy S. Nagy Katalin művészettörténész a kockaházak elterjedését „polgári jellegű” építkezésként értelmezte – utalva arra, hogy ezek a házak a polgári életforma iránti vágy kifejeződése voltak. Mindez jól mutatja, hogy a Kádár-kocka már megjelenésének idején is élénk vitákat váltott ki. Az utóbbi években újra figyelem övezi ezt az

²⁹ TAMÁSKA Máté, „Kockaházak a skanzenben?: Az utóparaszti háztípus helye a vidéki házfejlődésben”, *Múltunk – Politikatudományi Folyóirat*, 3. sz. (2008): 98–108.

³⁰ ZOLNAY Pál: *A ház*, dokumentumfilm, 1975, hozzáférés: 2025. 07. 17. <https://www.youtube.com/watch?v=m7sUPkBoSWY>.

³¹ GYÖRGY Péter, „A Kádár-kocka”, *Mozgó Világ*, 47.sz. (2007): 229–235.

épülettípust: több művészeti projekt³² és kiállítás³³ tematizálta a ház esztétikai, társadalmi és történeti jelentőségét.

A hetvenes években szinte egy időben, egymástól függetlenül foglalkoztatta Birkás Ákost és Rajk Lászlót a kockaház.³⁴ Birkás a magyar vidéket járva a házakról fényképeket készített, majd a fotók alapján a pop-art ihlette, realista jegyeket mutató, mégis álomszerű képeket festett. Ezeket a munkáit főleg vidéki kultúrházakban mutatta be a hetvenes évek elején, amely gyakorlat ellentmond a fentiekben felvázolt, kirekesztő értelmiségi hangoknak. Festményein némelyik ház frontálisan, a képmezőt szinte teljesen kitöltve jelenik meg, egy másik mintha fantáziavilágban lebegne, miközben egy minden szempontból korlátozott társadalom mindennapjairól adnak képet. Máshol a ház motívuma bekeretezett festményként lóg a hetvenes években divatos, virágos mintájú hengerelt falon. Birkásnak ezek a művei arra a kérdésre keresik a választ, hogy a hatalom által kisajátított szimbólumok hogyan fordíthatók át a különböző kritikai gyakorlatokban. Ehhez hasonló, kritikai attitűd jellemzi Rajk *Pozíció* című munkáját, amely először egy Szegő Györggyel közös, 1978-ban a Fészek Klubban rendezett kiállításon³⁵ szerepelt. A kiállítást – valószínűleg politikai okok miatt – idő előtt be kellett zárni: Rajk, ahogy György Péter fogalmazott, a Kádár-rendszer kritikáját, és a kívülállás és a különbözőség problémáját építészeti munkává formálta.³⁶

„A tömegtermelés elkerülhetetlenné vált a megnövekedett igények kielégítése miatt. A standardizálás, méret-koordináció, tipizálás, sőt néha az uniformizálás egyenes következménye a tömegtermelésnek. Jól ismert tény azonban, hogy egy azonos elemekből álló elemsor monotóniája azonnal megbomlik, ha akárcsak egyetlen elemének a helyzetét (pozícióját) megváltoztatjuk. A VI. sz. rajz egy tipikusan magyar városi vagy falusi házat ábrázol tipikus helyzetben. Az I–V. sz. rajzok egy tipikusan magyar városi vagy falusi házat ábrázolnak, nem

³² ROTHERS, Katharina, szerk., *Hungarian Cubes: Subversive Ornaments in Socialism* (Zürich: Park Books, 2014)

³³ *Kis magyar kockológia. A modernitás hajlékai*, Ludwig Múzeum, 2024. május 18. – augusztus 20. Kurátor: KÉSZMAN József, kiállító művészek: ASZTALOS Zsolt, BIRKÁS Ákos, BME Építész Szakkollégium (KUSTRA Vencel, RÉVÉSZ Tamás, PARAGI András) és SZEDERKÉNYI Lukács (au műhely), BUKTA Imre, CSIZIK Balázs, CSONDOR Réka, FEHÉR László, GERHES Gábor, HÉZSŐ Ferenc, KERESZTESI Botond, KIRÁLY András, Magyar Malter, MERÉNYI Dávid, NEMES Csaba, Oláh Mara OMARA, RAJK László, Katharina ROTHERS, SCHMIED Andi, SIBITKA Anna, SZOLNOKI József, SZÖLLŐSI Géza, tekerd! csoport. Valamint: *A kockaház. Lakóház, életforma és annak reprezentációja a Kádár-korban*, szentendrei Szabadtéri Néprajzi Múzeum Skanzen Galéria, 2024. június 21. – október 31., kurátor: dr. SÁRI Zsolt, kiállító művészek: BIRKÁS Ákos, BUKTA Imre, CSÁKI László, ROTHERS Katarina, MERÉNYI Dávid, NEMES Csaba, RAJK László, SCHMIED Andi, SIBITKA Anna, SZÁNTÓ István, SZOLNOKI József, TÓTH Norbert, WEILER Péter.

³⁴ *Kádár-kocka. Felforgató művészi reakciók 1973–1977*, BIRKÁS Ákos és RAJK László kiállítása. Art Department, Budapest, 2022. november 17. – december 30. Kurátor: SOÓS Andrea.

³⁵ RAJK László: *5 terv* és Szegő György: *Álomtervek* című kiállítása, Fészek Klub, 1978. Kurátor: Molnár Éva.

³⁶ GYÖRGY Péter, „A Kádár-kocka”, *Mozgó Világ*, 47. sz. (2007): 235.

tipikus helyzetében”³⁷ – fejti ki Rajk a *Pozíció* leírásában, majd egy határozott mozdulattal a tetejére állítja a Kádár-kockát. Az ugyanolyan Kádár-kockából álló sorban egy ház nem engedelmeskedik: Rajk a fotómontázson ábrázolt, merész építészeti gondolat mellé illesztette a felfordított kockaház axonometrikus ábráit. Hasonlóan a *Megszakítás* című projekthez, Rajk ebben a munkában azt képzei el, hogy hogyan lehetne a standardizált építkezést egy egyszerű gesztussal egyedivé tenni. Konceptiója azt a kérdést is felveti, hogy a szocialista ideológia hogyan határozta meg az emberek hétköznapi építészeti jellegzetességei révén. Rajk emellett az építész felelősségére is reflektál: nem egy teljesen új rendszer létrehozására törekszik, hanem arra, hogy a meglévő tereket a legkisebb beavatkozással alakítsa át – és ezáltal új értelmezési lehetőségeket nyisson meg.

James Wines *De-Architecture*³⁸ (1987) című könyvében érdekes párhuzam bontakozik ki Rajk és Gordon Matta-Clark amerikai művész munkássága között. A kötet abból a felvetésből indul ki, hogy a 20. századi építészet legnagyobb kudarca Wines szerint a kommunikáció hiánya volt. Wines – aki provokatív és a kapitalizmus kritikai olvasatát megjelenítő köztéri művészeti alkotásairól lett híres – arra szólította fel az építészeket, hogy adják fel a szakmára jellemző önelégültséget és a funkcionalizmus túlzott hangsúlyozását. Ehelyett szerinte elvontabb, metaforikusabb kifejezőmódokat kell találni. A könyv címében megjelenő „de-” előtag az építészet megszokott formáinak és elméleti koncepcióinak megbontására utal: Wines arra törekszik, hogy az építészetet a pusztá funkcionalizmus és stílus korlátai alól felszabadítsa, és inkább kommunikációs és művészi kifejezőeszközként értelmezze. Egyik példája erre Rajk *Pozíció* című munkája, amelyet ugyanabban a fejezetben közöl, amelyben Gordon Matta-Clark *Splitting* (1974) című munkáját is tárgyalja. Matta-Clark – akinek munkái szintén az építészet kritikai értelmezéséből indulnak ki – projektjében egy külvárosi amerikai családi házat vágott ketté láncfűrészsel. Az 1974 márciusa és júniusa között lezajlott építészeti, performatív és szobrászati akciót Matta-Clark filmen dokumentálta. A munka a hetvenes évek Amerikájában a magánélet törékeny állapotára, a tulajdon illúziójára, az elszigeteltségre és a társadalmi megosztottságra reagált. Wines könyve, amelyben az építészet és a köztéri művészet közös dimenziójában létrejött alkotásokat nemzetközi példákon keresztül vizsgálja, azt is

³⁷ RAJK László, *5 terv*, saját kiadás magyar, angol és francia nyelven, BEKE László bevezetőjével (Budapest, 1977)

³⁸ WINES, James, *De-Architecture* (New York: Rizzoli, 1987), 139.



Rajk László: *Pozíció, 5 terv*, fekete-fehér fotómontázs, 1977. A Sárospataki Képtár jóvoltából.



Gordon Matta-Clark: *Splitting*, akció, szobor, film, 1974, © 2018 Estate of Gordon Matta-Clark / Artists Rights Society (ARS), New York

bizonyítja, hogy Rajk kritikai építészete a magyar neoavantgárd művészet kontextusa mellett az építészetben rejlő társadalomkritikát kiélező nemzetközi trendekhez is kapcsolható.

A legkisebb beavatkozás elve és a műemlékvédelem találkozik a *Ház a falban* című, a kiadványban a *Pozíciót* követő tervben. Ebben a projektben Rajk egy régi budapesti, Károly körúti bérház átalakítására tesz javaslatot. Az épület két oldalán már két új lakóház áll, amiből Rajk a várostervezők további fejlesztési terveire következtet, s azért, hogy a régi házból mégis megmaradjon valami, a homlokzati fal megtartását javasolja. Az új ház az egykori erkélyek, ablakok, redőnyök alkotta díszlet mögött épül fel. A régi bérház a homlokzatban él tovább: gépi vezérlés segítségével az ablakok melegben kinyílnak, este fény gyullad az egykori lakók életritmusa szerint, kiszűrődik a televízió kékes fénye, máshol leereszkedik a redőny, a földszinti üzletek ajtajai kinyílnak nyitáskor és bezárnak a nap végén, a bérház kapuja pedig este 11-kor becsukódik. Rajk javaslata tehát egy olyan technológiai rendszert képzel el, amely képes megfigyelni és újrajátszani a lakók mindennapi mozgását és viselkedését.

Ez a gondolatmenet a faszádizmus gyakorlatát idézi – vagyis azt a vitatott, de elterjedt megközelítést, amely során egy műemléki épületből csak a homlokzatot tartják meg. Rajk tervében azonban a homlokzat nem statikus relikviaként, hanem interaktív, az emlékezet dinamikus felületeként működik. A koncepció különös aktualitással bír napjainkban: a *Ház a falban* a mai okosotthonok működési logikáját előlegezi meg, jóval az elterjedésük előtt. A terv arra kérdez rá, hogy hogyan őrizhető meg az épített környezet öröksége, miközben egy régi lakóház technológiája is fejlődik.

Rajk László az ötödik, *Mesterséges tér* című tervében a nyugati építészet térfelfogását gondolja újra, a keleti filozófia szellemében. Míg a nyugati gondolkodás a teret olyasvalaminek tekinti, amit körülkerítünk és elkülönítünk – vagyis kihasítunk a környezetből –, addig a keleti térszemlélet szerint a tér épp az, amit a környezet körülvesz, ami a tárgyak között létrejövő üresség. A nyugati nézőpontból ez a keleti térfelfogás egyfajta „mesterséges úrként”, tehát negatívként jelenik meg. Rajk azonban ennek az űrnek a pozitívvá formálását kísérli meg: azt javasolja, hogy a teret a lehető legprecízebben, szilárd anyaggal kell kiönteni. A folyamat a legkisebb, üreges tárgyak kitöltésével indul – a poharak, csövek, edények belsejétől –, majd fokozatosan halad a nagyobb struktúrák felé: a szobák, az emeletek végül az egész ház belső teréig. Ha az öntés olyan anyaggal történik, amely elfedi a tárgy eredeti formáját és anyagát, a folyamat végén pozitív űr jön létre – a tér láthatóvá válik. Rajk elgondolása nemcsak elméleti,



Rajk László: Mesterséges tér, 5. terv, fekete-fehér fotómontázs, 1977. A Sárospataki Képtár jóvoltából.



Rajk László: Színház. (A színház, mint kiemelt, mesterséges tér meghatározása a színházon kívüli tér által), OISTT pályázat, 1977. Forrás: Rajk László hagyatéka.

hanem érzéki tapasztalattá is formálja a nyugati és keleti térszemlélet közötti különbséget: a koncepcióban nem nevesített, homogén anyag révén a ház különböző felületei – az üveg, a fém, sőt a láthatatlan rétegek is – egységes tömeggé olvadnak össze.

Rajk a mesterséges tér koncepciójával *Színház (A színház, mint kiemelt, mesterséges tér meghatározása a színházon kívüli tér által)*³⁹ című, az OISTT Nemzetközi Színhákszövetség⁴⁰ építészeti versenyére benyújtott tervében is foglalkozott. Ebben az elképzelésben Rajk ismét az európai szemléletet, azaz az elkülönítés és kihatás révén létrehozott térkonceptiót állítja szembe a keleti filozófiával, amely szerint a mesterséges tér az, amelyet tér organikusan körülvesz. Rajk szerint az európai nézőpont lemond a tér kiterjesztésének lehetőségéről, ezáltal nem képes követni a mesterséges térre jellemző, mozgékony, folyamatosan változó minőséget. A színház Rajk szerint csak mesterséges térben jöhet létre, és ha állandó expanzióban értelmezzük, akkor lehetőségei végtelenné válnak – amennyiben kijelöljük és a színházon belültre helyezzük az azon kívül eső teret. Annak érdekében, hogy a folyamatosan bővülő lehetőségeket a színház magáénak tudhassa, Rajk azt javasolja, hogy az épületet ki kell fordítani. „Képzeld magunk elé egy fél citrom héját. Kívül sárga, belül fehér. Ha kifordítjuk, a sárga rész belültre kerül, vagyis bezárjuk a kívült; a fehér pedig kívültre, vagyis végtelenné tettük a belült, legalábbis a világ félcitromjai szempontjából. A formális logika szabályait ugyanily módon követve, mindez elvégezhető egy színházépülettel is. (Lehetőleg egy jól ismert típussal, hogy minél jobban reprezentálja akciónk célját.) Tehát a kifordítás révén a színház épület külső homlokzata belültre kerül, vagyis bezárjuk, meghatározzuk az egyetlen színházon kívüli teret; kívültre kerülnek a páholysorok, a földszinti zsöllye, a színpad, vagyis végtelenné tesszük a színházi belsőt, ezzel végtelen lehetőséget biztosítunk a kiemelt mesterséges terek, a színház létezésének” – fejt ki Rajk a pályamunkájának leírásában.⁴¹ A koncepciót bemutató fotómontázs a művész a budapesti Vígszínház épületét fordította ki, így a színpad Szent István

³⁹ RAJK László, „Színház (A színház, mint kiemelt, mesterséges tér meghatározása a színházon kívüli tér által)”, *Színháztechnikai Fórum*, 4. sz. (1978): 12.

⁴⁰ A nemzetközi szervezetet 1968-ban alapították Prágában, mai neve: OISTAT International Organisation of Scenographers, Theatre Architects and Technicians. Az OISTAT Építészeti Bizottsága négyévente rendezi meg az építészeti pályázatot 1978 óta, azzal a céllal, hogy új elképzeléseket ösztönözzön a színházi építészetben, valamint elősegítse az interdiszciplináris együttműködést a szakma különböző képviselői, azaz a rendezők, tervezők, technikusok, színészek, táncosok, zenészek és a színházi tanulmányokat folytató hallgatók között.

⁴¹ RAJK László, „Színház (A színház, mint kiemelt, mesterséges tér meghatározása a színházon kívüli tér által)”, *Színháztechnikai Fórum* 4. sz. (1978): 12.

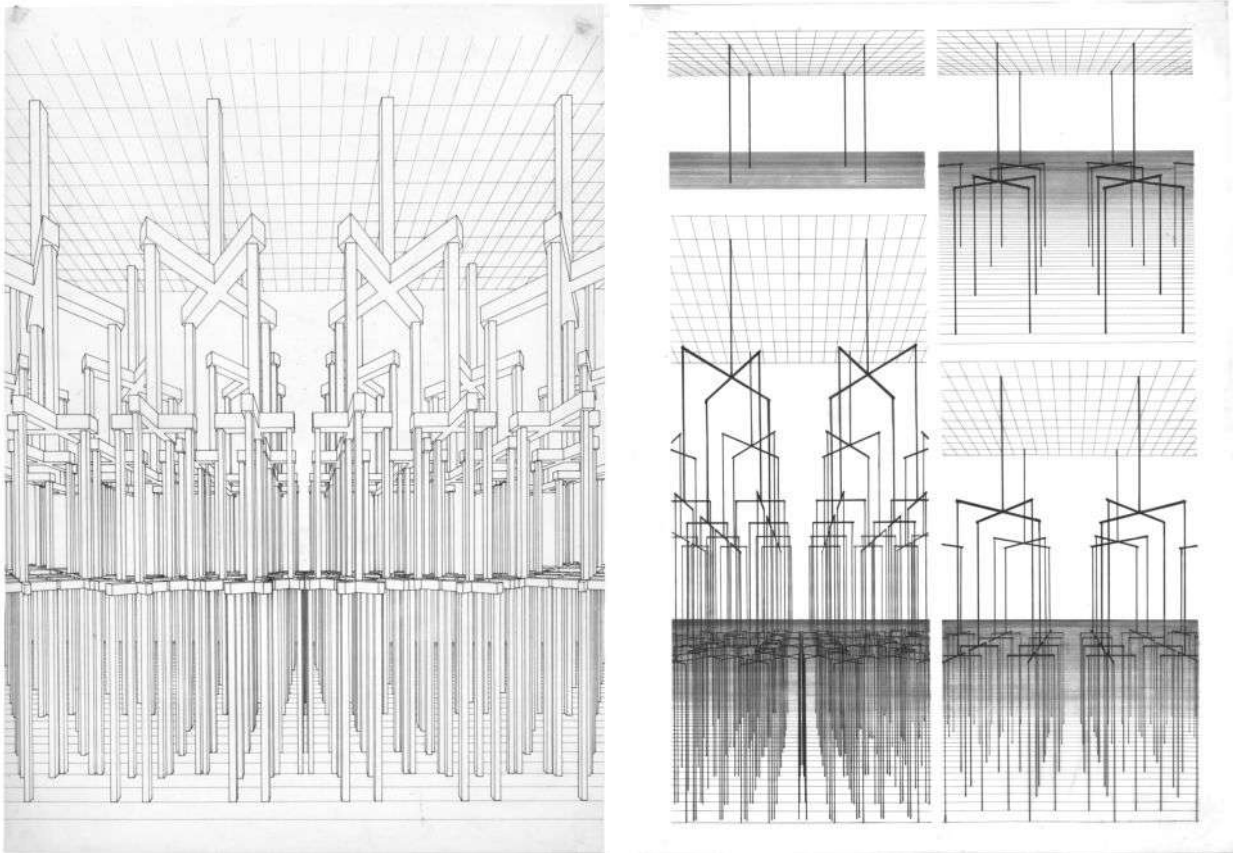
körútra néz. Rajk tervében a köztér felé nyitja meg az épületet, és arra emlékeztet, hogy a színház évezredek óta a nyilvánosság egyik legfőbb fóruma.

Majdnem két évtizeddel később, 1993-ban Rachel Whiteread brit művész *House* című munkájában kísértetiesen hasonló elméleti koncepciót valósított meg, mint az *5 terv*ben publikált *Mesterséges tér*. A projekt során Whiteread egy Kelet-Londonban található, lebontásra ítélt viktoriánus sorház teljes belső terét öntötte ki betonból, majd az épület külső falait eltávolíttatta, így a lakótér szilárd negatívját hozta létre. A monolit szobor egyszerre volt a tér hiányának és emlékének lenyomata – az otthon intimitását formailag megőrző, mégis elidegenítő tömeg. Hasonlóan Rajk gondolatmenetéhez, Whiteread is a tér anyagi reprezentációját, a hiány tapinthatóvá tételét kutatta, azaz, azt hogy hogyan válhat láthatóvá, amit a szemünkkel nem érzékelünk. Míg Rajk koncepciója építészeti-filozófiai szinten veti fel a negatív tér pozitívvá alakítását, Whiteread gondolatát köztéri szobor formájában valósította meg, reflektálva a városrehabilitáció során eltűnő lakóterekre és a nagyvárosi, invazív ingatlanfejlesztés okozta károkra.

Rachel Whiteread *House* című köztéri művészeti alkotása 1993. október 25-én készült el Londonban, és a Bethnal Green városrész Grove Road nevű utcáján állt. Whiteread ezért a munkájáért megkapta a rangos Turner-díjat. Műve azonban heves vitákat váltott ki mind a műkritikusok mind a városvezetés körében. A szobrot nem sokkal később, a politikai és közéleti ellentétek hatására 1994. január 11-én lebontották, amely tovább erősítette az emlékezés és eltűnés közötti feszültség szimbolikáját. Rajk és Whiteread teljesen eltérő társadalmi kontextusban és más évtizedben, de hasonló kérdésekről gondolkodtak, azaz, hogy mit jelent a tér társadalmi lenyomata és hogyan tehető láthatóvá az üresség, az otthon eszménye vagy éppen annak a hiánya.

Rajk László e korai konceptuális építészeti munkáját kulcsfontosságú műnek tartom. Az *5 terv* elemzésén keresztül megismerhetjük a szerző magyar neoavantgárd művészethez való kapcsolódását, művészeti és elméleti inspirációit, illetve a Sárospataki Képtár 1970-es években indult, rendhagyó gyűjteményépítését. Mindezeket túl kirajzolódik az is, hogy Rajk számára az építés nem csupán a fizikai tér formálását, hanem a társadalmi képzelet és a kollektív gondolkodás újrendezésének lehetőségét is jelentette. A koncepciók, az elmélet és a forma egysége, valamint a közéleti és közösségi tevékenysége mind hozzájárultak egy olyan életmű kialakulásához, amelyben a művész az épített környezet vizsgálatán keresztül társadalmi és

filozófiai összefüggésekre reflektált. Építészeti és művészeti stratégiái ebből a szempontból a 20. századi klasszikus avantgárd törekvésekhez kapcsolhatók, különösen azokhoz az irányokhoz, amelyek a művészetet a világ újraszervezésének eszközeként értelmezték.



Rajk László: *Továbbfejlesztés (Le Corbusier öröksége)*, 5. terv, tus, pauszpapír, 1977. A Sárospataki Képtár jóvoltából.

Szovjet avantgárd építészet és a meg nem épített Amerika

Annak ellenére, hogy a szocialista Magyarországon a kulturális élet és az oktatás is meglehetősen kontrollált volt, a könyvkiadás és a fordítás területén dolgozó szakembereknek köszönhetően a hetvenes években magyar nyelven is elérhetővé váltak az orosz avantgárd művészet fontos forrásai. 1975-ben jelent meg German Karginov Rodcsenko-monográfiája, 1976-ban Anatolij Sztrigaljev könyve *Tatlin III. Internacionálé-émlékmű tervéről*, 1977-ben K. N. Afanaszjev *Eszmék, tervek, épületek. Szovjet építészet 1917–1932* című kötete, 1979-ben pedig R. Bajkay Éva szerkesztésében *A konstruktivizmus – Válogatás a mozgalom dokumentumaiból* című antológia. Rajk szerint „kiváló tudással rendelkeztek azok, akik a könyveket kiadásra ajánlották. Amikor 1975-ben Kanadában megismerkedtem emberekkel és kiderült, hogy ugyanazokat a könyveket olvastuk, ők még inkább meg voltak lepve, hogy ez hogyan volt lehetséges a vasfüggöny mögött.”⁴²

Az 5 terv előtti éveket megvizsgálva Rajk életében érdekes kettősség bontakozik ki, amely egyszerre kapcsolódik a nyugati, elsősorban Amerikában és Kanadában szerzett tapasztalatokhoz, illetve a klasszikus orosz avantgárdhoz. Rajk 1975 és 1977 között Kanadában⁴³ tanult, először Ottawában, végül Montreálban a McGill Egyetemen védte meg disszertációját. A tengerentúli képzés, valamint az Egyesült Államokban tett utazások során szakmai és baráti kapcsolatokat épített. Többször is járt New Yorkban, ahol „elzarándokolt” a 20. századi magyar modernista építészet megkerülhetetlen alakjához, Fischer Józsefhez. Kettejük barátsága tartós maradt: Fischer, aki a harmadik Nagy Imre-kormányban miniszterként, majd 1945 után a Fővárosi Közmunkák Tanácsának elnökeként Budapest újjáépítéséért is felelt, urbanisztikai elképzelései közel álltak Rajkhoz. 1981-ben Rajk meghívására Fischer – rangidős építészként – részt vett a Keszthely városközpontjának rehabilitációjára kiírt pályázatban⁴⁴ is. 1981-ben az Építésügyi és Városfejlesztési Minisztérium illetve Keszthely város tanácsa által, Keszthely városközpontjának rehabilitálására meghirdetett pályázatra sajátos módon reagált öt építész: Ekler Dezső, Gyarmathy Katalin, Nagy Bálint, Pikler Katalin és Rajk László. Felkérő levelükben 75

⁴² SOÓS Andrea, „A szabad művészetet választottam – interjú Rajk Lászlóval”, *Tranzitblog*, 2017. 09.15., hozzáférés: 2025. 08. 20., <http://tranzitblog.hu/a-szabad-muveszetet-valasztottam/>.

⁴³ Károlyi Mihályné szerepéről Rajk tanulmányaiban lásd: MINK András – RAJK László, *A tér tágassága (életútinterjú)* (Budapest: Magvető Kiadó, 2019), 134–135.

⁴⁴ A projektről 2023 szeptemberében *Demonstráló építészet: Keszthely 1981* címen rendezett kiállítást Öry Júlia kurátor, a MOME Doktori Iskolájának PhD-hallgatója, Nagy Bálint építész hagyatékának és a keszthelyi projektnek kutatója.

építész kollégát szólítottak meg, építészhallgatóktól kezdve az idősebb generációig, hogy közösségi építészeti projekttervet nyújtsanak be a pályázatra. Az építészet mellett a tervezésben szociológiai szempontokat is figyelembe vettek, a résztvevőkkel Konrád György készített interjúkat.

Rajk New Yorkban a kortárs művészeti közzeggel is hamar kapcsolatba került. A nagyváros a hetvenes években az anyagi összeomlás szélére sodródott, a bűnözés egyre nagyobb méreteket öltött, és az elmélyülő gazdasági és társadalmi válságon nem segített a következetlen városvezetési döntések sora sem. Ennek a krízisnek azonban volt egy olyan vetülete, amely a művészek számára előnyös helyzetet teremtett. New York belvárosában nagy méretű és megfizethető loftlakásokhoz, alkotói terekhez jutottak: elsősorban a mai Soho és a Lower East Side területén telepedett le egy élénk művészközösség. Többek között Gordon Matta-Clark, Dennis Oppenheim és James Wines is a Soho városrészben dolgozott – hogy csak néhány olyan művészt említsek, akik közel álltak ahhoz a fajta kritikus, az épített környezet kérdéseivel foglalkozó konceptuális művészethez, amely Rajkot is foglalkoztatta.

A kritikai várostervezésre, köztéri művészetre és belsőépítészetre fókuszáló SITE stúdió alapítójával, James Winesszal Rajk életre szóló barátságot kötött. Wines nemcsak bevezette a New York-i belvárosi művészeti közzegbe, hanem még abban is igyekezett segíteni neki, hogy amerikai vízumhoz jusson és hosszabb távon letelepedhessen az Egyesült Államokban. Wines úgy gondolta,⁴⁵ hogy Rajknak helye lenne az akkoriban formálódó, kísérletező és kritikus szemléletű New York-i építészek közösségében. Rajk azonban nem élt a kivándorlás lehetőségével: már a kezdetektől fogva ideiglenes, kétéves tanulmányútnak tekintette észak-amerikai tartózkodását.

Az amerikai élmények és a kortárs művészeti impulzusok mellett Rajk ugyanebben az időszakban kezdett el jobban elmélyülni az orosz művészetben, részben akkori felesége, a fordítóként dolgozó Köböl Anna hatására. Ahogy a Mink András által készített életútinterjúban felidézi, ekkor olvasta először az orosz futurista költő, Velimir Hlebnyikov műveit, valamint az elsősorban irodalomelméleti munkásságáról ismert Mihail Mihajlovics Bahtyint, akinek a karnevál kultúrájáról szóló írásai lenyűgözték Rajkot.⁴⁶ Ekkor kezdte el tanulmányozni az 1920-as

⁴⁵ Interjú James Winesszal, 2025. január 6.

⁴⁶ MINK András, RAJK László, *A tér tágassága (életútinterjú)* (Budapest: Magvető Kiadó, 2019), 143.

és 1930-as évek orosz avantgárd művészetét és építészetét, amelyek későbbi munkásságában is meghatározó referenciaként jelentek meg.

Miután Rajk hazatért Kanadából, az amerikai és az orosz impulzusok hatása tükröződött tevékenységében is. 1978-ban Bán Andrással együttműködésben az egri Galéria Negyvenben rendezett kiállítást *A meg nem épített Amerika* címmel.⁴⁷ A kiállítás Allison Sky⁴⁸ és Michelle Stone 1976-os, *Unbuilt America: Forgotten Architecture in the United States from Thomas Jefferson to the Space Age*⁴⁹ című könyvéből mutatott be részben vagy soha meg nem valósult építészeti víziókat, amelyeket kommentárokkal látott el. Ugyanebben az évben, amellet, hogy az Iparterv állami tervezőirodában ipari létesítmények tervezésével foglalkozott, egyre aktívabb szerepet vállalt a a Bercsényi Klub kulturális életében is. Előadást tartott,⁵⁰ kiállításokat⁵¹ szervezett, valamint Ferkai Andrással, Dévényi Tamással és Vesmás Péterrel közösen szerkesztőként és fordítóként működött közre a *Szovjet avantgarde építészet 1917-1932*⁵² című kiadvány létrehozásában, amely a *Bercsényi 28–30* építészeti és művészetelméleti folyóirat mellékleteként jelent meg. A kiadványban közölték El Liszickij *A mai orosz építészet*⁵³ című írását, illetve S. O. Han-Magomedov *Szovjet építészet 1917–1932* című tanulmányát. A különszám bemutatta az 1917 és 1932 közötti időszak kiemelkedő alkotóit és munkáikat, például Ilja Golosov, Ivan Iljics Leonyidov, Konstantin Melnyikov vagy Alekszandr és Viktor Vesznjin építészetét. A gazdagon illusztrált válogatás megjelenését közvetlenül inspirálta Ferkai András és Dévényi Tamás 1976-os szovjetunióbeli utazása is.

„1976-ban a Szovjetunióba mehettünk nyári termelési gyakorlatra, aminek semmi köze nem lett a »termeléshez«, gyakorlatilag turistaként töltöttünk egy-egy hetet Kijevben, Moszkvában és Leningrádban.⁵⁴ Dévényi Tamás⁵⁵ barátommal ezt a lehetőséget használtuk ki a még álló

⁴⁷ *A meg nem épített Amerika*, részletek Allison SKY *Unbuilt America: Forgotten Architecture in the United States from Thomas Jefferson to the Space Age* című könyvéből RAJK László kommentárjával. Galéria Negyven, Eger, 1978.

⁴⁸ Allison Sky a SITE stúdiót együtt alapította James Wines-szal 1970-ben.

⁴⁹ SKY Allison, *Unbuilt America: Forgotten Architecture in the United States from Thomas Jefferson to the Space Age* (New York: Abbeville Press, 1976).

⁵⁰ *Akard, ne vakard, punk zene építészet*, előadás Olescher Tamással, Bercsényi Klub, Budapest, 1978

⁵¹ Rajk László kiállításai a budapesti Bercsényi Klubban: *Szuper pöce*, 1979; *Ablak-fal-fal-ablak*, 1980; *Találkozás Bachman Gáborral a hídon* (Bachman Gáborral és a 180-as csoporttal, 1981; *Meghosszabbított lélek háza* (Bachman Gáborral, Vető Jánossal), 1982.

⁵² DÉVÉNYI Tamás, FERKAI András, RAJK László, VESMÁS Péter szerk., *Szovjet avantgarde építészet 1917–32, Bercsényi 28–30*, 1. Sz. (Budapest: Építőipari és Közlekedési Műszaki Egyetem KISZ bizottsága, 1978)

⁵³ U.o.

⁵⁴ Szentpéternár neve 1924-től 1991-ig.

⁵⁵ Dévényi Tamás Ybl-díjas építész, belsőépítész. 1972 és 1977 között a Budapesti Műszaki Egyetem Lakóépülettervezési Tanszékének hallgatója.

húszas-harmincas évekbeli épületek felkeresésére. Fogadóink kétségbe voltak esve – a Brezsnyev-korszakban ez az örökség, ha nem is tiltottnak, de lappangónak számított. Számos épületet megtaláltunk, ahová lehetett, be is mentünk és fényképeztünk. A Scsuszev Építészeti Múzeumban sikerült néhány orosz nyelvű szöveggyűjteményt vásárolnunk, sőt, egy antikváriumban vettem egy 1930-as albumot a leningrádi modern építészetéről. Bejutottunk a Melnyikov házba is, ahol az építész festőművész fia lakott, és akkori orosz tudásunkkal egész jól el tudtunk beszélgetni” – emlékezett vissza Ferkai András.⁵⁶

A kiadvány anyagának összeállítása során a szerkesztők további angol, német és orosz nyelvű építészeti forrásokra is támaszkodtak – például az *Architectural Design* vagy az *Architecture d'Aujourd'hui* című folyóiratokra. Ferkai András említette, hogy Rajk Lászlónak volt néhány, abban az időben nehezen hozzáférhető, orosz nyelvű építészeti kötete. Rajk hagyatékában valóban található több ritka könyv, köztük egy 1952-es, színes illusztrációkkal ellátott *Szovjet építészet*⁵⁷ című album. Ezenkívül egy általa készített, *Moszkvai épületek címjegyzéke* elnevezésű dokumentumot⁵⁸ is megtaláltam. A jegyzékben Rajk az egyes épületeket a tervező nevével, az építés évével és a pontos címmel rögzítette; a listát vélhetően a *Szovjet avantgarde 1917–1932* előkészítő munkálatai során állította össze. A közreműködők néhány személyes találkozó alkalmával egyeztettek a különszám tartalmáról, majd szétosztották egymás között a témákat és hogy ki melyik szöveget fogja lefordítani. A könyvek és folyóiratok vonatkozó részeiről fénymásolatokat készítettek, és ezekből vágták ki majd ragasztották fel A4-es lapokra a képeket és az írógéppel írt szövegeket. „Nagyon primitív módszer volt, de akkor erre volt csak lehetőség” – kommentálta a körülményeket Ferkai.⁵⁹ Bár a kiadvány tipográfiai és szerkesztési megoldásai a fénymásolat-alapú, „csináld magad” technikákat tükrözik, a *Szovjet avantgarde építészet 1917–1932* megjelenése jelentős eseménynek volt tekinthető. Ez volt az egyik első olyan magyar nyelvű publikáció – a már említett, 1977-es Afanaszjev-könyv után –, amely az orosz avantgárd építészeti örökségével foglalkozott.

Fontos megjegyezni, hogy a nemzetközi művészettörténeti diskurzusban már az 1960-as években elindult a klasszikus orosz avantgárd újrafelfedezése. Ennek a folyamatnak a

⁵⁶ E-mail-interjú Ferkai Andrással, 2025. 06. 30.

⁵⁷ A kiadvány orosz nyelven jelent meg, adatai magyarul: *Szovjet építészet. Szovjet Építészeti Akadémia, évkönyv, 1952* (Moszkva: Állami Kiadó, 1955).

⁵⁸ RAJK László: *Moszkvai épületek címjegyzéke*, írógéppel írt dokumentum, 1978. Forrás: RAJK László hagyatéka.

