

OPPONENSI VÉLEMÉNY ERNYEY GYULA
DESIGN: TERVEZÉSELMÉLET ÉS TERMÉKFORMÁLÁS 1750-2010
CÍMŰ AKADÉMIAI DOKTORI ÉRTEKEZÉSÉRŐL

Az MTA Doktori Szabályzata lehetővé teszi, hogy doktori műként egy három évnél nem régebben kiadott könyv is benyújtható legyen. A könyv – szóljon az bármely közönséghez is – és a szakmai tudományos közösség számára készült értekezés persze két különböző műfaj, ami többnyire nehezíti a könyvnek értekezésként való megítélését, az opponens dolgát. Ernyey Gyula könyvének a megcélzott közönsége elég széles, legalább is a kiadói szerkesztőnek a hátsó borítón olvasható ajánlása szerint. A könyv „remélhetőleg a felsőfokú tervezőművész és mérnökképzés kézikönyve lesz... a tervezői pályára készülők elengedhetetlen olvasmánya, sőt a diplomás tervezők számára alapvető szakkönyv. Nem nélkülözhetik a reklámügynökségek, az arcuattervezéssel foglalkozó designstúdiók és a nyomtatott és elektronikus sajtó munkatársai sem, és élvezetes mű a mindennapi élet tárgyvilága iránt érdeklődő olvasók szélesebb köre számára is.” A szakemberektől az egyetemistákon át a szélesebb érdeklődő közönséget is felölelő olvasói kör megcélzását talán azért merte felvállalni a kiadó Ráday Könyvesház, mert a munka valóban ambiciózus, a design teljes történetét kívánja feldolgozni és bemutatni, ami hazai téren egyedülálló vállalkozás.

A vállalkozás tehát egyedülálló, különösen, hogy a szerző az ipari forma történetét nem csak a gyakorlat, hanem az elmélet felől is közelíti, a történetet pedig a feltételezett kezdetektől egészen napjainkig követi, az így átfogott idő 260 év. Egy időben és témájában ennyire kiterjedt vizsgálat sok munkát és érlelést, hosszú időt kíván, akár egy teljes életművet is, ahogy az esetünkben is történt. Ernyey Gyula 1972-ben, egyetemi doktori értekezésében foglalta össze először a témában gyűjtött ismereteit. Azóta számos könyvben és tanulmányban bővítette az anyagot, vizsgálva a hazai és a nemzetközi szcénát, a gyakorlatot és az elméletet, közben fokozatosan haladva egyrészt visszafelé az időben, keresve a gyökereket, másrészt haladva előre, követve és rögzítve az újabb eseményeket.

A doktori műként benyújtott könyv tehát a teljességre törekszik: időben és térben feltérképezve az ipari forma tervezéselméletét és a termékformálás gyakorlatát. A rendelkezésre álló terjedelem 359 oldal, amihez 19 oldalnyi forrásjegyzék társul. (A benyújtott könyv magját a 20. századnak a húszas évektől a hetvenes évekig terjedő időszaka képezi, ami magyarázza, hogy miért túlreprezentált a hatvanas-hetvenes évek szakirodalma.) A könyvben az ábrák számozatlanok, de – tételes ellenőrzés nélkül is – biztosan jut minden oldalra legalább

egy belőlük. A szövegközi fekete-fehér illusztrációkat 16 teljes lapot betöltő színes tábla egészíti ki, amelyek egyúttal a fejezetek elválasztására is szolgálnak. A szöveget bőséges jegyzetanyag kíséri, a fejezetenként újrakezdődő számozást összesítve 803 tétel. A felsorolt számokon túl a szövegben szereplő rengeteg adat, név és évszám együtt azt mutatja, hogy a könyv műfajában nem is áll olyan távol az akadémiai doktori értekezéstől.

A könyv – ahogy arra címe is utal – vezérfonala az időrend. A történet kezdőpontja 1750. Az évszám ugyan nem köthető egyetlen, a design történetét meghatározó eseményhez, a modern építészet történetének a kezdeteként azonban többnyire el szokták fogadni, és az ipari forma története mindig is szoros összefüggésben volt az építészeti mozgalmakkal. (A szakirodalom nem egységes a témában. A szerző által is hivatkozott Sigfried Giedion például a *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton* című, 1929-es írásában 1830-ra teszi az ipari fordulatot, míg a kimondottan a gépesítés témájával foglalkozó könyvében – *Mechanization Takes Command* – a futószalag bevezetésétől, nagyjából 1800-tól indítja a történetet.) A vizsgált 260 év természetesen nem egyenletesen fontos a fejlődés szempontjából: a modernizáció messzire nyúló történeténél a modern mozgalmak és a modernizmus jóval rövidebb múltra tekint vissza, a tudatos design pedig a modern mozgalmak szülötte. A minőségi váltásra a szerző is utal, elfogadva Maldonado, Kauffmann és Lindinger állítását, hogy az első professzionális ipari formatervező az építész Peter Behrens volt. (106. oldal)

