

Hol gyár állott, most iskola

METU MŰVÉSZET / 10

————— Hol gyár állott, most iskola

VADAS JÓZSEF

Hol gyár állott, most iskola

Lingel & Tsai

METU MŰVÉSZET / **10**

Budapesti Metropolitan Egyetem

Tartalom



- 11 | A bútorelemektől az elemes bútorokig
Lingel & Fiai



- 31 | Skót kocka
Mackintosh és a teaszalonok



- 39 | Aki a WW logóját tervezte
Koloman Moser és a fin de siècle



- 47 | A mindentudó
150 éve született Peter Behrens



- 55 | Az első sztárdesigner
René Lalique

Előszó

A Budapesti Metropolitan Egyetem elődintézménye, a Budapesti Kommunikációs Főiskola húsz évvel ezelőtt új szintet hozott a magyar felsőoktatásba az információs társadalommal, benne a tömegkommunikációval foglalkozó képzések bevezetésével. Tíz évvel később organikusán egészítették ki az addigra már sikeres képzési portfóliót a vizuális kommunikációval foglalkozó mozgóképes képzések, illetve a tér- és tárgyalakítás szakjai egy frissen alapított kar keretében. A Művészeti és Kreatívipari Kar egy évtized alatt megduplázta képzéseinek számát, a hallgatói létszám mára elérte az ezeröttszáz főt. Az oktatói gárdát neves művészek és olyan szakemberek alkotják, akik rangos nemzetközi iskolák koncepcióit sikeresen ötvözik a hazai művészképzés hagyományaival. A művészettörténeti, illetve elméleti kurzusokkal párhuzamosan műhelyekben és műtermekben folyik a gyakorlati ismeretek átadása, így teremtve meg a lehetőséget a hallgatók önálló alkotóvá válásához.

A művészet tükröt tart a valóságnak, reagál az emberre, az élő és a tárgyasult környezetekre, így nem függetleníthető az alkotás helyszínétől. A METU művészeti képzései a Rózsa utcai campus épületében otthonra találtak, a *metus* életérzés leginkább itt alakult ki és érhető tetten a ma már három különböző helyszínen működő intézményben. A valamikori bútorgyári épület olyan terekkel rendelkezik, amelyekben a tantermek mellett a műhelyek, laborok és irodák is megtalálták a maguk helyét. Így inspirálva azt az alkotói folyamatot, amibe beletartoznak az emberi találkozások, beszélgetések, az udvari lazítások és az utcai cigaretta-szünetek is. A ház zegzugos folyosóin jártak azok a fiatalok, akiknek innen indult a pályafutása, sok kiállítást, előadást és rendezvényt fogadtak be ezek a terek, megannyi sikert és küzdelmet láttak a falak. A campus állandóan változik, a benne folyó munka alakítja, s a változó igények szerint fejlődik, egészült ki a Rottenbiller utcai épülettel.

A 2020-as esztendő különleges a művészeti képzések számára, nemcsak a kerek évforduló okán, hanem a pandémia okozta rendhagyó tanév miatt is. A tavaszi kényszerű távolmaradás a személyes találkozások korlátozásával megmutatta az emberi kapcsolatok jelentőségét, rá kellett ébredni nekünk az egyetemen is, hogy a mindennapi rutinnal végzett tevékenységek nagyon fontosak. Ha azok hirtelen megszűnnek, hiányérzet keletkezik bennünk. A METU közössége előtt a jövőben is kihívások állnak majd, amikre a megszokottól eltérő megoldásokat kell találni. Elég, ha a 2021-ben a Karon tartandó Országos Művészeti és Művészetelméleti Diákköri Konferenciára gondolok, amelyre most először kerül sor online formában. A szakok képzési programjának frissítése, a digitális tartalmak fejlesztése, a MyBRAND módszertan alkalmazása és az angol nyelvű oktatás térnyerése meghatározzák a következő évekre a Rózsa utcai campuson folyó munkát.

A METU művészképzésének első tíz évét töretlen fejlődés jellemezte a Rózsa utcában, ez a kiadvány fontos dokumentuma a helynek, ahol mindez megvalósulhatott. Köszönet a szerzőnek, Vadas Józsefnek és a szerkesztőnek, Pörzsi Zsuzsannának, munkájuk fontos kordokumentuma az Egyetem születési helyének, jó szívvel ajánlom az olvasók figyelmébe!



