

*Válasz*

*Dr. Simon Mariann CSc*

*opponensi véleményére*

Mielőtt dolgozatom bírálatának tételes megválaszolásába kezdenék, szeretném megköszönni dr. Simon Mariann gondos munkáját, amelynek során végig tanulmányozta tetemes művemet és megfogalmazta jobbító észrevételeit. Köszönöm "hazai téren egyedülálló vállalkozásnak" nevezett könyvem egészére vonatkozó elismerését, ahogyan a részletekre vonatkozó bírálatát is.

Pozitív általános minősítését bővebben is megindokolta, bár "a könyvnek értekezésként való megítélését" nem tartja könnyű feladatnak az opponens számára. A vállalkozás egyedülállóságát abban látja, 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." (Simon, 1. o.) A mennyiség minőségbe váltásának alapjaként említi a mű közel 400 szövegoldalát, több mint 800 jegyzetét és valamint bőséges - több száz - szövegközi illusztrációját az egyes fejezeteket elválasztó-kiegészítő színes táblákkal közösen, nem utolsó sorban pedig a "szövegben szereplő rengeteg adat, név és évszám együttesét". (uo. 2. o.)

A könyv címoldalán szereplő, a történet kezdőpontját jelző 1750-es évszámmal joggal figyel fel vizsgálata elején. Ez ott ugyanis a vizuális felismerés és rögzítés alapelveinek figyelembe vételével történt elsősorban, de úgy gondolom, hogy nem ment az igazság rovására. Egész munkámban az események - a tárgyalás - folyamatáról beszélek mindvégig, az évszámokat csak a címekben és címlapo(ko)n használható rövid írásmódnak - jelkép(ek)nek - tekintettem és tekintem ma is, nevezetesen az ipari forradalomtól napjainkig terjedő időszak rövid és markáns megjelölésére. Viszont szigorúbban nézve e megfogalmazás sem lenne sokkal kielégítőbb, hiszen nemcsak az építészet vonatkozásában - mint arra Simon Mariann több példán keresztül rámutatott bírálatában (i. m. 2. o.), - hanem a különböző tudományterületek művelői között is különböző évszámokkal találkozunk a soktényezős ipari forradalom kezdeteit illetően. (Bővebben erről dolgozatom "Ipari forradalom" című fejezetében olvasható, 33-34. o.) A különböző erők és tények hosszú évek összehasonlító vizsgálatait után döntöttem a témához legközelebb álló, legátfogóbb,

legfrissebb és nemzetközi kutató csoport által (E. Castelnuevo et al: *History of Industrial Design 1750-1830: The Age of Industrial Revolution*, 1990) konszenzussal kimunkált és használt 1750-es kezdet elfogadása és megjelenítése mellett - a címlapon. Az elemzésekben azonban továbbra is az események hosszú folyamatát, mégpedig különböző idejű és tartalmú folyamatok egymásra hatását hangsúlyozom mindvégig.