⁵⁹ E-mail-interjú Ferkai Andrással, 2025. 06. 30.

gyűjtőpontja Camilla Gray brit művészettörténész 1962-ben kiadott, *The Great Experiment: Russian Art 1863–1922* című könyve volt. Összefoglaló művének különlegessége az volt, hogy korábban sehol nem publikált, eredeti orosz nyelvű forrásokból is dolgozott.⁶⁰ Gray orosz tolmács volt, és már az 1950-es évek végétől kezdve kutatta az akkor még Nyugat-Európában tudományosan sokkal kevésbé feldolgozott orosz avantgárd művészetet. Több nagy presztízsű művészettörténész támogatását is élvezte, köztük a New York-i Museum of Modern Art első igazgatója, Alfred H. Barr is a kutatása mellé állt. Gray szakmai tudása mellett a téma töredékes művészettörténeti feldolgozása és kapcsolatrendszere is szerepet játszhatott abban, hogy könyve nagy nemzetközi visszhangot keltett.

Az orosz avantgárd műalkotások iránt a köz-és magángyűjteményekben megélénkült keresletet az *Aspects of Russian Experimental Art 1900–1925 (Az orosz kísérleti művészet szempontjai)*⁶¹ című, 1967-ben a londoni Grosvenor Galleryben rendezett nagy sikerű kiállítás is fokozhatta. A galériát az 1960-as évek elején alapította az amerikai műgyűjtő, Eric Estorick. Az orosz felmenőkkel rendelkező Estorickot személyes kötődése is motiválhatta: 1960 és 1964 között több mint tíz alkalommal utazott a Szovjetunióba,⁶² ahol az avantgárd művészet feltérképezésén és gyűjteményének gyarapításán dolgozott. A londoni tárlat, valamint Estorick gyűjtői tevékenysége számottevően hozzájárultak az orosz – és részben a cseh – avantgárd művészet európai ismertségének és piaci jelenlétének megerősödéséhez.

Az 1960-as évektől a hetvenes évek végéig több, a nemzetközi kortárs művészeti trendeket formáló városban rendeztek orosz avantgárd kiállításokat. 1968-ban a Párizs melletti Montreuil-ben nyílt meg a *L'art d'avant-garde russe. 1910–1920 (Az orosz avantgárd 1910–1920)*⁶³ című tárlat. A párizsi Centre Pompidouban 1979-ben megrendezett *Paris–Moscou 1900–1930 (Párizs–Moszkva 1900–1930)* című kiállítás⁶⁴ a francia és az orosz (később szovjet) avantgárd közötti művészeti párbeszédet állította a középpontba, Párizs és Moszkva tengelyére építve. A tárlat egyik fontos állítása az volt, hogy a két ország közötti kulturális kapcsolatok jelentős

⁶⁰ FORGÁCS Éva, „Kelet-Európa a divat”, in HORGAS Béla, LEVENDEL Júlia, szerk., *Ez most a divat. Tanulmányok, esszék, cikkek, versek, novellák* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1981), 124–140.

⁶¹ *Aspects of Russian Experimental Art, 1900-1925*, 1967. október 24. – november 18., Grosvenor Gallery, London. Kiállítási katalógus, hozzáférés: 2025. 06. 04., <https://www.grosvenorgallery.com/usr/library/documents/main/aspectsofrussianexperimentalart1900-1925.pdf>.

⁶² Erick Estorickról lásd: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5581825>, hozzáférés: 2025. 06. 04.

⁶³ MARCADÉ Jean-Claude, *The Russian Avant-Garde Today*, 2019.09.12., hozzáférés: 2025.06.04. <https://www.vania-marcade.com/the-russian-avant-garde-today-2/>.

⁶⁴ *Paris–Moscou 1900–1930*, csoportos kiállítás, 1979. május 31. – november 5., Centre Pompidou, Párizs

szerepet játszottak a modern művészet formálódásában a 20. század első három évtizedében. A kiállítás számos olyan alkotást is bemutatott, amelyeket korábban a Szovjetunióban betiltottak, és a képzőművészet mellett a film, a zene, a színház, a formatervezés és az építészet területén felfedezhető összefüggéseket és párhuzamokat is vizsgálta. A tárlat katalógusának egy példányát Rajk megkapta, és bár már korábban is foglalkozott az orosz avantgárd művészettel, ez a kiadvány döntő élmény⁶⁵ volt számára.

New Yorkban 1978-ban a Museum of Modern Art mutatott be egy válogatást saját gyűjteményének ezen irányzathoz kapcsolódó darabjaiból. A kiállítás sajtóanyagában⁶⁶ a kurátor, Magdalena Dabrowski kiemelte, hogy bár az orosz avantgárról egyre élénkebb szakmai diskurzus zajlik, a közönség még mindig viszonylag kevés eredeti műalkotással találkozhatott – részben azért, mert jelentős részük továbbra is a szovjet hatóságok ellenőrzése alatt állt. A nyugati művészettörténészek és a műkereskedelem orosz avantgárd iránt fellobbant érdeklődése kapcsán Ronald Hunt brit művészettörténész 1967-ben, az *Artforum* művészeti folyóiratban megjelent *The Constructivist Ethos. Russia 1913–1932*⁶⁷ című kétrészes cikkében foglalmazott meg kritikát. Hunt szerint ez a figyelem meglehetősen szelektív és felületes volt. Elsősorban a klasszikus műtárgyak kerültek a középpontba, miközben háttérbe szorultak a kevésbé materiális műfajok, mint a film és a színház, vagy a konstruktivizmus mélyebb társadalmi és politikai vonatkozásait tárgyaló elméleti szövegek és művészeti felvetések. Ez a műtárgyközpontú megközelítés azonban alapvetően ellentmond a konstruktivizmus eredeti szellemiségének, amely a művészet és a mindennapi élet közötti kapcsolatot hangsúlyozta és amely a kultúra helyét sokkal inkább a társadalmi gyakorlatokban, az emberek hétköznapi életében és környezetében látta. A konstruktivizmus célkitűzése, azaz, hogy a művészet kerüljön közelebb az emberekhez, járuljon hozzá a mindennapjaikhoz, és ne csupán a burzsoázia kiváltsága legyen, társadalmi utópiának tekinthető. Az elavult formák és az elvont esztétikát elutasítva a konstruktivista művészek azt vallották, hogy a műalkotásokat és a tereket meghatározott szervező elv szerint kell létrehozni. Az épített környezet különösen fontos kifejezési formája volt a konstruktivista eszmének, amelyet a háború utáni újjáépítés és az ezzel

⁶⁵ MINK András, RAJK László, *A tér tágassága (életútinterjú)* (Budapest: Magvető Kiadó, 2019), 96.

⁶⁶ *Revolution: Russian Avant-Garde, 1912–1930 (Forradalom: orosz avantgárd 1912–1930)*, 1978. október 12. – 1979. január 2., Museum of Modern Art, New York, hozzáférés: 2025. 06. 05. https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_327170.pdf.

⁶⁷ HUNT, Ronald, *The Constructivist Ethos, Part I. Russia 1913–1932*, *Artforum*, 1967.09, hozzáférés: 2025.06.05, <https://www.artforum.com/features/the-constructivist-ethos-part-i-214923/>.

összefüggésben álló urbanizációs folyamatok is ösztönöztek. A festészet megújítására tett kísérletek, például Malevics szuprematista kompozíciói, Vlagyimir Tatlin kép síkjából a térbe terjeszkedő domborművei vagy Ljubov Popova geometrikus formákból álló, térérzetet keltő festményei az új szovjet építészet előképeivé váltak. A konstruktivista művészek azt hirdették, hogy a festészet, a szobrászat és az építészet egymástól elválaszthatatlan: El Liszickij a műalkotás létrehozását egyenesen a tudatos építészeti tevékenységgel azonosította.

Ez a művészetfelfogás – amely a hagyományos intézményi keretek megkérdőjelezésére, az élet és művészet összefonódására, valamint az interdiszciplináris művészeti gyakorlatokra helyezte a hangsúlyt – az 1960-as években a neoavantgárd művészetben tűnt fel újra: elsősorban a Fluxus mozgalomban, valamint az experimentális zene és a konceptuális művészet területén. Noha az amerikai és nyugat-európai művészek ritkán hivatkoztak közvetlenül az orosz avantgárdra mint előképre – ahogy arra Hunt rámutat⁶⁸ –, több alkotó, például John Cage is tudott azonosulni azzal a konstruktivista elképzeléssel, hogy a művészet a közösségi terekben és az emberi tevékenységek hétköznapi formáiban bontakozhat ki.

⁶⁸ U.o.

Az orosz avantgárd újrafelfedezésének hatása a magyar művészetre

2017-ben publikált *Kelet-Európa a divat. Forradalmi esztétika és rendszerkritika* Király Tamás munkáiban című tanulmányomban azt vizsgáltam, hogy a klasszikus orosz avantgárd az 1960-as évek végétől hogyan került ismét a nemzetközi művészettörténeti diskurzus és a műtárgypiac fókuszába. A szövegben azokat a történelmi, társadalmi, művészettörténeti és műkereskedelmi tényezőket elemeztem, amelyek hozzájárultak ehhez a folyamathoz. Emellett arra is rámutattam, hogy a rendszerváltást megelőző években a klasszikus avantgárd több magyar művész számára jelentett inspirációs forrást.

Tanulmányom Forgács Éva 1981-es *Kelet Európa a divat*⁶⁹ című írásából indult ki, amelyben a szerző mélyrehatóan foglalkozott az orosz avantgárd iránti, az 1960-as években a művészettörténetben és a műkereskedelemben egyaránt növekvő nemzetközi figyelemmel. Amellett, hogy szövegében kiemelte Camilla Gray könyvének jelentőségét és az orosz avantgárdot bemutató jelentős nyugat-európai kiállításokat sorra vette, több olyan kulcsfontosságú megállapítást is tett, amelyek felelevenítése a nyolcvanas évek magyar művészetének elemzését segítik illetve további művészettörténeti szempontok megfontolására ösztönöznek.

Az avantgárd nyugati újrafelfedezésének egyik okát Forgács az 1968-as diáklázadások forradalmi hevületében látta. A '68-as nemzedék bizonyos csoportjai szerint egyfajta forradalmi romantikát kerestek a politikai aktivizmus fokozásához, és ekkor fedezték fel a kínai és latin-amerikai mozgalmak mellett a bolsevik forradalmat is. Forgács ugyanakkor hangsúlyozza, hogy az avantgárd művek elsősorban nem ideológiai tartalmuk, hanem minőségük, szuggesztív erejük, érzelmi töltetük, valamint a szabadság és rend viszonyáról tett állításaik miatt kerültek újra reflektorfénybe.

Míg Ronald Hunt a megnövekedett érdeklődés szelektív és felületes jellegét, addig Forgács azt kritizálta, hogy a nemzetközi lelkesedés hevében elsikkadt az a tény, hogy az avantgárd élénk művészeti élete állami tolerancia, sőt, mecénatúra mellett jöhetett létre, mivel a szovjethatalom a művészetben az ideológiai befolyásolás eszközét látta. Amikor világossá vált, hogy az avantgárd irányzatok túl absztraktak, eszköztáruk pedig túlságosan elitista, az állami támogatásnak vége szakadt. Forgács kiemeli, hogy a szabadságot hirdető avantgárd irányzatok

⁶⁹ FORGÁCS Éva, „Kelet-Európa a divat”, in Horgas Béla – Levendel Júlia, szerk., *Ez most a divat. Tanulmányok, esszék, cikkek, versek, novellák* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1981) 124-140.

propagandához fűződő viszonya szöges ellentétben állt mindazzal, amit a '68-as nemzedék – forradalmi inspirációt keresve – a kommunizmusról gondolt.

Forgács szerint az is problematikus volt ebben a folyamatban, hogy a kelet-európai történeti gyökerekkel rendelkező művészettel érdemben szinte kizárólag Nyugat-Európában foglalkoztak ebben a korszakban: ez nemcsak félreértésekhez és téves megállapításokhoz vezetett, hanem egyfajta szimbolikus egyenlőtlenséget is tükrözött, melyben a nyugati kutatások és műkereskedelem állt a hierarchia magasabb lépcsőfokán. Az egzotikum, amely az orosz avantgárdot ekkoriban övezte, előrevetítette azt a kolonializáló attitűdöt, amely a rendszerváltás idején a magyar művészetre is rávetült – s amely a kilencvenes évek elejére sajátos önkolonizációban csúcsosodott ki. Ennek során a magyar művészeti intézményrendszer a szocialista rendszerből a nyugati, piacgazdaságon alapuló modellbe való átmenet során sokszor figyelmen kívül hagyta a helyi sajátosságokat, és a magyar művészetet a nyugatihoz képest alsóbbrendűnek, fejlődésben lévő, felzárkózásra szoruló jelenségként kezelte.⁷⁰

Ennek a folyamatnak a magyar művészettörténetre gyakorolt káros hatását Forgács Éva a jóval később, 2002-ben megjelent *Hogyan találta fel az újbaloldal a kelet-európai művészetet?*⁷¹ című tanulmányában fejti ki. Szerinte a szovjet-orosz avantgárd újrafelfedezésének hatására két nagy narratíva – a nyugat-európai és az orosz – között Kelet-Európa művészete afféle „felbontatlan csomagként” maradt, amelyet Nyugaton homogén, kevésbé differenciált kategóriaként kezeltek. A nyugati műkereskedelem és művészettörténet elsősorban azokat az avantgárd irányzatokat emelte ki, amelyek beilleszthetők voltak a már létező kánonba, miközben figyelmen kívül hagyták a helyi sajátosságokat és azokat a jelentős életműveket, amelyek nem illeszkedtek a domináns történeti sémákba. Így a magyar művészet történetének számos kiemelkedő alakja – például Vajda Lajos, Derkovits Gyula vagy Egry József – marginalizálódott nemcsak nemzetközi, hanem sokszor hazai szinten is. Forgács szerint mindez jól mutatja, hogy Kelet-Európa művészetének megítélését a mai napig a nyugati művészettörténet aktuális értelmezési keretei határozzák meg, és nem az adott életművek saját kultúrában betöltött valódi jelentősége.

Ehhez a jelenséghez kapcsolható Melegh Attila szociológus kelet-nyugat lejtő fogalma, amelyet 2003-ban, Magyarország Európai Unió csatlakozása apropóján fejtett ki az *Élet és Irodalom*ban

⁷⁰ NAGY Kristóf, „A Soros Alapítvány képzőművészeti támogatásai Magyarországon: A nyolcvanas évek második felének tendenciái”, *Fordulat*, 1. sz. (2014) hozzáférés: 2025. 06.15, <http://fordulat.net/?q=huszonegyedik>.

⁷¹ FORGÁCS Éva: „Hogyan találta fel az újbaloldal a kelet-európai művészetet?”, *Holmi*, 2002. 11., hozzáférés: 2025. 05. 18. <https://www.holmi.org/2002/11/forgacs-eva-hogyan-talalta-fel-az-ujbaloldal-a-kelet-europai-muveszetet>.

publikált *A kelet/nyugat lejtő* című cikkében⁷² illetve korábbi, hasonló című könyvében.⁷³ Írásában a kelet–nyugat lejtő metaforáján keresztül arra mutat rá, hogy a modern koloniális rendszerek kialakulásával a világ egy nyugat-centrikus hierarchiában rendeződött el. Ez a szemlélet a társadalmakat és országokat nem önmagukban, hanem bizonyos – valójában soha el nem érhető – civilizációs eszményekhez mért távolságuk alapján helyezi el egy képzeletbeli térképen. Ennek megfelelően a „nyugat” a fejlődés vágyott képeként jelenik meg, míg a „kelet” mindig valamilyen fokú lemaradást, hiányt vagy felzárkózásra szoruló állapotot képvisel. Melegh szerint ez a kétpólusú és relatív gondolkodás határozza meg azt is, ahogyan Európa önmagát definiálja, illetve ahogyan a kelet-közép-európai régiót értelmezi: egy köztes zónaként, amely bár „elmaradottabb” a nyugathoz képest, de még mindig „ígéretesebb” a világ más, periférikus térségeinél. A kelet–nyugat lejtő Melegh szerint nem csupán kívülről sugallt rendszer, hanem az adott társadalmon belül létező önértelmezési kényszer is, amely a helyi politikai vitákat is mélyen meghatározza. Melegh fogalmi kerete értelmezhető úgy, mint a kulturális kolonizáció szociológiai szempontú megközelítése, amely rámutat a művészettörténeti diskurzusban megjelenő egyenlőtlenségek eredőjére.

Ehhez a problémakörhöz tartozik a kutatásomat nagy mértékben befolyásoló *Linking Art Worlds. American Art and Eastern Europe in the Cold War to the Present* című nemzetközi művészettörténeti kutatószeminárium témája. A kétéves programban a nemzetközi, karrierjük kezdetén álló művészettörténészekből álló kutatócsoport tagjaként vettem részt. A szeminárium célja az volt, hogy elmozdítsa a hidegháborús örökségből merítő művészettörténeti narratívákat, és meghaladja a központ-periféria szembeállításán alapuló elméleti kereteket. Ebben a kutatócsoportban foglalkoztam Piotr Piotrowski horizontális művészettörténet (horizontal art history) koncepciójával. *Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde (Az európai avantgárd horizontális története felé)*⁷⁴ című esszéjében Piotrowski azt fejti ki, hogy a kelet-európai művészet csak akkor törhet ki marginalizált helyzetéből, ha globális paradigmaváltás történik a művészettörténetben. Ahogy azt Tomáš Pospiszyl is kiemeli⁷⁵, ahhoz hogy ez a változás bekövetkezzen, Piotrowski szerint nem elegendő a figyelem másfajta elosztása, hanem

⁷² MELEGH Attila, „A kelet/nyugat lejtő”, *Élet és Irodalom*, 2003. 04. 25., 11. sz., hozzáférés: 2025. 05. 18. <https://www.es.hu/cikk/2003-04-28/melegh-attila/a-kelet-nyugat-lejto.html>

⁷³ MELEGH Attila: „On the East-West Slope” (Budapest, New York: CEU Press, 2006)

⁷⁴ PIOTROWSKI, Piotr, *Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde* in Sascha BRU és Peter NICHOLLS, szerk., *European Avant-Garde and Modernism Studies* (Berlin: De Gruyter, 2009), 52–53.

⁷⁵ POSPISZYL, Tomáš, Horizontal Art History and Beyond: „Revisiting Peripheral Critical Practices”, *Artmargins*, 2024. 11. 13., hozzáférés: 2025. 08. 20. <https://artmargins.com/horizontal-art-history-and-beyond-revisiting-peripheral-critical-practices/>

teljesen el kell hagyni azt a hierarchikus rendszert, amely a művészet központjaiból indul ki. Piotrowski azokat a városokat tekinti centrumnak, ahol a főbb művészeti irányzatok születnek; példaként írásában Berlin, Párizs, Bécs, London és New York szerepel. Szerinte a centrum biztosítja a kánont, az értékek hierarchiáját és a stílusbeli szabályokat, amelyekhez a perifériának idomulnia kell. A perifériának tekintett régiókban létrehozott műalkotások elismerése a centrumtól függ, hiszen ott rendezik azokat a kiállításokat és publikálják a könyveket, amelyek a kánont teremtik. Mindez Piotrowski szerint annak a vertikális irányú, hierarchikus szemléletmódnak az alapja, amelyet a horizontális művészettörténetnek fel kell váltania. Szerinte a kulturális centrumok és a peremterületek művészetét azonos mércével kell megítélni, elkerülve a kanonizációt szolgáló elméleti sémák kritika nélküli alkalmazását. Ez a megállapítás különös jelentőséggel bír, ha Forgács Éva korábban említett felvetésére gondolunk, miszerint a nagy művészettörténeti narratívák alkalmazása azt a veszélyt rejti magában, hogy olyan kiemelkedő életművek kerülhetnek marginális pozícióba, amelyek nem illeszkednek a diskurzus domináns keretei közé.

Piotrowski véleménye szerint a globális művészettörténet átalakításának egyetlen érdemi módja, ha az egyes alkotásokat saját földrajzi, történelmi, művészettörténeti és kulturális kontextusukban vizsgáljuk, majd ezután tekintjük át a művek illetve életművek nemzetközi összefüggéseit. Piotrowski horizontális művészettörténet koncepciója egy elméleti felvetés, amelyet a művészettörténész nagy vonalakban vázolt fel. A lengyel művészettörténész gondolat kísérlete a 2023-ban kiadott *Horizontal Art History and Beyond: Revisiting Peripheral Critical Practices*⁷⁶ című tanulmánykötet miatt vált újra aktuálissá. A könyv válogatott esszéket tartalmaz különböző szerzőktől, akik a horizontális művészettörténet koncepcióját kritikai szemszögből vizsgálták és a módszert a művészettörténet és a világ különböző területein alkalmazták. A könyv egyik fejezetét a szerkesztők kifejezetten a Piotrowski módszerében rejlő ellentmondásoknak szentelték. Ebben a részben szerepel Maja és Reuben Fowkes *How to Write a Global History of Central and Eastern European Art*⁷⁷ című esszéje, amelyben kritikus fénytörésbe helyezik Piotrowski módszerét. A szerzők megkérdőjelezzik a kelet-európai régió transznacionális elemzésének szükségességét a kétpólusú, hidegháborús világrend felbomlása

⁷⁶ JAKUBOWSKA, Agata, RADOMSKA, Magdalena, szerk., *Horizontal Art History and Beyond: Revisiting Peripheral Practices* (New York, London: Routledge, 2023)

⁷⁷ FOWKES Maja és Reuben, *How to Write a Global History of Central and Eastern European Art*, in: JAKUBOWSKA, Agata, RADOMSKA, Magdalena, szerk., *Horizontal Art History and Beyond: Revisiting Peripheral Practices* (New York, London: Routledge, 2023): 111-123.

után. Kritikájuk egyik tárgya az a felvetés, hogy szerintük Piotrowski a kelet-európai művészeti gyakorlatokat túlzottan azonosítja a politikai eseményekkel, mintha a közéleti és társadalmi fordulatok lennének a régió művészetének elsődleges forrásai. A szerzők szerint ez a megközelítés figyelmen kívül hagyja azokat a kulturális vagy esztétikai tényezőket, amelyek a régió művészetét befolyásolták.

A könyv utolsó felében Béatrice Joyeux-Prunel esszéjében⁷⁸ azt fejti ki, hogy a módszer egyik veszélye, hogy lokális esettanulmányokra aprózza fel a művészettörténetet, amely így a diszciplína széteséséhez és szélsőséges relativizációjához vezethet. Joyeux-Prunel szerint Piotrowski felvetése gyakorlatilag megvalósíthatatlan, mert a centrum-periféria kettőssége a háború utáni művészettörténeti diskurzus része, és nem jelent feltétlenül hierarchikus rendszert. Különösen érdekes ebben a kontextusban, hogy a szerző tanulmányában a kortárs művészettörténeti diskurzus egyik aktuális problémájára is kitér, nevezetesen arra, hogy a posztkoloniális művészettörténet is létrehozza a maga kánonját. Joyeux-Prunel rámutat arra, hogy ezeket az elméleteket sem lehet egyetemesen alkalmazni és hogy a posztkoloniális művészettörténet hasonló egyenlőtlenségeket termel ki, mint a centrum-periféria dichotómiája. A horizontális művészettörténet módszere Piotrowski írásában inkább gondolat kísérletként jelenik meg, semmint kidolgozott elméletként. A módszer alkalmazása a jövőben pontosításra szolgál, hiszen ahogy a nemrég megjelent tanulmánykötet is mutatja, ellentmondásokat hordoz magában, amelyeket nem szabad figyelmen kívül hagyni. A horizontális művészettörténetre kutatásomban kísérleti módszertani keretként tekintettem. Véleményem szerint a horizontális művészettörténeti szemlélet bizonyos részei alkalmazhatók olyan életművek esetében, amelyeket saját országukban töredékesen dolgoztak fel, vagy éppen műfaji határokon átívelő karakterük miatt értelmezésük akadályokba ütközött.

Ezekre az akadályokra kutatásunk során kollégámmal, Muskovics Gyulával magunk is felfigyeltünk. A nyolcvanas évek művészetének és underground kultúrájának feltérképezését Király Tamás életművének feldolgozásával kezdtük 2014-ben. Az avantgárd divattervezőről akkor elérhető, csekély mennyiségű, szakirodalomnak nem minden esetben tekinthető források káros címkékkel látták el Király munkásságát. Gyakori fordulat volt életművével kapcsolatban a „besorolhatatlan” illetve ruhaszobrai kapcsán a „hordhatatlan” jelző. Ez a megközelítés azonban

⁷⁸ JOYEUX-PRUNEL, Béatrice, „Why Horizontal Art History Cannot Escape Computation”, in: JAKUBOWSKA, Agata, RADOMSKA, Magdalena, szerk., *Horizontal Art History and Beyond: Revisiting Peripheral Practices* (New York, London: Routledge, 2023): 195-206.

– ahogy arra Muskovics Gyula doktori értekezése⁷⁹ is felhívja a figyelmet – tovább növeli a kelet és nyugat közötti távolságot. Ahelyett, hogy a kurátorok, művészettörténészek vagy újságírók értelmezési keretet nyújtottak volna az alkotások elemzéséhez, furcsa zárványként állították be a művész életművét. Muskovics szerint ennek az a veszélye, hogy Király és a hozzá hasonló, a művészet műfaji határait feszegető alkotók hibásan úgy íródhatnak be a művészettörténetbe, mint „akik bár ráéreztek a nyugati trendekre, de a lécezt már nem tudták megugrani, és ezért – saját kárukra – menthetetlenül kelet-európaiak maradtak”.⁸⁰

A korábbi felületes értelmezések helyett kutatásunkban először azokat a referenciapontokat vizsgáltuk meg, amelyek a magyar művészettörténethez és a budapesti alternatív kultúrához kapcsolták Királyt, majd divat- és művészettörténeti fogalmak mentén értelmeztük munkásságát. A nyilvánosan elérhető archívumokból és forrásokból kevés információhoz jutottunk, ezért több tucat interjút készítettünk Király kortársaival, alkotótársaival és barátaival. Természetesen ezeket az interjúkat kritikusan kellett kezelni. Nehezen lehetett felkészülni arra, hogy folyamatosan kerülnek majd a látókörünkbe új információk: egyik napról a másikra addig ismeretlen archív fényképek vagy dokumentumok létezésére derült fény, amelyek bizonyos esetekben felülírták a kutatás addigi eredményeit. Ez nem pusztán rugalmasságot kívánt meg, hanem felelősséggel is járt, hiszen az általunk szerkesztett *Király Tamás '80s* könyv volt az első szakmai igényű feldolgozása a művész nyolcvanas évekbeli munkásságának.

Amint már említettem, ez a kutatás vezetett el Rajk Lászlóhoz, illetve olyan, a magyar művészettörténetben akkor még tudományos értelemben kevésbé felfedezett alkotókhoz és művekhez is, amelyek e dolgozat témáját képezik. Rajk életművéről szóló kutatásom tehát már ezekre a korábbi tapasztalokra, illetve több olyan stabil pontra támaszkodott, mint például a személyes ismeretség, a művész saját elméleti munkássága illetve a hagyatékban végzett zavartalan és támogatást élvező munkám. Ezeken a tényezőkön kívül jóval több szakirodalom állt a rendelkezésemre, mint Király esetében. Rajk munkáiról korábban olyan művészettörténészek és esztéták írtak, mint Beke László, Forgács Éva, Gyetvai Ágnes, György Péter vagy David Crowley. A források elemzése és kritikai alkalmazása mellett kiállításrendezői gyakorlatomból fakadóan, a műtárgyak pontos megfigyelése és részletes elemzése adta a kutatásom és az értekezésem gerincét. Az értekezés elején, az *5 terv* elemzése során a magyar művészet

⁷⁹ MUSKOVICS, Gyula: „A divat mint világteremtés az átmenet éveiben”, doktori értekezés, Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, 2024. Hozzáférés: 2025. 08. 12. <https://corvina.mome.hu/dsr/access/f5d38ec7-f01a-45ad-862e-52567efc1824>.

⁸⁰ U.o. 122. o.

kontextusában helyeztem el Rajk munkásságát ugyanakkor munkájának nemzetközi relevanciájára is kitértem.

A horizontális művészettörténet koncepcióját úgy értelmezem, hogy a centrum és a periféria közötti szimbolikus, a tudományos diskurzusban megjelenő távolságát úgy is lehet csökkenteni, ha rámutatok a globális művészettörténet kevésbé nyilvánvaló összefüggéseire. Rajk élettörténetében és művészetében egyébként is megfigyelhető a két világ közötti átjárás illetve a művész az orosz és az amerikai művészetben való tájékozottsága – ahogy arra az értekezés *Szovjet avantgarde építészet és a meg nem épített Amerika* című fejezete felhívja a figyelmet. A művész munkássága a magyar neoavantgárd és a nemzetközi művészet történetével együtt olvasva olyan kapcsolódási pontokat mutat, amelyek életművének értelmezését gazdagítják és elmélyítik. Kutatásomban ezért egyszerre igyekeztem a magyar művészeti példákra és összefüggésekre, illetve a Rajkhoz hasonló, nemzetközi művészeti gyakorlatokra fókuszálni, amelyek segítségével a hidegháború évtizedeinek művészettörténetében rejlő, eddig kevésbé vizsgált kapcsolatokat is felderíthettem.

A fentiekben felvázolt szemléletmód illetve szempontok izgalmas lehetőséget teremtenek annak elemzésére, hogy miért vált az orosz konstruktivizmus a nyolcvanas években több magyar alkotó számára meghatározó forrássá. A következő fejezetben egyúttal azt is bemutatom, hogy rendkívül fontos Rajk László kortársainak munkásságát is vizsgálni: így láthatóvá válhat a művészettörténeti kontextus és az évtized szellemisége, amelyben az alkotók egymást is ösztönözve, sajátos ökoszisztémában dolgoztak.

Avantgárd hagyomány Bachman Gábor, Király Tamás, Rajk László és Vida Judit munkáiban

A szocialista hatalmi jelképek, azaz a sarló és kalapács, valamint a vörös csillag több magyar neoavantgárd művész munkáiban is megjelentek az 1970-es években. Attalai Gábor *Negatív csillag* (1970–1971) című, Beke László *Elképzelés*-projektjének felhívására elküldött land art munkájában a művész egy ötágú csillag negatív képét ásta ki a hóból az Erzsébet híd melletti, Dunához vezető lépcsősoron. Attalai mellett Major János, Pauer Gyula és Pinczehelyi Sándor műveiben is találkozhatunk a munkásmozgalmi jelképek ironikus újrahasznosításával. Ahogy Fehér Dávid megjegyzi,⁸¹ ez egy olyan kétértelmű gesztus volt, amelyen a cenzúra nem talált fogást. Attalai hóból készült, tűnékeny emlékműve a kommunista szimbólumok ideiglenességére is felhívta a figyelmet,⁸² utalva arra, hogy semmilyen rendszer sem örök – az akkor még igen stabilnak mondható szocializmus sem. A magyar neoavantgárd művészet politikai kommentárja a nyolcvanas években már nem csupán a konceptuális műalkotásokban, hanem a képzőművészet eszköztárát az alkalmazott műfajokkal ötvöző művészek, Bachman Gábor, Király Tamás, Rajk László és Vida Judit munkáiban is feltűntek. Ám ahogy Andy Warholnak az 1977 januárjában bemutatott, sarló-kalapácsot ábrázoló festményei⁸³ sem keltettek már különösebb felháborodást, úgy e négy alkotó politikai kritikája is inkább a jelképek és az általuk szimbolizált ideológia kiüresedését fejezték ki, semmint a direkt lázadást. Ennek egyik oka az volt, hogy a nyolcvanas évek második felében – ahogy Nagy Kristóf megállapítja⁸⁴ – Magyarországon növekvő állami tolerancia volt megfigyelhető a képzőművészetben. Noha ez semmiképp nem jelentette a rendszerellenes művészet támogatását, a szocializmus korai évtizedeihez képest relatív szabadságnak számított.

A négy alkotó munkásságát ugyanakkor jellemezte egyfajta öntörvényűség is, amely a művészeti kategóriák átírására, a műfaji határok tudatos átlépésére és új megközelítések keresésére irányult. A konstruktivizmus azonban nem a bolsevik forradalomhoz kapcsolódó ideológiai

⁸¹ FEHÉR Dávid, „A negatív csillag. Megjegyzések Attalai Gábor konceptuális művészetéhez egy kamarakiállítás ürügyén (1. rész)”, *Balkon Kortárs Művészeti Folyóirat* (2011): 18–22.

⁸² PIOTROWSKI, Piotr, *In the Shadow of Yalta. The Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989* (London: Reaktion Books, 2009), 278.

⁸³ DANTO, Arthur C., „Az absztrakt expresszionista kólásüveg”, in Uő., *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* (Budapest: Atlantisz, 1997), 173–189.

⁸⁴ NAGY Kristóf, „A Soros Alapítvány képzőművészeti támogatásai Magyarországon: A nyolcvanas évek második felének tendenciái”, *Fordulat*, 21. sz. (2014), 193–215. Hozzáférés: 2025. 06. 15., <http://fordulat.net/?q=huszonegyedik>.

jelentése vagy pusztán formai sajátosságai miatt vált jelentős referenciaponttá Bachman Gábor, Király Tamás, Rajk László és Vida Judit számára. Az avantgárd szellemisége a külsőségeknél mélyebben, művészi attitűdjükben gyökerezett, amely összhangban áll Ronald Hunt azon megállapításával, miszerint az avantgárd és a neoavantgárd művészeti gyakorlatok egymással párhuzamba állíthatók.

Ahogy a konstruktivizmus elvei is kiterjedtek az építészetre, a díszlettervezésre, a divatra vagy az alkalmazott grafikára, úgy e művészek munkásságában is jelen volt a funkcionalitás. Vida Judit kerámiatárgyai, Bachman Gábor szórakozóhelyek és vendéglátóipari egységek számára tervezett enteriőrjei, valamint Rajk László filmes és színházi díszletei a művészetet az emberek hétköznapi élettereibe és szabadidős tevékenységeibe integrálták. Még a kommersz divattól tudatosan elhatárolódó Király Tamás is úgy vélte, hogy a testet kiterjesztő ruhaszobrai bizonyos értelemben praktikusak: legalább távol tartják az embereket a viselőjüktől villamoson.⁸⁵

Munkáik társadalmi dimenziója abból fakadt, hogy a művészetre olyan közvetítő erőként tekintettek, amely képes befolyásolni – vagy időnként kizökkenteni a hétköznapi tapasztalat rendjéből – és ezáltal hozzájárul a társadalmi valóság alakításához. Rajk politikai aktivizmusa már művészi pályája kezdetén meghatározó volt: 1975-től tagja volt az ekkor formálódó demokratikus ellenzéknek, az értelmiségiekből álló, a rendszer reformját sürgető politikai csoportosulásnak. A mozgalom a Kádár-korszakban a „második nyilvánosság” megszervezésében vállalt kulcsszerepet – vagyis abban az alternatív, független kulturális és információs térben, amely kívül esett az állami kontroll alatt működő médián és intézményeken. A demokratikus ellenzék fontos fóruma volt az 1981-ben alapított *Beszélő* című illegális folyóirat, amelynek első számát Rajk lakásán szerkesztették és sokszorosították.

Rajk kortársai – és több projektben alkotótársai – nem vállaltak ilyen közvetlen politikai szerepet, ugyanakkor Bachman, Király és Vida munkáiban árnyalt, rejtett módon szintén megjelentek a politikai utalások. Mind a négy alkotóra jellemző volt, hogy a fennálló politikai és intézményi rendszer kritikáját gyakran ironikus, illetve humorral átszőtt formában fejezték ki. A következőkben ennek a kritikus hozzáállásnak a megnyilvánulásait vizsgálom a művészek munkáin keresztül, példákat hozok a szocialista hatalmi jelképek ironikus használatára és párhuzamot vonok az orosz konstruktivizmus egyes alkotásaival.