Budapest, 2020. november

Bachmann Bálint / rektor

Foreword

Twenty years ago, the predecessor of Budapest Metropolitan University, the Budapest College of Communication, brought a new dimension to higher education in Hungary with the introduction of teaching in the fields of the information society and mass media. Ten years later, its successful portfolio of courses was organically expanded to include motion picture studies in the context of visual communication, along with specialist teaching in spatial and object design in the framework of a newly established faculty. In the space of a decade, the Faculty of Arts and Creative Industries has doubled the number of courses on offer and today boasts a population of 1,500 students. Members of the teaching staff include well-known artists and experts, who successfully combine the approach of prestigious international schools with the traditions of Hungarian arts teaching. In parallel with courses in art history and theory, practical skills are nurtured in the faculty's workshops and studios, giving students the opportunity to mature into independent creative artists.

Art holds a mirror to reality and offers a response to the human, living, and objective environment, thus it is never independent of the place in which it is created. Arts teaching at METU found its home in the Rózsa Street campus building; this is where the "METU feeling" was forged, and where it is still at its most evident among all the institutes currently operating in three different locations. The building, which formerly housed a furniture factory, has been perfectly adapted to provide teaching rooms, workshops, laboratories and offices, inspiring all aspects of the creative process, from meetings and conversations to relaxation in the courtyard and cigarette breaks in the street. The building's winding corridors have been filled with young people preparing to launch themselves in their careers; its rooms have hosted exhibitions, presentations and events; and its walls have witnessed both triumphs and struggles. The campus is permanently changing: it is shaped by the work that takes place there and is developing in line with shifting demands, such as the addition of the building in Rottenbiller Street.

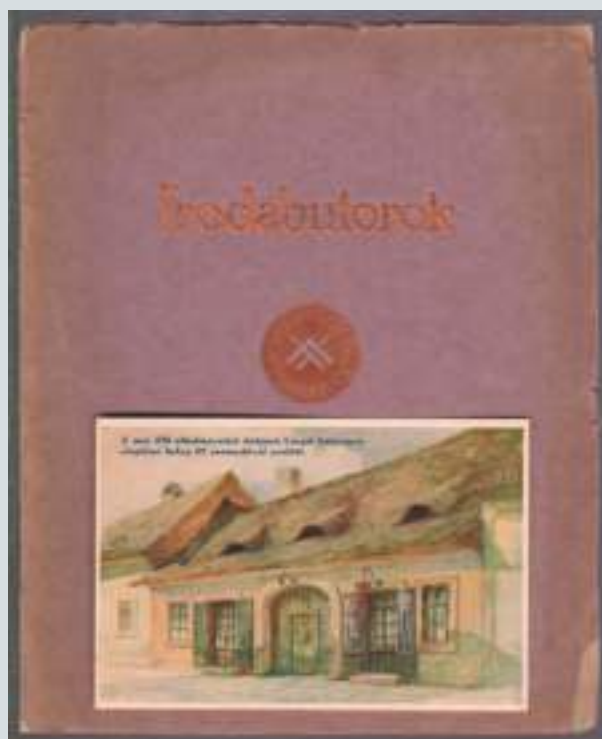
The year 2020 has been extraordinary in terms of arts teaching here, not only because of the institute's landmark anniversary, but also because of the impact of the pandemic on the academic year. Compulsory distance learning in the spring, with restrictions on personal contact, demonstrated the importance of human relationships, and here at the university we too were made aware of the significance of everyday, routine activities. When such activities suddenly disappear, we feel their absence. The METU community will continue to face challenges in the future, and we will have to respond with imaginative solutions. I need think no further than the National Student Conference on Art and Art Theory, due to be held in the faculty in 2021, which will now take place for the first time online. In the coming years, the work carried out at the Rózsa Street campus will be defined by innovations in degree programmes, the development of digital content, the use of the MyBRAND methodology, and the expansion of English-language teaching.