Az ipari forradalom indulásának kérdésével rokon a design kezdeteinek és első képviselőinek megítélése szintén. (Simon 2. o.) Ha széles körben evidenciának fogadnák el azt a könnyen belátható tényt, miszerint gyártmányok forma nélkül nincsenek, hiszen valóságuknak, megjelenésüknek feltétele a forma, még akkor sem lenne egyszerű egyetérteni e kérdés megválaszolásában. Ugyanis a kézművességekből kinövő gyáriparban a mindennapi használati és termelőeszközök alapvetően a tervező-gyártó mesteremberek által készültek sokáig (Maudslay és Nasmyth mellett az üveg- és kerámia-ipar jeles gyárainak formamesterei sem ismertek általában sem itthon sem a nagyvilágban), és csak a korszakok szerinti státusszimbólumok szempontjából fontos - leginkább a lakáskultúra körébe sorolható - gyártmányoknál igényelték a díszítmények alkotóinak megnevezését (pl. Wedgwoodnál John Flaxman). Még hosszú időnek kellett eltelni, ameddig a díszítés-mentes forma széles körű esztétikai elfogadást nyert, és ebben az előrehaladásban bonyolult folyamatok játszottak közre. Kétség kívül egyik korai képviselője - legalábbis a vezető brit iparban a lakáskultúra több területén dolgozó - Christopher Dresser a 19. század hetvenes-nyolcvanas éveiből, de még ő is csak a mondhatni hagyományos területekről. Ily módon a villanyárammal működő fogyasztási cikkek körében a német Peter Behrens tevékenysége valóban úttörő volt az AEG-nél még harminc évvel is később, sőt még újabb harminc évnek kellett eltelnie, amikor megjelentek az első ismert formatervezők az európai és amerikai szerszámgépiparban. Félreértést okozhattam tehát, amikor azt olvasta ki soraimból, hogy Behrenst tartom az első professzionális ipari formatervezőnek, mivel csak azt írtam, hogy Maldonado, Kauffmann és Lindinger szerint az. (Ernyey, 106. o.) Hiszen jól tudjuk, hogy az ipari forradalom valóban fontos, formailag is kielégített és máig használt nagy példányszámú, így a *Windsor-szék*, *Thonet-bútor* vagy az *Egészségügyi papír pohár* és mások már jóval hamarabb megszülettek a design hivatalosan elismert képviselőinek jelentkezése előtt. Más kérdés, hogy e tárgyak jelentős részének nem ismerjük a tervezőit.

Dolgozatom egész felépítését, méretezését illetően Simon Mariann joggal észrevételezte (Simon 2. o.), hogy legsúlyosabb része a "modern", pontosabban fogalmazva a *Modern Mozgalom*é. Nemcsak a szakma szélesebb körű kialakulásának, hanem magának az ipari termelés szédületes felfutásának ideje ez, nem mellesleg két világháborúval és két világrendszer kialakulásával terhelve. Ráadásul az első ipari forradalmat megalapozó gőzenergiát ez időben

váltotta fel a napjainkat is meghatározó villamos energia - új utakat nyitva a fejlődésnek. Ugyanakkor nem csupán a modernt megelőző és követő korszakokként vizsgáltam a hosszú 19. századot, illetve az ezredfordulót, hanem önálló, saját értékkel bíró fejlődési szakasznak az ipari tárgyalkotás folyamatosan történetében. Az ipari forradalom alapozta meg közvetlenül mindazt a kultúrát, amiben élünk a műszaki, gazdasági, mezőgazdasági és egészségügyi forradalmi változásoktól kezdve egészen a művészetek változásáig. A 20. század utolsó harmadától pedig olyan változások kezdődtek az információs technika, az újabb forradalom szédületes hódításával és vele együtt a különféle fizikai és eszmei határok ledöntésével, amelyek alapvetően megváltoztatták korábbi világképünket, sőt magát a világot. Mindazonáltal Simon Mariann joggal fogalmazta meg maga is a "modern" kor megkülönböztető súlyát és fontosságát: "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." (2. o.)

Figyelemre méltó, de nem meglepő, hogy a modern kort illető pro és kontra észrevételek mellett a modernt megelőző és követő korszakokra vonatkozóan kaptam a leginkább megszívlelendőket, még ha jelenlegi eljárásaimat meg tudom indokolni mindkettőben. Napjainkat illetően egyetértek Simon Mariannal (Simon 3. o.), hogy a mintegy három évtizedet átfogó ezredfordulós fejezetben kevés a tervezéseméleti írás, és ami található, az is inkább az *ökofilozófia* körébe tartozik. Valóban úgy tűnik, hogy a modern korszakot jellemző gyakorlat-elmélet szoros együtt járása nem korszakunk sajátossága számos bonyolult elvi és világos gyakorlati ok miatt sem. A modern elutasítását hirdető nagyhatású művek után (gondolok Charles Jencks és Robert Venturi könyveire, de még inkább Victor Papanek világsikerű munkáira) nem születtek hasonlóak, mégpedig alapvetően a meghirdetett célok valóra váltásának mindennapi nehézségei miatt; meghirdetni ugyanis könnyebb, mint megvalósítani és elterjeszteni őket. A nehéz és vizuálisan sokszor kevésbé vonzó aprómunka - a szorító szociális gondok és a fenntartható fejlődés helyi megoldásainak kísérlete - pedig igen különbözőképpen folyik a mindennapokban. A felelősségteljes design valóban új manifesztumai között viszont igazán jó lenne néhány súlyos művet találni a további tisztánlátás elősegítésére.