⁸⁵ Király Tamás a *Kulturbachman* című műsorban arra a felvetésre, hogy ruhái nem kényelmesek így válaszolt: „Lehet, hogy nem tud leülni a modell a ruhában, de nem fognak a lábára lépni, és nem fognak lökdösődni, mert két méteres körzetben nem tudják megközelíteni az én ruhámat.” *Kulturbachman*, Magyar Televízió, 1992. Rendező: Bachman Gábor

Király Tamást 1988-ban Claudia Skoda divattervező kérte fel, hogy vegyen részt *Dressater – Dressed to Thrill* című, avantgárd divattervezőket felvonultató nagyszabású eseményen. Skoda a nyugat-berlini underground meghatározó alakja volt, Berlin Kreuzberg városrészében – a sokak által Andy Warhol Factoryjához hasonlított – Fabrikneu nevű művész kollektívában élt és alkotott. Bár Skoda csupán néhány fotót látott Király Tamás munkáiról, ezek elég meggyőzőek voltak számára, hogy a szocialista országokból őt hívja meg. A bemutatón a magyar alkotó az avantgárd divat olyan nemzetközi képviselői mellett szerepelt, mint Rudi Gernreich⁸⁶ vagy Vivienne Westwood.⁸⁷ Király a „Nyitott kapuk” mottót kapta, amivel az esemény szervezője szimbolikusan azt is jelezte,⁸⁸ hogy egy kelet-európai művész számára kíván nemzetközi bemutatkozási lehetőséget nyújtani. A bemutatót a Hamburger Bahnhof – egy korábbi pályaudvar – épületében rendezték meg, és az eseményt a Német Kulturális Minisztérium nagyvonalúan támogatta. Ennek köszönhetően Király geometrikus vonalvezetésű kollekciójához jó minőségű, drága anyagokat használt. Mértani pontossággal megszerkesztett, szivaccsal és dróttal merevített fekete bársonyruhái csillag, gömb és piramis alakú szoknyákkal terjedtek ki a térbe. A ruhaszobrok Oskar Schlemmer 1916-os *Triádikus balett* című előadásának jelmezeivel mutatnak hasonlóságot. Bár Schlemmer legendás előadása még azelőtt született, hogy a német szobrász-festő-koreográfust meghívták volna a Bauhaus iskola színházi műhelyébe, az alkotás nagymértékben befolyásolta a Bauhaus színházi kísérleteit. Schlemmerre Vaszilij Kandinszkij orosz művész – aki 1922-től maga is a Bauhaus iskola tanára lett – korai avantgárd színházi munkái tettek mély benyomást, elsősorban *A sárga hangzat* című, a Blaue Reiter című almanachban 1912-ben megjelent darabja. Király munkája azonban nemcsak Schlemmer, hanem a Bauhaus színpadi műhely köréhez tartozó magyar művész, Weininger Andor – aki szintén nagy tisztelője volt Kandinszkijnek⁸⁹ – *Mechanikus színpad – Absztrakt revü* című művével is összevethető. Weininger egy mozgó színpad tervén dolgozott, „humoros

⁸⁶ Rudi Gernreich (1922–1985) osztrák származású amerikai divattervező, aki provokatív, a társadalmi normákat megkérdőjelező, társadalmi és politikai kommentárt sem mellőző munkáiról ismert. A divatban elsőként képviselte az uniszex vagy gendersemleges öltözködést, de olyan társadalmi kérdésekben is állást foglalt mint a nők egyenjogúsága vagy a szexuális forradalom.

⁸⁷ Vivienne Westwood (1941–2022) brit divattervező, a punk divat egyik úttörő alakja. Malcolm McLarenrel, a Sex Pistols zenekar menedzserével közösen 1974 és 1976 között működtették Londonban a SEX nevű, ikonikus butikjukat, amely a brit punk szubkultúra központjává vált. Westwood a punk és a new wave stíluselemeit integrálta a divattervezésbe, miközben újraértelmezte a hagyományos brit öltözködés formáit és motívumait – így például a skótkockát, a fűzőt és a klasszikus szabásvonalakat.

⁸⁸ SOÓS Andrea, „David Bowie azt mondta, menjek New Yorkba. Interjú Claudia Skodával”, in MUSKOVICS Gyula – SOÓS Andrea, szerk., *Király Tamás 80s* (Budapest: tranzit.hu, 2017), 52–54.

⁸⁹ VÁRKONYI György, „Pécs, Budapest, Weimar, Dessau, Berlin. A magyarok szerepe a Bauhaus színházi munkájában”, *Jelenkor*, 6. sz. (2018): 674.



Király Tamás modelljei a budapesti Szabadság-szobor talapzatánál, 1988. Fotó: Almási Jonathan Csaba



Király Tamás: *Vöröscsillag ruha*, 1987. Fotó: Almási Jonathan Csaba

megjelenésű, bábszerű, groteszk figurákkal”.⁹⁰ A koncepcióhoz több vázlatot is készített, amelyekben a geometrikus figurák és a színpadi elemek mozgását futószalagokkal képzelte el, melyeket a tér különböző irányaiban és síkjaiban helyezett el. A *Mechanikus színpad* ötletei csak Weininger élete végén valósultak meg, az előadást 1986-ban a kasseli documentán mutattak be. A Bauhaus színpadi kísérletei iránti érdeklődés a magyar művészetben felélénkült, amikor 1978-ban a Corvina Kiadó ismét megjelentette *Moholy-Nagy László és Molnár Farkas A Bauhaus színháza* című kötetét. A Bauhaus színház geometrikus formákra redukált, térbeli jelmezei mellett Király a szocialista ipari környezetet is megidézte: egyszerű, munkaruhák gyártásához is használt kék vászonruhákkal, a vasalt bakancsokkal és az ipari létesítményekben használatos védőszemüvegekkel építette be a kollekciójába munkásosztály világát. A szürke és kék vászonból készült, hosszú ujjú felsőrészből és nadrágból álló együttesek Alekszandr Mihajlovics Rodcsenko és Varvara Sztjepanova 1922-es,⁹¹ gyári munkások számára tervezett, kétrészes összeállításra emlékeztetnek – formavilágukban és anyaghasználatukban egyaránt. Király számára – noha ekkor már ismert volt a budapesti alternatív művészeti közegben – a berlini szereplés a nemzetközi elismertség kapuját is megnyitotta. A nyolcvanas évek második felében – praktikus megfontolásból – többször is kérelmezte felvételét a Magyar Népköztársaság Művészeti Alapjába. Az Alap tagsága hivatalos intézményi bemutatkozási lehetőséget, állami támogatást, valamint professzionális művészi státuszt biztosított. Király jelentkezését azzal az indokkal utasították el, hogy még az „egyéb” kategóriába való felvétele sem lehetséges. A levélben sok sikert kívánnak a munkájához, hiszen szerintük működését az Alap-tagság hiánya addig sem akadályozta semmiben. Az elutasítást Király ironikus gesztussá formálta: az 1987-es, *Animal's Dreams* című, a Petőfi Csarnokban rendezett divatbemutatójának plakátjához ezt a hivatalos levelet használta háttérként. 1985 és 1989 között Király négy divatshow-t rendezett⁹² a Petőfi Csarnokban, olyan alternatív együttesek zenei kíséretében, mint az URH, a Kontroll Csoport vagy a Sziámi. Király az elsők között volt Magyarországon, aki divattervezőként egyedi színpadi koreográfiát talált ki és szokatlan kinézetű, rendhagyó testfelépítésű modelleken mutatta be ruháit. A látványos,

⁹⁰ TOKAI Gábor, „Absztrakt revü. Weininger Andor színházi tevékenysége a Bauhausban”, *Magyar Iparművészet*, 5. sz. (2019): 34.

⁹¹ Alexander Mihajlovics Rodcsenko (terv), Varvara Sztjepanova (kivitelezés): *Munkaruha*, gyapjú, 1922 körül. Az összeállítást a londoni Victoria and Albert Museum megbízására rekonstruálta Aio Moroshita. Hozzáférés: 2025. 06.10. <https://collections.vam.ac.uk/item/O297713/production-outfit-ensemble-rodchenko-aleksandr-mikhailovich/>.

⁹² Király Tamás divatbemutatói 1985 és 1989 között a Petőfi Csarnokban: *Baby's Dreams* (1985), *Boy's Dreams* (1986), *Animal's Dreams* (1987), *Király's Dreams* (1989).

összművészeti eseményekre, amelyeket inspirált a színház, de a színpadon kívüli, hétköznapi világ, azaz a klubok és az éjszakai élet is, több ezren voltak kíváncsiak.

Király munkásságára jellemző volt a művészet és az élet közötti határok elmosódásának neoavantgárd hagyományokhoz köthető gesztusa. Karrierje kezdetén a lakásán rendezett bemutatókat valamint tematikus házibulikra tervezett jelmezeket és dekorációt. A személyes terek mellett a köztéren is rendezett performanszokat, akciókat: 1981-től divatséták formájában vitte az utcára kreációit, modelljeivel Budapest belvárosában vonulva keltett feltűnést. Bár ruháit jellemzően nem eladásra tervezte, New Art Stúdió⁹³ nevű, Koppány Gizellával és Kováts Nórával közösen üzemeltetett belvárosi butikjában bárki hozzáférhetett egyedi darabjaihoz, legyen szó fácánlábból készült fülbevalóról, kátránypapír mellényről, purhabból fújt, ezüstre festett ékszerekről vagy falvédőből átalakított felsőrésről. A New Art Stúdió, amelyre sokan „new wave” butikként hivatkoztak, az alternatív zenei szcéna találkozóhelyeként is funkcionált, számos zenész itt vásárolta kiegészítőit vagy fellépő ruháit. A korszakban nehezen beszerezhető ruhákat, farmereket vagy éppen az Ecseri piacról és vidéki padlásokról előkerült hagyományos magyar népi viseletből átalakított egyedi darabokat árusító boltból indultak Király divatsétái, amelyek a Váci utcán át az Andrássy úton keresztül a Fiatal Művészek Klubjába tartottak. Az avantgárd hagyomány és a fluxust idéző összművészeti felfogás mellett Király munkásságában is megjelentek szocialista hatalmi jelképek, elsősorban a vörös csillag mint ironikus motívum. 1988-ban Király Bachman Gábor *Kelet-Európai riadó*⁹⁴ című kisfilmjéhez tervezett vörös csillag alakú ruhát. A filmben egy rendőr és egy hétköznapi ruhába öltözött férfi utazik egy BKV buszon, ahol egy hang a szocialista ember tulajdonságait sorolja. A propagandisztikus hang szerint olyan emberekre van szükség, akik teljes mértékben hozzájárulnak a párt programjának megvalósításához és forradalmárként viselkednek minden helyzetben. A filmben a Király által tervezett vörös csillag ruhába öltözött nő a Múcsarnok lépcsőjén jelenik meg partnerével, aki az szovjet Központi Bizottság hivatalos lapját, a Pravdát

⁹³ A New Art Stúdió nevű butikot Király Tamás, Kováts Nóra és Koppány Gizella üzemeltette budapesti Petőfi Sándor utcában 1981 és 1988 között. A butikról Földi Eszter vezetésével rendeztek kiállítást a MOME designelmélet szakos hallgatói. A *New Art. Stúdió* című kiállítás a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Designelmélet mesterszakán indított képzés, a Designkurátori specializáció részeként, A kiállításrendezés elmélete és gyakorlata című kurzus keretében valósult meg. New Art. Stúdió, 2024. 06. 18 – 07. 06., K11 Labor. Kurátorok: BALÁZS Dávid, FEDICS Laura, LUKÁCS Lilla, MIHALKOV György, OTTÓ Flóra, PATEK Andrea, SÓGOR Abigél, SZENTIVÁNYI-SZÉKELY Enikő, TAMÁS Cintia, TOMKA Róza, TÓTH-MEISELS Bence, UJFALUCZKI Aida, VÁZSONYI Dóra, VÉKONY Anna.

⁹⁴ A film kizárólag Bachman Gábor engedélyével kutatható vagy kölcsönözhető a ZKM Karlsruhe – Center for Art and Media gyűjteményéből.

tartja a kezében. A háttérben jól kivehető a *Művészet és forradalom – Orosz szovjet művészet 1910–1932* című kiállítás molinója. A Múcsarnok homlokzatára komponált installációt a múzeum akkor igazgatója, Néray Katalin⁹⁵ felkérésre tervezte meg Bachman.

Király háromdimenziós, fémmerevítőkkal csillaggá formázott, piros selyemruhája megsemmisült, a reprodukciója azonban – Muskovics Gyulával végzett kutatásaink nyomán – több kiállításon is szerepelt Budapesten, Berlinben és Łódźban. A Łódźban rendezett *Notes From the Underground (Jegyzetek az undergroundból)* című kiállítás katalógusában David Crowley részletesen elemzi a *Kelet-Európai riadót*. Crowley szerint⁹⁶ a rövidfilm jól tükrözi, hogy bár a keleti blokk országaiban sok fiatal megvetette a kötelező oroszórát és a szovjet történelemhez kapcsolódó tanulmányokat, a hivatalos szocialista ideológia elemei – események, szereplők, szimbólumok – mégis beépültek a kollektív tudatba, így az ironikus megközelítés tárgyává válhattak. Ugyanakkor a forradalom épp amiatt üresedett ki a szocialista országokban élők számára, mert annyiszor szerepelt a hatalom retorikájában, hogy lassan állandóan ismételt frázissá vált, amelyet Crowley szerint már azok sem hittek el, akiknek ki kellett mondaniuk. A valóságban a szocialista országokat ezekben az évtizedekben nem forradalmi lendület, hanem a stagnálás jellemezte. Bachman filmje erre az ellentmondásra világít rá. Szereplőit múltbéli alakokként ábrázolja, akik látszólag még hisznek a Lenin által felvázolt jövőben. A vörös csillag, a Pravda és az ideális szocialista embertípusról szóló monológ azonban az ironikus álláspontot erősítik, illetve azt, hogy mindez sokkal inkább a groteszk humor forrása, semmint társadalmi utópia.

Bachman és Király együttműködése nem a *Kelet-európai riadóval* kezdődött: Király az 1980-as évek elejétől tervezett jelmezeket Bachman rövidfilmjeibe.⁹⁷ 1982-ben egy kocsmatulajdonos bízta meg Bachmant, hogy tervezzen számára vendéglátóipari egységet. A projekt megvalósítása elhúzódott, és a szigetszentmiklósi Munka–Tett nevű hely végül csak 1984-ben nyitotta meg kapuit. Az enteriőr kialakításához Bachman fémkonstrukciókat, kalapácsokból, fogaskerekekből és zászlókból álló bútorokat tervezett, amelyek sajátos, ironikus formában

⁹⁵ Néray Katalin (1941–2007) művészettörténész, 1993 és 2007 között a Ludwig Múzeum, 1984-től 1992-ig a Múcsarnok igazgatója volt. 1986-ban, 1988-ban 1990-ben és 1997-ben a Velencei Biennálé Magyar Pavilonjának kurátora volt, 1996-ban a São Paulo-i biennálé *Universalis* kiállításának kurátora, ugyanebben az évben az európai nomád biennálé, a Manifesta rotterdami kiadásának kurátora volt. Több száz kiállítást rendezett, és rendszeresen publikált külföldi és magyar művészettörténeti katalógusban, folyóiratokban.

⁹⁶ CROWLEY, David, „The People of the Future”, in CROWLEY David, MUZYCHUK, Daniel, szerk., *Notes from the Underground* (Łódź: Muzeum Sztuki, 2016), 158–199, 160.

⁹⁷ Király Tamás a következő Bachman filmek jelmeztervezője volt: *MunkaTett* (1986), *Kelet-Európai riadó* (1987), *AndJulia* (1996).

utaltak a munkásmozgalom ikonográfiájára. A pult fölé forradalmi röplapokat idéző betűtípussal írták ki a hely nevét. „Mi valóban merítettünk az orosz fantasztikus építészetből, de egy sajátos elegyet képeztünk a megtapasztalt kommunizmus szocreáljával”⁹⁸ – jellemezte Bachman az orosz avantgárd és a szocializmus valóságának keveredését munkájában. Bachman később úgy nyilatkozott, hogy ez a munka – mind a megrendelő, mind saját maga számára – rendkívül kockázatos vállalkozásnak számított.⁹⁹ A rövid életű vendéglátóhely végül 1988-ban bezárt. A vörös csillag 1989-ben ismét feltűnt Király egy utcai performanszában: a divattervező parlamenti kupolát formázó, a tetején vörös csillaggal díszített kalapot viselő modelljével járta Budapest utcáit. Az Almási Jonathan Csaba által készített fotósorozat tanúsága szerint utaztak a 49-es villamoson, megfordultak a Régiposta utcai McDonald’sban és a Nemzeti Múzeum kertjében is, ahol egy rendőr igazoltatta Királyt. A sorozat legismertebb képén Király fekete napszemüvegben, bottal a kezében áll a budai rakparton, mellette modellje, mögötte pedig az Országház, amelynek kupolájáról a kalapot mintázta. Az akció a késői szocializmus ellentmondásaira világít rá: miközben a cenzúra és az állambiztonsági megfigyelés rendszere továbbra is működött, egy vörös csillagos parlamenti kupolát formázó kalapban Budapesten fényképezkedő művészt már legfeljebb igazoltattak.

A hatalom jelenléte nem kizárólag ilyen szimbolikus módon érződött: a rendőrségi megfigyelés valóságát – ha különböző mértékben is – több művész közvetlenül tapasztalta. Ezt Vida Judit is megerősítette, aki közeli barátja volt Rajk Lászlónak. Amikor Rajk 1980-tól kezdődően feketelistára került, és nem dolgozhatott saját neve alatt, több filmes díszlettervezői munkájában Vida nevét tüntették fel. „A vegzálást, ami engem és más ellenzéki művészeket ért, csak ironikus humorral tudtuk átvészelni” – nyilatkozta Vida.¹⁰⁰

Az irónia mellett Vida Judit munkásságát is inspirálta az orosz konstruktivizmus, és mindenekelőtt az anyaggal való kísérletezés. A porcelán megformálásában rejlő képzőművészeti lehetőségek már az Iparművészeti Főiskola hallgatójaként is foglalkoztatták. Diplomamunkája egy hajtogatott porcelánszacskókból álló tárgyegyüttes volt, amelyekre a művész a szemiotika által inspirálva jelrendszereket nyomott szitanyomásos technikával.

⁹⁸ LÉVAI-KANYÓ Judit, „A provizórikus építész. Bachman Gáborral beszélget Lévai-Kanyó Judit”, *Magyar Építőművészet*, 1. sz. (1996): 41–49, 45.

⁹⁹ „SZÉP VOLT(?)... NEHÉZ VOLT(?)... Bachman Gábor építész, dizájnér, festő, art director visszaemlékezése a '80-as évekre”, *Artmagazin*, 8. sz (2019): 1-36, 29.

¹⁰⁰ SOÓS Andrea, *Interjú Vida Judittal*, 2025.03.09., hozzáférés: 2025. 06. 15., <https://secondaryarchive.org/artists/judit-vida/>.



Király Tamás és modellje a Batthyány téren, háttérben a Parlamenttel, 1989. Király Tamást rendőrök igazoltatják a Nemzeti Múzeum kertjében, 1989. Fotó: Almási Jonathan Csaba



Kiállítás megnyitó a NANE Galériában, 1991, Budapest. A képen: Király Tamás, Joó András, Bachman Gábor, Fehér László, Tóth György, Soós György, Vida Judit, Rajk László, Kicsiny Balázs és Gerhes Gábor társaságában Nat Finkelstein, Andy Warhol fotósa. Fotó: Vida Judit jóvoltából.

Ez a konceptuális gesztus ellenérzést váltott ki tanáraiból, és néhány munkáját nem is engedték kiállítani.

Vida 1985-ös *Mozdulat* című kávékészlete a konstruktivizmus formavilágát idézi meg. A piros, fekete és fehér színek kontrasztja, a geometrikus minták, valamint a porcelán és fém találkozása – azaz a szerkezet láthatóvá tétele – a konstruktivista esztétikát közvetítik. A készlet plasztikáját a mozgásban lévő vízcsepp formája ihlette; a festett dekoráció pedig a rész és egész viszonyát jeleníti meg: ahogy a rész szervesen kapcsolódik az egészhez, majd a mozgás hatására kimozdul belőle. A piros és fekete színek kontrasztja erősíti a mozgás érzetét, ugyanakkor a formák előre lendülése a haladás, az irány és a kollektív dinamika eszméire is utal. „Inspirált az orosz konstruktivizmus, mert bele tudtam élni magam abba a polgári gondolkodás elleni lázadásba, amit a klasszikus orosz avantgárd irányzat is közvetített, hiszen én is hasonlóan éreztem magam abban a zárt világban, amiben éltünk. Újító szellemet láttam a konstruktivizmusban, ami akkoriban hiányzott. Változtatni akartam, meg akartam bontani a formákat, kísérletezni azzal, hogy hogyan lehet egy tárgyat újra összerakni. Nem elsimítani vagy kipótolni arannyal a repedéseket, hanem megmutatni, hogyan épül fel szerkezet”¹⁰¹ – fejtette ki Vida Judit az orosz konstruktivizmus művészetére és munkamódszerére gyakorolt hatását. Az oktatási rendszerrel és intézményi elvárásokkal szembehelyezkedő művészi attitűdjét Vida így fogalmazta meg: „Én mindig az igazságot kerestem, mindennel szembementem, ami nem úgy történt, ahogy én azt igazságosnak gondoltam, és ez a munkáimban is megjelent. Nem azt akartam csinálni, amit tőlem (vagy mindannyiunktól) elvártak.”¹⁰²

A kívülállás és a különbözőség, amelyet Rajk a Kádár-rendszerben maga is megtapasztalt, valamint személyes élményei Vadas József szerint mozgatórugói voltak annak, hogy fiatal építéssként rátalált az orosz konstruktivizmusra. Ahogy Vadas írja, „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 avantgárd dal leszámoló kulturális politika következményeként, hazájukban végzetesen kiszorultak a szellemi életből. Múzeumi raktárak

¹⁰¹ U.o.

¹⁰² BALÁZS Kata, SZABÓ Eszter Ágnes, *Mindig késztetést éreztem, hogy a statikus tárgyakat elmozdítam, beszélgetés Vida Judit keramikumművésszel, Artmagazin*, 2020. 08. 27., hozzáférés: 2025. 08.19., https://www.artmagazin.hu/articles/archivum/mindig_kesztetest_ereztem_hogy_a_statikus_targyakat_elmozditsam

mélyére rejtve és családi archívumokban maradtak fenn munkásságuknak ma az egyetemes művészet élvonalában számon tartott alkotásai.”¹⁰³

Az egyetem utolsó évében Rajk részletesen tanulmányozta a konstruktivista művész, Vlagyimir Tatlin munkásságát. Kutatómunkájának egyik eredménye a *Letatljak* című, felfüggeszthető, repülőt formázó szobor, amely Dobray György *Szerelem második vérig* című, fiataloknak szóló, közönségsikert aratott filmjében¹⁰⁴ is feltűnik – amelyben egyébként Rajk egy rövid epizód szerep erejéig maga is megjelenik.

A szobor Vlagyimir Tatlin két emblemikus munkáját egyesítette: a *Letatlin* repülőt és a *III. Internacionálé Emlékművét*. Avantgárd előképéhez hasonlóan Rajk munkájának címe is a művész vezetéknevének és az orosz *letat* ('repülni') igének az összevonásából született. A *Letatlin* Tatlin egyik utolsó formatervezői munkája volt, amelyet hosszú éveken át tartó megfigyelés és tervezés előzött meg, a *III. Internacionálé emlékműve* pedig szinte egybeforrt az orosz avantgárd mozgalommal, egyik művészeti jelképe lett. Tatlin legismertebb munkája, a győztes bolsevik forradalom grandiózus emlékműterve, amely egyesítette magában az forradalmi eszmét, a folyamatosan mozgásban lévő kulturális központot, az emlékművet és a létező legfejlettebb technológiával tervezett építészeti alkotást. Végül egyik nagyszabású terv sem olyan formában valósult meg, ahogy a művész elképzelte: a konstruktivista design szemlélet modelljei lettek.

A *Letatlin* motor nélküli vitorlázórepülő, amelyet Tatlin madarak szárnyainak mintájára alkotott meg, s amelyet – elképzelése szerint – az emberi test ritmikus mozgása emelt volna a levegőbe. A tervezés során alaposan tanulmányozta a madarak testfelépítését, és ezek alapján hozta létre a *Letatlin* fából készült, önhordó szerkezetét, amely tökéletesen követte a madárszárny ívét. A tervezés során az organikus formák inspirálták, és még darufiókákat is beszerzett, hogy testközelből figyelje meg, hogyan sajátítják el a madarak a repülés mozdulatait és ritmusát. Tatlin a szerkezetet légi biciklinek nevezte, egyrészt, mert emberi erővel működött volna, másrészt, mert egy mindennapi használatra szánt tárgyat akart tervezni. Elképzelése olyan repülési élményt ígért, amelyben az ember megszabadulhat a gravitáció korlátaitól, és a madarakhoz hasonlóan, szabadon mozoghat a térben – a repülőgépekre jellemző zaj és bezártságérzet nélkül. Rendszeresen konzultált Konsztantyin Eduardovics Ciolkovszkijjal, a

¹⁰³ VADAS József, „Építész a negyedik dimenzióban (Rajk látvány: Rajk László Széchenyi akadémiai székfoglaló)”, *Mozgó Világ*, 4. sz. (2019): 115–119, 116.

¹⁰⁴ A film 1988-ban készült.

modern rakétatechnika és űrkutatás elméletének egyik megalapozójával. Tatlin a munkája során nemcsak a művészet és a mérnöki tudomány kérdéseit feszegette, hanem a repülés jövőjéről és társadalmi jelentőségéről is innovatívan, különböző tudományterületek bevonásával gondolkodott. Futurisztikus tervében egy mobilis, modern szovjet társadalmat képzelt el, amelynek tagjai harmonikus testfelépítésűek, fizikailag erősek és akár a repülés képességével is rendelkeznek. A *Letatlin* terve nem csupán technikai kísérlet volt, hanem egy, a társadalom jövőjére vonatkozó víziót is megfogalmazott: Tatlin célja egy olyan közlekedési eszköz létrehozása volt, amelynek működése a test és gép összhangján alapszik, miközben környezetbarát alternatívát kínál. A szerkezet fejlesztése során különös gondot fordított a városi zaj- és légszennyezés problémájára, és lehetséges megoldásaira is, így a *Letatlin* a fenntartható tervezés egyik korai példajaként is értelmezhető.

Bár Tatlin elképzelését kortársai közül sokan szkeptikusan fogadták, a korabeli Oroszországban széles körben osztották azt a meggyőződést, hogy egy mindenki számára hozzáférhető légi közlekedési eszköz társadalmi és kulturális szükségletté válhat. Az ötéves tervezést és kísérletezést követően 1932-ben került sor az első tesztrepülésre, amely kudarcba fulladt: a *Letatlin* lezuhant és repülésre alkalmatlannak bizonyult. A *Letatlin* egyik fennmaradt példánya ma a Moszkva melletti Moninóban található Repülőgép Múzeumban tekinthető meg. A művész eredeti terve, hogy légi biciklin a repülés mindennapi élménnyé fog válni, megghiúsult. A szerkezet azonban nem csupán technikai kísérletként, hanem egy új, a környezettel összhangban álló életforma és a multidiszciplináris tervezői attitűd példajaként is értelmezhető. Tatlin a tudományos kísérletezést művészi érzékenységgel ötvözte. Az organikus formákra irányuló kutatásai a modern életformához szükséges új eszközök és tárgyak megtervezésére irányultak. Ahogy Susan Buck-Morss fogalmaz, az efféle konstruktivista kísérletek „más logikát követtek, mint a gépi hatékonyság vagy az ipari mérnöki gondolkodás. Álomszerű képek voltak, amelyek az ember és környezetének viszonyának átalakulása iránti vágyat fejezték ki”, és „érzéki megjelenítései voltak a forradalmi képzelet és az anyagi forma ellentmondásos találkozásának”.¹⁰⁵

A *III. Internacionálé emlékművének* kicsinyített, stilizált változatát Rajk a repülő hátsó részére illesztette. A bolsevik hatalomátvétel után nem sokkal, 1918-ban bízták meg Tatlint, hogy

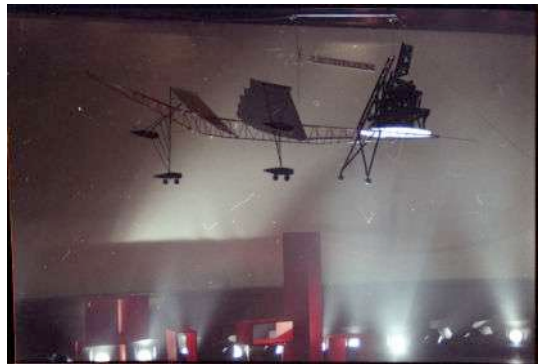
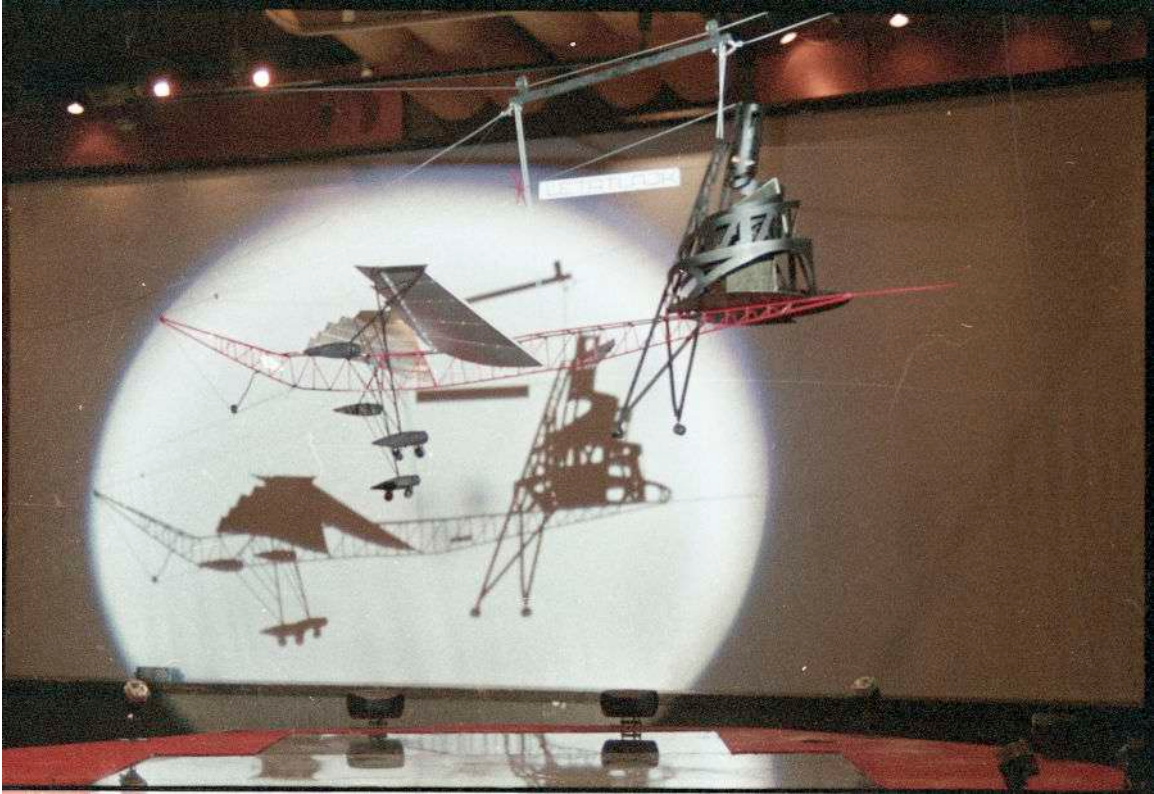
¹⁰⁵ BUCK-MORSS Susan, *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West* (Cambridge: The MIT Press, 2000), 64.

nyújtson be emlékműtervet a győztes forradalomhoz kapcsolódóan. A terv 1918 és 1925 között jelent meg különböző variációkban a szovjet sajtóban. A grandiózus, mozgó építményének dőlésszöge eredeti elképzelése szerint a Föld tengelyével esett volna egybe, és két spirál között elhelyezve egy kocka, egy gúla, egy henger és egy félgömb forgott volna, a bolygó mozgását követve. Az építmény tehát egy folyamatosan mozgásban lévő szobor lett volna, amelynek nem volt központi nézete, és haladásával az idő múlását követte. A négyszáz méter magasra tervezett építmény részleteit – a klimatizálástól, a lifteken, a belső tereken át a bútorokig – Tatlin aprólékosan kidolgozta. A mű formája a bibliai Babel tornya történetére utal: amelyben az emberiség – akkor még közös nyelvet beszélve – égis éró tornyot kívánt emelni. A vállalkozás azonban Isten haragját váltotta ki, aki összezavarta az emberek nyelvét, ezzel szétzilálva az emberiség egységét. Tatlin emlékműve e történet parafrázisaként is olvasható¹⁰⁶: a szovjetforradalom ígéretével egységbe szerveződő emberiség képét testesíti meg, a modern technológia és az új társadalmi rend szellemében.

Tatlin 1918-ban *A III. Internacionálé emlékművének felépítése* címmel rendezett színdarabot, amelyben közösségi alkotó folyamat eredményeként készült el az emlékmű egyik makettváltozata. A koncepció így már saját korában sem csupán építészeti tervként, hanem színpadi díszletként és performatív alkotásként is értelmet nyert. Ez a megközelítés egybeesik Rajk László alkotói gyakorlatával, aki évtizedekkel később egy film látványtervébe integrálta Vlagyimir Tatlin ikonikus munkáit. Az orosz konstruktivizmus esztétikája, az építészet technikai, valamint a művészet és az ember szabadsága előtt tisztelgő mű a konstruktivizmus társadalmi utópiáját és organikus designszemléletét idézte meg. Dobray filmjében¹⁰⁷ a *Letatljak* feliratú repülő és falra vetett árnyéka egy koncertjelenetben villan fel. Az orosz avantgárd mellett a hatalmi jelképek ironikus használata is megjelenik a szubkulturális környezetben: a film egyik jelenetében a főszereplő, a Füge, vörös csillaggal díszített katonai sapkát visel a színpadon, míg barátnője női ruhává alakított, zöld katonai egyenruhában jelenik meg, amelyen szintén látszik az ötágú csillag.

¹⁰⁶ ŐZE, Sándor: „Tatlin III. Internacionálé emlékműve”, 2024.09.07., *Építészfórum*, Hozzáférés: 2025. 08. 26. <https://epiteszforum.hu/tatlin-iii-internacionae-emlekmuve>.

¹⁰⁷ Lásd 95. jegyzet.



Rajk László: *Letatlajk, fém, vegyes technika*, 1987. Fotók Dobray György *Szerelem második vérig* című filmjének forgatásáról, Forrás: Rajk László hagyatéka. Illetve koncertjelenet a filmből, háttérben a *Letatlajk* árnyéka.

A *Letat/lajkot* a forgatás után 1990-ben a NANE Galéria nyitókiállításán¹⁰⁸ mutatták be. A NANE Galériát Golovics Lajos művészettörténész alapította 1990-ben. Az első kiállításon Bachman Gábor, Czalbert János, Ferencfy-Kovács Attila, Király Tamás, Rajk László, Soós György, Szalai Tibor és Vida Judit munkáit mutatták be. A galéria kereskedelmi célokkal, de a művészek bevonásával, aktív tevékenységével működött 1993-ig. A NANE volt a rendszerváltás után az egyik első piaci alapon működő kiállítóhely Budapesten, amelyet részben művészek működtettek. Kísérleti modellje azonban hosszú távon nem bizonyult fenntarthatónak.

A *Letat/lajk* legközelebb egy Bachman Gáborral közösen létrehozott installáció részeként szerepelt a párizsi Jeu de Paume-ban, a *L'autre moitié de l'Europe (Európa másik fele)* című kiállításon 2000-ben. A hagyatékban megtalált tervek azt tanúsítják, hogy Rajk a szobrot eredetileg szabadtéren képzelte el, és a párizsi múzeum épülete mellé, sodronyokkal felfüggesztve akarta installálni. A francia intézménnyel végül nem sikerült erről megegyezni, és a *Letat/lajkot* a galériatérben állították ki.