The first 10 years of arts teaching at METU have been characterised by permanent development in Rózsa Street, and this publication is a valuable record of the place where it all happened. My thanks go to the author, József Vadas, and to the editor, Zsuzsanna Pöröcz: It gives me enormous pleasure to recommend to readers their important historical account of the birthplace of the university.



Budapest, November 2020

Bálint Bachmann / Rector



A cégalapító Lingel Károly Nagymező útca 30. sz. alatti első műhelyét megőrkítő képeslap a cég 1917-es katalógusának címlapján, 1929.
 Forrás: www.regikonyvek.hu / Souvenir postcard commemorating the first workshop of company founder Károly Lingel at 30 Nagymező Street, on the cover of the company's 1917 catalogue, 1929.
 Source: www.regikonyvek.hu



A gyár látképe a cég 1901-es katalógusának hátoldalán, színes litográfia. Ernst Galéria Archívuma / View of the factory on the back cover of the 1901 catalogue, lithography. Ernst Galéria archive

A bútorelemektől az elemes bútorokig

Lingel & Fiai



A cégalapító Lingel Károly, 1899 /
The founder Károly Lingel, 1899

„Első magyar gőzvájoló esztergályos és bútorgyáros” – ez áll a cég 1901-ből ránk maradt nyomtatott levélpapírján¹, és így nevezte magát a harmincas években is, amikor az „Első magyar faáru és bútorgyár” fénykorában már 450 alkalmazottal dolgozott². Noha – ha szigorúan csak a kronológiát nézzük – aligha lehetett az első. Amikor ugyanis az 1864-ben alapított vállalkozás története a „Zöld almához” címzett földszintes ház tizenhat négyzetméteres műhelyében³ kezdődött, hasonló asztalosüzem – nagyobb és nevesebb is – nem egy létezett már Pesten.⁴

Lingel Károly gyára azonban hamarosan valóban az első lett – radikálisan modern szemléletével. A 19. század utolsó harmadában gyorsan kapitalizálódó viszonyok között és a nem kevésbé látványosan gyarapodó gazdaságban magától értetődő követelmény volt a kifogástalan minőség. Minthogy a fiatal mester cége ennél többre törekedett, így lett a korszerű bútort mind technológiában, mind esztétikailag megalapozó nagyüzemi előállítás és az arra alapozó tervezés egyik legjelentősebb hazai kezdeményezője. Miként művészettörténész kortársa, Lyka Károly jellemezte 1948 táján a magyar iparművészetről készített összefoglalásában: „átvéve a nyugati elvek egyikét, típusokat gyártott és sorozatos (széria) bútor készítésére rendezkedett be.”⁵

A vállalat korai tevékenységéről hézagosak az ismereteink. Annyival kell beérnünk, hogy a cégalapító egy csepeli faesztergályos fiaként 1838-ban született Lingel Károly Gusztáv néven, s valószínűleg apja műhelyében tanult, majd Nürnbergben vagy környékén képezte tovább magát,⁶ ahonnan vándorútjáról a hatvanas évek elején tért vissza, s hamarosan megnősült.⁷ Már kezdetben kitűnhet munkáinak minőségével, mással aligha magyarázható, hogy az éppen csak megtelepedett mester közreműködött 1867-ben a koronázás kellékeinek elkészítésében.⁸ Első műhelyéből hamarosan tovább költözik: 1872-ben már a Rózsa utca 3–5. sz. alatt, a nyolcvanas évektől pedig abban a vele szemközti, akkor még kétemeletes, 4. sz. házban dolgozik,⁹ amely utóbb gyárának központja lesz. Akkor újdonságnak számító gőzvájoló-, azaz marógéppel előmunkált profil- és padlóléceket, illetve kereteket készített (ez utóbbiakkal nyer elismerést az 1879-es székesfehérvári műipari kiállításon).¹⁰ Gőzüzemű gépekkel felszerelt, mintegy 40 főt foglalkoztató üzeme a nyolcvanas évektől az egész épülettömbre kiterjeszkedve fokozatosan áll át a műbútorasztaloságra; e munkáival az 1885-ös Országos Kiállításon aranyérmet nyer; Lingel Károlyt pedig Koronás Arany Érdemkereszttel tüntetik ki.