Itt reagálnék röviden Simon Mariann azon felvetésére is (4. o.), hogy a designnal foglalkozó folyóiratok, kiállítások, vásárok és szakmai szervezetek *talán* megérdemeltek volna egy külön fejezetet. Mindezek szerepét magam sem becsülöm le az ipari tárgytervezés történetének alakulásában, azért minden fontosabb helyen meg is emlékeztem róluk az *Art Journal*tól és az első (londoni)

világkiállítástól kezdve a szecesszió folyóiratain, a párizsi, New-York-i a világkiállításokon át a milánói triennáléig és a szakterület nemzetközi szervezete: az ICSID szerepéig bezáróan. Mindazonáltal csak megismételni tudom: az ipari termékalkakításnak a gyártmányokban megvalósult legfontosabb vonásainak feltérképezése volt az elsődleges célom. Így - egyébként sok más mellett - most ezeknek a fontos szerepű intézményeknek, orgánumnak önálló tárgyalására sem vállalkoztam, de mindenképpen megfontolandónak ítélem javaslatát egy következő munkánál.

Simon Mariann figyelme kiterjedt könyvem összegzését tartalmazó téziseimre is. Jól ismert az építészet- és művészettörténetből, hogy az alkotók nem mindig úgy összegezik munkájukat, nem azt emelik ki belőle értékként, mint bírálók. Viszont alapvetően egyetértünk abban, hogy a felfedezések és új megoldások jelentős része származik abból a tudományokban és a művészetekben, hogy egyes elvek, ismeretek és eljárások egyik területről a másikba átkerülve nyernek új alkalmazást és igazolást, értelmet és értéket. Csupán arra szeretnék utalni, hogy 5. tézisem megítélésekor figyelmen kívül hagyja dolgozatomnak a kérdést részletesen bemutató fejezeteit és a bennük ismertett nemzetközi szakirodalmat. Tudjuk, hogy mind a "kereskedelem-orientált" tervezésnek (styling), mind a (szociális tartalmú) funkcionalizmusnak különböző korszakai voltak, de nemcsak a klasszikus kor nagy tervezői (Loewy: *Selling through Design* kontra Dreyfuss: *Designing for People*) álltak egymással szemben programjaikkal és munkáikkal, de még a Doblin-féle enyhébb megfogalmazás szerinti styling és a 6. tézisben szereplő "kiterjesztett funkcionalizmus" értelmezés is. Természetesen semmilyen gyáripari tervezés, így a funkcionalizmus sem lehet alapvetően kereskedelem ellenes, ahogyan a styling is különböző időszakokban és megoldásaiban eltérő minőséget képviselhet, de mindez végül is a kétféle tervezési megközelítésen nem változtat érdemben. Ráadásul az általam is nagyra becsült Lewis Mumford humanista hittel fogalmazott sorai sem módosítanak, hiszen ő valójában a jövőbeni modern építészettől elvárható értékekről beszélt a Simon Mariann által hivatkozott (4-5. o.) 1949-es írásában: "as modern architecture matures, it *must become* (kiemelés tőlem!) multi-functional, giving increasing weight to biological, psychological, social, and personal criteria." (Mumford, op. cit. 178-179.) A modern építészet jövőbeni kiteljesedéséről írt tehát, magam pedig a legyártott, valóságos ipari termékekről készítettem értékelést.

Végül is szeretném újra megköszönni dr. Simon Mariann gondos értékelő munkáját; egyaránt köszönöm elismerését és dolgozatom hiányosságainak feltárását. Az előbbi megerősítése erőfeszítéseimnek, míg az utóbbiak ismerete segítségemre lehet a továbblépésben.

Budapest, 2015. május 15.

Ernyey Gyula CSc