Az eredeti alkotás néhány eleme – akárcsak Tatlin repülőgépe – időközben megsemmisült. Rajk 2018-ban, az eredeti tervek alapján rekonstruálta a *Letat/lajkot*, a FUGA – Kortárs Építészeti Központban megrendezett *Rajk Látvány. Filmszobrok és akcionista frottázsok*¹⁰⁹ című, akadémiai székfoglaló kiállítására. A művet 2019-ben vásárolta meg a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, ahol az *Időgép – Új válogatás a Ludwig Múzeum gyűjteményéből*¹¹⁰ című állandó kiállításon a NANE egykori művészeivel egy teremben, Bachman Gábor, Király Tamás és Fehér László munkáival párhuzamba állítva szerepelt.

¹⁰⁸ 2024-ben Horányi Attila megkeresésére a NANE galéria történetét feldolgozó kutatászeminárium ötletét vettem fel, amely kurzust 2024 novemberétől 2025 februárig oktattam a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem designkultúra szakos hallgatóinak. A tavaszi félévben Sidó Anna vette át a kurzus vezetését, és az óra keretében a hallgatók a NANE történetéről *Rövid ideig lehetségesnek tűnt – A NANE galéria története* címmel rendeztek kiállítást az Eötvös10-ben. A kiállítás kurátorai: ALBERT Eszter, GYŐRI Gergő, JUHÁSZ Szabina, MAJOR Alexandra, OTTÓ Flóra, SZÉKELY Lili, SZOLOMAYER Márk, TAMÁS Cintia, VASS Réka, VINNAI Milda.

¹⁰⁹ *Rajk Látvány – Filmszobrok és akcionista frottázsok*, Rajk László akadémiai székfoglaló kiállítása. 2019. február 7. – 2019. március 3, FUGA – Kortárs Építészeti Központ, Budapest

¹¹⁰ *Időgép. Új válogatás a Ludwig Múzeum gyűjteményéből*, 2020. szeptember 1. – 2025. január 5, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest. Kurátor: SZIPŐCS Krisztina.

A mulandóság építései: filmgyári menedék

A művészek szemléletét az orosz avantgárd, a kortárs kulturális környezet és egymás közelsége is inspirálta: szabadidejükben is sok időt töltöttek együtt, például a Fiatal Művészek Klubjában (FMK). Az Andrásy út 112. szám alatti legendás intézményt a KISZ-KB kezdeményezésére hozták létre: a hely többek szerint arra is alkalmas volt, hogy az alternatív művészeti szcénát könnyebben meg lehessen figyelni és kontroll alatt tartani. Ennek ellenére az 1960 és 1998 között az FMK volt az alternatív művészek elsősorú találkozóhelye. 1974-től Beke László lett a klub művészeti vezetője, aki számos kiállításnak, happeningnek, beszélgetésnek és egyéb művészeti eseménynek adott teret. Az FMK-ban rendszeresen megfordult illetve programokat szervezett például Birkás Ákos, Erdély Miklós, El Kazovszkij, Ladik Katalin, Maurer Dóra, Szentjóby Tamás valamint Király Tamás első, *Rejtett divat* című divatbemutatóját is a klubban tartotta 1983-ban. Ahogy Bachman Gábor fogalmazott: „sok időt töltöttünk együtt, akkoriban hippikultúra volt, fontos volt az 1968-as radikális kulturális mozgások hullámairól gondolkodni. Ez a buliban hosszú és mély beszélgetéseket is jelentett, ilyenkor gyakorlatilag egymást is képeztük.”¹¹¹ A tudásmegosztás mellett az FMK a művészek közötti együttműködések helyszíne volt. „A megbízások a személyes kapcsolatokon keresztül érkeztek, mert ismertük egymást az FMK-ból, kiállításokról: így működött a művészeti partner találás. Nagyon jellegzetes módja volt ez az együttműködésnek. Ennek köszönhető annak a szövevényes hálózatnak is a kialakulása, amelyből világosan látszik, hogy mindenki dolgozott mindenkivel”¹¹² – jellemezte Rajk László a korszak együttműködési gyakorlatát.

Bachman Gábor, Király Tamás és Rajk László Bódy Gábor 1983-as, *A kutya éji dala* című kísérleti filmjében dolgoztak együtt. A film története Csaplár Vilmos *Szociográfia* című novelláján alapult: egy faluba új pap és egy csillagász érkezik, jelenlétük pedig felforgatja a település közösségi életét. A papot Bódy Gábor, a csillagászt pedig Grandpierre Attila alakította, és a szereplők között olyan további kultikus színészek tűntek fel, mint Derzsi János vagy Méhes Marietta. A film filozófiai és szociológiai kérdéseket vetett fel, miközben Bódy filmnyelvi kísérletei mutatkoztak meg benne. A rendező a videótechnikában rejlő lehetőségeket ötvözte a Super8 formátummal:

¹¹¹ „SZÉP VOLT(?)... NEHÉZ VOLT(?)... Bachman Gábor építész, dizájnér, festő, art director visszaemlékezése a '80-as évekre”, Artmagazin, 8. sz (2019): 1–36., 9.

¹¹² SOÓS Andrea, „A szabad művészetet választottam – interjú Rajk Lászlóval”, Tranzitblog, 2017. 09.15., hozzáférés: 2025. 08. 20., <http://tranzitblog.hu/a-szabad-muveszetet-valasztottam/>.

a különböző technikával felvett jeleneteket végül 35 mm-es filmre írták át. A film szerves részét képezik a korszak meghatározó alternatív zenekarai, a Vágtázó halottképek és az A. E. Bizottság élő koncertfelvételei. *A kutya éji dala* a nyolcvanas években megjelenő irányzat, az új érzékenységhez köthető. A tördekés szerkezet, az álomszerű képek és a személyes hangvétel amellet, hogy Bódy munkáira az évtizedben egyébként is jellemzőek voltak, a posztmodern hatását mutatják.

Ahogy Kovács András Bálint fogalmazott, Bódy alkotása egyike volt azoknak a műveknek – Tarr Béla *Őszi almanachja* és Jeles András *Álombrigádja* mellett – amelyek a magyar filmművészetben új periódust nyitottak meg. „Ezek a filmek egy olyan korszak kezdetét jelentették, amelynek lényege az útkeresés, a hagyományoktól való elszakadási kísérlet és egy új kifejezési nyelv kialakítása volt.”¹¹³ Kovács szerint azonban ezek a „kísérletek nem találtak követőkre, maguk az alkotók sem folytatták őket. Ez a három film ezért magányosan, követők nélkül, önmagukban is problematikusan emelkedik ki a nyolcvanas évek első harmadának végéből.”¹¹⁴ Bár a rendezők más irányokba mozdultak el, a kísérletező szellem, melynek hatására a nyolcvanas évek elején Bachman és Rajk új alkotótársakra talált, a filmépítészetben is egy meghatározó fejleményhez vezetett.

Mint már említettem, az építőipar elsődleges feladata Magyarországon 1970 és 1979 között a lakáshiány enyhítése volt, amelyet főként gyors ütemű, házgyári lakásépítéssel igyekeztek megoldani. Az építészeknek előírták, hogy a nagy állami tervezőirodákban dolgozzanak, és a hivatali állásuk mellett csak külön engedéllyel, meghatározott feltételek mellett vállalhattak más munkákat. Több építész – mivel nem is elsősorban tervezőként dolgozott, hanem kivitelezőként – munkaidőn kívül, társasházak tervezésében élte ki valamelyest a kreativitását. Csupán néhány építész, például Makovecz Imre vagy Reimholz Péter kapott olyan megbízásokat, amelyekben lehetőségük adódott olyan épületek megtervezésére, amelyek saját stílusukat, elképzeléseiket tükrözték.

E körülményekből logikusan következik, hogy az Óbuda Galériában 1982-ben rendezett, *Építészeti tendenciák Magyarországon 1968–1981*¹¹⁵ című csoportos kiállítás nagyrészt olyan projekteket mutatott be, amelyek csupán a koncepció síkján valósulhattak meg. A katalógus

¹¹³ KOVÁCS András Bálint, „Nyolcvanas évek: a romlás virágai”, in: KOVÁCS András Bálint, *A film szerint a világ* (Budapest: Palatinus, 2002), 240–282., 241.

¹¹⁴ U.o.

¹¹⁵ *Építészeti tendenciák Magyarországon 1968–1981*, Óbuda Galéria, 1982. Szervezők: Gerle János, Szegő György

előszavában Szegő György kiemeli¹¹⁶ a tömeges lakásépítés programját, amely szerinte teljesítendő, kvantitatív feladatként zúdult az építészekre, míg az elméleti vagy művészeti kérdéseken való gondolkodásra szinte alig maradt tér. Hangsúlyozza továbbá, hogy a kiállítás kronologikus rendet követ és nem tesz különbséget a megépült és a meg nem épült tervek között.¹¹⁷ Ennek a kurátori elvnek a célja egyrészt az volt, hogy a kiállítás keresztmetszetet adjon arról, hogy bár az alkotók számára korlátozott lehetőségek álltak rendelkezésre, a vizsgált időszak építészetében megjelent az a szemlélet, amely a nemzetközi trendekkel összhangban megkérdőjelezte a modernizmus alapelveit. Másrészt az egymás mellé rendezett építészeti koncepciókat a nézők összevethették egymással, így könnyebben értelmezhetőbbé váltak a korszak építészeti törekvései. A kiállításon különböző generációk, ismert és kevésbé ismert alkotások szerepeltek. Kiállították például Zalotay Elemér szombathelyi Szputnyik-megfigyelő állomását, Makovecz Imre *Mozgás-kísérleteit*, Istvánffy Mária mozgó tervét a Kelenföldi pályaudvar átépítésére kiírt pályázatra, Bachman Gábor BNV Mafilm-pavilonját, Gellér B. István *Nekropolisz* és *Növekvő város* grafikáit, valamint Rajk Lászlónak az OISTT Nemzetközi Színházszövetség építészeti versenyére benyújtott *Színház. (A színház, mint kiemelt, mesterséges tér meghatározása a színházon kívüli tér által)*¹¹⁸ című tervét is.

A színház Rajk számára pályája kezdetétől fontos médium volt, a korábban már említett Kovács István Stúdióban¹¹⁹ és Halász Péter lakásszínházában szereplőként és díszlettervezőként is közreműködött. Már 1977-ben foglalkozott az ideális színház építészeti kérdéseivel, és ugyanebben az évben díszletet is tervezett Szikora János egyik rendezéséhez.¹²⁰ Innen pedig már csak egy lépés volt a film világa: legkorábbi filmdíszletei szorosan kötődnek a hazai neoavantgárd és konceptuális művészeti hagyományokhoz. 1979-ben Erdély Miklós Balázs Béla Stúdióban forgatott, *Verzió*¹²¹ című filmjének látványáért felelt. A film a tiszaszlári vérvádper néven elhíresült eseményt dolgozza fel, amikor 1882-ben azzal gyanúsították meg a tiszaszlári zsidókat, hogy rituális gyilkosságot követtek el egy keresztény cseléd lány, Solymosi Eszter ellen.

¹¹⁶ SZEGŐ György, „Műleírás”, in GERLE János és SZEGŐ György, *Építészeti tendenciák Magyarországon 1968–1981*, (Budapest: Óbuda Galéria, 1982)

¹¹⁷ U.o.

¹¹⁸ RAJK László, „Színház (A színház, mint kiemelt, mesterséges tér meghatározása a színházon kívüli tér által)”, *Színháztechnikai Fórum* 4. sz. (1978): 12.

¹¹⁹ Lásd 13. jegyzet.

¹²⁰ Georges Feydeau: *Zsákbamacska*, 1977, Győri Kisfaludy Színház, rendező: Szikora János

¹²¹ Erdély Miklós: *Verzió*, fekete-fehér film, 50 perc, 1981, Balázs Béla Stúdió

Az Eötvös Károly ügyvéd által vezetett védőknek végül sikerült bebizonyítaniuk, hogy a vérvád egy koncepciós eljárás eredménye. Erdély filmje ezt a történetet Krúdy Gyula és Eötvös Károly írásai alapján, Scharf Móric koronatanú vallomásai alapján meséli el, úgy, hogy Scharf képzelete különböző verziókat alkot a gyilkosságról, amelyek a valóság elemeivel keverednek. A film az emlékezet természete mellett az antiszemitizmus magyarországi gyökereit kutatja.

Rajk nemcsak látványtervezőként, hanem színészként is részt vett Erdély filmjében: Recsky csendőr szerepét alakította. A mű már eleve érzékeny témát érintett az antiszemitizmus kérdésével, ráadásul középpontjában egy koncepciós per állt. Rajk személye miatt könnyen a Rajk-perre¹²² lehetett asszociálni, amely a hatalom szemében provokatív gesztusnak számított: a *Verziót* szinte azonnal betiltották,¹²³ és csak 1986-tól, Erdély halála után lehetett újra nyilvánosan vetíteni. Erdély filmjével párhuzamosan Rajk Elek Judit *Vizsgálat Martinovics Ignác szászvári apát és társai ügyében* című, 1980-as filmjéhez tervezett – az orosz konstruktivizmus által inspirált – díszletet. A később hosszú utat bejárt *Munka-asztalról* egy külön fejezetben írok részletesen.

Több magyar építész, köztük Bachman Gábor, Kovács Attila és Rajk László is felismerte, hogy a politikailag irányított állami tervezőirodákban nem lesz módjuk arra, hogy művészi elképzeléseiket megvalósítsák. Az építészek olyan filmrendezőkben találtak alkotótársakra, mint Bódy Gábor, Gothár Péter, Sándor Pál, Jeles András vagy Xantus János. Ahogy György Péter fogalmazott, a Filmgyár menedéket nyújtott ezeknek az alkotóknak „és a magyar építészek egy kisebb csoportja beszorult, illetve bevonult a filmgyár »álomvilágába«. Valódi lehetőségek hiányában illuminációkat, Potemkin-házakat, örökké befejezetlen romokat épített, ők lettek a mulandóság építészei. Több épület, térkonstrukció azért épült a Filmgyár égisze alatt, mert sehol máshol nem épülhetett fel. S a részben realista ihletettségű, fantáziaszegény, részben túlesztétizált magyar film világában megjelentek az építészek: merőben új tájékozottsággal, új művészettörténeti kötődésekkel, ezeknek megfelelően eddig soha nem látott látványelképzelésekkel.”¹²⁴

¹²² Édesapja, Rajk László kommunista politikus, 1946 és 1948 között a belügyminiszteri, 1948 és 1949 között pedig a külügyminiszteri tisztséget töltötte be a Rákosi-rendszerben. 1949. október 15-én koncepciós perben ítélték halálra majd kivégezték.

¹²³ *Krónika*. Antal István és Erdély Miklós beszélgetése a »Verzióról«, AL 10 (1984): 38–43.

¹²⁴ GYÖRGY Péter, „A mulandóság építészei”, Filmvilág, 1986. 05. hozzáférés: 2025. 08. 19. https://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=5816

A díszlettervezés Magyarországon már korábban is a stílussteremtés és a kísérletezés terepe volt, és több neoavantgárd művész, például Najmányi László, Erdély Miklós, Keserü Ilona vagy El Kazovszkij is ismert volt színházi munkáiról. Rajk számára a filmes látványtervezés 1985-től nyújtott tényleges menedéket, amikor az Ipartervtől elbocsátották. Egyfelől megélhetést, másfelől lehetőséget biztosított számára, hogy olyan építészeti kísérleteket valósítson meg, amelyeknek máshol nem lett volna helyük. E nagyszabású tervek sorsa ugyanakkor már a megvalósítás pillanatában megpecsételődött: a forgatás után néhány hónappal lebontották őket, vagy – mint Bachman Bódy Gábor *Hamlet*¹²⁵ című előadásához tervezett díszlete esetében – drámai módon, például tűzben semmisültek meg. A filmes és színházi díszletek illékonyasága ugyanakkor arra is megtanította az építészeket, hogy a rendelkezésre álló, gyakran gyengébb minőségű vagy maradék anyagokból dolgozzanak. Beke László szerint ebben a gyakorlatban volt valami „arte povera-szerű”¹²⁶ hiszen „minden makett és kulissza szegényesebb anyagokkal éri be, mint az a valóság amelyet imitál”.¹²⁷ Szikra Renáta¹²⁸ ugyanezt a találékonyaságot az orosz avantgárd művészetre vezeti vissza, ahol a forradalom idején a szűkös anyagi és technikai lehetőségek nem tették lehetővé a nemes anyagok használatát, a művészeknek sokkal inkább a kreativitásukra kellett hagyatkozniuk. A filmgyárban kiteljesedő magyar építészek hasonlóan látták helyzetüket, és gyakran azokkal az anyagokkal dolgoztak, amelyek a kezük ügyébe kerültek, lett légyen az rozsdás sodrony vagy egy talált deszka. Erre a fajta leleményességre a szűkre szabott filmes költségvetések miatt is szükség volt, és a mulandó építészet, azaz a „semmi konstrukciói” az évtized filmes kísérleteinek látványos kulisszái lettek. Ahogy Néray Katalin fogalmazott: „... az építmények többsége elszállt a levegőben, mert ideiglenes volt, esetleg őrzi a filmszalag és a videó. [...] még a szükségszerű amortizációs időt sem várták ki tulajdonosaik, így legalább nem ment ki a divatból, mondhatnánk.”¹²⁹ Ez az efemer jelleg a filmdíszletek mellett később Rajk provizórikus építészetében is megjelent, és egyik legismertebb köztéri alkotásában, a Bachman Gáborral közösen tervezett *Ravatal* című installációban csúcsosodott ki.

¹²⁵ William Shakespeare: *Hamlet*, Kisfaludy Színház, Győr, 1981. Rendező: Bódy Gábor

¹²⁶ BEKE László, „A semmi építésze”, in VI. Nemzetközi Építészeti Kiállítás a Velencei Biennálén. Bachman Gábor kiállítási katalógusának magyar melléklete (Budapest: Műcsarnok, 1996), 10.

¹²⁷ U.o.

¹²⁸ SZIKRA Renáta, „Bachman-Kovács-Rajk: Az építészet látványformái” in: KESERÜ Katalin szerk., *A modern posztjai, esszék, tanulmányok, dokumentumok a 80-as évek művészetéről* (Budapest: ELTE Bölcsészettudományi Kar, 1994) 294.

¹²⁹ NÉRAY Katalin, „Építészeti festmények, építészeti modellek”, in Bachman Gábor, *Építészeti festmények, építészeti modellek 1990–1994* (Budapest: Ludwig Múzeum, 1994), 3.

Posztmodern kísérletek: Szomorú vasárnap, Tiszta Amerika, Idő van

Ahhoz, hogy az építészet és a film a nyolcvanas években ilyen szimbiózisba kerülhessen, szükség volt bizonyos rendezők útkereső attitűdjére is. Kovács András Bálint tagolása szerint a nyolcvanas évek magyar filmművészetének kezdete a hetvenes évek lezárásával esik egybe, utolsó harmada pedig már a kilencvenes évek nyitányát jelzi, míg az évtized közepén Bódy Gábor, Tarr Béla és Jeles András emblematikus, kategóriákba nehezen sorolható kísérleti filmjei állnak, valamint néhány további, Kovács szerint¹³⁰ ezekhez hasonlóan problematikus, de kevésbé jelentős alkotás.

A hetvenes évek végétől a nemzetközi építészetben és képzőművészetben is egyre erőteljesebben bontakozott ki a posztmodernizmus. A korábban uralkodó modernista irányzat, amely elsősorban a Bauhaus funkcionálisra és a Le Corbusier-féle rendre épült, fokozatosan háttérbe szorult. A posztmodern ezzel szemben egy sokkal szabadabb, játékosabb szemléletet képviselt: az eklektikus formanyelv, a különböző történeti stílusokból vett idézetek, a funkciótól elszakított tértagolások, az élénk színhasználat és a képzelet szabadságát hangsúlyozó téralkotás váltak jellemzővé. A posztmodern a magyar filmművészetben leginkább az irodalom és az építészet felől fejtette ki hatását.

A nyolcvanas években nemcsak Magyarországon, hanem nemzetközi szinten is bizonytalanság uralkodott a filmnyelv megújításának lehetőségeit illetően. Az évtized elején jelentek meg a magyar filmművészetben azok az irányzatok, amelyek újfajta elbeszélésmódot, jellemzően a posztmodern irodalomból átemelt, groteszk, és töredékes szerkesztést emelték át a filmbe. Ezt a fordulatot jól példázza, hogy a posztmodern magyar irodalom egyik meghatározó alakja, Esterházy Péter több film forgatókönyvét is jegyezte — például Gothár Péter *Tiszta Amerika* és *Idő van* című alkotásait.

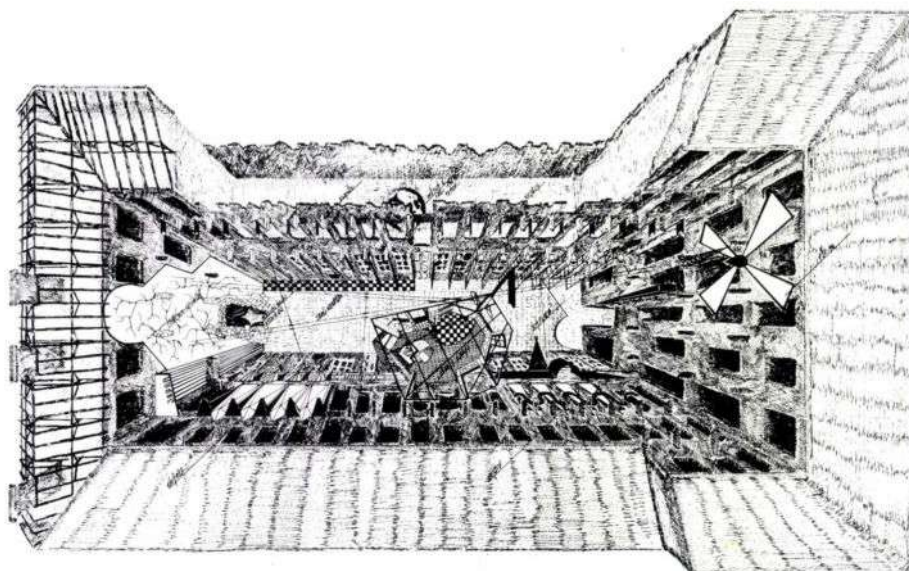
Az új filmnyelv keresése azonban nem csupán az elbeszélés formai szintjén zajlott. Az évtized elején Jeles András és Bódy Gábor például a film médiumán túli területekről igyekeztek újításokat bevezetni. Jeles a színház és a performansz felől, míg Bódy az új médiumok irányából értelmezte a műfaji konvenciókat, és a filmet felépítő képek jelentését strukturalista módon elemezte. Ehhez a kísérletező tendenciához köthető Gothár Péter *Idő van* és Xantus János

¹³⁰ KOVÁCS András Bálint, „Nyolcvanas évek: a romlás virágai”, in: KOVÁCS András Bálint: *A film szerint a világ* (Budapest: Palatinus, 2002), 240–282.

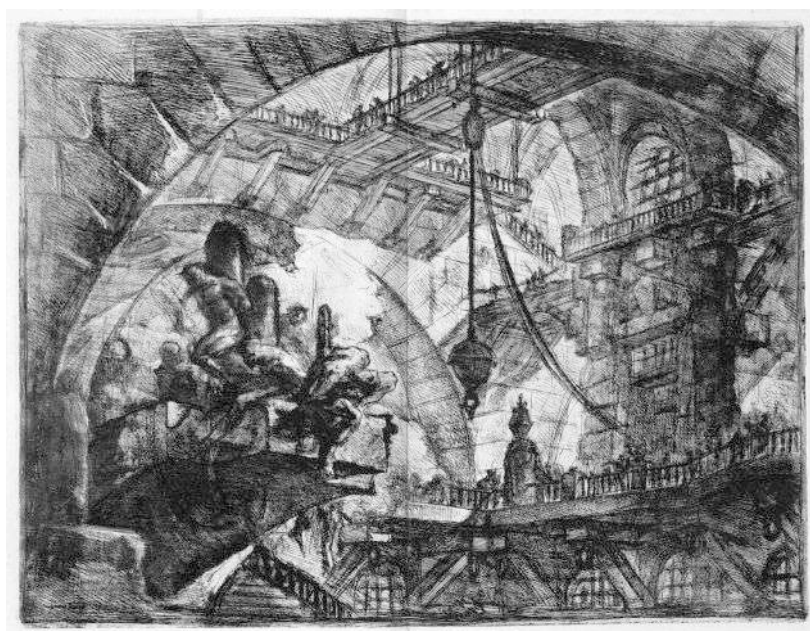
Hülyeség nem akadály című filmje is – előbbi a Plusz Stúdió, utóbbi pedig Bachman Gábor látványterveivel és Király Tamás jelmezeivel tekinthető ezen irányzatok kordokumentumának. Rajk és Bachman 1981-ben alapították a Plusz Stúdiót, és ebben az alkotói kollektívában több filmdíszleten is dolgoztak az évtizedben. Első meghatározó munkájuk ebben a felállásban Müller Péter *Szomorú vasárnap* című darabjának tévéfilmváltozata volt, amely Sándor Pál rendezésében a tragikus sorsú magyar zongorista és dalszerző, Seress Rezső életét vitte a képernyőre. Miután artista-pályafutását egy baleset keresztülhúzta, Seress a húszas évek Budapestjén ismert zenész lett. 1935-ben írta a *Szomorú vasárnap* című slágerét, amelyet az öngyilkosok dalának is neveztek, miután rendre öngyilkosságok helyszínein találták meg a kottáját. A külföldön *Gloomy Sunday* néven ismert dalt a brit BBC rádió csak instrumentális változatban engedte adásba, arra hivatkozva, hogy a szöveg öngyilkosságra készítheti a hallgatókat.¹³¹

A tévéfilmet a Király utca (akkor még Majakovszkij utca) 6. szám alatti romos házban forgatták. A gangos ház a díszlet szerves részét képezte: sokat látott falai keretezték Seress egykori sikereinek helyszínét, a Kispipa vendéglőt és filmbéli lakását, amely egy fémlapokból és öntöttvas csövekből álló konstrukció tetején állt a ház udvarán. A felülnézetből megrajzolt terv Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) építészeti fantáziákat megjelenítő grafikáinak stílusára emlékeztet. Az olasz építész, régész, és teoretikus pályafutása kezdetén készített építészeti témájú rézkarcai kivételes rajztehetségéről és színpadi látásmódjáról árulkodnak. Piranesi – aki fiatalon látványtervezést is tanult – precízen kivitelezett munkáinak témái különböző fiktív, fantasztikus építészeti terek voltak, amelyek közül a *Carceri d'invenzione* (*Képzeltbeli börtönök*) című sorozatra asszociáltam Rajk *Szomorú vasárnap* díszletéről készített grafikájáról. A rézkarcokon Piranesi nem realista módon, hanem elsősorban színházi díszletek vizualitásából merítve ábrázolta a börtönöket. Művei nem nem logikus építészeti szerkezeteket mutattak be, hanem a Római Köztársaság igazságszolgáltatásának visszásságainak és bizonyos császárok kegyetlenségének szimbolikus megjelenítései voltak.

¹³¹ STACK, Steven, KRYŚINSKA Karolina, LESTER David, „Gloomy Sunday: did the 'Hungarian suicide song' really create a suicide epidemic?”, *Omega (Westport)*, 4. Sz. (2007–2008): 349–358, doi:10.2190/om.56.4.c, PMID: 18435326.



A Majakovszkij (ma: Király) utca 6. számú ház udvara, a *Szomorú vasárnap* filmváltozatának forgatási területe felülnézetben. Rajk László (PLUSZ Stúdió) rajza, 1985. Forrás: Magyar Építőművészet



Giovanni Battista Piranesi: *Le Carceri d'Invenzione* (Képzeletbeli börtönök), első kiadás, rézkarc, 8. nyomólemmez, 1745–1750 körül, Leiden University, Leiden

Rajk fekete tussal rajzolt, sötét hangulatú grafikája Piranesi sorozatára emlékeztet: a *Szomorú vasárnap*ban, az olasz művész munkáihoz hasonlóan, a bezártság élménye és a korlátozó politikai rendszer természete sejlik fel. A terven feltűnik a Plusz Stúdió és a későbbi Rajk munkákban is visszatérő motívum, a Kádár-kori társasházakban is gyakran látható fekete-fehér kockás padló. A lakás fölött a második emeletről – ahonnan a városi legendák szerint az öngyilkosok kiugrottak – trolivezetéket húztak végig. Seress ablakából egy a ház falára függesztett, piros neon csövekből álló szélmalom látszódott, melynek tetején a Moulin Rouge felirat állt.

A tervezők a látványba nemcsak a Seress életéből bemutatott ötven évet sűrítették bele úgy, ahogy azt a zeneszerző az öngyilkossága után az „égi kávéházból” visszaidézi, hanem Budapest sajátos történetét is, az 1920-as évektől Seress 1968-as haláláig. A város hangulatát meghatározó füstös kocsmak, a kávéházak, a cigányzenés mulatók éppúgy visszaköszönnék a Plusz Stúdió díszletében, mint a gazdasági válság sújtotta Budapest szegénysége, az egykori pesti gettó bezártsága, a zsúfolt szoba-konyhák, melyeket a budapestiek gyakran társbérlőkkel kényszerültek megosztani a szocializmusban. A tervezők a romokat, amelyek a 20. századi magyar történelem eseményei után maradtak, az atmoszféra megteremtésére használták. A gangos házban felépített, a kelet-európai művész sorsának hangulatát megragadó ideiglenes építészet Müller Péter szerint nem is díszlet, hanem „három dimenziós műalkotás inkább, melyet az ember nem maga előtt lát, hanem *benne van*. Semmiféle fotó, vagy leírás nem adhatja vissza a hangulatát. Már a forgatás során úgy látogatták a kollégák és idegenek, mint valami páratlan kiállítást. Többen mondták: nem kéne lebontani, ebben a miliőben kellene játszani a darabot, vagy egyáltalán csak megtartani az egészet, mint egy köztéri szobrot.”¹³² A díszletet azonban, a többi mulandó építészeti alkotáshoz hasonlóan, a forgatás végeztével lebontották. A látványvilágban fellelhető a konstruktivizmus és a szovjet avantgárd építészet hatása: El Liszickij *Lenin-tribünjének* vasszerkezete, illetve a domináns piros, fehér és fekete színek. Az ipari anyagok használata a gyári munkások mindennapjait elevenítik fel. Seress lakása vascsöveken egyensúlyozva idézte meg az ipari környezetet, míg egy pirosra festett, szúrós fémelem éppen úgy lógott be a térbe, mintha a vörös csillag egyik ága lenne. A *Szomorú vasárnap* díszleteiben a szovjet építészet a nyolcvanas évekre kiüresedett szocreál vizuális és

¹³² MÜLLER Péter, „Díszlet Müller Péter *Szomorú vasárnap* c. darabjának filmváltozatához”, *Magyar Építőművészet*, 4. sz. (1985) 45–46.

lakáskultúrával elegyedett. Szikra Renáta szerint e két stílus szembeállítás a proletár kultúra kritikai újragondolására készítette a tervezőket. Az „elbukás és a küzdelem díszletei”¹³³ Kelet-Európa reménytelen, kiábrándult hétköznapjait jelenítették meg.

A város romos textúrája, a neonfényes mulatók világa és a konstruktivizmus idézetei montázsszerűen kerültek egymás mellé, így képről képre kibontakozó, szürreális, konstruált világot alkottak. Ahogy Rajk fogalmazott: „... az emberi emlékezet mindig sűríti a vizuális elemeket. Ha például valaki azt mondja, hogy emlékszik a régi iskolájára, ahová járt, képzetait nagy valószínűséggel többféle iskolaépületből rakja össze, és nem is biztos, hogy tudja ezt. Én megkísérlem ezt a képet előállítani.”¹³⁴ Ez a fajta látványtervezői szemlélet, azaz a vizualitás sűrítése, amely a tér adottságait úgy építette be a koncepcióba, hogy bizonyos elemeket más funkcióval ruházott fel, Rajk tipikus módszere volt. Ez azonban már nem csak a posztmodern építészet stílushalmozását, hanem a dekonstrukció módszerét is idézte: a különböző formák és jelentések eredeti kontextusukból való kiragadását és új, gyakran ironikus vagy kritikusan újraértelmezett összeállítását. Ezt a szemléletet Rajk későbbi munkáiban is alkalmazta – az Oscar-díjas *Saul fia*¹³⁵ díszleteiben is élt ezzel a művészi gesztussal. Saját szavaival élve: „Már minden megvolt, csak újra össze kellett rakni.”¹³⁶

A helyszíni adottságok beépítése a látványba és a jellegzetes, montázsszerű vizuális nyelv a nyolcvanas években újabb díszlettervekben kristályosodott ki. Rajk neve azonban egyre intenzívebb politikai aktivitása valamint szamizdatkészítői és -terjesztői tevékenysége miatt a filmek stáblistáján nem szerepelhetett – így például Gothár Péter egyik nyolcvanas években készült filmjében sem, köztük a kultikus *Megáll az időben* sem tüntették fel mint látványtervezőt. Miután 1985-ben elbocsátották az Ipartervtől, Rajk Soros-ösztöndíjjal építészetet tanult a Columbia Egyetemen. Az Egyesült államokbeli tartózkodása alatt készítette elő Gothár Péter New Yorkban játszódó, *Tiszta Amerika*¹³⁷ című filmjének látványterveit.

A történet szerint a negyven körül értelmiségi, Tölgyesi Frigyes egy IBUSZ társasutazáson leszakad a csoportról, és úgy dönt, hogy nem tér vissza Magyarországra. New York utcáin

¹³³ SZIKRA Renáta, „Bachman-Kovács-Rajk: Az építészet látványformái”, in Keserü Katalin, szerk., *A modern posztjai, esszék, tanulmányok, dokumentumok a 80-as évek művészetéről* (Budapest: ELTE Bölcsészettudományi Kar, 1994), 294.

¹³⁴ BOJÁR Iván András, „Rejtőző Budapest. Beszélgetés Rajk Lászlóval”, *Filmvilág*, 1. sz. (1996): 10–14, 13.

¹³⁵ Nemes Jeles László rendező *Saul fia* című filmje 2016-ban nyerte el a legjobb idegen nyelvű filmnek járó Oscar-díjat. A film látványtervezője Rajk László volt.

¹³⁶ SOÓS Andrea, „A szabad művészetet választottam – interjú Rajk Lászlóval”, *Tranzitblog*, 2017. 09.15., hozzáférés: 2025. 08. 20., <http://tranzitblog.hu/a-szabad-muveszetet-valasztottam/>.

¹³⁷ *Tiszta Amerika*, magyar filmdráma, 115 perc, 1987. Rendező: Gothár Péter. Forgatókönyvíró: Esterházy Péter.

bolyong, és a disszidensek magányával próbál kapcsolatokat építeni és valahogy beilleszkedni a nagyvárosba. Olykor úgy tűnik, hogy Frigyes az amerikai álmot éli – például amikor görkorcsolyázik a Brooklyn hídon¹³⁸ –, máskor elhagyatott parkolóházak, koszos hátsó udvarok vagy lepusztult kocsmák fojtogató tereiben találja magát. Az elképzelt új világ ábrándos képei a kalandfilmek vizuális világával és dokumentarista elemekkel keverednek a látványban. Az főszereplő elképzelése a külföldi életről és a valóság közötti feszültség a Rajk által előzetesen bejárt, terepszemlék során kiválasztott helyszíneken keresztül bontakozik ki. Rajk ehhez a munkához még az amerikai látványtervezők egyesületének (United Scenic Artists Labor Union) hivatalos pecsétjét is megszerezte, hogy legálisan dolgozhasson. A következő évben azonban nem kapott útlevelet a magyar hatóságoktól, így nem tudott elutazni a stábbal Amerikába. Bár a forgatáson végül nem vett részt személyesen, a nyolcvanas évek végén több amerikai produkció készült Budapesten, amelyekben art directorként és látványtervezőként is közreműködött. Gothár a *Tiszta Amerika* előtt már foglalkozott a szocializmusban helyét kereső értelmiségi karakter ábrázolásával a generációs közérzetfilmjeinek sorába illeszthető *Idő van* című alkotásban. A film Esterházy Péter azonos című irodalmi forgatókönyvén alapul, amely az író *Bevezetés a szépirodalomba*¹³⁹ (1986) című szöveggyűjteményében jelent meg. A film átvette Esterházy groteszk-abszurd stílusát, és rövid etűdökből álló szerkesztését, amelynek köszönhetően a látvány folyamatosan, gyorsan változik. A történet főszereplője Halasi Márk és felesége, Ilona, akik két gyermekükkel a Balatonra utaznak, ám a nyaralás hamar véget ér: Ilona arcán eltűntethetetlen szőrszál nő ki, amely kibillent a hétköznapi kerékvágásból a család életét. „A filmbéli Trabant-út célja egy elvarázsolt kastélyra emlékeztető, egyszerre szürreális és vásári Balaton-parti SZOT-üdülő, ahová hősünk háromtagú családjával beutalót kapott”¹⁴⁰ – írja Báron György. Ez az „elvarázsolt kastély” a Plusz Stúdió posztmodern díszlete. A modernizmust felváltó építészeti stílus egyik első elméleti megközelítése az amerikai építész, Robert Venturi 1967-ben megjelent *Összetettség és ellentmondás az építészetben*¹⁴¹ című könyve volt. Venturi írásában a modernista építészet értékeit és céljait értelmezte újra. A magasművészetet és a hétköznapi életet egymás mellé illesztő, annak ellentmondásait

¹³⁸ ARDAI, Zoltán, „Oda azért még elmegyek”, *Filmvilág*, 2. sz. (1988) 8-9.

