

RAJK LÁSZLÓ FILMDÍSZLETEI

A dekonstruált építész

BERECZKI ZOLTÁN

RAJK SZÁMÁRA A FILMDÍSZLET MINDENEKELŐTT TÉR, AHOL A CSELEKMÉNY ZAJLIK. A DÍSZLET AZÁLTAL VÁLIK ÉLŐVÉ, AHOGY A SZÍNÉSZ MOZOG BENNE.

Az ezredfordulón jártam a Műegyetem építészkarára. Az volt az a korszak, amikor a posztmodern már lecsengett, és a tervezési tanszékeken mindenhol egyfajta új modernizmus volt divatban. Kicsiben láthattuk, ahogy a stílusváltások működnek: minden korszak a közvetlen előtte lévőt gyűlölte a legjobban. Így mi a posztmodern. Két nagy piac is épült akkoriban Budapesten: a Fény utcai és a Lehel téri. A Fény utcainak a csodájára jártunk (letisztult modernség), a Lehel térin szörnyülködünk (csiricsaré posztmodern).

A Lehel téri piacot tervező Rajk Lászlót dekonstruktivista építészként tartják számon. Ez az irányzat a posztmodern része. Rajk bár építészként végzett az egyetemen, és írásai alapján a saját önképe szerint is építész volt, filmes munkái számban (és talán jelentőségükben is) túlnőnek az építészetieken. A róla szóló cikkek hajlamosak ebben egyfajta kényszert látni, ami talán részben így is volt, de az is biztos, hogy Rajk habitusához, építészeti látásmódjához nagyon illett a filmes munka. Egyik írásában felteszi a kérdést, hogy „ha minden csak dekonstrukció, akkor minden

csak díszlet?“, és rögtön meg is válaszolja: „talán senki nem sértődik meg, ha a válasz igen.”

A dekonstrukció az építészetben azt jelenti, hogy valamit szétszedünk, hogy másféleképpen újra összerakjuk. Rajk megfogalmazásában az egyik alapelve az újraértelmezett elemek újraszervezése új halmazzá. Ez a szétszedés, újraszervezés általában spontán módon is megvalósul. Az építészek rémálma, hogy a tökéletesre tervezett épületüket a használója tönkreteszi azzal, hogy ide-oda ráaggat ezt-azt, buherál. Rajk ezt a viselkedést kimondottan üdvözli, és nevet is ad neki: buherancia-elv. Mind a dekonstrukció, mind a vele rokon buherancia-elv benne van Rajk díszleteiben is. A *Megáll az idő* kapcsán több helyen olvasni lehet, hogy milyen tökéletesen, a legapróbb részletekig megidézi a hatvanas éveket. Rajk ennek kapcsán egy interjúban így fogalmaz: „Mindazok az effektek, amelyek miatt dicsérték a film hitelességét, meg azt, hogy milyen jól jelenítette meg a hatvanas éveket, legalább egy évtizedet összevissza csúsznak az időben.” A film látványvilágának a hatvanas évek Budapestjének megidézésén

túlmutató, a vélt hitelességnél univerzálisabb szerepe van. A századforduló Monarchiájának a *Napszálltában* is megidézett világa közös élményünk Közép-Európában. Ilyen módon a *Megáll az időben* nem a hatvanas évek tárgykultúrája az igazán nyomasztó, hanem a századfordulós aranykor építészetének dekonstruálása. A szecessziós iskola, a polgári lakásbelsőik elsősorban nem is a lepusztultság, hanem a megvilágítás, az oda nem illő elemek odaszúfolása miatt válnak végtelenül nyomasztóvá, szűkössé. Ugyanez igaz az *Idő van* azon jelenetére, amelyik az Őrs vezér téri gombában zajlik. Ez a jelenet egyébként egyben a modern építészet (jogos) kritikája. Van egy struktúra, ami kívülről maga a geometriai letisztultság (a körforma, már a reneszánsz teoretikusok szemében is a tökéletesség volt) és üvegszerkezeteivel maga a léginesség, de belülről nincs benne egy derékszög sem, így a gonosz derékszögű tárgyak (mint például egy hűtőszekrény vagy egy asztal) sehogy se találják benne a helyüket. Az utópiát belakja a „mindent átható bableves és főtt kolbász szag” (ahogy Rajk a Kádár-korszakot jellemzi egy helyen).

A polgári lakásbelsőkre visszatérve, Rajk több helyen nehezményezi, hogy a magyar filmekben a város legfeljebb csak polgári enteriőrként jelenik meg. Ezen a *Napszállta* sem változtat sajnos, hiába emeli ki a legtöbb kritika, hogy milyen csodálatosan idézi meg a film a századfordulós Budapestet. A *Megáll az idő* sokkal inkább megjeleníti a várost. Nem is a bevezető archív felvételeire gondolok elsősorban (bár ezek alkalmazása is egyfajta dekonstrukció: újraértelmezett elemek újraszervezése új halmazzá), hanem a jellegzetes budapesti utcákra. Diniék lakásának az utcája is többször, több szögből megjelenik, fontos jelenetek zajlanak itt (különösen fontos és erős az a jelenet és a hozzá tartozó díszlet, ami a bevezető archív felvételeit átvezeti a fikcióba), és a film legemlékezetesebb jelenete is egy jellegzetes budapesti utcán zajlik: amikor Pierre-ék a *Jailhouse Rock* zenéjére az iskola felé rohannak. Ebben a jelenetben a város legalább olyan fontos, mint a *Quadropheniában* Brighton utcái. A *Megáll az idő* neonfényeinek is fontos a szerepük, az idealizált Amerikát idézik meg, csak hogy itt nem csillognak, hanem hidegen





pislákolnak. Szerepük fontosságát alátámasztja, hogy Rajk elmondása szerint anynyi neon nem is volt abban az időben Budapesten, szerepeltetésük tehát ellentmond a precizításra való törekvésnek.