Ernyey maga is az (idézőjelbe tett) modern fogalmát viszi végig a három nagy fejezet címében: *A hosszú 19. század, A 'modern' 20. század, A 'modern' után*. A fejezetek eltérő terjedelme – a középső fejezet mintegy kétszerese az elsőnek, illetve a harmadiknak – ugyancsak a modern kiemelt szerepére utal. Előbbiekből következik, hogy a leggazdagabb anyag a 'modern' időszakából áll rendelkezésre és – mivel a szerző is ezzel az időszakkal foglalkozik a legrégebben – ezen a téren nyújtja a legtöbb információt a könyv. A gyakorlati eredmények bemutatását itt kíséri a legtöbb elméleti hivatkozás, amit nem csak a terület feltártsága, de az is indokol, hogy elmélet és gyakorlat talán ekkor volt a legszorosabb összhangban: a mindennapi tárgyak ipari előállításának az elfogadása nem csak új formai lehetőségeket kínált a tervezőknek, hanem – az új világlátás és korszellem mellett – a gépi gyártás által lehetővé tett szociális elkötelezettség erkölcsi fölényét is szemben az egyedi műveket alkotó művészekkel.

A fenti harmónia nem volt érvényes „a hosszú 19. századra”, amit Ernyey is elismer a fejezet összefoglalásában. „A gyakorlat 'stíluspluralizmusa', továbbá az elmélet és a gyakorlat

elkülönült fejlődése egyaránt meghatározó vonása az ipari tervezés e korszakának.” (86. oldal)

A fejezetbe sűrűn beszúrt 19. századi szövegidézetek épp ezért inkább megszakítják a történetet, mintsem segítik az összefüggések megértését. A századforduló és az azt követő évtized írásai már sokkal izgalmasabbak, egyre inkább manifesztumokat, illetve polémiákat ismerhetünk meg, amelyek – összevetve a korabeli termékekkel – kapnak igazán értelmet. Az ismert, a könyvben teljes egészében közölt Hermann Muthesius – Henry van de Velde vita nem csak a szokásos tipizáljunk–ne tipizáljunk alternatívák közötti választás érveit sorolja, de – és ez a design esetében különösen fontos – a kultúra közvetítésének két lehetséges útját is képviseli. Vajon a széles körben elérhető minőségi használati tárgyak kínálata segíti-e jobban egy nép általános kultúrájának a felemelkedését, vagy az, ha a felsőbb társadalmi rétegek adják a mintát, és a többiek őket követik? *A 'modern' után* című harmadik fejezet első alfejezete *A hatvanas-hetvenes évek* címet viseli. Az elméleti szövegek itt a címmel összhangban a hatvanas-hetvenes évekből valóak és vegyesen képviselik a korszak megújuló, a rendszerelméleten alapuló tervezéselméleti-tervezésmódszertani gondolatait, illetve a már a modern kritikáját megfogalmazó trendeket. (*A 'modern' után* cím a hatvanas-hetvenes évekre vonatkoztatva némileg félrevezető. A modern-posztmodern korszakhatárt 1968-ra szokták tenni, a „modern után” – a továbbra is jelen levő bizonytalanságra reflektáló – elnevezést pedig a posztmodern elmúlása után, nagyjából a kilencvenes évektől használják, igaz, azóta az egész 1968 utáni időszakra alkalmazva.) A második alfejezet címe *Az ezredfordulón*, amely – az előzőekből következően – mintegy harminc évet tekint át. A periódus hosszához képest ebben a részben kevés a tervezéselméleti írás, amit csak részben indokol a jelentős, elmélettel is foglalkozó iskolák hiánya. Ami szöveg mégis bekerül a könyvbe, az jellemzően nem a szűkebb ipari formatervező szakma, hanem inkább az ökofilozófia körébe tartozik. Az ökofilozófia a nyolcvanas-kilencvenes években valóban egy fajta célt, előre tekintést ígért a modernizmus nagy metanarratívái elvesztése után, míg az ökológiai szemlélet mára többé-kevésbé beépült a design gyakorlati alapkövetelményei közé. A felelős design manifesztumai közül viszont jó lett volna néhányat megismerni.