¹³⁹ ESTERHÁZY Péter, *Bevezetés a szépirodalomba*, (Budapest: Magvető, 1986)

¹⁴⁰ BÁRON György, „Az égen néma állócsillagok”, *Mozgó Világ*, 9. sz. (1982): 70–72, 71.

¹⁴¹ VENTURI, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture* (New York–Chicago: Museum of Modern Art/Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, 1966)

kidomborító pop-art térnyerésére vezette vissza, hogy a modernizmusra jellemző tiszta rendet az építészetben felváltotta a mozgalmasabb szemlélet. Venturira mély benyomást tett az 1954 és 1956 között a római Amerikai Akadémián töltött időszak és Olaszország építésze, különösen a városi homlokzatok burjánzó díszítése, eklektikus bősége. Ellentétben a Le Corbusier által mintának tekintett görög templommal, az olasz városok épületei nem alkotnak egységes síkot, hanem a homlokzatok az utcák és terek komplex hálózatának szobrászati elemei. Az egyszerűség helyett Venturi a terek gazdagságát hirdette, és bár magát rendületlenül modernistának tartotta, könyve hamar a posztmodern építészet fontos elméleti forrása lett. A kötet Rajk egyik meghatározó olvasmánya volt, amelyre életrajzi könyvében többször is hivatkozik¹⁴². Venturi szójátéka, azaz, hogy „a kevesebb unalom”¹⁴³ Rajk építészetének a mottója lehetne.

Az *Összetettség és ellentmondás az építészetben* volt az egyik első jele a modernista paradigma végének. Az először 1977-ben kiadott, *A posztmodern építészet nyelve*¹⁴⁴ című könyvében Charles Jencks építész és teoretikus a Pruitt-Igoe lakótelep 1972-es felrobbantását jelölte meg, mint a posztmodern építészet megszületésének pillanata. A St. Louisban található lakótelep létrehozásának célja a nyomornegyedek felszámolása volt, azonban a lakók hamar elvándoroltak, a környezet elszlömösödött. Jencks szerint a lakótelep példája rámutat arra, hogy a modernizmus urbanisztikai elvei csődöt mondtak, és az univerzálisnak szánt építészeti elgondolások nem tudnak választ adni a lokális társadalmi és kulturális szükségletekre. A körülmények összessége, amely a lakótelep felrobbantásához vezetett, túlmutatott az építészeti kérdéseken. Jencks a Pruitt-Igoe felrobbantásához kapcsolódó hasonlata inkább retorikai természetű volt, amelyben azt az állítását akarta kiélezni, hogy a modernizmus kudarcot vallott, és az építészetet máshogyan kell megközelíteni. Jencks értelmezésében a posztmodern fő irányai a historicizmus – a múltból kölcsönzött építészeti elemek újrahasznosítása – valamint a neo-vernakuláris törekvések – a falusi és kisvárosi építészet egyes elemeinek kortárs építészetbe való beemelése – voltak. Ez a paradigmaváltás nemcsak stílusbeli fordulatot hozott, hanem új módszertani lehetőségeket is megnyitott az építészetben. Az egyik ilyen módszer a

¹⁴² MINK András, RAJK László, *A tér tágassága (életútinterjú)* (Budapest: Magvető Kiadó, 2019), 96, 140, 141, 165

¹⁴³ A szójáték angolul: less is bore. Robert VENTURI: „Complexity and Contradiction in Architecture” (New York: Museum of Modern Art, 1966) 17.

¹⁴⁴ JENCKS, Charles, *The Language of Post-Modern Architecture* (New York: Rizzoli, 1977)

narrativitás – amelyet Rajk a posztmodern egyik legnagyobb hatású fejleményének tartott¹⁴⁵ – megjelenése valamint az eklektikus, díszletszerű építészet gondolkodás elterjedése volt. Ez az attitűd, illetve a posztmodern építészet felhalmozása figyelhető meg az *Idő van* díszletében. Gothár filmjében megjelenő, színes homlokzati elemekkel díszített, eklektikus balatonszepezi nyaralókastély turnusváltás miatt üresen áll, így a kikapcsolódásra vágyó házaspár végül nagyrészt bizzar terek és tárgyak között bolyong. A különös, szürreális környezet a posztmodern irodalomhoz hasonlóan él a stílus- és anyaghalmozással, és a díszlet a történetmesélés alakítójává válik. Bár a házaspár célja a társadalmi valóságból való kiszakadás, mégis mintha folyamatosan ugyanoda érkeznének meg, és nyaralásuk egyhangú, melankolikus élménynek tűnik. A díszlet különlegessége, hogy a színes elemekből álló épület-kiegészítéseket egy ma is álló¹⁴⁶ „álromantikus”¹⁴⁷ kastélyhoz illesztették hozzá. Mivel az épület a díszlet lebontása után is megmaradt, ilyen értelemben ez a látványterv kilóg az eddigiekben elemzett efemer alkotások sorából. Azáltal, hogy egy része megmarad, az álom és a valóság síkja nemcsak a filmben, hanem az építészetben is összekeveredik, s ez György Péter szerint tovább fokozza a „pusztulás-fennmaradás dinamikáját”.¹⁴⁸

Esterházy Péter külön szöveget is szentelt a film díszletének, *Az egy építészeti kérdéshez* címmel, amelyben így írja le a látványt: „De mi ez a ház, amelyet látnunk kell a képeken? Mi ez a kulcsin és belbecs? Kovácsoltvas és műanyag, toledói acél alumínium betéttel, furnér és paliszander, vörös, ferde, hanyatló, felület, áttört síkok, kürtők, tornyok, oromzatok, mellvédek, csehegy, csehekettő, ostornyél, utológas télikert, kandalló és műbőr, elvetemült nyílászárók, piros, fehér, zöld szegélylécek. Humor, nagyvonalúság, ötlet, kötöttség, és végtelenség – lopás, szedett-vedett, barkács, buhera? Egyáltalán, a buhera, buherálás, buherencia, mint nemzeti összteljesítmény, és létélmény?”¹⁴⁹

A buheráról mint esztétikai és társadalmi gesztusról Bachman, Rajk és Esterházy e díszlet kapcsán közösen gondolkodtak. Rajkot különösen foglalkoztatta az építészek nélküli, spontán építészet kérdése – az, ahogyan az emberek saját képükre formálják a környezetüket.

¹⁴⁵ RAJK László, „Néhány dekonstruáló gondolat”, *Magyar Építőművészet*, 1. sz. (1996): 35–40.

¹⁴⁶ Az épület mai neve: Sir David Balaton kastélyhotel.

¹⁴⁷ GYÖRGY Péter, „A mulandóság építészei”, *Filmvilág*, 1986. 05., hozzáférés: 2025. 08. 19., https://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=5816

¹⁴⁸ U.o.

¹⁴⁹ ESTERHÁZY Péter, „Egy építészeti kérdéshez”, *Magyar Építőművészet*, 2.sz. (1986): 56–57.

A témában Rajk *Építések nélküli építészet* címmel a Maurer Dóra és Erdély Miklós által életre hívott Fantáziafejlesztő (Fafej)¹⁵⁰ művészeti tanfolyamon tartott előadást, amelyben olyan építészeti esettanulmányokat elemzett, ahol közösségi alapon vagy önkényesen alakul egy város fejlődése. „Egész városok épülnek, épültek építések nélkül. Első pillantásra rá lehet ismerni a spontán építészet termékeire, s nem feltétlenül azért, mert csúnyák. Nehéz tagadni a spontánul beépített erkélyek, loggiák, kerti szerszámkamrák, fészerek saját esztétikáját. Éppen ezért nem gátolni, hanem segíteni kell az emberek vágyainak kiteljesedését, hogy közvetlen világukat saját arcukra formálhassák”¹⁵¹ – hangsúlyozta Rajk az építészet nélküli építészet fontosságát.

A koncepció Bernard Rudofsky osztrák-amerikai építész és teoretikushoz köthető. Rudofsky *Architecture Without Architects* című írása, és az ez alapján a New York-i Museum of Modern Artban rendezett kiállítás az építések nélküli, vernakuláris építészet jelentőségét helyezte fókuszba. Az építészettörténeti oktatás és kánon Rudofsky szerint szinte kizárólag a nemzetközileg ismert tervezőkhöz, elméleti szakemberekhez és a nyugati kultúrkörhöz kötődik, miközben figyelmen kívül hagyja az épített környezet azon elemeit, amelyet évezredekken keresztül formáltak ismeretlen alkotók. Ezek az épületek a helyi éghajlathoz, kultúrához és szokásokhoz alkalmazkodtak, és gyakran a természeti erőforrások felhasználása érdekében, funkcionális szükségletből jöttek létre, mint például a mediterrán házak, amelyek építészeti kialakításuk révén védekeznek a hőség ellen, az iráni Iszfahán melletti galambházak, a szíriai vízimalmok, vagy a mocsaras környezethez alkalmazkodó kongói cölöpházak. Rudofsky írása¹⁵² és a MoMA kiállítása¹⁵³ arra hívta fel a figyelmet, hogy a vernakuláris építészet tanulmányozása segítheti a kortárs fenntartható tervezési gyakorlatot. A környezethez való adaptálódás és a helyi anyagok felhasználásával létrehozott építészet az ipari megoldások helyett egy humánusabb és egyúttal az emberek életkörülményeit jobbra tevő épített környezet megteremtését teszi lehetővé.

Rajk építészetét inspirálta, ahogy a terek dinamikusan változnak a buherálás révén – legyen szó otthon barkácsolt virágtartóról, egyedien berendezett erkélyről vagy akár eklektikus városról,

¹⁵⁰ ERDÉLY Miklós: *Kreatív és fantázia-fejlesztő gyakorlatok*, 1976, hozzáférés: 2025. 08. 21. http://arthist.elte.hu/Tanarok/SzoekeA/Forrasok/Erdely_Kreativ.pdf.

¹⁵¹ RAJK László: *Réteges építészet* (Budapest: Terc, 2005) 29.

¹⁵² RUDOFISKY, Bernard, *Architecture without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture* (Garden City, NY: Doubleday & Company Inc., 1964)

¹⁵³ RUDOFISKY, Bernard : *Architecture without Architects*, kiállítás, Museum of Modern Art, New York, 1964. november 11 – 1965. február 7.

ahol a különböző történelmi korok az építészetben is egymásra rakódnak. Rajk szerint ez nem csupán az építészeti nyelvre gyakorol hatást, hanem olyan találékonyságot is megtestesít, „amely megtalálja a réseket egy diktatúra vagy egy gazdasági monopólium védelmi rendszerében”.¹⁵⁴ Éppen ezért úgy vélte, hogy az egyéni vágy, amely a környezet személyessé formálására irányul, nem tiltandó, hanem ösztönzendő – hiszen ebből a tevékenységből akár az államilag ellenőrzött kultúra mellett egy alternatív, független valóság is kialakulhat.¹⁵⁵



A Plusz Stúdió (Bachman Gábor, Rajk László) díszlete Gothár Péter *Idő van* című filmjéhez, tus, filctoll (balra) és archív felvétel (jobbra), 1985. Forrás: Rajk László hagyatéka.

¹⁵⁴ RAJK László, *Réteges építészet* (Budapest: Terc, 2003), 60.

¹⁵⁵ U.o.

Építők: a semmi konstrukciója

1984 őszén Bódy Gábor egy projekttervet terjesztett a Társulás Stúdió¹⁵⁶ és a Filmfőigazgatóság elé, amelyben egy „új médium közművelődési funkcióinak kigyakorlását”,¹⁵⁷ lényegében a videokazettára forgatott, rövid videó műfaját akarta meghonosítani Magyarországon és oktatási célokra használni. A program címe *Új videóműfajok* volt, amelynek része volt például egy feltörekvő zenekarok számára forgatott videoklip-sorozat Tarr Béla¹⁵⁸ közreműködésével, a játékelméletet, a pszichoterápiát, a performanszt és a színházi és filmes „színészvezetési stratégiákat”¹⁵⁹ feldolgozó összeállítás, illetve egy építészettel foglalkozó antológia. Ez utóbbi az *Építők* címet kapta (eredeti cím: *Anyagi és szellemi kultúra az építészetben*), amely 5-15 percben egy-egy építész, iskolát vagy építészeti gondolkodást bemutató sorozat lett volna. Bódy megfogalmazása szerint „erőszakolt szisztematizálás nélkül, inkább színes, érzékletes, diszkurzív modorban”.¹⁶⁰ Tervei szerint a rövid epizódokat később akár tévéműsorokba vagy tudományos összeállításokba is be lehetett volna illeszteni. A sorozat egyik része, *A semmi konstrukciója*, a Plusz Stúdió munkásságával foglalkozott. Bachman Gábor és Rajk László egy vagont alakítottak át a szovjet agitációs vonatok stílusában. Ennek a díszletnek az egyik eleme volt Rajk László *Munka-asztal* című objektje, amely eredetileg Elek Judit *Vizsgálat Martinovics Ignác szászvári apát és társai ügyében* című, 1980-as tévéfilmjéhez készült. *A Munka-asztalt* 1978-ban, ugyanabban az évben tervezte Rajk, mint amikor a *Szovjet avantgarde építészet* különszám szerkesztésében vett részt¹⁶¹. A piros és fekete színű, geometrikus elemekből álló, az ipari gépek formavilágát idéző szobor farkasfogmintára faragott

¹⁵⁶ A Társulás Film- és Videó Stúdiót 1981-ben a Filmgyáron belül alapították a korábban a Balázs Béla Stúdióban együtt alkotó filmesek. A stúdió 1985-ig működött, alapító tagjai: Dárday István, Gyöngyössy Imre, Mihályfy László, Tarr Béla, Zolnay Pál, Fehér György, Kabay Barna, Szalai Györgyi és Vitézy László voltak.

¹⁵⁷ BÓDY Gábor, „Új videóműfajok”, *Filmvilág*, 2. sz. (1986): 17.

¹⁵⁸ Tarr Béla Kossuth- és Balázs Béla-díjas magyar filmrendező, forgatókönyvíró. Tizenhat évesen kezdett el amatőr dokumentumfilmeket készíteni, majd az Óbudai Hajógyárban segéd munkásként dolgozott. 1977-ben 8 mm-es filmre forgatott, lakáshellyel foglalkozó rövidfilmet adott be a Balázs Béla Stúdióhoz, amely kamerát és nyersanyagot biztosított számára. A BBS támogatásával készítette el *Családi tűzfészek* című filmjét, amely a mannheimi Filmfesztiválon nagydíjat kapott és elnyerte a Magyar Filmkritikusok díját. 1981-ben a Társulás Filmstúdió egyik alapítója, 1985-ös feloszlásáig tagja, Rajk László a Berlini Filmfesztiválon Ezüst Medve és Fipresci-díjat nyert *A torinói ló* (2011), valamint *A londoni férfi* (2007) című Tarr-filmeknek volt a látványtervezője. 2014-ben *A városi tér, mint ördögi kör – Tarr Béla Londoni férfi című filmje látványa* címmel előadást tartott a washingtoni Library of Congressben és ugyanebben a témában mesterkurzust vezetett a New York-i Film Forumban. Tarr Béla meghívására Rajk többször is tartott előadást és workshopokat a szarajevói Filmakadémián.

¹⁵⁹ U.o.

¹⁶⁰ U.o.

¹⁶¹ Lásd 142. jegyzet.

fa tartólábakból, nagy méretű, fémszerkezetre rögzített asztallapból és egy gyertyatartó polcból állt. Az asztal magassága és dőlésszöge a rugalmas tervezői gondolkodásnak köszönhetően tetszés szerint alakítható volt, ugyanakkor a tárgy filmdíszletként, használati tárgyként és képzőművészeti objektumként is értelmezhető. A *Munka-asztal* átmenetet képez a funkcionális tárgy és a szobor között, miközben megidézi Rajk korai konceptuális művének, az *5 tervnek* jellegzetes designszemléletét, amely a kivitelezhetőséget ötvözi a tárgy funkcióját megkérdőjelező, és a designról mint elméleti problémáról gondolkodó attitűddel. Elek Judit fekete-fehér filmjében az asztal több jelenetben is feltűnik mint használati tárgy, amelyet felső polcáról gyertyák fénye világít meg, hogy a dolgos összeesküvőnek még éjszaka se kelljen megszakítania munkáját.

Az *Építő*kben a „Rodcsenko műhelyét imitáló metafizikai-futurisztikus rajzasztal”¹⁶² egy olyan látványvilágba illeszkedik, amelynek szerkezete Ljubov Popova konstruktivista színházi díszletét idézi, amelyet Vszevolod Mejerhold legendás rendezéséhez, *A csodaszarvas* című, 1922-ben bemutatott előadáshoz tervezett. Popova díszlete aktív része volt az úgynevezett biomechanikus technika megvalósításának, amelyet Mejerhold a színészi játék újragondolására dolgozott ki. A biomechanika lényege, hogy a színész nem a lélektani folyamatok megjelenítésére törekszik, hanem intenzív fizikai gesztusokkal, stilizált, eltúlzott mozdulatokkal fejezi ki érzelmeit és közlendőjét. Az előadás egy molnár megpróbáltatásairól szól, aki feleségét hűtlenséggel gyanúsítja, és a szeretőit üldözi a faluban. Popova a forgó szélkereket, a malomkövet és az azt mozgató fogaskerekeket modellező, és közben mindent felőrlő, mozgó színpadi gépezetet hozott létre. A fából ácsolt díszlet puritán, csak néhány helyen festették pirosra, a szintén Popova által tervezett jelmezek pedig egyszerű vászon munkaruhák voltak.

Rajk és Bachman díszlete a struktúrájában és koncepciójában is hasonlít Popova színpadképére. A malom helyét itt a tér egyik végében elhelyezett *Munka-asztal* foglalja el, amely alatt – a *Szomorú vasárnap*ból már ismerős – fekete-fehér, sakktáblamintás padló kapott helyet. A stilizált sarlóforma, valamint egy háromszög alakú, vörös színű térelem – akár egy vörös csillag ágának absztrakciója – lendületes vizuális kompozíciót alkot. A térben elhelyezett feliratok Kassák Lajos *Munka* és *A Tett* című, irodalmi és művészeti avantgárd folyóirataira és ezáltal a magyar művészet klasszikus avantgárd hagyományaira utalnak.

¹⁶² GYÖRGY Péter, „A mulandóság építészei”, 1986. 05, hozzáférés: 2025. 08. 19. https://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=5816.



Rajk László az *Építők* forgatásán, 1985. Forrás: Rajk László hagyatéka



Fent: Ljubov Popova: *A csodaszarvas*, díszlet-és jelmezterv 1923, Fine Art Images/Heritage Images; lent: Plusz Stúdió: *Építők*, makett, 1985. Forrás: Rajk László hagyatéka.



Az *Építők* díszlete a *Munka-asztalra* applikálva. Fotó: Biró Dávid.

Popova díszletében a malom egyszerre jelöli a mezőgazdasági feldolgozás és a fizikai munkavégzés helyszínét, de a gépesítés és az ipari modernizáció allegóriájaként is értelmezhető. Ezzel szemben Bachman és Rajk díszletében a hatalom jelképei – a sarló vagy a vörös csillag – már nem heroikus jelentéstartalommal bírnak, hanem ironikus felhanggal jelennek meg. A díszletről készült felvételek háttérében az Óbudai Gázgyár ipari épületei tűnnek fel, felidézve a hanyatló szocialista rendszer valóságát. A gyártelepet néhány évvel korábban zárták be, és a művészek – engedély nélkül – ezen az elhagyatott területen forgattak. A terepszemléről fennmaradt egy fekete-fehér fotósorozat is, amely a forgatási környezetet és az előkészületeket dokumentálja.

A film egyik jelenetében¹⁶³ – amelyből egy ideig meg lehetett nézni egy rövid részletet a Youtube videómegosztó csatornán – egy csoport férfi tolja síneken a „sztrájkoló házát” egy ipari épület belseje felé. David Crowley értelmezésében ez a képsor Tatlin *III. Internacionálé Emlékművére* utal, melyet szintén emberek mozgattak Szentpétervár utcáin. A jelenet az emberi munka és a gépek viszonyát tematizálja, illetve azt a kérdést veti fel, hogy milyen rendszert épít munkájával a munkás és kinek a szolgálatába áll a technológia. A film forgatása Bódy Gábor 1985-ben bekövetkezett halála miatt félbeszakadt, és a tervezett videóklip végül nem készült el.

A *Munka-asztal* az egyetlen olyan, az orosz konstruktivizmus hatását mutató Rajk-mű, amely szinte eredeti állapotában fennmaradt, és a filmek után kiállításokon szerepelt. Első ízben 1985-ben Tat Galerie-ben a *Neue Linie in Ungarn* című csoportos tárlaton mutatták be Bécsben.

Bachman Gábor visszaemlékezése¹⁶⁴ szerint különösen ő és Kovács Attila gondolták úgy, hogy az osztrák fővárosban sikert aratnának a munkáik, meghívást azonban nem kaptak. A feladat, hogy találjanak egy olyan galériát Bécsben, ahol nyitottak az általuk képviselt stílusra és objektumokra, nem bizonyult könnyű feladatnak. Végül Kovács Attila vette a kezébe ezt a projektet, útlevelet igényelt és négy napig járta a bécsi múzeumokat és galériákat. A keresés utolsó napján talált rá a Tatgalerie-re, amelynek vezetője akkoriban Helmut Palla designer volt. A galéria profiljába illeszkedett a tervezett kiállítás, már korábban is bemutattak kísérletező, művészet és design határterületein alkotó művészeket, így többek között Milan Knížák cseh kubizmus által inspirált bútorait állították ki. Palla igent mondott, a műtárgyak kiviteléhez azonban a magyar hatóságok engedélyére volt szükség, amelyet végül sikerült megszerezni.

¹⁶³ David Crowley esszéjének ezt a bekezdését e jelenet alapján írta.

¹⁶⁴ „SZÉP VOLT(?)... NEHÉZ VOLT(?)... Bachman Gábor építész, dizájnér, festő, art director visszaemlékezése a '80-as évekre”, Artmagazin, 8. sz (2019): 1–36., 24.



Fent: Rajk László *Munka-asztal* és Kovács Attila *Hawkeye szekrény* című munkái. Balra: Kovács Attila: *Kachina szék*, a háttérben a *Munka-asztal* és Bachman Gábor *Munka-objektje*. Jobbra: Bachman Gábor és Rajk László *Munka-objektjei*. *Neue Linie in Ungarn*, 1985. 02. 02. – 03. 02. Tat Galerie, Bécs. Kiállító művészek: BACHMAN Gábor, KOVÁCS Attila, RAJK László, SZALAI Tibor és VINCZE László (MA Csoport). Forrás: Rajk László hagyatéka.

A kiállításon Bachman *Munka-Tett bútorok, székek* című munkáját, Rajktól a *Munka-asztalt*, valamint Kovács Attila *Hawkeye szekrényét*, *Kachina* székét, valamint Szalai Tibor és Vincze László (MA Csoport) installációját mutatták be. A kiállítás plakátján az összes munkáról szerepel egy grafika, a *Munka-asztalt* itt használat közben látjuk, ahogy a munkás éppen beállítja magasságát, tetején pedig égnek a világot nyújtó gyertyák. A tárgy Rajk egy fekete tussal rajzolt grafikáján is megjelenik: a rajzon egy munkás az „Arbeit macht frei” feliratot írja fel az asztal lapjára.

A művészek bécsi bemutatkozása sikerrel zárult, és 1986-ban Múcsarnok belvárosi galériájában,¹⁶⁵ a Dorottya utcai Kiállítóhelyen mutatták be, amely a Múcsarnok belvárosi, sokáig a Kulturális Kapcsolatok Intézetének kiállítótermeként (KKI) volt ismert. A *Munka-asztal* az *Épület/Plasztika/Tárgy* című tárlaton Bachman Gábor, Kovács Attila és Szalai Tibor műveivel együtt szerepelt. A kiállítás katalógusához Beke László írt előszót, amelyben Rajkot mint „szociológiai kérdésekre rendkívül érzékeny építészmérnököt”¹⁶⁶ jellemezte, aki „már korai terveivel és kiállításaival is a rosszul értelmezett funkcionalizmus gyakorlati kritikáját nyújtotta”. Beke a szövegben Rajk munkásságából a keszthelyi pályázatot és a vence-i műteremházat¹⁶⁷ emeli ki. Károlyi Mihályné Andrassy Katinka Nagy Bálintot és Rajk Lászlót bízta meg, hogy a férje emlékére létrehozott művésztelepre műteremházat tervezzenek. A művészek 1983-ban érkeztek meg a dél-franciaországi Vence-be, ahol saját kezűleg építették fel a házat, amelynek főhomlokzata a Plusz Stúdió tervei alapján készült. A ház csupán néhány évig állt, Rajk László és Nagy Bálint hagyatékában fennmaradt rajzokról és Dominique Auerbacher francia fotóművész fotóiról ismerhető.

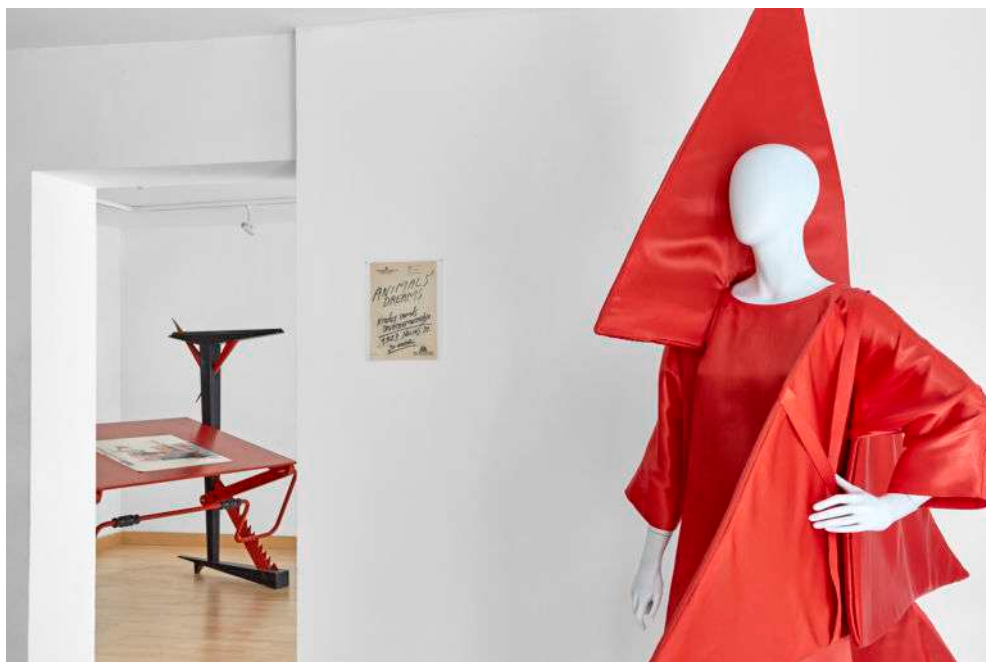
Beke megfogalmazásából azonban nemcsak a fent említett munkákra, hanem az *5 tervre* is könnyen lehet asszociálni. A Rajk korai konceptuális terveit kísérő kiadványban Beke kiemeli, hogy a „projektek kivitelezhető mivolta nemcsak az ironikus hatást erősíti, hanem felszólítást is tartalmaz, mégpedig azt, hogy néhányat meg kellene közülük valósítani”,¹⁶⁸ hogy ne csupán elméleti kritikaként létezzenek. Hasonló gondolatot fogalmaz meg Gyetvai Ágnes a Dorottya

¹⁶⁵ A rendszerváltás után Dorottya Galéria néven működött, és amikor az Ernst Múzeumot leválasztották a Múcsarnokról, az Ernst Múzeum projektgalériája lett, és 2009-ig működött.

¹⁶⁶ BEKE László, „Bachman, Kovács, Rajk, Szalai”, in *Bachman, Kovács, Rajk, Szalai: Épület / Plasztika / Tárgy*, szerk. FEUER Gábor, (Budapest: Dorottya Galéria, 1986)

¹⁶⁷ Őry Júlia kurátor, Nagy Bálint hagyatékának kutatója, a MOME PhD-hallgatója 2024 novemberében a budapesti Art Departmentben rendezett kiállítást a projektről *Tervrajz nélkül – Műteremház, Vence* címmel.

¹⁶⁸ RAJK László, *5 terv*, saját kiadás magyar, angol és francia nyelven, BEKE László bevezetőjével (Budapest, 1977)



Rajk László *Munka-asztal* és Király Tamás *Vöröscsillag ruha* (rekonstrukció) című munkái, *Engedetlen szerkezetek*, Trapéz Galéria, 2017. Kurátorok: Muskovics Gyula, Soós Andrea. Fotó: Biró Dávid

galériabeli kiállításról szóló írásában,¹⁶⁹ ahol kifejezi reményét, hogy a tárlaton szereplő, külföldön is képzett és nemzetközileg elismert építészek a jövőben valódi épületeket is tervezhetnek.

Az *5 terv* előszavát izgalmas összevetni Beke majdnem tíz évvel későbbi kommentárjával. Egyfelől kiemeli Rajk társadalmi érzékenységű szemléletét, de már a többi kiállítóra is jellemző „stíluspluralizmusról,”¹⁷⁰ és a hetvenes évektől világszerte kibontakozó formavilágról, végső soron a posztmodern építészetéről ír. Ugyanakkor rámutat arra is, hogy ezen a tárlaton egyfajta „anti-design” jelent meg, utalva az 1960-as években Európában, elsősorban az Egyesült Királyságból, Ausztriából és Olaszországból indult radikális építészeti mozgalmakra. Az antidesign egyik – Rajkra is hatást gyakorló – képviselője a firenzei Superstudio kollektíva munkásságához köthető. A csoportot 1966-ban alapította Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo di Francia, Gian Piero Frassinelli, Alessandro Magris, Roberto Magris és Alessandro Poli. A Superstudio kezdetben különféle, tömeggyártásra szánt használati tárgyakat tervezett, ám rövid időn belül elfordultak a hagyományos formatervezéstől, és a modernizmus társadalmi hatásainak kritikája felé mozdultak el. Egyik legismertebb munkájukban, a *Folyamatos emlékmű* (1969–1971) című sorozatban egy fehér, rácsos szerkezetű építmény a világ különböző tájain húzódik végig. A szürrealista kollázsok a modernista építészet uniformizáló és globalizálódó természetét helyezték kritikus megvilágításba. Egy másik projektjük, *A tizenkét ideális város* (1971) olyan fiktív városmodelleket mutatott be, amelyekben a társadalom ellentmondásos működése jelenik meg, miközben a művészek az egyéni életformák teljes felszámolását vetítik előre.

Kollázsaik, kritikus hangvételű írásaik és filmjeik arra hívták fel a figyelmet, hogy a fogyasztói kultúrát kiszolgáló design és építészet elitista, a vagyoni különbségeket felerősíti, így végső soron egy elidegenedett társadalmat hoz létre. A tömegtermelés, haszonszerzés és trendkövetés helyett a design kulturális és politikai szerepének újragondolását állították a középpontba. A Superstudio mellett a szintén firenzei Archizoom kollektíva is a design radikális megújítására törekedett, például *No-Stop City* (1969-1972) című tervükben, amely azon a felvetésen alapszik, hogy fejlett technológiával megszüntethető a centralizált város. A terv egy olyan metropolisz részletét mutatja be, amely homogén elemek hozzáadásával végtelenül

¹⁶⁹ GYETVAI Ágnes, „Kényelmetlen bútorok a Dorottya utcai kiállítóteremben”, *Magyar Nemzet*, 1986. 09. 30., 7.

¹⁷⁰ U.o.

kiterjeszhető, és különféle funkciókhoz igazítható. Ezek a csoportok az építészetet és a designt nem pusztán formai kérdésként, hanem elméleti és filozófiai problémaként közelítették meg. Tudományos igényű kutatásaik hatással voltak a hatvanas–hetvenes évek ellenkulturális mozgalmi által fűtött, feltörekvő tervezőire, és alapvetően befolyásolták a kortárs építészeti gondolkodást. Szellemiségük olyan alkotók munkásságában tükröződött vissza, mint Ettore Sottsass, a Memphis csoport alapítója, vagy a világhírű holland építész, Rem Koolhaas. A szocialista Magyarországon azonban nem alakulhatott ki a nyugat-európaihoz hasonló fogyasztói kultúra, a kiállításon tehát Beke szerint egy olyan antidesign szemlélet jelent meg, „amelynek nem volt mit tagadnia. Magyarországon sohasem alakulhatott ki olyan magasszintű tárgyformáló kultúra, mely egy posztindusztriális társadalom designjának funkcionális, gazdasági és formai ellentmondásait magában hordozná. Valószínűleg ez a magyarázat arra, hogy a most kiállító művészeknek sikerült egy különösen rugalmas és mozgékony tárgyi világot kialakítania, amely megszabadult a funkcionális kötöttségektől, de amely bármikor funkcionálítható. Alkalmazható a film vagy a kiállítási építészet terén; használati tárgy vagy maradandó épület alkotására is alkalmas, de lehet képzőművészeti objekt vagy installáció is belőle.”¹⁷¹ Beke érzékletesen ragadja meg a négy alkotó munkáinak a funkcionális tárgy és a képzőművészeti objekt határán egyensúlyozó karakterét, miközben reflektál a szocialista ipar és a tárgytervezés strukturális hiányosságaira is.

Az Épület/Plasztika/Tárgy kiállítás azonban e tárgyak műfajára és jelentőségére vonatkozó, mélyebb összefüggésekre is rámutat. Egyrészt ez a tárlat volt a nyolcvanas években egyetlen hivatalos, hazai intézményi bemutatkozása – és egyfajta megörökítése is – a „mulandóság építészeti” illékony munkásságának. A kiállítás egy olyan évtized alkotói törekvéseit mutatta be amelynek során a magyar posztmodern építészet filmdíszletekben vagy éppen egy kocsmában enteriőrjében talált rövid ideig otthonra. A tárlat egy meghatározó kortárs művészeti intézménybe emelte be ezeket a tárgyakat, megerősítve, hogy ezek a művek az építészeti vagy filmes környezetén kívül is önálló esztétikai értékkel és jelentéssel bírnak.