Amikor egy laikus építészetre gondol, elsősorban épületkülsők jelennek meg előtte. De az építészet nem erről szól, épületkülsőket festők is tudnak (és szoktak is) alkotni. Az építészet a terek művészete. De Rajk szerint valójában az építészek sem terekben gondolkodnak alkotás közben, hanem kétdimenziós elemek sorolásával érik el az eredményt, a téralkotást. „Ha elég nyersanyagot, mondhatnánk, ready-made elemet raksz össze azok különböző egymáshoz rendezésével, variációival, tükrözésével, kiemelésével, összeszervezésével, intellektuálisan bonyolult alkotást kapsz végeredményként. Ez még akkor is sikerülhet, ha az egyes elemek önmagukban nem képviselnek túlzott értékeket.” Egy filmdíszlet is egy tér, ahol a cselekmény zajlik. Ez a fajta additív térbeliség a *Saul fiában* érhető a leginkább tetten. Számomra a film leglenyűgözőbb megoldása az az áramlás, flow, ahogy Röhrig Géza mozgott a terekben (kellett persze hozzá a színész elképesztően erős jelenléte). A *Saul fia* nagyrészt talált helyszínen forgott, egy budapesti ipari gabonatarló rak-tárkomplexum lett dekonstruálva. A

„Danténál a pokol egy grandiózus tölcser”

(Tarr Béla:
A londoni férfi)

A díszlet azáltal válik élővé, ahogy a színész mozog benne.

A (belső) térbeliség más filmeknél is lényeges: az *Idő van* kísértetkastélya éjjel egy átláthatatlan, szövevényes labirintus (fontos szerepet kap a hangulat szempontjából a csúcsíves ajtónyílás, ahol ez az egyszerű geometriai elem a néző fejében a gótikát hívja elő, de nem mint építészeti stílust, hanem mint popkulturális jelenséget), reggel látjuk csak, hogy egy egyszerű historizáló nyaralóépületről van szó (újra a dekonstrukció). A *londoni férfi* rácsos ablakokkal körülvett váltóór-kabinja is egy érthetetlen méretű és geometriájú tér mindaddig, amíg reggel Maloin ki nem mászik belőle, és meg nem pillantjuk kívülről. Ez az üvegtorony a fémszekrényvel, kályhával, egyebekkel bizonyos szempontból az *Idő van* gombájának a drámaibb testvére. Rajk a tavalyi szolnoki Trauner filmfesztiválon tartott mesterkursusán beszélt arról, hogy a *londoni férfi* esetén a megfelelő eredeti helyszín megtalálása is fontos része volt a látványtervezésnek. Mintául Botticelli Dante-illusztrációja szolgált: egy festő által alkotott építészeti tér. Danténál a pokol egy grandiózus tölcser, aminek a különböző

statikus díszletnél sokkal fontosabb a térbeliség: „az egész krematóriumot sem kellett egy az egyben felépíteni, a térkapcsolatok sokkal fontosabbak voltak”.

szintjein – mintegy galériákon – egész építmények, sőt városok is elférnek. Az alsó pokolból a szemlélő egymás fölé tornyosulva láthatja mindezt: Dis városának falait, tornyokat, a pokol tornácának falak övezte várkastélyát. Maloin a tölcser alján ül, a kikötő nyílt vizét sosem látja, csak a boltíves arkádokkal tagolt, védműszerű kikötői falat és a város hegyre felfutó házait, hangsúlyos helyen a templommal és tornyaival. Mindezt bódéjának ablakain át, kívülről jóformán láthatatlanul.

A külső világ ablakrács, ablakkeretet általi átkeretezése kedvelt témája Rajknak. Többször idézi azt a legendát, ami szerint Matisse élete alkonyán egy barátjának a következőket mondta: „nem értem, hogy miért vásárolnak az emberek festményeket. Semmi mást nem kellene csinálniuk, mint vágni egy kívánságuknak megfelelő méretű és alakú nyílást a falban, aztán nézni a kint egy szeletét.” Ebből az idézetből vezeti le a bécsi Collegium Hungaricum ablakok előtt futó, a bécsi látképet átkeretező acélkábeleit, és erre emlékeztet Maloin rácsos ablaka, az *Idő van* hajnali jelenete (szintén sűrűn osztott ablakokkal határolt térben vagyunk), de az is, ahogy Ohlsdorfer és/vagy a lánya időnként hosszan kibámulnak egyetlen ablakukon a széltépázta tájra a *torinói lóban*. És ehhez még hozzávehetjük önmagunkat is, ahogy egy újabb szinten a mozivásznon keretében nézzük az átkeretezett látványt.

Amikor ennek a cikknek a megírására készültem, elmentem a Lehel téri piacra. Pár héttel korábban jártam a Fény utcáin, és rezignáltan tapasztaltam, hogy a letisztult modernség mennyire nem működik ebben a funkcióban: az épület gyakorlatilag eltűnt a ráaggatott cégérek, cégtáblák, reklámok, egyebek alatt. A Lehel téren leültem egy asztalhoz, és megebédeltem. Közben nagyon otthonosan éreztem magamat, ahogy láthatóan a piac törzsközönsége is, beleértve az árusokat. Rajk épülete nem kidekázott geometriájú szobor, hanem a piaci élet díszlete. Eleve ennek lett tervezve, az elkerülhetetlen „buheranciát” is számításba véve, és nagyon jól is működik. Rajk építész látásmóddal tervezett díszleteket, és díszlettervező látásmóddal épületeket. A kettő valahol ugyanaz, de ehhez egy univerzális látásmódú, műveltségű és tehetségű ember kell. •