Az időrend követésén túl a 260 éves történet tagolásához további szempontokra is szükség van. Ernyey két eszközt alkalmaz: egyrészt a területek, országok, másrészt a stílusok, trendek szerinti tárgyalást. A design történetét felvezető 19. század vizsgálatánál a vezérfonal a területenkénti bemutatás. Ezt indokolja az egyes országok eltérő fejlettsége, iparosodottsága, technikai színvonala és nem utolsósorban kultúrája. (Az építészettörténet is sokáig hasonló módon dolgozta fel a 19. századot, bár az utóbbi években született a jellemző témák és az

országok tárgyalását vegyítő munka is.) A szerző az ipari termékforma szinte teljes körének a történetét kívánja feldolgozni. „Elsősorban a konkrét gyártmányokat, az egyes korszakok jellegzetes terméktípusait és az őket közvetlenül meghatározó terméktervezés-elméleti eredményeket elemzem... vizsgálatomat elsősorban a használat által leginkább meghatározott tartós fogyasztási cikkekre és mindennapi munkaeszközökre szűkítem.” (16. oldal) A vizsgálatba vont tárgyak bősége és a történet országonkénti „újrakezdése” következtében viszont egy-egy termékcsoporthoz története szétesik, fejlődésük – megjegyzésem továbbra is a 19. század bemutatására vonatkozik – nem követhető. A könyv második és harmadik részében nagyobb szerepet kapnak az egyes, megnevezett irányzatok (Art Nouveau, funkcionális forma, funkcionalizmus, avantgárd, neoavantgárd stb.) ami segíti az olvasót a szerző gondolatainak a követésében. Az országonkénti tárgyalás persze továbbra is jelen van, ami különösen akkor megnyerő, amikor az úgynevezett „nagy design nemzetek” bemutatása mellett a hazai ipari formatervezők munkái és eredményei is – teljesen joggal, mert nemzetközi szintet értek el – helyet kapnak. (308-313. oldal)

Ernyey Gyula a termékformálás gyakorlatának és elméletének a történetét dolgozza fel. Az ipari formatervezésnek számos műhelye volt, amelyek meghatározó szerepet játszottak a design művelésében és terjesztésében. A Deutscher Werkbund, a Vhutemasz, a Bauhaus vagy a később alakult iparművészeti iskolák és a nagy gyáraknak dolgozó tervező-fejlesztő csapatok mellett azonban fontos tényezők voltak a további fórumok is: a designnal foglalkozó folyóiratok, kiállítások, vásárok és szakmai szervezetek. Ezekről itt-ott esik is szó, de talán megérdemeltek volna egy külön fejezetet.

A doktori munka külön füzetben tartalmazza a szerző téziseit. A nyolc tézis – az első kivételével, amely evidenciákat tartalmaz – lényegében megegyezik a könyvben az egyes fejezetek végén közölt összefoglaló megállapításokkal. Az egyes tézisek igazolását így a könyv megfelelő fejezetében kell keresni – bár hivatkozásként több helyen a szerző korábbi könyvei szerepelnek. A megállapítások – lévén történeti munkáról szó – jellemzően leíróak, amelyek újdonságértékét maga a tárgyuk adja, hogy tudniillik az ipari termékformálásra vonatkoznak, azt helyezik el a tágabb technikai, gazdasági és kulturális környezetben. A másodiktól a nyolcadik tézist a fentiek alapján lényegében elfogadom. Ugyanakkor vitatom az 5. tézisben megfogalmazott egyik állítást, mely szerint a (szociális tartalmú) funkcionalizmussal szembe lehet állítani a „kereskedelem-orientált” stylingot, különösen, hogy a 6. tézisben a második világháború utáni időszak kapcsán már épp a szerző ír a „mélyebb szociális tartalmától megfosztott” „kiterjesztett funkcionalizmusról”. Legalább Lewis Mumford 1949-es írása

(*Monumentalism, Symbolism and Style, The Architectural Review*, 1949 április) óta meg kell fontoljuk, hogy a funkcionalizmusba nem csak a fizikai szükségletek, hanem minden további emberi funkció is beleértendő, vagyis a használó pszichológiai, társadalmi és személyes, sőt szimbolikus tartalom, üzenet iránti igénye is.

Fentiek alapján Ernyey Gyula benyújtott doktori értekezését nyilvános vitára alkalmasnak tartom.

Budapest, 2015. március 4.

Simon Mariann