A bécsi kiállítás archív képeiről a 2000-es évek elején felvirágzó, gyűjthető design (collectible design) nevű, kissé ellentmondásos nemzetközi trendre asszociálhatunk. Az első ízben egyedi kerámiatárgyakra, bútorokra és ékszerekre használt kifejezés ma már minden olyan korszéris, művészi igénytel, minőségi anyagokból megalkotott tárgyra vonatkozhat, amely egy lakás, iroda

¹⁷¹ U.o.

vagy középület ékes kiegészítője, de akár a műtárgyakhoz hasonló, értékét növelő befektetés is lehet. A gyűjthető design kifejezés akkor honosodott meg, amikor a kereskedők rájöttek, hogy a craft kevésbé vonzó a felső kategóriás vásárlók számára. A design szó azonban azok figyelmét is felkeltheti, akik kifejezetten a luxust és a ritkaságokat keresik. A gyűjthető design piaca egyre prosperálabb, számos alkotó, galéria és nemzetközi vásár specializálódott erre a területre. E tárgyak másodlagos piaca azonban még nem közelíti meg a művészeti alkotások forgalmát. A „gyűjthető” mint jelző, a luxushoz hasonlóan egyre inkább kimerült, és a profitorientált jelleg is hamar rányomta a bélyegét a gyűjthető design kategóriájára. Az *Épület/Plasztika/Tárgy* kiállítás „kényelmetlen bútorai”¹⁷² ma akár tartozhatnának e címke alá is, ezek a tárgyak azonban merőben más körülmények között jöttek létre. A luxus kiszolgálása helyett a limitált lehetőségek között helyüket kereső építészek tárgytervezői ambíciója nyilvánult meg bennük, amely végül egy galériában képzőművészeti kontextusban talált otthonra.

A *Munka-asztalra* a Dorottya Galéria kiállításának katalógusában lettem először figyelmes, amikor a Király Tamás és Rajk László munkáit párhuzamba állító *Engedetlen szerkezetek*¹⁷³ című kiállítást készítettem elő. Amikor felkerestem Rajk Lászlót, hogy a műtárgykölcsönzés ötletét felvessem, kiderült, hogy a *Munka-asztalt* azóta nem mutatták be. A mű több mint harminc év után, Rajk Paulay Ede utcai műtermének padlásáról került 2017-ben a Trapéz Galériába, majd 2019-ben a *Rajk Látvány – Filmszobrok és akcionista frottázsok* című, Rajk életművét összefoglaló, akadémiai székfoglaló kiállításán láthatta a közönség a FUGA – Kortárs Építészeti Központban.

¹⁷² Utalás Gyetvai Ágnes írásának címére.

¹⁷³ Király Tamás, Rajk László: *Engedetlen szerkezetek*, Trapéz Galéria, Budapest, 2017. május 31. – június 15. Kurátorok: Muskovics Gyula és Soós Andrea

A sztrájkoló háza: szamizdat építészet

A nemzetközi építészeti pályázatok kreatív teret nyitottak meg a szocialista országok építészeti számára. A különböző felhívásokra benyújtott tervekben olyan elképzeléseket is megvalósíthattak, amelyek hazájukban anyagi vagy politikai korlátokba ütköztek volna. A Szovjetunióban már az új állam korai éveiben, az 1920-as évek elején meghatározták az építészet által követendő fő irányokat, amely egyértelműen a politikai ideológia reprezentációját várta el, háttérbe szorítva az esztétikai, formai vagy várostervezési kérdéseket. Sztálin hatalomra kerülésével a szocialista realizmus, a személyi kultusz és a propaganda terjesztése váltotta fel az avantgárd kollektív, idealista eszméit. A második világháború után az építészetben sokkal praktikusabb szempontok kerültek előtérbe. Nyikita Hruscsov az 1960-as években a standardizált építkezés reformját,¹⁷⁴ míg az 1970-es években Leonyid Brezsnyev a tömeges lakásépítés programját hirdette meg. Ebben az időszakban – ahogy egy korábbi fejezetben kifejtettem, Magyarországon is – a lakáshiány gyakorlati megoldása, a tömeges lakóházépítések kivitelezése volt az építészek elsődleges feladata. A nyolcvanas évekre a szocialista országokban az építész szakmán eluralkodott a kiábrándultság érzése. Az uniformizált állami építkezés az elidegenedést és az egyén szerepének jelentéktelenségét szimbózta az építészek feltörekvő generációja számára. Csalódva az állam által előírt feladatokban és érzékelve, hogy szakmájuk válságba került, a Moszkvai Építészeti Intézet frissen végzett hallgatói közül többen a papírépítészet fogalma köré rendeződő mozgalomban találták meg alkotói hangjukat.

Az 1950-es években pejoratívnak számító kifejezést olyan utópisztikus fantázia projektekre használták, amelyeket nem azért terveztek, hogy valaha is megépüljenek. Az 1980-as években a papírépítészet egy új generációja tűnt fel: a fiatal építészek a képzeletbeli architektúra világába vonulva tiltakoztak a hivatalos irányok ellen. Ezek a kísérleti elképzelések – amelyek médiuma az építészeti rajz volt – sokat merítettek az avantgárd eszmeiségéből és formavilágából, de a jövőbe tekintő, fantasztikus terveken keresztül az alkotók igyekeztek az építészet valós kihívásaira is reagálni. A mozgalomhoz számos építész csatlakozott, többek között Mihail Belov, Alekszander Brodskij, Ilja Utkin és Jurij Avvakumov. Munkáikra jellemzőek voltak a

¹⁷⁴ Hruscsovka volt a nem hivatalos neve annak az alacsony költségű, standardizált beton elemekből, ritkábban téglából épített, kettő-négyemeletes lakóháznak, amelyet Nyikita Hruscsov vezetése alatt, a korai hatvanas években fejlesztettek ki a Szovjetunióban.

konstruktivizmusból és a történelmi építészeti stílusokból kölcsönzött formák, valamint az eklektika, amelyet sajátos humorral és a tudományos-fantasztikus filmek vizualitásával vegyítettek. Többen külföldre költöztek, ahol munkásságuk hamar összefonódott a nyugati posztmodern építészettel. Terveik különösen nagy sikert arattak különféle nemzetközi építészeti pályázatokon: Jurij Avvakumov és alkotótársai 1984-ben megnyerték a „stílus 2001-ben” tematikájú nemzetközi japán design versenyt, a Shinkenchikut.

A Shinkenchiku design pályázatot 1965-től 2020-ig évente szervezte meg a Shinkenchiku-Sha, a japán építészeti magazin, a *Shinkenchiku* és az *a+u* (Architecture and Urbanism) kiadója. A nemzetközi építészeti diskurzusban a Shinkenchiku a kritikus, az építészet fő áramlataitól eltérő koncepciók fóruma volt. A pályaműveknek nem volt feltétele, hogy megvalósíthatóak legyenek. Sokkal inkább kísérletező, spekulatív jellegű ötleteket vártak, ahol a tervezők az épített környezet jövőjéről, valamint kulturális és társadalmi jelentőségéről gondolkodhattak.

A versenyen minden évben más, nemzetközileg elismert építész értékelte az összes beérkezett pályaművet – a Shinkenchiku fennállása alatt zsűrizett például James Stirling, Bernard Tschumi és Rem Koolhaas is. A nyertes pályaművet, valamint a zsűri által kiemelt projekteket a *The Japan Architect* magazinban publikálták, így a tervek egy igen széles szakmai nyilvánossághoz jutottak el, és számos építész számára a Shinkenchiku az első számottevő nemzetközi bemutatkozás ígéretét jelentette. A pályaműveknek egy előre megadott, gondolatébresztő témára kellett reagálniuk: korábbi kiadások például az együttműködés, a fenntarthatóság, vagy a nagyvárosi életben a kényelem lehetőségeit vizsgálták.

1985 márciusában tették közzé a felhívást, melynek témáját a pályázatokat zsűriző japán építész, Tadao Ando határozta meg. Írásában a korszakra jellemző ingerlékenység rajzolódott ki, amely az ember és környezete közötti feszültségből fakadt. Ez a súrlódás az ellenállást táplálta, amelynek forrását Ando a modern építészet uniformizáló, a helyi hagyományokat és egyediséget háttérbe szorító természetében látta. Felvetésében hangsúlyozta, hogy a modern racionalitással szemben a kreativitásnak és a kritikai gondolkodásnak felül kell emelkednie annak érdekében, hogy a fennálló viszonyokat újragondolva visszaállítható legyen az emberi szolidaritás. A Shinkenchiku történetében Ando felvetése azon témakiírások sorába illeszkedik, amelyek kritizálták a modernizmust és az épített környezet emberközelibb, közösségi értékekre fókuszáló, a 21. századi ember életkörülményeit javító víziók megfogalmazására ösztönözték az építészeket. Ando a kiírás végén így foglalta össze a pályázók feladatát: „Határozd meg azokat a

körülményeket, amelyek ellen úgy gondolod, hogy fel kellene lépni, és tervezz egy házat, amely az ellenállás központja lehet.”¹⁷⁵

A pályázat mottója a *Bulwark of Resistance*, Rajk László fordításában a „szembeszállás védműve” volt. Rajk hagyatékából előkerült¹⁷⁶ a verseny kiírásának kézzel írt, 1985 májusára datált – a művész jellemzése szerint nagyon nyers – magyar fordítása, amelyet feltehetően alkotótársai számára készített. Az orosz papírépítészet művészeihez hasonlóan Rajk és Bachman is kereste azokat a nemzetközi fórumokat, ahol formába önthették a Magyarországon nem támogatott terveiket – a Shinkenichiku versenyre Bachman korábban Kovács Attilával is pályázott. A *sztrájkoló háza* című projektet – amelyben a Plusz Stúdiónak az *Építők* számára készített díszlete éledt újra – Haraszi Miklós, Konrád György, Bachman és Rajk közösen nyújtotta be a japán pályázatra.

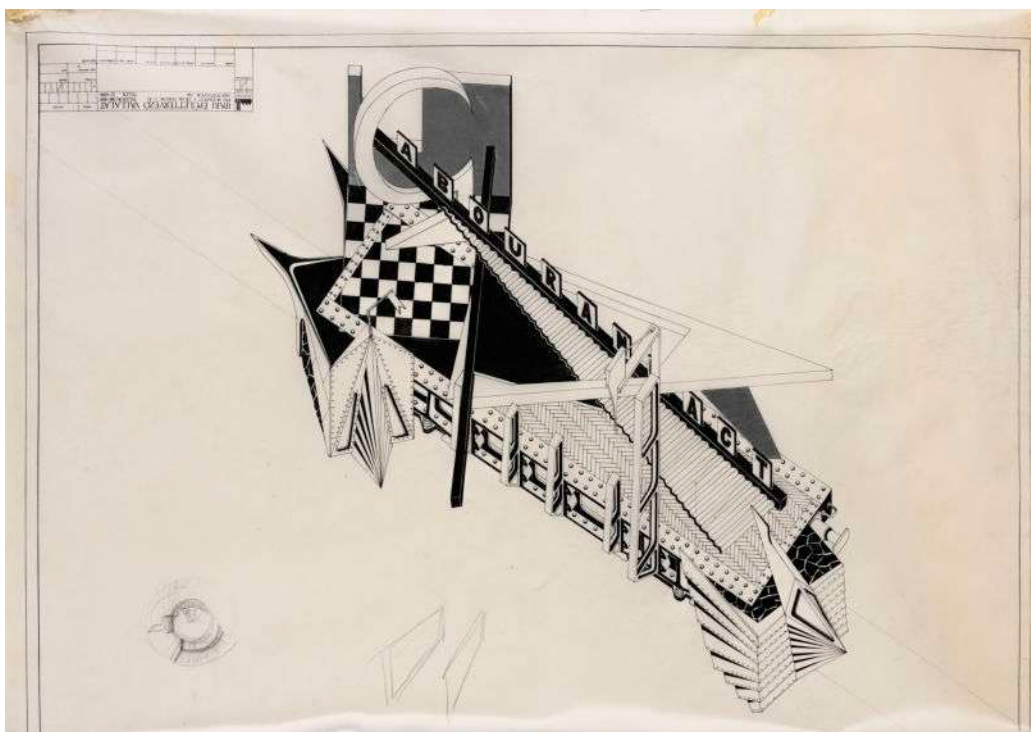
Kollaboratív munkájuk a sztrájk fogalmán keresztül kapcsolódott Ando felhívásához. Rajk megfogalmazása szerint „a sztrájk a békés ellenállás legszélsőségebb formája. Nemcsak békés, de önmagadat és a családodat is veszélybe sodrod vele. Olyan, mintha meztelenül állnál a fegyverek elé. Az ellenállás maga az önfeláldozás. Ezt szeretnénk bemutatni egy olyan házzal, amely először elveszti külsejét, és végül meztelenül áll.”¹⁷⁷

A négy művész együttműködéséből született pályamű szövegét Konrád György írta, aki már a keszthelyi pályázat során is együttműködött Rajkkal. Konrád írását Haraszi Miklós a hagyományos japán verstípus, a haiku formájába ültette át. A *sztrájkoló háza* három nagyméretű, pauszpapírra, fekete tussal aprólékosan kidolgozott rajzon és egy piros és fekete filctollal színezett, szintén pauszból kivágott kompozíción elevenedett meg. A pályázathoz tartozott még egy fekete, fehér és piros kollázs is, amelyen a ház különböző nézőpontokból látszik ipari környezetben, amelyet egy – valószínűleg Bódy Gábor kísérleti videósorozatának forgatásán készült – fekete-fehér fotó is illusztrál. A rajzokon egy síneken haladó épület látható különböző nézetekből. A *Sztrájkoló háza* tehát egy mozgó konstrukció, és ha szükséges, menekülésre is alkalmas. Az épületet egy absztrakt sarló, valamint – a konstruktivista esztétikára

¹⁷⁵ ANDO Tadao, „Bulwark of Resistance”, *Shinkenichiku*, 5. sz. (1986): 8-9, 9.

¹⁷⁶ A fordítást Rajk Judit bocsátotta rendelkezésemre 2022 novemberében, amikor a munkáról a Tallinni Építészeti Múzeum *Forecast and Fantasy – Architecture without Borders 1960s-1980s* című kiállítására és katalógusába műleírást írtam.

¹⁷⁷ CROWLEY David, *Staging for the End of History: Avant-garde Visions at the Beginning and the End of Communist Rule in Eastern Europe*, in BABIRACKI Patryk és JERSILD Austin, szerk., *Socialist Internationalism in the Cold War, Exploring the Second World* (London: Springer / Palgrave, 2016), 107-131, 123.



Bachman Gábor, Haraszti Miklós, Konrád György, Rajk László: *A sztrájkoló háza*, tus, pauszpapír, 1985.
 Forrás: Rajk László hagyatéka.

utalva – fekete és piros ék alakú elemek díszítették. Akárcsak Bódy kísérleti videójában, a ház tetején itt is a „Munka és Tett” felirat jelenik meg, utalva Kassák Lajos avantgárd folyóirataira. Rajk a fekete tussal készített axonometrikus rajzokhoz az Iparterv hivatalos tervezői pauszpapírját használta. A művek jobb sarkában az állami vállalat logója látható, valamint egy táblázat, amelynek üresen hagyott rovataiból kiderül, hogy a szabályok szerint a méretarány és rajzsám feltüntetése mellett a szakági tervező, az ellenőr, a csoportvezető és az osztályvezető szignója is kötelező lett volna ahhoz, hogy a tervet elfogadják. A Iparterv-papír, amely valószínűleg praktikus okokból lett ennek a politikai tartalmú munkának az alapja, a szocializmus vállalati kultúráját helyezi ironikus keretbe. *A sztrájkoló házában* a rendszer bürokratikus természetéről árulkodó vizuális elem rejtett kommentárként, mintegy a magyar néző számára értelmezhető jelentésréteg tűnik fel. Az üresen álló ellenőrző rubrikák azt jelzik, hogy *A sztrájkoló háza* intézményen kívül született, nem felelt meg a vállalati előírásoknak és nem kapott hivatalos jóváhagyást – mégis nemzetközi pályára lépett.

A sztrájkoló háza sajátos építészeti emlékmű, amellyel a művészek az 1980-ban a gdański Lenin Hajógyárból indult lengyelországi sztrájkhullámra reflektáltak. 1980. augusztus 4-én négy ellenzéki aktivista jutott be a Lenin Hajógyárba, és a reggel 6 óras műszak kezdete előtt sztrájkra ösztönző röplakokat szórt szét. A követeléseik között szerepelt a korábban a gyárból politikai okok miatt elbocsátott Anna Walentynowicz és Lech Wałęsa visszavétele, a fizetésemelés és egyéb juttatások, valamint a sztrájkolók biztonságának garantálása. A sztrájkolók és a kormány között zajló tárgyalások a hajógyár területén zajlottak. A több napon át tartó megbeszélések feszült légkörben teltek, végül a lengyelországi események a gdański egyezményhez, illetve a Független Szolidaritás Szakszervezet megalakulásához vezettek, amelynek első vezetője Lech Wałęsa volt. Rajk jó kapcsolatot ápolt a lengyel ellenzéki mozgalmakkal, és többször is járt Lengyelországban. 1978-ban egy titkos küldetés keretei között kifejezetten azért utazott Varsóba, hogy különböző grafikai sokszorosító eljárásokat sajátítsa el, amelyeket később szamizdatok nyomtatása során lehetett alkalmazni.¹⁷⁸

A sztrájk mint művészeti akció már korábban is rendkívüli módon érdekelte Rajkot, amelynek egy másik munkájában is emléket állított. 1982-ben képregényt készített Andrzej Chodakowski és Andrzej Zajączkowski rendezők, 1981-ben Cannes-ban Arany Pálma-díjjal kitüntetett *Rabotnicy '80 (Munkások '80)* dokumentumfilmjének szövegkönyvéhez. A film a gdański

¹⁷⁸ MINK András, RAJK László, *A tér tágassága (életútinterjú)* (Budapest: Magvető Kiadó, 2019), 178.

hajógyári sztrájkot, valamint az üzemközi sztrájkbizottság és a kormánybizottság között folyó alkudozást rögzítette. A film különlegessége, hogy elsősorban a munkásoknak ad szót, és az ő szempontjukat valamint a mozgalom létrejöttének körülményeit vizsgálja. Rajk a képregényt úgy készítette el, hogy a tévéképernyőről lefotózta a VHS kazettán illegálisan terjesztett film jeleneteit, majd saját maga előhívta a képeket, végül az így létrehozott „filmkockákat” képregény stílusban egymás mellé rajzolta. 2019 decemberében a Centrális Galériában Rajk halálát követően megrendezett *Rajk Látvány*¹⁷⁹ című emlékkiállításon a kurátor, Rajk Judit a fotókból rekonstruálta a képregényt. Az AB Független Szamizdat Kiadó által 1982-ben kiadásra szánt képregényt a nyomdai munkálatok alatt a rendőrség lefoglalta, a rajzokat és a nyomólemezeket bezúzták. Csak két nyomólemez (a 14. és a 15. oldal) maradt fenn, mely jelenleg Haraszty István Kossuth-díjas magyar szobrász, egykori szamizdat nyomdász hagyatékában található.

A Rajk életművében gyakran megjelenő ipari daru motívumát a művész a lengyelországi sztrájkhullámról szóló dokumentumfilmből emelte át. A filmet kockánként megállítva rajzolta meg és alakította építészeti elemmé a darut: ezt a szimbólumot olyan fontosnak tartotta, hogy később több munkájába is beépítette, például a *Ravatal* című köztéri installációba.

Ahogy David Crowley is kiemeli,¹⁸⁰ *A sztrájkoló háza* politikai témája és a művészek személye miatt is rendszerellenesnek számított. A magyar hatóságok veszélyesnek minősítették a munkát, tekintve, hogy a Szolidaritás ekkorra már illegális szervezetként működött Lengyelországban. A pályázati anyagot végül baráti közvetítéssel, a budapesti Amerikai Nagykövetség munkatársának segítségével sikerült elküldeni Japánba.

Mivel a pályamű politikai üzenetet hordozott, ráadásul nem volt engedélyezett a külföldre juttatása, Crowley találóan a szamizdat-építészetnek¹⁸¹ nevezte. Ez a definíció az alkotók hátterére is utalt, hiszen majdnem mindannyian személyesen is érintettek voltak a szocialista rendszer kritikájában illetve az erőszak nélküli ellenállásban és az arra válaszként adott hivatalos intézkedésekben. Haraszty Miklóst 1973-ban tartóztatta le a rendőrség és vádolta meg izgatással *Darabbér* című kéziratáért és annak terjesztéséért. Az író a hatvanas évek közepétől volt tagja a rendszert baloldaltól kritizáló, ellenzéki diákmozgalomnak. Haraszty mozgalmi szerepe miatt nem folytathatta tanulmányait az ELTE Bölcsészettudományi karán, ezért a

¹⁷⁹ *Rajk Látvány. Kiállítás Rajk László emlékére*, Centrális Galéria, Budapest, 2019. október 4. – november 24. Kurátor: Rajk Judit.

¹⁸⁰ CROWLEY David, *Staging for the End of History: Avant-garde Visions at the Beginning and the End of Communist Rule in Eastern Europe*, in BABIRACKI Patryk és JERSILD Austin, szerk., *Socialist Internationalism in the Cold War, Exploring the Second World* (London: Springer / Palgrave, 2016), 107-131, 123.

¹⁸¹ U.o.

kispesti Vörös Csillag Traktorgyárban helyezkedett el, ahol egy évig marósként dolgozott. A *Darabbér* a gyárban szerzett tapasztalatainak naplószerű összefoglalása, amelyben Haraszti megkérdőjelezte a Kádár-rendszerben a munkásnak az osztálytársadalomban betöltött szerepét és leleplezte a munkásokat heroizáló ideológia mögött megbúvó, mindennapi kizsákmányolást. Mivel a kéziratot a Magvető Kiadó nem jelentette meg, Haraszti szűk körben, ismerősei között terjesztette szamizdatként.¹⁸² A perben barátjánál, Konrád György írónál is házkutatást tartottak, gyanúsítottként hallgatták ki, és azzal vádolták, hogy a kéziratot Jugoszláviába akarta csempészni. Konrádot végül három évre eltiltották az utazástól, Harasztit pedig felfüggesztett börtönbüntetésre ítélték. 1989-ig Konrád betiltott szerző volt, Magyarországon semmilyen legális jövedelme nem lehetett. Rajk László 1981 és 1983 között Galamb utcai lakásából működtette a Rajk-butikot, amely 1981 februárjában nyílt meg. A butikban Magyarországon illegális kiadványokat, azaz szamizdatokat gyártották és terjesztették, illetve kedd esténként előjegyzéseket vettek fel a kiadványokra. A szamizdatokat a Demszky Gábor és Rajk által 1980-ban alapított AB Független Kiadó adta ki. Kezdetben jelentős szerepet vállalt a kiadóban Nagy Jenő, aki különböző szerkesztéssel kapcsolatos viták miatt kivált és ABC Független Kiadó néven saját kiadói tevékenységbe kezdett. A Rajk-butikban a kiadványokat a ramka és a stencil technikákkal sokszorosították. Demszky és Rajk mellett Buda Géza, Hodosán Róza és Nagy Mária is aktívan hozzájárultak a szamizdatok nyomtatásához és terjesztéséhez. A butikban olyan Magyarországon illegális kiadványokat lehetett megvásárolni, mint Méray Tibor *Miért kellett meghalniuk – jegyzetek a Nagy Imre-perhez*,¹⁸³ Petri György *Örökhétfő*¹⁸⁴ vagy Tamás Gáspár Miklós *A szem és a kéz – Bevezetés a politikába*¹⁸⁵ című művei. A butikot a hatóságok 1983 januárjában számolták fel, és Rajkot arra hivatkozva lakoltatták ki, hogy nem tartotta be a szocialista együttélés szabályait.¹⁸⁶ Az AB Független Kiadó a butik bezárása után is folytatta tevékenységét és olyan műveket adott ki mint például Faludy György *Pokolbéli víg napjaim*, Haraszti Miklós *A cenzúra esztétikája*, Václav Havel *Audiencia* illetve George Orwell *Állatfarm* című könyve.

¹⁸² TÓTH Eszter Zsófia, '„Szinte rutinosan nyeltem a gumicsövet–” Haraszti Miklós *Darabbér* pere (1973–1974) és emlékezete", *Clio Műhelytanulmányok*, 7.sz. (2020): 4-55, 5.

¹⁸³ MÉRAY Tibor: *Miért kellett meghalniuk – jegyzetek a Nagy Imre-perhez* (Budapest: AB Független Kiadó, 1982)

¹⁸⁴ PETRI György: *Örökhétfő* (Budapest: AB Független Kiadó, 1981)

¹⁸⁵ TAMÁS Gáspár Miklós: *A szem és a kéz - bevezetés a politikába* (Budapest: AB Független Kiadó, 1983) A borítót Rajk László tervezte.

¹⁸⁶ MINK András, RAJK László, *A tér tágassága (életútinterjú)* (Budapest: Magvető Kiadó, 2019), 221.

A művészek a sztrájkot mint kollektív és mint személyes fellépés is értelmezték *A sztrájkoló házában*, ugyanakkor a mű ikonográfiájában a bolsevik forradalom művészeti propagandájához használt agitációs vonat is felfedezhető. Az agitpropvonat, amely a ház struktúráját adja, a bolsevik forradalom idején egy mozgó kulturális és politikai tér volt, amely a szocialista eszmék látványos és közérthető terjesztését szolgálta. Az először 1918-ban útnak indított agitációs és oktatási feladatokat ellátó vonatok célja az volt, hogy Oroszország, majd az 1920-as évek elejétől a Szovjetunió peremterületein terjesszék a Kommunista Párt politikai üzeneteit, és informálják az akkoriban többnyire írástudatlan vidéki lakosságot. A gyakran akár száz fős személyzettel rendelkező vonatokon volt szerkesztőség, nyomda, rádióállomás és telefonhálózat is. A nagyobb vasútállomásokon úgynevezett agitációs pontokat hoztak létre, ahol színházat, könyvtárat és előadótermeket működtettek. A vonatokon felvételtől, kihangosított gramofonokról játszották Lenin beszédeit, és a politikai vezetők, például Lev Trockij is ilyen propaganda vasúton utazott a távoli frontvonalakra. A megállóiban röplapokat és agitációs anyagokat osztogattak a lakosság és a katonák számára. A vagonok külsejére propaganda szlogeneket írtak, és élénk színű festményekkel díszítették őket, amelyek többnyire a földeken vagy a gyárakban dolgozó munkásokat ábrázoltak. Szergej Mihajlovics Eizenstein szovjet filmrendező pályája elején több agitvonat külsejét is kifestette.

Mivel a politikai ideológia közvetítésének leghatékonyabb eszközének a filmet tartották, a Szovjetunió Végrehajtó Bizottsága Dziga Vertov fiatal rendezőt jelölte ki, hogy az agitációs vonatok filmes programját összeállítsa. Vertov pontos listát vezetett a bemutatott filmekről, a vetítések után kommentálta a látottakat, és jegyzetelte a közönség reakcióit is.¹⁸⁷ A rendező az edukációs feladatai mellett a vonatokon zajló kulturális-propagandatevékenységet is rögzítette, és a vidéket járva dokumentumfilmeket és filmhíradókat készített. Az alkotásban a szovjet rendező az általa újragondolt és saját elméleti rendszerében alkalmazott montázstechnikát egy egységes folyamatnak tekintette, amelynek részét képezte a „filmigazságok”¹⁸⁸ kiválasztása, egymás mellé rendelése és kontextualizálása. Vertov filmjeinek nyersanyaga a valóság, azaz „az élet tettenérése”¹⁸⁹ volt. *A sztrájkoló házának* alapját a Vertov korai munkásságát is meghatározó agitációs vonat adja. A szovjet rendező felidézése egyfelől esztétikai és filmtörténeti referencia,

¹⁸⁷HEFTBERGER, Adelheid, „Propaganda in Motion. Dziga Vertov's and Aleksandr Medvedkin's Film Trains and Agit Steamers of the 1920s and 1930s”, *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe* 1. sz. (2015)

¹⁸⁸U.o.

¹⁸⁹ THOMPSON, Kristin és BORDWELL, David, *A film története* (Budapest: Új Palatinus Könyvesház, 2007), 154.

másfelől Bódy Gábor és Rajk együttműködésével kapcsolatban egy érdekes személyes vetülete is van. Nem sokkal azelőtt, hogy Rajk tanulmányai miatt Kanadába költözött volna, Bódyval a Balázs Béla Stúdió egyik eseményén ismerkedett meg,¹⁹⁰ ahol éppen Vertov és Eisenstein dokumentumfilmben alkalmazott különböző művészi stratégiáiról folyt vita.

A mű, David Crowley szerint,¹⁹¹ amellet, hogy a lengyel munkások sikeres sztrájkjának állít emléket, szovjetellenes politikai gondolatokat is megfogalmaz, ironikus módon éppen a korai szovjet művészeti törekvések stílusában. A baloldali ikonográfia az ipari környezetbe állított agitpropvonal formájában, a konstruktivizmus esztétikájában valamint a Kassákra utaló szlogenekben bontakozik ki. A projekt ugyanakkor felidézi az 1980-as évek szovjet papírépítészetének tudományos-fantasztikus világát is, miközben továbbgondolja azokat a kérdéseket, amelyeket a művészek már Bódy kísérleti videójában, az *Építő*kben is felvetettek: azaz, hogy milyen a természete annak a rendszernek, amelyet a munkás épít, és amelynek épüléséhez az értelmiség is hozzájárul – hacsak valamilyen módon nem tagadja meg.

A Shinkenichiku pályázatra 1985-ben összesen 378 mű érkezett, az első díjat egy három szovjet és egy zambiai építészből álló kollektíva nyerte meg.¹⁹² A magyar alkotóknak a szolidaritást és az ellenállást több nézőpontból megközelítő műve a zsűri különdíjában részesült, és megjelent a *The Japan Architect* magazinban.¹⁹³ A *sztrájkoló háza* 2023-ban a Tallinni Építészeti Múzeum már említett *Forecast and Fantasy – Architecture without Borders 1960s-1980s*¹⁹⁴ című nemzetközi csoportos kiállításán szerepelt először külföldön, olyan Rajk által is tisztelt és figyelemmel követett alkotók műveivel együtt, mint a Brodski–Utkin orosz művészpáros, az olasz antiépítészetet képviselő Superstudio és a provokatív, futurista projektjeiről ismert brit kollektíva, az Archigram. A sorozat legutóbb a *Staging Future Worlds. The Architectural Visions of László Rajk (Jövendő világok elképzelése. Rajk László építészeti víziói)* című,¹⁹⁵ a művész nyolcvanas évekbeli munkásságára fókuszáló New York-i önálló kiállításának központi műve volt.

¹⁹⁰ MINK András – RAJK László, *A tér tágassága (életútinterjú)* (Budapest: Magvető Kiadó, 2019), 120.

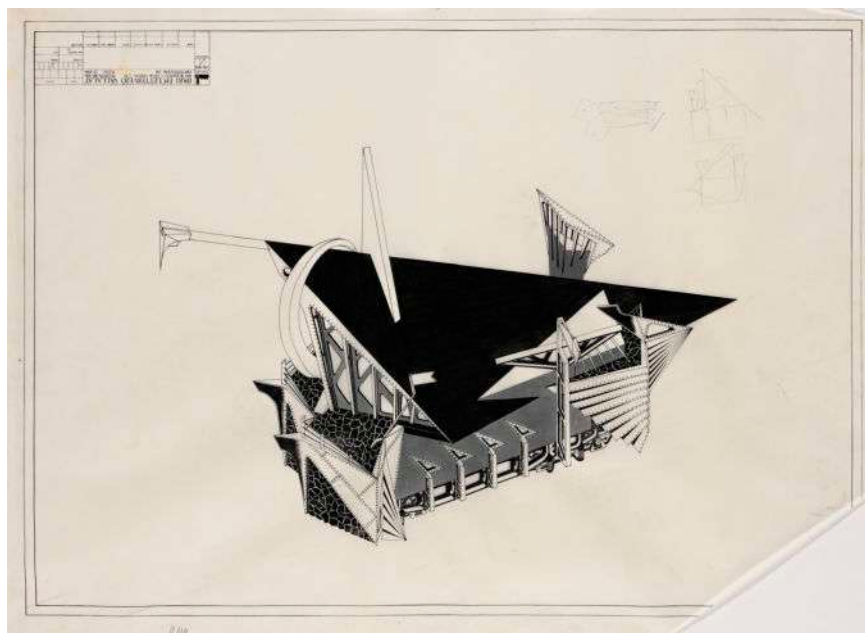
¹⁹¹ CROWLEY, David, „Staging for the End of History: Avant-garde Visions at the Beginning and the End of Communism in Eastern Europe”, in BABIRACKI Patryk és JERSILD Austin, szerk., *Socialist Internationalism in the Cold War, Exploring the Second World*, (London: Springer/Palgrave, 2016), 107-131, 123.

¹⁹² A Shinkenichiku design pályázat első helyezést elért projektje 1985-ben Totan Kuzambaev, Andrej Ivanov, Vyacheslav Aristov és Moses Sayela *Stronghold of Renaissance* című terve volt.

¹⁹³ *The Japan Architect*, 1986. március, 37.

¹⁹⁴ *Forecast and Fantasy – Architecture without Borders 1960s–1980s, Estonian Museum of Architecture*, Tallinn, 2023. január 20 – április 30. Kurátorok: Andres Kurg, Mari Laanemets.

¹⁹⁵ *Staging Future Worlds. The Architectural Visions of László Rajk*, Valerie Goodman Gallery, New York, 2023. október 4. – október 30. Kurátorok: Isi Litke és Soós Andrea. A kiállítás a New York-i építészeti fesztivál, az *Archtober* keretében valósult meg.



Bachman Gábor, Haraszi Miklós, Konrád György, Rajk László: *A sztrájkoló háza*, tus, pauszpapír és kollázs, 1985. Forrás: Rajk László hagyatéka.

Provizórikus építészet: Ravatal

A nemzetközi építészeti pályázatok mellett az 1980-as években a kísérletező szellemű építészek hasonló gondolkodású filmrendezőkben találták meg alkotótársaikat. Ezek az együttműködések az egyébként meglehetősen korlátozott viszonyok között kreatív szabadságot nyújtottak a késői szocializmus éveiben. Rajk ezeken a munkákon keresztül kísérletezett sajátos montázstechnikájával: a posztmodern narratív módszert alkalmazta eklektikus stílusú építészetében. Az 1980-as évek végétől a posztmodernből kibontakozó dekonstruktivizmus volt az a módszer, amely Rajk építészetét leginkább formálta. Az elemekre bontás majd újra összeépítés, a látszólag idegen rétegek egymásra helyezése, az építészeti struktúra elemzése, illetve az architektúrában alkalmazott dekonstrukció munkásságában az 1980-as évek végén vált hangsúlyossá. A kritikusok egyre gyakrabban illették Bachman és Rajk munkáit a dekonstruktivista jelzővel, és a művészek maguk is hivatkoztak mind a fogalomra, mind pedig az irányzathoz köthető alkotókra, például Bernard Tschumi-ra, Peter Eisenman-ra vagy a Coop Himmelb(l)au nevű, Wolf D. Prix, Helmut Swiczinsky és Michael Holzer által alapított osztrák építészeti stúdióra, mint nemzetközi referencia.

Az 1980-as évek végén az Egyesült Államokban és Nyugat-Európában megjelenő irányzat, a dekonstruktivizmus a posztmodernizmusból indult ki. Elméleti háttere a filozófiában és az irodalomban gyökerezett: a dekonstruktivizmus fogalma a francia filozófus, Jacques Derrida nevéhez és munkásságához köthető. A dekonstrukció az értékek átértékelését, a gondolkodás és a nyelv struktúrájának megbontását jelenti. Derrida a nyugati gondolkodás ellentétes fogalmakra – mint például a jó-rossz, élet-halál, lét-semmi – épülő rendszerét kritizálta. Filozófiájában az értékviszonyok valódi vizsgálatát és a különbségek észlelését helyezte előtérbe a gondolkodás polarizált, fogalompárokra alapuló rendszere helyett. Az építészet elkülönül a dekonstruktivizmus filozófiai vagy irodalomelméleti kategóriájától: a téralkotásban alkalmazott dekonstrukció az alapvető struktúrák kritikája helyett inkább történeti előzményeket tükrözött vissza vagy értelmezett újra. Ahogy Kunszt György 1991-ben publikált, *A dekonstruktivista építészet új világa és a háttérben lévő régiek*¹⁹⁶ című tanulmányában írja, az irányzat elnevezése nem a rombolásra utalt, hanem az építészek Derrida módszerével való rokonszenvedést és annak építészetben való alkalmazását fejezték ki. Ahogy Kunszt írja, úgy

¹⁹⁶ KUNSZT György, „A dekonstruktivista építészet új világa és a háttérben lévő régiek”, *Nappali ház – művészeti és irodalmi szemle* 1–2. sz. (1991): 22–28.

gondolták, hogy a tipikus építészeti fogalompárokat – például funkció és forma, szerkezeti rendszer és emocionális szimbólum – ugyanúgy dekonstruálni kell, mint a jó és rossz dichotómiájára épülő, polarizált világképet.

A dekonstruktivista építészet első ízben 1988-ban a New York-i Modern Művészetek Múzeumában megrendezett *Deconstructivist Architecture*¹⁹⁷ című kiállításon mutatkozott be, ahol hét építész, Peter Eisenman, Frank Gehry, Zaha Hadid, Coop Himmelb(l)au, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind és Bernhard Tschumi munkái szerepeltek. Gehry és Eisenman akkor már elismert tervezők voltak, míg mások, mint például Zaha Hadid, a kiállítást követő évtizedekben lettek kortárs építészet megkerülhetetlen alkotói. A kiállításon résztvevő építészek gondolkodásában közös volt, hogy a teret, a formákat és az építészeti elemeket szabadon kezelték és megkérdőjelezték az addigi funkionalista trendeket. Ahogy Rajk fogalmazott, ezek az építészek „fluid tereket hoztak létre, elemeire bontották az addigi építészeti gyakorlatokat és összerakták teljesen másképpen. A dekonstrukció egy munkamódszer, kiragad részeket, más kontextusba helyezi, és abból születik valami egészen újszerű.”¹⁹⁸

A MoMA-ban bemutatott építészek közül többen is kötődtek a klasszikus avantgárdhoz, különös tekintettel a konstruktivizmus eszméihez és formáihoz, azonban azokhoz szubverzív és kritikus módon viszonyultak. Gondolkodásukra Jacques Derrida írásai mellett Jean-François Lyotard, Michel Foucault és Roland Barthes művei is hatottak. A konzervatív, szigorú rendet követő struktúrák létrehozása helyett céljuk a formákról való hagyományos gondolkodás megzavarása volt, a konstruktivizmus struktúráit megbontva egy több tengelyen mozgó, engedetlen természetű geometriát hoztak létre. Beke László szerint a dekonstruktivista építészet a radikális montázstechnikát élesztette újra, azaz a korai konstruktivizmust fokozta fel ferde vonalakkal, éles törésekkel és hegyesszögekkel.¹⁹⁹ Az utópisztikus vagy konceptuális, inkább a képzőművészettel rokon építészeti elképzelésekkel szemben a dekonstruktivista tervek valódi városi alternatívák voltak, noha nagy részük soha nem valósult meg. A dekonstruktivizmus, még ha rövid életűnek is bizonyult, hatása érződött az építészeti oktatásban és végső soron

¹⁹⁷ *Deconstructivist Architecture*, Museum of Modern Art, New York, 1988. június 23. – augusztus 30. Kurátorok: Phillip Johnson, Mark Wigley. Kiállító művészek: Coop HIMMELB(L)AU, Peter EISENMAN, Frank GEHRY, Zaha HADID, Rem KOOLHAAS, Daniel LIBESKIND, Bernard TSCHUMI. Művészek a múzeum gyűjteményéből: El LISZICKIJ, Vlagyimir TATLIN, Alexandra EXTER.

¹⁹⁸ SOÓS Andrea, *A szabad művészetet választottam – interjú Rajk Lászlóval*, Tranzitblog, 2017.09.15., hozzáférés: 2025. 08. 20. <http://tranzitblog.hu/a-szabad-muveszetet-valasztottam/>.

¹⁹⁹ BEKE László, „Aktuális építészeti gondolkodás”, in *Változatok dekonstrukcióra – dekonstruktivista tendenciák a magyar építő- és képzőművészetben*, (Pécs: Művészetek Háza, 1996), 9.

katalizálta a városi terek fejlődését. A befejezett, logikus és funkcionális építészettel szemben a hibákat a struktúrák részének tekintő valamint a harmónia, az egység és a stabilitás értékeit megkérdőjelező szemlélet tört utat magának. Az új felfogás elsőként az elit egyetemi oktatásban jelent meg, például a Princeton Egyetemen, ahol Peter Eisenman és a *Deconstructivist Architecture* kiállítás egyik kurátora, Mark Wigley is tanított. Az építészet formanyelvét a dekonstruktivisták alapjaiban kérdőjelezték meg: a formai ellentmondások, kifordított szerkezetek, látható strukturális elemek, a nagyvonalúan szerkesztett, sokszor a funkciót háttérbe szorító vagy megközelíthetetlen térelemek az irányzatot képviselő építészek révén lettek a kortárs városi tér részei. Az 1990-es években számítógépes technológia és a tervező programok elterjedésével olyan, addig elképzelhetetlennek tűnő terek megtervezése vált lehetővé, amely demonstrálta, hogy az épített környezet nem csupán mozdulatlan épületek összessége lehet, hanem egy olyan experimentális tér, melyben a kísérletezés révén az építészet formai sokszínűsége, emberközpontúsága és formálhatósága tárul fel. Több mint harminc év távlatából már látható, hogy ehhez a folyamathoz, amely tekinthető az építészet egy új korszakának, a dekonstruktivisták is hozzájárultak.

A legtöbb építész, akit ehhez az irányzathoz soroltak a kritikusok – köztük Rajk László is – inkább módszernek, semmint stílusnak tartotta a dekonstruktivista építészetet. *Néhány dekonstruáló gondolat*²⁰⁰ című esszéjében Rajk arról gondolkodik, hogy a dekonstrukció stílus vagy módszer. Charles Jencks megállapításából kiindulva – miszerint a dekonstruktivizmus stílus – arra a következtetésre jut, hogy a dekonstruktivista munkamódszert más stílusban alkotó építészek is alkalmazhatják. Véleménye szerint ha mindenre díszletként, azaz dekonstrukcióként tekintünk, az elősegíti az épületek átalakulásának és rétegződésének nyomon követését.

A dekonstrukció módszere, a konstruktivizmus felfokozása, illetve az ideiglenes építészet jelenik meg Rajk László és Bachman Gábor *Ravatal* című köztéri installációjában. 1989-ben a művészek egy történelmi jelentőségű esemény ideiglenes építészetének megtervezésére kaptak megbízást: Nagy Imre és mártírtársai újratemetésének díszlete, egyúttal a rendszerváltás egyik művészeti szimbóluma lett. A provizórikus építészet Rajk munkásságának emblemikus formájává vált, amelynek szellemisége a rendszerváltás utáni alkotásait is meghatározta: filmdíszletekben, kiállítási látványtervekben, pályázatokban és építészeti koncepciókban élt tovább.

²⁰⁰ RAJK László, „Néhány dekonstruáló gondolat”, *Magyar Építőművészet*, 1. sz. (1996): 35–40.

A *Ravatal* olyan művészi szemléletmódok és inspirációs források összegzése, amelyek már Rajk korai munkáiban is meghatározóak voltak: a téralkotás képzőművészeti dimenziója, az emlékezés mint építészeti forma, az orosz avantgárd előtti tisztelgés, a filmes látványtervek ideiglenes architektúrája és a konceptuális művészet gondolatisága egyaránt megjelenik benne. A *Ravatal* egy történelmi időszak végét, Magyarország demokráciává válásának lehetőségét, ugyanakkor egy művészettörténeti korszak lezárását is jelentette: az intézményrendszer nyugati típusú átalakulása mentén a kilencvenes években egy új művészgeneráció tűnt fel, akik már nem a cenzúrával, hanem a piaci működés és az új rendszerben való érvényesülés kihívásaival szembesültek.²⁰¹

A rendszerváltás Rajk életművében is fordulóponthoz vezetett, közéleti tevékenysége egyre hangsúlyosabb szerepet kapott. 1990-től az SZDSZ országgyűlési képviselője volt,²⁰² 1995-ben megalapította a Köztigon Építész Stúdiót és rendszeresen részt vett nemzetközi és hazai építészeti pályázatokon. Nevéhez olyan középületek fűződnek, mint a bécsi Collegium Hungaricum, a budapesti Corvin mozi belsőépítészeti rekonstrukciója, valamint a Lehel Csarnok. 1992-től 2019-ig a Színház és Filmművészeti Egyetemen filmépítészetet oktatott, ezzel párhuzamosan pedig külföldi egyetemeken adott elő illetve mesterkurzusokat, workshopokat tartott nemzetközi filmfesztiválokon. Látványtervezőként olyan rendezőkkel dolgozott együtt mint Hajdu Szabolcs, Tarr Béla, Nemes László vagy Ridley Scott. Tervezői karaktere mindvégig markáns és felismerhető maradt, ezek a munkák azonban már egy másik rendszerben és más kulturális kontextusban születtek.

A konceptuális művészet hatása, a spekulatív gondolkodás, valamint az orosz avantgárdból eredő, a kísérletező szellemet a fizikai tárgynál többre értékelő művészi attitűd végigkísérte Rajk munkásságát. Ahogy az értekezés elején megjegyeztem, az életmű nagy része nem kizárólag amiatt volt mulandó, mert az 1980-as évek elejétől Rajk feketelistán volt, noha ez a körülmény nyilvánvalóan sok szempontból befolyásolta munkái jellegét. Kutatásom arra a megállapításra összpontosult, hogy Rajkot a koncepció, a rajz és az elmélet hármasságának egysége pályája elejétől fogva, az 1970-es évektől kezdve foglalkoztatta. A magyar neoavantgárd művészetbe ágyazódó építészete a kezdetektől fogva konceptuális volt. Rajk számára az ötlet, hasonlóan az orosz

²⁰¹ NAGY Kristóf, *A Soros Alapítvány képzőművészeti támogatásai Magyarországon: A nyolcvanas évek második felének tendenciái, Fordulat*, 21. sz. (2014), 193-215. Hozzáférés: 2025.06.15, <http://fordulat.net/?q=huszonegyedik>

²⁰² Rajk László a Szabad Demokraták Szövetségének egyik alapítója, a 1988-tól 2009-ig a párt tagja. 1990 és 1996 között az SZDSZ országgyűlési képviselője, a Magyar Országgyűlés kulturális- és külügyi bizottsága tagja volt.

avantgárd művészeihez,²⁰³ moduláris elem volt, amelyet a kreatív gyakorlatok széles skáláján lehetett alkalmazni, a művészettől a politikáig. Elméleti írásai *Radikális eklektika*²⁰⁴ valamint *Réteges építészet*²⁰⁵ című köteteiben jelentek meg, illetve rendszeresen publikált építészeti és művészetelméleti témájú esszéket az *Élet és Irodalomban* és külföldi kiállítási katalógusokban. Alkotói gyakorlatába mélyen beágyazódott elméleti tudása és művészeti tájékozottsága. Számára a rajzok, makettek és installációk mindenekelőtt az ötlet vizuális hordozói voltak – olyan tárgyak, amelyek szükség esetén bármikor rekonstruálhatók²⁰⁶ vagy sokszorosíthatók. A *hiányzó sorozat* című akcionista frottázsai közül például többet számítógépes grafikai programmal nagyított fel és az így elkészült művet állította ki. A *hiányzó paragrafus* című, a rendszerváltás utáni első magyar demokratikus alkotmányt 2012-ben felváltó alaptörvényből kihagyott bekezdéseknek emléket állító munkájának otthoni nyomtatásához még oktatóvideót is feltöltött a projekt honlapjára²⁰⁷.

Ez a szemléletmód a konstruktivista művészek elképzeléseivel állítható párhuzamba, akik – ahogy Boris Groys megjegyzi – építményeiket nem önálló műalkotásoknak, hanem egy új világ modelljeinek tekintették.²⁰⁸ A törékeny anyagból készült térbeli munkák közül több – például Rodcsenko vagy Naum Gabo szobrai, Tatlin reliefjei vagy Pavel Manszurov eredeti művei – elveszett, vagy a művészeti cenzúra miatt megsemmisítették őket, így csupán rekonstrukciókból vagy reprodukciókról ismerhetjük őket. Mindez fokozta a konstruktivista műalkotásokat körülvevő, efemer aurát, illetve azt a gondolatot is hangsúlyozta, hogy a koncepció, a formai kísérlet fontosabb, mint a múzeumban kiállított mű.

A *Ravatal* ebből a szempontból is felidézi a klasszikus avantgárd irányzat ethoszát és efemer jellegét. A köztéri installációban montázsszerűen rendelték egymás mellé a historizáló építészeti környezet adottságait, az orosz konstruktivizmus formavilágát, az 1956-os forradalom szimbólumát, a buhera esztétikáját és a filmdíszletek mulandó karakterét. Ez az alkotás Rajk egyik legismertebb munkája, amely szimbolikus és gyakorlati értelemben is korszakhatárt jelöl életművében. A következő részben a *Ravatal* a provizórikus építészet fogalma felől elemzem,

²⁰³ RAILING, Patricia, „The Idea of Construction as the Principle in Russian Avant-Garde Art”, *Leonardo*, 28.sz. (1995): 193–202.

²⁰⁴ RAJK László, *Radikális eklektika – Kölcsönzött evidenciák* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2000)

²⁰⁵ RAJK László, *Réteges építészet* (Budapest: Terc, 2003)

²⁰⁶ A *Letatlajk* című munka megsemmisült elemeit Rajk az eredeti tervek szerint rekonstruálta.

²⁰⁷ A videót lásd: <https://missingseries.org/missing-paragraph/video-do-it-yourself.html>.

²⁰⁸ GROYS, Boris, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond* (Princeton: Princeton University Press, 1992), 22.

használó nemzetközi művészeti gyakorlatokkal, illetve Rajk életművében egy korábbi munkával állítom párhuzamba.

Az olyan építészeti alkotásokra, amelyek valamilyen eseményre, vagy alkalomra építettek fel a szakirodalomban az efemer, mobilis vagy pop-up jelzők utalnak. Ezek a kifejezések mind az ideiglenes architektúrát jelölik, amelynek egyfelől történelmi hagyományai vannak, másfelől a provizórikus építészet az 1960-1970-es években mint az építészet statikusságát megkérdőjelező, utópisztikus koncepciókban is megjelent.

Az ideiglenes építészeti struktúrák műfaja nem újkeletű, hasonlóan a huszadik századi provizórikus építészeti alkotásokhoz, a cél már az ókorban is egy üzenet átadása volt, amely leginkább politikai témájú volt. A különleges alkalmakra felépített diadalívek az uralkodó cselekedeteit, győzelmeit hirdették. Az ókori provizórikus építményekről kevés, leginkább érméken megjelenő ábrázolás maradt fenn, a reneszánsz és barokk struktúrákat viszont – amelyek a politikai üzenetek közvetítésének Európa-szerte elterjedt művészeti formái voltak – rajzokról ismerhetjük. Az ünnepekre felhúzott faállványzatokat stukkóval vagy vászonnal díszítették, majd úgy festették be őket, hogy igazi kő vagy fém hatását keltsék. Az építményeket díszes szobrokkal, festményekkel, emblémákkal és feliratokkal látták el. Ha egy fontos személy halála volt az esemény apropója, akkor ravatalt alakítottak ki a templomban. Amikor koronázás, házasság, győzelem, vagy más örömteli esemény adta az alkalmat, akkor diadalívet, tűzijáték-gépezetet és magából bort ontó szökőkutat építettek a tereken és az utcákon. Ezek a konstrukciók az esemény szerves részei voltak, ahogy azonban az ünnep véget ért, le is bontották őket. Gyakran az esemény után rögtön, vagy nem sokkal utána, pamfletekben emlékeztek meg az ünnepi alkalomról: rajzokon és metszeteken örökítették meg az ideiglenes építményeket. A 18. században pedig már festmények, reliefek, sőt, replikák formájában is megőrizték az alkalmasszerűen felépített szerkezeteket.

A 19. században a világkiállítások váltak a provizórikus építészet legfontosabb színtereivé. A párizsi Eiffel-torony például az 1889-es nemzetközi expó monumentális bejárata volt, és az eredeti tervek szerint húsz év után elbontották volna. A tornyot végül azért őrizték meg, mert kiderült, hogy rádióhullámok továbbítására is alkalmas. Az évente megrendezett világkiállítások fokozatosan eltávolodtak az ipari vívmányokat bemutató seregszemlék eredeti koncepciójától, és egyre inkább a kulturális tudásátadásra, valamint egy-egy központi téma feldolgozására helyezték a hangsúlyt, amelyben a kiállítások nagyszabású építésze is egyre jelentősebbé vált.

Az 1939-es New York-i világkiállítás a gazdasági világválság utáni újjáépítésére fókuszált, a remény és a jövőbe vetett hit által vezérelve. Hívószava a „*felépíteni a holnap világát*” (Building the World of Tomorrow) volt, és bár a kiállítás nagy része ideiglenesen épült fel, a Queensben található Corona Parkban az expóból számos épület és konstrukció fennmaradt, például az egykori New York City pavilon épülete, amely ma a helytörténeti és kortárs művészeti kiállításokat bemutató Queens Museumnak ad otthont. Ez a világkiállítás nemcsak futurisztikus építészete miatt, hanem azért is volt meghatározó, mert innentől kezdve az utópisztikus szemlélet sokáig meghatározta ezt a műfajt.

A provizórikus építészet történeti példáit Rajk is említi a műfajról szóló írásaiban. Ahogy azt *A provizórikus építészet*²⁰⁹ című írásában Rajk megjegyzi, a műfaj határai mind térben mind időben elmosódtak. Szerinte a provizórikus építészet része bármilyen tömegeseménynek, így nyomait a Föld minden pontján megtalálhatjuk, a trójai falótól kezdve az űrhajósok fogadására felépített díszemlényig. Ezek az ideiglenes konstrukciók bár formai szempontból hasonlóak, de a Rajk által művelt ideiglenes építészethez közelebb álltak az 1960–1970-es éveknek az építészetet konceptuális és képzőművészeti irányból megközelítő törekvései.

Az ideiglenes építészet, amellet, hogy a reprezentatív alkalmak és kiállítások formájában hosszú múltra tekint vissza, az 1960–1970-es években több, az építészet elméleti kérdéseit és a jövőre gyakorolt hatását vizsgáló művész munkájában is feltűnt. A kapitalizmus kritikáját kiélező olasz Superstudioval ellentétben a brit Archigram csoport a tömegkultúra és technológiai fejlődés és a szabadság szellemében tetszőlegesen alakítható, mozgatható városok koncepcióival vált ismertté. Az Archigram csoportot 1961-ben, fiatal londoni építészek alapították. Tagjai Warren Chalk, Peter Cook, Dennis Crompton, David Greene, Ron Herron és Mike Webb 1961-ben adták ki az első, futurisztikus kollázsokat és rajzaikat tartalmazó *Archigram* magazint. Közel egy évtizeden át dolgoztak együtt kísérleti terveken, kiállításokon és publikálták az Archigram magazint, amelynek utolsó, egyoldalas kiadása 1974-ben jelent meg. Aprólékosan kidolgozott kollázsokon, rajzokon és makettekben azokat a szerkezeti elemeket is megmutatták, amelyeket addig az építészet inkább elrejtetni igyekezett. A csoport 1964-ben kezdett el foglalkozni egy utazó metropolisz ötletével. Az *Instant City* című projekt egy repülő várost képzel el, amely ideiglenesen beágyazódik egy városi közösség életébe.

²⁰⁹ RAJK László, *A provizórikus építészet. Nagy Imre-temetés – a történelem pillanatfelvétele, Rubicon* 4–5 (2004), hozzáférés: 2025.08.01, <https://rubicon.hu/hu/cikkek/a-provizorikus-epiteszet>.



Rajk László: *Apple Párizs*, számítógépes grafika sorozat, 1988. Forrás: Rajk László hagyatéka.

Nevéhez hűen ez az „instant” település akár egyetlen éjszaka alatt is felépíthető lett volna, a hozzá tartozó infrastruktúrát pedig egy helikopterekből és repülőkből álló légiflotta szállította volna a helyszínre. A város így – ha csak időlegesen is – összekapcsolta volna a helyi közösséget egy tágabb, a hagyományos építészetten és városhatárokon átívelő urbanisztikai rendszerrel. A város szabadon alakítható, folyamatosan mozgásban lévő, az emberek igényeire reagáló környezet képében jelent meg ebben az alkotásban. Az Archigram munkája arra hívta fel a figyelmet, hogy az építészet nem csak statikus épületek összessége lehet, hanem akár egy időszakos esemény is.

Rajk értelmezésében a provizórikus építészet legfontosabb jellemzője éppen ez a jelenidejűség. Szerinte „a provizórikus építészetnek csak jelene van. Kizárólag a rövid idejű jelenével hat, ezért a jelen véleményét testesíti meg a múlttal vagy a jövővel kapcsolatban.”²¹⁰ A provizórikus építményt az alkalom szüli, és amint az esemény véget ér, el is tűnik. Illékonyága miatt különbözik minden más építészeti formától, és igen sokféle formában nyilvánulhat meg: Rajk a jégszobrokat, a barikádokat, a szovjet konstruktivista emelvényeket és a kiállításokat is ebbe a kategóriába sorolta.

A provizórikus építészetnek speciális szimbólumrendszere van, és művelése kötöttségekkel jár. Az efféle szimbolikus építményeket alkotó tervezőnek pontosan ismernie kell az alkalom – legyen az történelmi esemény, ünnep, születés vagy halál – részleteit. Annak ellenére, hogy ezek a konstrukciók nem az örökkévalóságnak készülnek, tervezésük mérnöki tudást, az adott esemény jellegének beható ismeretét és jelentős mértékű empátiát igényel. A jelenidejűség pedig az érzelmekre is intenzíven hat, és a színházi vagy filmes díszlethez hasonlóan drámaiságot hordoz magában. Bár Rajk elkülöníti az előadóművészettől, és inkább az esküvői köszöntők, gyászbeszédek mulandóságához hasonlítja²¹¹ ezt a fajta építészetet, a performativitás mégis immanens része ennek a műfajnak. A provizórikus építészet rokonságot mutat képzőművészeti installáció műfajával is, de amíg az installációk a művész utasításai alapján különböző kiállítóterekben újra felépíthetők, az ideiglenes épületszobrok megismételhetetlen alkotások. Újraépítésük szükségszerűen csak rekonstrukció lehet: a múlt megidézése, amit mind az orosz avantgárd művészei, mind Rajk elutasítottak. Talán pont emiatt

²¹⁰ RAJK László, „Non-standard építészet”, *Élet és Irodalom*, 2007.07.20, hozzáférés: 2025.08.01, <https://www.es.hu/cikk/2007-07-23/rajk-laszlo/non-standard-epiteszet.html>.

²¹¹ RAJK László, „A provizórikus építészet. Nagy Imre-temetés – a történelem pillanatfelvétele”, *Rubicon*, 4-5. sz. (2004), hozzáférés: 2025.08.01, <https://rubicon.hu/hu/cikkek/a-provizorikus-epiteszet>.

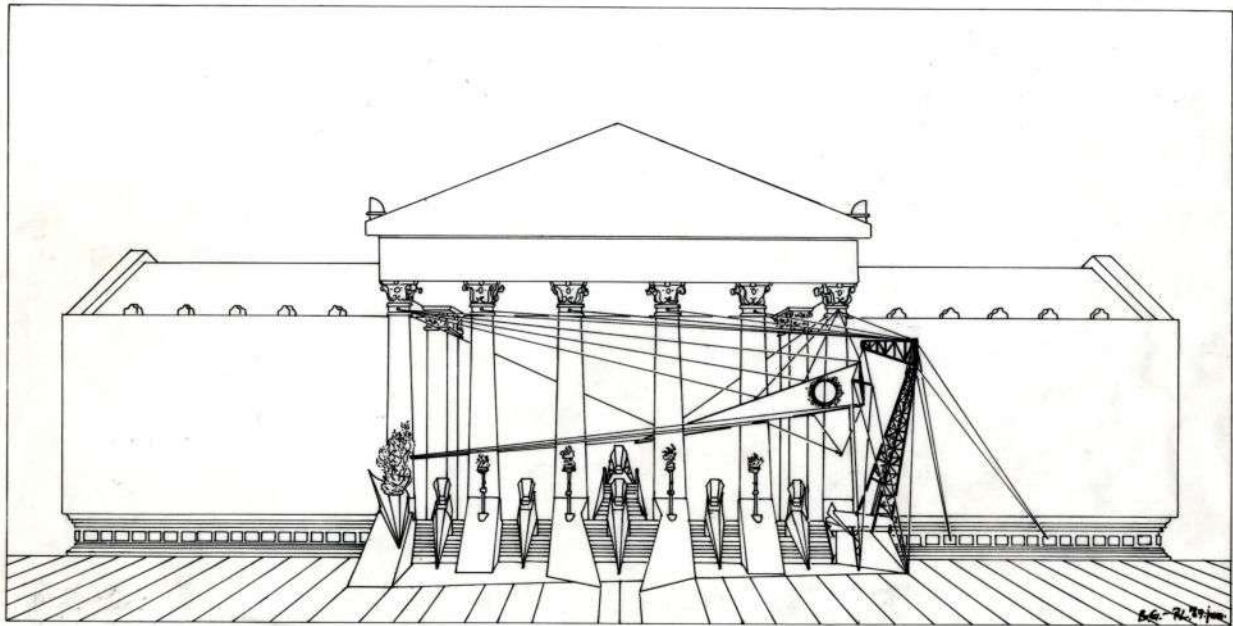
vált ez a műfaj Rajk sajátjává, mert bár az emlékezés természete foglalkoztatta, a nosztalgia távol állt tőle.

A provizórikus építészet természetéből fakadóan nem lehet független azoktól a körülményektől, amelyek életre hívták. Ez a fajta tervezés tehát egyfajta bizonytalanságot, kiszámíthatatlanságot is hordoz magában, hiszen az ideiglenes teret számos előre nem látható tényező alakíthatja, amelyre az építész nem készülhet fel előre maradéktalanul. Filmes díszlet esetében ilyen szempont lehet a rendezői elképzelés, a rendelkezésre álló anyagok, a színészek vagy akár a kamera mozgása. A városi környezetben felépített provizórikus építményeknél pedig az esemény közönsége, a már meglévő architektúra de akár az időjárás is alakíthatja az installációt. A *Ravatal* a provizórikus építészet sajátosságait, a tűnékenységet, az alkalmasságot, valamint az építészetben rejlő alkalmazkodás és rugalmasság lehetőségét jelenítette meg.

1989. június 16-án a Hősök terén, a Múcsarnok homlokzatára felépített ideiglenes installáció előtt állt Nagy Imre miniszterelnök, Maléter Pál honvédelmi miniszter, Gimes Miklós újságíró, Losonczy Géza államminiszter, Nagy személyi titkára, Szilágyi József, valamint a forradalom ismeretlen mártírjainak koporsója. Nagy Imre miniszterelnököt, Maléter Pál honvédelmi minisztert és Gimes Miklóst 1958. június 16-án végezték ki az 1956-os forradalomban betöltött szerepük miatt. A holttesteket a Kozma utcai börtön udvarán ásták el. 1961-ben a rákoskeresztúri Új Köztemető 301-es parcellájába, jeltelen sírokba kerültek. Ugyanitt temették el Losonczy Géza államminisztert, aki 1957-ben tisztázatlan körülmények között vesztette életét a Fő utcai börtönben. Szilágyi Józsefet a Nagy Imre-pertől független eljárásban ítélték halálra és végezték ki 1958. április 22-én. A mártírok halálának harmincegyedik évfordulójára rendezett dísztemetés látványának megtervezésével a Történelmi Igazságtétel Bizottsága Bachman Gábort és Rajk Lászlót bízta meg.

Ahogy a *Ravatal* című kötetben Peternák Miklós felveti,²¹² az akkori Magyarországon létező politikai és ideológiai csoportok közül egyik sem volt abban a helyzetben, hogy az esemény megjelenését a saját képére formálja vagy kisajátítsa. Peternák szerint így egy szabad tér, egy „üres hely” nyílt meg a művészet számára.

²¹² PETERNÁK Miklós, „A lyukas zászló – a rozsdá színe”, in Bachman Gábor, PETERNÁK Miklós és RAJK László, *Ravatal*, 30–39, (Budapest: NA-NE Galéria, 1990), 30.



Bachman Gábor, Rajk László: Ravatal, 1989. Fotó: Lugosi Lugo László



Fent: Bachman Gábor, Rajk László: *Ravatal*, tus, pauszpapír, 1989. Forrás: Rajk László hagyatéka.
A *Ravatal* építés közben, archív fénykép, 1989. Forrás: Rajk László hagyatéka.
Rajk László: *Ravatal*, festett fotó, 1989. Forrás: Rajk László hagyatéka.

Ez rendkívüli helyzetet teremtett a magyar művészetben, hiszen azóta is ritkán adódott olyan alkalom, amikor művészek egy történelmi jelentőségű eseményhez anélkül járulhattak hozzá, hogy munkájuk valamely politikai párthoz való kötődést sugallt volna. Rajk megfogalmazása szerint egy szabad teret kellett teremteni, ahol az emberek vissza tudták foglalni a diktatúra uralta tereket, és „csakis a saját, a szabad emberek önszervező képességére támaszkodhattak, ami viszont a szabadság maga. Ma már a racionalitás határán kívülinek tűnik az ilyen típusú peremfeltételek teljesítése.”²¹³

Az építészeknek számos váratlan körülménnyel kellett számolniuk, miközben a tervezésre és a felépítésre limitált idő és anyagi forrás állt rendelkezésre. A kivitelezést a Mafilm vállalta, és mind anyagokkal mind emberi erőforrással támogatta az alkotás létrejöttét. A művészek célja egy puritán, de látványos köztéri installáció létrehozása volt, amelyben a gyász két színe, a fekete és a fehér dominált. Tanulmányában Peternák Miklós három fő egységre bontja az installációt: az elsőt a timpanont és az épület oldalsó homlokzatait borító fehér, valamint az oszlopokra erősített fekete textil képezi, a második a ravatal, amely a koporsókból, illetve a közöttük elhelyezett kandeláberekből, és az ezeket tartó fekete emelvényekből állt. A harmadik rész az 1956-os forradalom és szabadságharc szimbólumát, a lyukas zászlót absztraháló fehér fémelem és vas tartóállványa. A *Ravata*/ról szóló kiadványból és Rajk életrajzi könyvéből kiderül, hogy az installáció eredetileg a millenniumi emlékmű elé, a Hősök tere közepére került volna. Ehhez a verzióhoz makett is készült, amelynek a reprodukciója látható a kiadványban. A makett a kecskeméti Katona József Múzeum tulajdona, amelyet Rajk a *Glück, Stadt, Raum – Építészeti utópiák az európai építészetben 1945–2000* című Berlinben megvalósult, általa tervezett kiállításra saját kezűleg restaurált. A modell jelenleg a Magyar Nemzeti Múzeum állandó kiállításán látható.

Az első változat szerint az installáció szimmetrikus lett volna, tehát mindkét oldalról egy-egy lyukas zászló fogta volna közre a mártírok koporsóit. Végül azonban, praktikus okok miatt a kompozíció a Múcsarnok neoklasszicista homlokzata elé került, amely új térbeli és vizuális megfontolásokat tett szükségessé. A terv Múcsarnokra való adaptálásában segítséget jelenthetett, hogy Bachman korábban már dolgozott ezzel a térrel: az 1987-es *Művészet és forradalom – Orosz szovjet művészet 1910–1932* című kiállítás molinóját is ő tervezte.

²¹³ RAJK László, „A provizórikus építészet. Nagy Imre-temetés – a történelem pillanatfelvétele”, *Rubicon* 4–5 (2004), hozzáférés: 2025.08.01, <https://rubicon.hu/hu/cikkek/a-provizorikus-epiteszet>.

A eredeti, a tér közepére szánt installáció szimmetriáját feladva és szem előtt tartva az új helyszín adottságait, a művészek végül csak egy, Nagy Imre koporsójára mutató fémkonstrukció felállítása mellett döntöttek. A vasszerkezet az orosz konstruktivista építészetet, az ünnepi tribünöket és az ipari környezetet egyszerre idézi. A szovjet avantgárd építészet forradalmi lendülete jellemzően köztéri eseményekre, beszédekre, felvonulásokra tervezett ideiglenes építészeti alkotásokban nyilvánult meg. A konstruktivista építészek a terek funkcionális kialakítását különösen fontosnak tartották, mert az „épületet nem csak nézegetik az emberek, hanem be is járnak, és gondolatilag is feldolgozzák.”²¹⁴ A konstruktivista építész küldetéstudatában jelen volt a vágy a társadalmilag hasznos alkotás létrehozására. Alekszandr és Viktor Vesznin építészek úgy vélték, hogy a forradalom elsöpört mindent, ami korábban akadályozta az új élet kibontakozását, így az építész különös felelősséggel bír: az új kihívásokra választ kell adnia, és ezekhez adekvát térbeli formát kell teremtenie.

Bachman és Rajk installációjában a művész társadalmi felelősségvállalása hasonló módon bontakozik ki. A lyukas zászlót szimbolizáló fehér háromszögben a kör forma körül láthatóak voltak az égetésből származó korom nyomai. A vasszerkezet önmagában állva, kötelekkel rögzítve drámai hatást keltett. A konstrukciót tartó L alakú állványzatról a temetésre érkező gyászolók közül többen akasztófára asszociáltak.²¹⁵

A forradalmi orosz művészet mellett azonban a buhera esztétikája is felsejlett a rozsdás szerkezet megjelenésében. Ahogy Rajk egy interjúban fogalmazott, „ebben a régióban az emberek többnyire kínlódva építenek: és ez nem rozsdamentes acél, és nem csupa-üvegborítás, hanem az a buherálás, amihez az emberek Papp-szigeten folyamodnak vagy akkor, amikor a loggiájukat beépítik, hogy kicsit megnöveljék a lakásukat, vagy ahogy Érd mellett kialakítják a kiskertjüket. Ennek van egy olyan látványbeli aspektusa is, amellyel az építészeknek talán kicsit foglalkozniuk kellene; nem biztos, hogy csak gúnyosan lehet emlegetni a betonvasból hegesztett kerítést meg virágállványt, lehet, hogy van ennek valami kihüvelyezhető esztétikai mozzanata is. És benne van talán az is, hogy buherált módon is lehet szabadságharcot vívni: nemcsak szupertankokkal és a legmodernebb gépfegyverekkel, hanem ilyenfajta találékonysággal is.”²¹⁶ Az installáció így egyszerre utalt az orosz konstruktivisták

²¹⁴ K.N. AFANASZJEV, *Eszmék, tervek, épületek – Szovjet építészet 1917-1932* (Budapest: Corvina Kiadó, 1977) 36.

²¹⁵ MIHANCSEK Zsófia, „Nagy Imre temetése, és az 56-os emlékmű születése. Interjú Rajk Lászlóval”, *Budapesti Negyed*, 1. sz. (1994), hozzáférés: 2025.08.05, <https://epa.oszk.hu/00000/00003/00003/rajk.htm>

²¹⁶ U.o.

törekvéseire, hogy a művészetet a hétköznapiak részévé és társadalmilag hasznossá tegyék, illetve az építészet demokratikus dimenziójára, amelyben az emberek saját képükre formálhatják a környezetüket. Ugyanakkor megidézte a forradalom civil hőseit, akik barkácsolt eszközeikkel szálltak szembe a szovjethatalommal. Az installáció vasszerkezetén visszatér a gdański hajógyár korábban már említett daru motívuma, utalva arra, hogy a magyar szabadságharcok és forradalmak –1848-tól kezdve, 1956-on át, egészen 1989-ig – emlékezete nem választható el a lengyel nép forradalmaitól.

Az oszlopok, a timpanon és az oldalhomlokzatok textillel való elfedését P. Szűcs Julianna az 1919. május 1-i ünnepélyhez, valamint Christo műemlékeket átlényegítő művészeti akcióihoz hasonlította.²¹⁷ A nagyszabású köztéri installációiról ismert bolgár származású amerikai művész és alkotótársa, Jeanne-Claude különböző középületeket, szigeteket és természeti képződményeket fedtek be textillel, társadalmi, környezetvédelmi, vagy politikai témákra irányítva ezzel a figyelmet. A művészek több mint húsz évig küzdöttek a német bürokráciával, hogy a berlini Reichstag épületét textillel fedhessék be. Kitartó munkájuk végül sikerrel járt, és bár ez a projekt is emlékezetpolitikai kérdéseket vetett fel, a *Ravatallal* való rokonsága inkább vizuális természetű, semmint eszmei vagy esztétikai eredetű.

Christo munkássága már Beke Lászlónak az *5 terv*hez írt előszavában is felmerült, mint az évtizedet meghatározó, valóságtól elrugaszkodott építészeti elképzelések egyike. Beke azonban nem párhuzamba állította Rajkot Christóval, hanem éppen azt emelte ki, hogy Rajk szembehelyezkedett az utópisztikus fantáziával, és a „meglévőt akarta újragondolni”.²¹⁸

A *Ravatal* esetében ez az alkotói attitűd érvényesült, amennyiben a városi környezetet és az építészeti adottságokat úgy alakították át, hogy az egyszerre legyen egy nemzeti gyász szertartás méltó díszlete, és a televíziós közvetítés illetve az eseményről készült fotók látványos kulisszája. A textilnek tehát itt nem pusztán az elfedés – és Christo munkái esetében a figyelemfelkeltés – a feladata. Sokkal inkább scenikai szerepet töltött be, azaz színpadot formált a historizáló architektúrából. Emellett a fehér textil használatának gyakorlati oka is volt, mivel a tervezőknek az akkori kameratechnikára is tekintettel kellett lenniük. A délelőtti napsütésben a Múcsarnok épülete árnyékot vetett volna az előtte lévő térre és a gyászoló tömegre. Ahogy Rajk

²¹⁷ P. SZŰCS Julianna, „A halász esete a szellemmel – Parabola a szocialista hatalom és a dekorációs művészet viszonyáról”, *Társadalmi Szemle*, 11. sz. (1989): 40–46, 40.

²¹⁸ RAJK László, *5 terv*, saját kiadás magyar, angol és francia nyelven, BEKE László bevezetőjével (Budapest, 1977)

kifejtette,²¹⁹ az akkori kameráknak időre volt szükségük, hogy adaptálódjanak az új fényértékhez, ezért ha nem egyensúlyozzák ki a fényviszonyokat, a közvetítés végig zavaros lett volna. A fehér textil tehát a fotográfiában is alkalmazott háttér, a derítővászon szerepét töltötte be, amely a természetes fényt egyenletesen szórja és ezáltal csökkenti az árnyék és a fény kontrasztját. Az építészek jártassága a filmes látványtervezésben előnyt jelentett, hiszen az installációnak egyszerre kellett jól működnie mint a tömegrendezvény biztonságosan kialakított építészete, de a kamerán keresztül is esztétikailag meggyőzőnek kellett maradnia. Az építészek úgy pozicionálták a fotósok által használt állványt, hogy onnan a legoptimálisabb szögből lehessen fényképezni az installációt. Ezzel a gesztussal egyrészt a design segítségével irányították a fotósokat, másrészt azt a szempontot is szem előtt tartották, hogy a mulandó alkotás a dokumentációjában fog tovább élni. Peternák Miklós szerint a terv a megadott kameraállásokkal teljes, utalva arra, hogy az alkotás médiuma nemcsak az építészet, hanem a díszlet, a fénykép és a mozgókép is. A *Ravata*ft ugyanakkor a gyászoló tömeg is alakította, hiszen ahogy újabb koszorúk és virágok kerültek a koporsókra, úgy a látvány is folyamatosan változott. Az emlékezők által alakított emlékezést Rajk egy másik, 1956-os forradalomhoz kapcsolódó munkájában is felidézte. A forradalom 50. évfordulójára, 2006-ban Veszprémbe tervezett 1956-os emlékműve négy absztrakt elemből adta ki az 1956-os forradalom lyukas zászlaját, és az elemek csak egy meghatározott nézőpontból rendeződtek össze az forradalom szimbólumává. A kompozíció így kizárólag azok számára vált értelmezhetővé, akik tudatosan elfoglalták azt a pozíciót, ahonnan a perspektíva játékának köszönhetően megjelent a lyukas zászló. Így az emlékmű – a *Ravatal*hoz hasonlóan – a néző, vagyis a megemlékező részvételével vált teljessé, hiszen a befogadó nélkül a szimbolikus kép rejtve maradt volna. Noha Rajk nem provizórikus műnek szánta a veszprémi emlékművet, a politikai körülmények következtében mégis azzá vált: a helyi önkormányzat vezetése az átadás előtt eltávolíttatta. Rajk hosszan tartó, nyolc évig zajló pereskedés után ugyan jogilag megnyerte a vitát, az emlékmű azonban darabjaira vágva azóta is a helyi közüzemi szolgáltató telephelyén rozsdásodik, immár közel tizenhét éve.

A *Ravata*ft megelőzően Rajk már dolgozott az 1956-os forradalom emlékezetével kapcsolatos köztéri műalkotáson: 1988-ban az Emberi Jogok Magyar Ligájától felkérést kapott, hogy a párizsi Père-Lachaise temetőbe tervezze meg Nagy Imre síremlékét. Kende Péter, a Szabad Nép egykori külpolitikai szerkesztője kereste fel a párizsi Nagy Imre síremlék kapcsán, aki

²¹⁹ MINK András – RAJK László, *A tér tágassága (életútinterjú)* (Budapest: Magvető Kiadó, 2019), 336.

újságíróként vett részt a forradalomban, és 1956-os események után Párizsba emigrált. Az emlékmű felállítása viszontagságos történetté alakult. A különböző egymásnak feszülő érdekek, köztük a magyar emigránsok közössége, a francia hatóságok és a kivitelező személye miatt végül az alkotás nem úgy valósult meg, ahogy Rajk eredetileg kitalálta.²²⁰

Ehhez a megbízáshoz kötődik egy másik, kevésbé ismert Rajk-mű is, mely közvetlenül kapcsolódik a *Ravatal* központi elemének, a lyukas zászlót szimbolizáló vasinstallációnak a megjelenéséhez. Rajk 1986-ban Budapesten ismerkedett meg Kiki Picasso és Pierre Ponant művészekkel, akik az akkoriban még obskurusnak tartott számítógépes grafika műfajában alkottak. Amikor 1988-ban Rajk a Nagy Imre-síremlék miatt hosszabb ideig tartózkodott a francia fővárosban, felkereste a művészeket, akik megismertették a Macintosh operációs rendszerrel és a számítógépes grafikai programokkal. Ponant abban is segített Rajknak, hogy bejusson az Apple Macintosh európai központjába, a Párizs egyik külvárosában található Apple Europe székházába, ahol a grafikai műhely vezetője, Christine Barrat közreműködésével ingyen használhatta az Apple gépeket. Rajk a műhelyben egy olyan rajzsorozaton dolgozott, amelynek kézzel rajzolt párjához számítógéppel készített változatát rendelte hozzá. A számítógép művészeti alkalmazásának lehetőségei ekkor kezdték el jobban érdekelni Rajkot, és az új technológiák iránti lelkesedése végigkísérte életét. A 2010-es években az egyik kezdeményezője volt annak a játéktervezés mesterszagnak, amelyet a Színház-és Filmművészeti Egyetemen indítottak volna el.

A színes számítógépes grafikákon az Apple székház belsőépítészeti elemei láthatók, de az egyik rajzon feltűnik egy fehér absztrakt lyukas zászló – a motívum a már korábban elemzett *Letatljak* szobron is felfedezhető – amely nagyon hasonlít ahhoz fém struktúrához, mint ami a *Ravatal* központi eleme is lett. Az egyik rajzon *A sztrájkoló házát* idéző agitációs vonaton a lyukas zászló, a francia forradalom dátuma, valamint a magyar rendszerváltás évszáma együtt jelenik meg. A lyukas zászló a párizsi Nagy Imre-síremlék egyik központi eleme lett volna, de nemcsak mint a „forradalom szimbóluma, hanem egyben a hiány jelképe: a hiány mint elhallgatás és a forradalom nemléte a magyar társadalomban, a kultúrában, a politikai diskurzusban 1956 után.”²²¹ Ahogy Rajk fogalmazott: „Az a bizonyos lyuk, a hiány mindenhol ott van, azóta vesz

²²⁰ Az emlékmű részletes történetét lásd: MINK András – RAJK László, *A tér tágassága (életútinterjú)* (Budapest: Magvető Kiadó, 2019) 290-300.

²²¹ MINK András, RAJK László, *A tér tágassága (életútinterjú)* (Budapest: Magvető Kiadó, 2019), 295.

körül bennünket.”²²² Az Apple párizsi székházában készült rajzok a *Ravatal* egyfajta előtanulmányának is tekinthetők, ugyanakkor a vizualitásuk az Archigram csoport futurisztikus, technológia és popkultúra által inspirált kollázsainak színes, felszabadult világára is emlékeztet. A *Ravatal*t, hasonlóan a Plusz Stúdió 1980-as évekbeli mulandó díszleteihez, az eseményről készült felvételek őrzik. Monory-Mész András filmrendező werkfilmen dokumentálta a monumentális alkotás létrejöttét. A film nyersanyaga Rajk hagyatékában található, eddig csak részleteit mutatták be, legutóbb az *Eufória? Rendszerváltás-történetek Magyarországról*²²³ című kiállításon 2019 őszén a Capa Központban.

A provizórikus építészet – ellentmondva Rajk állításának, miszerint ennek a műfajnak kizárólag jelen ideje van – hosszabb távon is kifejtheti hatását: az ideiglenes építészet flexibilitása miatt idomul ahhoz az eseményhez vagy tevékenységhez amelyhez tervezték. Ez az adaptív jelleg az építészeti terekben létrejött emberi interakcióknak is szabad utat enged, ezáltal lehetővé teszi, hogy az emberek kapcsolatba lépjenek a környezetükkel. Az ideiglenes építészet ezért katalizátor szerepet tölthet be, amely új megvilágításba helyezi az emberek és az épített környezet kapcsolatát. A mulandó terek formálhatják az építészeti diskurzust, és olyan épületek létrejöttét ösztönözhetik, amelyek kevésbé drasztikusak és több szabadságot biztosítanak a teret birtokba vevőnek és a tervezőnek is. A provizórikus építészet jelentése és jelentősége az átalakításra való képességében ragadható meg leginkább. A kevésbé előíró és sokkal inkább rugalmas építészet ugyanis szemlélődésre, és ezáltal a környezetük alakítására, a valóság formálására készítheti az embereket.

A hagyományosan statikusnak tartott építészet Rajk László világában egy folyamatosan változó, a történelmet, az emberi sorsot magán hordozó, eleven, ugyanakkor mulandó konstrukció. Ebből a szemszögből vizsgálva Rajk tervei és modelljei maradandóbbak, mint az átalakítható és bármikor lebontható, megvalósult épületek. Hiszen a gondolat, amely egy nem szokványos, sokszor provokatív, emberközpontú építészeti környezet kialakítására tesz kísérletet, nem válhat áldozatává semmilyen ingatlanfejlesztési projektnek, természeti katasztrófának vagy politikai rezsimnek.

²²² U.O.

²²³ *Eufória? Rendszerváltás-történetek Magyarországról*, Capa Központ, 2019. december 17. – 2020. február 23. Kiállító művészek: ALMÁSI J. Csaba, BACHMAN Gábor & RAJK László, BÁNKUTI András, BENKŐ Imre, DRÉGELY Imre, EPERJESI Ágnes, FORGÁCS Péter, FUSZENECKER Ferenc, HÁMOS Gusztáv, Rodolf HERVÉ, HORVÁTH M. Judit & STALTER György, JÁVOR István, KAPITÁNY Éva, KODOLÁNYI Sebestyén, KORNISS Péter, LAKNER Antal, NAGY Piroska, OROSZ István, SUGÁR János, SZEBENI András, SZIGETI Tamás, SZILÁGYI Lenke, SZENTJÓBY Tamás, URBÁN Tamás. Kurátor: MUCSI Emese.

Felhasznált irodalom

- K.N. AFANASZJEV, *Eszmék, tervek, épületek – Szovjet építészet 1917-1932* (Budapest: Corvina Kiadó, 1977)
- ANDO Tadao, „Bulwark of Resistance”, *Shinkenchiku*, 5. sz. (1986): 9.
- ARDAI, Zoltán, „Oda azért még elmegyek”, *Filmvilág*, 2. sz. (1988) 8-9.
- BALÁZS Kata – SZABÓ Eszter Ágnes, *Mindig késztetést éreztem, hogy a statikus tárgyakat elmozdítsam*, beszélgetés Vida Judit keramikusművésszel, 2020.08.27., hozzáférés: 2025.08.19, https://www.artmagazin.hu/articles/archivum/mindig_kesztetest_ereztem_hogy_a_statikus_targyakat_elmozditsam
- BÁN András, „Emlékek egy utópikus múzeumról”, in KISHONTHY Zsolt, szerk., *Helyzet. A hetvenes évek művészete a Sárospataki Képtárban*, 1–3 (Miskolc: Herman Ottó Múzeum, 1984)
- BÁRON György, „Az égen néma állócsillagok”, *Mozgó Világ*, 9. sz. (1982): 70–72, 71.
- BEKE László, „A semmi építésze”, in *VI. Nemzetközi Építészeti Kiállítás a Velencei Biennálén. Bachman Gábor kiállítási katalógusának magyar melléklete* (Budapest: Műcsarnok, 1996)
- BEKE László, „Aktuális építészeti gondolkodás”, in *Változatok dekonstrukcióra – dekonstruktivista tendenciák a magyar építő- és képzőművészetben*, (Pécs: Művészetek Háza, 1996), 9.
- BEKE László, „Bachman, Kovács, Rajk, Szalai”, in *Bachman, Kovács, Rajk, Szalai: Épület/Plasztika/Tárgy*, szerk., FEUER Gábor, (Budapest: Dorottya Galéria, 1986)
- BEKE László, *Az „elképzelés”-ről*, 1971.08.04., hozzáférés: 2025.05.15, <https://artpool.hu/lehetetlen/real-kiall/elkepzeles/beke.html>
- CHABROWE, Barbara, „On the Significance of Temporary Architecture”, *The Burlington Magazine*, Vol. 116, 856. sz. (1974): 384-388.
- BOJÁR Iván András, „Rejtőző Budapest. Beszélgetés Rajk Lászlóval”, *Filmvilág* 1 (1996): 10–14, 13.
- BÓDY Gábor, „Új videóműfajok”, *Filmvilág*, 2. sz. (1986): 17.
- BUCK-MORSS Susan, *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West* (Cambridge: The MIT Press, 2000), 64.
- CROWLEY David, „The People of the Future”, in CROWLEY, David és MUZYCZUK, Daniel, szerk., *Notes from the Underground* (Łódź: Muzeum Sztuki, 2016), 158–199, 160.
- CROWLEY, David, „Staging for the End of History: Avant-garde Visions at the Beginning and the End of Communism in Eastern Europe”, in Patryk BABIRACKI és Austin JERSILD, szerk., *Socialist Internationalism in the Cold War, Exploring the Second World* (London: Springer/Palgrave, 2016)
- DANTO A.C., „Az absztrakt expresszionista kólásüveg”, in A.C. DANTO, *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* (Budapest: Atlantisz, 1997), 173–189.
- DÉVÉNYI Tamás, FERKAI András, RAJK László, VESMÁS Péter szerk., *Szovjet avantgarde építészet 1917–32, Bercsényi 28–30*, 1. Sz. (Budapest: Építőipari és Közlekedési Műszaki Egyetem KISZ bizottsága, 1978)
- ESTERHÁZY Péter, „Egy építészeti kérdéshez”, *Magyar Építőművészet* 2.sz. (1986): 56–57.

FORGÁCS Éva, *Hungarian Art – Confrontation and Revival in the Modern Movement*, (Los Angeles: Doppelhouse Press, 2016)

FORGÁCS Éva: *Hogyan találta fel az újbaloldal a kelet-európai művészetet?*, 2002. november, hozzáférés: 2025. 05. 18. <https://www.holmi.org/2002/11/forgacs-eva-hogyan-talalta-fel-az-ujbaloldal-a-kelet-europai-muveszetet>

FORGÁCS Éva, „Kelet-Európa a divat”, in Horgas Béla – Levendel Júlia, szerk., *Ez most a divat. Tanulmányok, esszék, cikkek, versek, novellák* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1981) 124-140.

GROYS, Boris, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992), 22.

GYETVAI Ágnes, „Kényelmetlen bútorok a Dorottya utcai kiállítóteremben”, *Magyar Nemzet*, 1986.09.30., 7.

GYÖRGY Péter, „A Kádár-kocka”, *Mozgó Világ* 47, 7–8 (2007): 229–235.

GYÖRGY Péter, *A mulandóság építészei*, 1986.05, hozzáférés: 2025.08.19, https://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=5816

HEFTBERGER, Adelheid, „Propaganda in Motion. Dziga Vertov's and Aleksandr Medvedkin's Film Trains and Agit Steamers of the 1920s and 1930s”, *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe*, 1. sz. (2015)

HULESCH Máté, szerk., *Száz éve született dr. Párkányi Mihály*, 2024.12.01., hozzáférés: 2025.06.12, <https://epiteszforum.hu/szaz-eve-szuletett-dr-parkanyi-mihaly->

HUNT Ronald, *The Constructivist Ethos, Part I. Russia 1913–1932*, *Artforum*, 1967.09, hozzáférés: 2025.06.05, <https://www.artforum.com/features/the-constructivist-ethos-part-i-214923/>

JAKUBOWSKA, Agata, RADOMSKA, Magdalena, szerk., „Horizontal Art History and Beyond: Revisiting Peripheral Practices” (New York, London: Routledge, 2023)

JENCKS, Charles, *The Language of Post-Modern Architecture* (New York: Rizzoli, 1977)

KOVÁCS András Bálint, „Nyolcvanas évek: a romlás virágai”, in: KOVÁCS András Bálint: *A film szerint a világ* (Budapest: Palatinus, 2002), 240-282.

Krónika. Antal István és Erdély Miklós beszélgetése a „Verzióról”, *AL* 10 (1984): 38–43.

LE CORBUSIER – PIERRE JEANNERET, „Les cinq points d'une architecture nouvelle”, in *L'Architecture Vivante*, 1 (Párizs, 1927), 22–27.

LÉVAI-KANYÓ Judit, „A provizórikus építész. Bachman Gáborral beszélget Lévai-Kanyó Judit”, *Magyar Építőművészet*, 1. sz. (1996) 41–49, 45.

MARCADÉ Jean-Claude, *The Russian Avant-Garde Today*, 2019.09.12., hozzáférés: 2025.06.04. <https://www.vania-marcade.com/the-russian-avant-garde-today-2/>

MELEGH Attila, „A kelet/nyugat lejtő”, *Élet és Irodalom*, 2003. 04. 25., 11. sz., hozzáférés: 2025. 05. 18., <https://www.es.hu/cikk/2003-04-28/meleg-attila/a-kelet-nyugat-lejto.html>

MELEGH Attila: „On the East-West Slope” (Budapest, New York: CEU Press, 2006)

MIHANCSIK Zsófia, *Nagy Imre temetése, és az 56-os emlékmű születése. Interjú Rajk Lászlóval, Budapesti Negyed*, 1. sz. (1994), hozzáférés: 2025.08.05, <https://epa.oszk.hu/00000/00003/00003/rajk.htm>

- MINK András – RAJK László, *A tér tágassága (életútinterjú)* (Budapest: Magvető Kiadó, 2019), 98.
- MUSKOVICS, Gyula: „A divat mint világteremtés az átmenet éveiben”, doktori értekezés, Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, 2024. Hozzáférés: 2025. 08. 12. <https://corvina.mome.hu/dsr/access/f5d38ec7-f01a-45ad-862e-52567efc1824>.
- MÜLLER Péter, „Díszlet Müller Péter *Szomorú vasárnap* c. darabjának filmváltozatához”, *Magyar Építőművészet*, 4. sz. (1985) 45–46.
- NAGY Kristóf, „A Soros Alapítvány képzőművészeti támogatásai Magyarországon: A nyolcvanas évek második felének tendenciái”, *Fordulat*, 21. sz. (2014), 193-215. Hozzáférés: 2025. 06.15, <http://fordulat.net/?q=huszonegyedik>
- NECHVATAL Joseph, *Revisiting Le Corbusier as a Fascist*, 2015. 07. 10., hozzáférés: 2025.05.20, <https://hyperallergic.com/221158/revisiting-le-corbusier-as-a-fascist>
- NÉRAY Katalin, „Építészeti festmények, építészeti modellek”, in Bachman Gábor, *Építészeti festmények, építészeti modellek 1990–1994* (Budapest: Ludwig Múzeum, 1994), 3.
- ŐZE, Sándor, „Tatlin III. Internacionálé emlékműve”, 2024. 09. 07., *Építészfórum*, Hozzáférés: 2025. 08. 26. <https://epiteszforum.hu/tatlin-iii-internacionae-emlekmuve>.
- P. SZŰCS Julianna, „A halász esete a szellemmel – Parabola a szocialista hatalom és a dekorációs művészet viszonyáról”, *Társadalmi Szemle*, 11. sz. (1989): 40–46, 40.
- PETERNÁK Miklós, „A lyukas zászló – a rozsdá színe”, in Bachman Gábor, PETERNÁK Miklós és RAJK László, *Ravatal*, 30–39, (Budapest: NA-NE Galéria, 1990), 30.
- PIOTROWSKI, Piotr, *In the Shadow of Yalta. The Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989* (London: Reaktion Books, 2009), 278.
- PIOTROWSKI, Piotr, *Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde* in: BRU Sascha és Peter NICHOLLS, szerk., *European Avant-Garde and Modernism Studies* (Berlin: De Gruyter, 2009), 52–53.
- POSPISZYL, Tomáš, Horizontal Art History and Beyond: „Revisiting Peripheral Critical Practices”, *Artmargins*, 2024. 11. 13., hozzáférés: 2025. 08. 20. <https://artmargins.com/horizontal-art-history-and-beyond-revisiting-peripheral-critical-practices/>
- RAILING, Patricia, „The Idea of Construction as the Principle in Russian Avant-Garde Art”, *Leonardo*, 28.sz. (1995): 193–202.
- RAJK László, *5 terv*, saját kiadás magyar, angol és francia nyelven, BEKE László bevezetőjével (Budapest, 1977)
- RAJK László, „SZÍNHÁZ (A színház, mint kiemelt, mesterséges tér meghatározása a színházon kívüli tér által)”, *Színháztechnikai Fórum* 4. sz. (1978): 12.
- RAJK László, „Néhány dekonstruáló gondolat”, *Magyar Építőművészet*, 1. sz. (1996): 35–40.
- RAJK László, *Non-standard építészet*, 2007.07.20, hozzáférés: 2025.08.01, <https://www.es.hu/cikk/2007-07-23/rajk-laszlo/non-standard-epiteszet.html>
- RAJK László, *Radikális eklektika – Kölcsönzött evidenciák* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2000)
- RAJK László, *Réteges építészet* (Budapest: Terc, 2003)
- RAJK László, „Múzeum – A múlt és jelen határán ejtett hasíték”, in Mihályi Gábor, szerk., *Európai füzetek*, 8 (Budapest: Újvilág Kiadó, 2003), 94.

RAJK László, *A provizórikus építészet. Nagy Imre-temetés – a történelem pillanatfelvétele, Rubicon* 4–5 (2004), hozzáférés: 2025.08.01, <https://rubicon.hu/hu/cikkek/a-provizorikus-epiteszet>.

RUDOLFSKY, Bernard, *Architecture without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture* (Garden City, NY: Doubleday & Company Inc., 1964)

SKY Allison, *Unbuilt America: Forgotten Architecture in the United States from Thomas Jefferson to the Space Age* (New York: Abbeville Press, 1976).

SOÓS Andrea, „David Bowie azt mondta, menjek New Yorkba. Interjú Claudia Skodával”, in MUSKOVICS Gyula – SOÓS Andrea, szerk., *Király Tamás 80s* (Budapest: tranzit.hu, 2017) 52-54.

SOÓS Andrea, *A szabad művészetet választottam – interjú Rajk Lászlóval, Tranzitblog*, 2017.09.15., hozzáférés: 2025.08.20, <http://tranzitblog.hu/a-szabad-muveszetet-valasztottam/>

SOÓS Andrea, *A város az a világ, amit az ember maga számára épít. Rajk László 5 terv című projektjéről*, 2022.03.10., hozzáférés: 2025.06.09, <https://epiteszforum.hu/a-varos-az-a-vilag-amit-a-ember-maga-szamara-epit-rajk-laszlo-5-terv-cimu-projektjerol>

SOÓS Andrea, *Interjú Vida Judittal*, 2025.03.09., hozzáférés: 2025.06.15, <https://secondaryarchive.org/artists/judit-vida/>

SZEGŐ György, „Műleírás”, in GERLE János és SZEGŐ György, *Építészeti tendenciák Magyarországon 1968–1981*, (Budapest: Óbuda Galéria, 1982)

SZIKRA Renáta, „Bachman-Kovács-Rajk: Az építészet látványformái”, in Keserü Katalin, szerk., *A modern posztjai, esszék, tanulmányok, dokumentumok a 80-as évek művészetéről* (Budapest: ELTE Bölcsészettudományi Kar, 1994), 294.

TAMÁSKA Máté, „Kockaházat a skanzenbe?: Az utóparaszti háztípus helye a vidéki házfejlődésben”, *Múltunk – Politikatudományi Folyóirat* 53, 3 (2008): 98–108.

THOMPSON, Kristin és David BORDWELL, *A film története* (Budapest: Új Palatinus Könyvesház, 2007), 154.

TOKAI Gábor, „Absztrakt revü. Weininger Andor színházi tevékenysége a Bauhausban”, *Magyar Iparművészet*, 5. sz. (2019): 34.

TÓTH Eszter Zsófia, „‘Szinte rutinosan nyeltem a gumicsövet’ – Haraszi Miklós *Darabbér* pere (1973–1974) és emlékezete”, *Clio Műhelytanulmányok*, 7.sz. (2020): 4-55, 5.

VADAS József, „Építész a negyedik dimenzióban (Rajk látvány: Rajk László Széchenyi akadémiai székfoglaló)”, *Mozgó Világ* 45, 4 (2019): 115–119, 116.

VÁRKONYI György, „Pécs, Budapest, Weimar, Dessau, Berlin. A magyarok szerepe a Bauhaus színházi munkájában”, *Jelenkor* LXII, 6 (2018): 674.

VENTURI, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture* (New York–Chicago: Museum of Modern Art/ Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, 1966)

WINES James, *De-Architecture* (New York: Rizzoli, 1987)

Szakmai önéletrajz

andisoos.com | andisoos90@gmail.com | +16468679083

Szakmai tapasztalat

- 2024– független kurátor, kutató
- 2020–2024 doktorandusz, kutató, óraadó, Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Budapest
- 2015–2019 galériavezető, Trapéz Galéria, Budapest
- 2016–2017 múzeumi kiadványszerkesztő, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
- 2013–2016 kutatói asszisztens, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
- 2012–2013 kurátorasszisztens, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest

Kiállítások, projektek

- 2023 *Staging Future Worlds. The Architectural Visions of László Rajk*, társkurátor: Isi Litke, Valerie Goodman Gallery, New York
- 2022 Birkás Ákos, Rajk László: *Kádár-kocka. Felforgató művészi reakciók*, Art Department, Budapest
- 2021 Kis Varsó, Rajk László, Schmied Andi: *A Town on the Edge*, Art Department, Budapest
- 2020 Bilák Krystyna: *Komplement*, ISBN galéria, Budapest
- 2019 *Rajk Látvány – Filmszobrok és akcionista frottázsok*, FUGA – Budapesti Építészeti Központ
- 2019 Rajk László: *Tervek*, Trapéz Galéria, Budapest
- 2019 Keresztesi Botond: *Van Gogh's Airbnb*, Trapéz Galéria, Budapest
- 2018 *Left Performance Histories*, társkurátor, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin
- 2018 Rajk László, Schmied Andi, Trapp Dominika: *The Fun Never Sets*, Trapéz Galéria, Budapest
- 2017 Rajk László, Király Tamás: *Engedetlen szerkezetek*, társkurátor: Muskovics Gyula, Trapéz Galéria
- 2017 *Vakáció*, csoportos kiállítás és performansz sorozat, OFF Biennále, Budapest
- 2016 *A szívünk egy másik ország*, társkurátor: Muskovics Gyula, tranzit.hu, Budapest
- 2015 *A túlélő árnyéka – Az El Kazovszkij élet/mű*, társkurátor, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria
- 2014 *Art Has No Alternative*, projekt koordinátor, tranzit.sk, Pozsony
- 2014 *Nyitott kapuk: Tamás Király 80s*, társkurátor: Muskovics Gyula, tranzit.hu, Budapest

Konferenciák

- 2024 *You Must Entertain!* Nemzetközi Építészeti Szimpózium, előadás a Lehel Csarnokról, Brno/Bécs
- 2024 *Dress to Impress – The Intersection of Fashion and the Built Environment*, beszélgetés Avery Trufelmannel, Center for Architecture, New York
- 2020 *Drawing as Monument and the Material of Memory*, Plymouth College of Art, online

- 2018 po-mo-stroika – *Postmodern Theories, Practices and Histories in Central and Eastern Europe*, Collegium Hungaricum, Berlin
- 2018 *1968 és feminizmus*, Politikatörténeti Intézet, Budapest
- 2018 *Fashion as a Site of Non-conformist Social Behaviour*, ngbk, Berlin

Tanulmányok

- 2020–2024 PhD, Művészettudomány, Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Budapest
- 2012–2015 MA, Designelmélet, Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Budapest
- 2012–2014 MA, Educating, Curating, Managing, University of Applied Arts, Bécs
- 2009–2012 BA, Design és Művészetelmélet, Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Budapest

Ösztöndíjak

- 2026 Rosztoczy Foundation Scholarship, Museum of Modern Art, New York, USA
- 2023 Fulbright Schuman Scholarship, Center for Architecture, New York, USA
- 2022–2024 *Linking (Art) Worlds – American Art and Eastern Europe from the Cold War to the Present*, nemzetközi kutatószeminárium, Getty Foundation, Terra Foundation for American Art, GWZO
- 2021–2024 *Új Nemzeti Kiválóság Program*, Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Budapest
- 2020 *Visegrad Scholarship*, Open Society Archives, Budapest
- 2019 kurátori rezidencia, House of Arts, Brno, Csehország
- 2018 vendégkutató, GWZO, Universität Leipzig, Lipcse, Németország
- 2015 intercultural communication workshop, ERSTE Foundation NGO Academy, Belgrád
- 2015 köztársasági ösztöndíj, Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Budapest

Nyelvek

angol (felsőfok), német (felsőfok), japán (társalgási szint)

Publikációk jegyzéke

- SOÓS Andrea, „Műleírás az 5 terv, A sztrájkoló háza és a Keszthelyi városrehabilitáció című munkákról”, in: *Forecast and Fantasy. Architecture without Borders 1960s-1980s*, szerk. Andres KURG és Mari LAANEMETS (Tallinn: Estonian Museum of Architecture, 2023)
- SOÓS Andrea, „A Town on the Edge – A Kis Varsó, Rajk László és Schmied Andi kiállítása”, in: *Tiszatáj*, 1. sz. (2022): 78-89. oldal
- SOÓS Andrea, *A város az a világ, amit az ember maga számára épít – Rajk László 5 terv című projektjéről*, 2022. 03.10. hozzáférés: 2025. 08. 21. <https://epiteszforum.hu/a-varos-az-a-vilag-amit-az-ember-maga-szamara-epit-rajk-laszlo-5-terv-cimu-projektjerol>
- SOÓS Andrea, „Szántó Borbála munkáiról”, in: *YOUHU – The New Generation of Hungarian Contemporary Art*, szerk. SÁRVÁRI Zita, RIEDER Gábor (Budapest: Kieselbach Galéria, 2022) 186.
- MUSKOVICS Gyula és SOÓS Andrea. „Az árral szemben. Beszélgetés Király Tamás életművének a kutatásáról” in: *Király Tamás. Out of the Box*, szerk. TIMÁR Katalin, (Budapest: Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2020) 186–203.
- „Műleírások”, in: *Thirty Three – A New Horizon of Photography at Moholy-Nagy University of Art and Design*, szerk. KOPECZKY Róna, (Berlin: Hatje Cantz, 2018)
- MUSKOVICS Gyula és SOÓS Andrea. „Tamás Király Fashion Walk”, in: *Left Performance Histories*, szerk. BODOR Judit, Astrid HACKEL és Andrej MIRCEV, (Berlin: ngbk, 2018) 72–73.
- SOÓS Andrea, „Kelet-Európa a divat – Forradalmi esztétika és rendszerkritika Király Tamás munkáiban”, in: *Király Tamás '80s*, szerk. MUSKOVICS Gyula és SOÓS Andrea, (Budapest: tranzit.hu, 2017)
- SOÓS Andrea: „David Bowie azt mondta, menjek New Yorkba, interjú Claudia Skoda divattervezővel”, in: *Király Tamás '80s*, szerk. MUSKOVICS Gyula és SOÓS Andrea, (Budapest: tranzit.hu, 2017)
- SOÓS Andrea: „Formába öntött képzelet: Schmied Andi három projektjéről” in: *Artlocator*, 3. sz. (2016)
- SOÓS Andrea, *A szabad művészetet választottam – interjú Rajk Lászlóval*, *Tranzitblog*, 2017.09.15., hozzáférés: 2025.08.20, <http://tranzitblog.hu/a-szabad-muveszetet-valasztottam/>
- MUSKOVICS Gyula és SOÓS Andrea, szerk., *A szívünk egy másik ország*, kiállítási katalógus (Budapest: tranzit.hu 2016)
- SOÓS Andrea: *Múzeumosan látni a világot*, interjú Frazon Zsófiával, 2016. 01.14. Hozzáférés: 2025. 08. 21. <http://tranzitblog.hu/muzeumosan-latni-a-vilagot/>
- SOÓS Andrea: *Az ártatlanság múzeumától a Herceg-szigetekig, beszámoló a 14. Isztambuli Biennáléről*, 2015. 10. 26. Hozzáférés: 2025. 08. 21. <http://tranzitblog.hu/az-artatlansag-muzeumatol-a-herceg-szigetekig-a-14-isztambuli-biennale/>
- SOÓS Andrea: *Forradalom ötszáz példányban*, 2015. 08. 24. Hozzáférés: 2025. 08. 21. <http://tranzitblog.hu/forradalom-otszaz-peldanyban-interju-a-jelzes-a-vilagba-cimu-kiallitas-kuratoraival/>
- SOÓS Andrea: *Véletlenül lettek baloldaliak: interjú Olekszij Radinszkij ukrán dokumentumfilm-rendezővel*, 2014. 05. 15. Hozzáférés: 2025. 08. 21. <http://tranzitblog.hu/veletlenül-lettek-baloldaliak-interju-olekszij-radinszkij-ukran-dokumentumfilm-rendezovel/>
- SOÓS Andrea: *Elméleti iskolák: Most kezd el hatni, interjú Szoboszlai Jánossal az MKE képzőművészet-elmélet szakáról*, 2014.02. 21. Hozzáférés: 2025. 08. 21. <http://tranzitblog.hu/elmeleti-iskolak-i-most-kezd-el-hatni-interju-szoboszlai-janossal-az-mke-kepzo-muveszet-elmelet-szaka/>

Borító- és címlapterv: Lázár-Papp Zsófia

Szöveggondozás: Borus Judit

Köszönet: Valerie Goodman, Jaskó Beatrix, Muskovics Gyula,
Rajk Judit, Schmied Andi, Soós Márton, Christopher Tolve

Moholy-Nagy Művészeti Egyetem

2025



DOKTORI ISKOLA

Eredetiségi nyilatkozat

Alulírott Soós Andrea a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Doktori Iskola doktorjelöltje kijelentem, hogy a *Provizórikus építészet. Ideiglenes terek Rajk László* munkásságában című doktori értekezésem saját művem, abban a megadott forrásokat használtam fel. Minden olyan részt, amelyet szó szerint vagy azonos tartalommal, de átfogalmazva más forrásból átvettem, egyértelműen, a forrás megadásával megjelöltem.

Kijelentem továbbá, hogy a disszertációt saját szellemi alkotásomként, kizárólag a fenti egyetemhez nyújtom be.

Kelt: 2025. 08. 27., New York

Soós Andrea