Épületasztalos munka (mennyezet és nyílásbéllet) részlete a cég egykori irodájának előszobájában (Rózsa utca 6. sz. első emelet). Fotó: Pettendi Szabó Péter / *Details of the joinery work (archway moulding) in the hallway of the company's former office (on the first floor at 6 Rózsa Street).*
Photo: Péter Pettendi Szabó

A vállalat 1948-as államosításának jóvátételeként az 1989-es rendszerváltozás után megítélt vagyoni kárpótlás (az alapjául szolgáló ingatlanfejlesztések) dokumentumából tudjuk,¹¹ hogy 1895-ben épült meg a nem egészen kilencszáz négyzetméteres Amazon (ma Hutya Ferenc) utca 7. sz. – Rózsa utca 6. sz. kétszintes saroképület.¹² A cég 1901-es katalógusának hátoldalán (a korabeli levélpapíron is) a Rózsa utca 4. sz. házzal összekapcsolva, egységesen eklektikus (neoreneszánsz vakolatarchitektúrájú) épülettömböt látunk. Az ekkor már mintegy 60 alkalmazottal dolgozó gyárban készülhetett az az enteriőr, amellyel a millenniumi kiállításon keltettek figyelmet.¹³ Lingel Károlyt zsűritaggyá választották és ismét kitüntették (a Ferenc József renddel). A stilizált motívumokkal díszített gerendamennyezet, amelyet utóbb székhelyük irodájának előterében helyeztek el, ma is az épületben van,¹⁴ fehérre festve szinte észrevétlenül beleolvadva környezetébe. (A szomszéd helyiségekben néhány egykori épületasztalos munkájuk szintén sikeresen vészelte át az elmúlt százvalahány évet.) Az ebédlő sorsáról nincsen információ; hasonló lehetett ahhoz az együtteshez, ami a Belvedere Galériában volt látható a kétezres évek táján;¹⁵ a székek szecessziós ízü kecses elemei dacára ugyanis döntően historizáló szellemben fogant.



A sikeres cég magától értetődően vesz részt a kor reprezentatív állami beruházásaként az 1896 és 1905 között Ybl Miklós, majd Hauszmann Alajos tervei szerint neoreneszánsz stílusban kialakított budai királyi palota berendezésében.¹⁶ Közben a századforduló legjelentősebb három új fővárosi templomában is dolgozik. A kőbányai Szent László plébánia (Lechner Ödön, Tandor Ottó, 1893–1899) megbízásából neogótikus gyóntatószékeket készít.¹⁷ Követte ezt a gyár szomszédságában álló Szent Erzsébet templom (Steindl Imre, 1892–1901), amelynek „kényelmes padsorát” a műszaki hetilapban az építész tanársegédje méltatta.¹⁸ Szentélyében a neogótikus főpolgármesteri stallum szintén a Lingel-műhelyből származik, gyaníthatóan az építész tervei alapján kiviteleztek.¹⁹ A harmadik nagy munka a Szent István „Bazilika” (Hild József, majd Ybl Miklós és Kauser József, 1851–1905) számára készült; miként az Ország Világ beszámolt róla:²⁰ a „[a] hatalmas székesegyház impozáns hatásához kétségtelenül nagyban hozzájárul a berendezés nagyszerűsége is.”²¹

Üvegablak a Rózsa utca 6. sz. épület földszintjéről.
Fotó: Pettendi Szabó Péter / *Window on the ground floor of the building at 6 Rózsa Street.* Photo: Péter Pettendi Szabó



Ebédlőberendezés, 1900 körül.
 A fotó a szerző archívumából /
Lingel dining-room furniture, c. 1900.
From the author archives



A főpolgármesteri stallum a Szent Erzsébet templomban
 (Rózsák tere), 1900 körül. Fotó: Pettendi Szabó Péter /
The lord mayor's stall in the church of Szent Erzsébet (Rózsák
Square), c. 1900. Photo: Péter Pettendi Szabó

Eladótér berendezése
a Corvin Áruházban, 1926
(archív fotó)
Budapest Képtárház.
www.foto.fszek.hu /
Salesroom furniture in the
Corvin Department Store, 1926
(archive photograph),
Budapest Photo Archive.
www.foto.fszek.hu



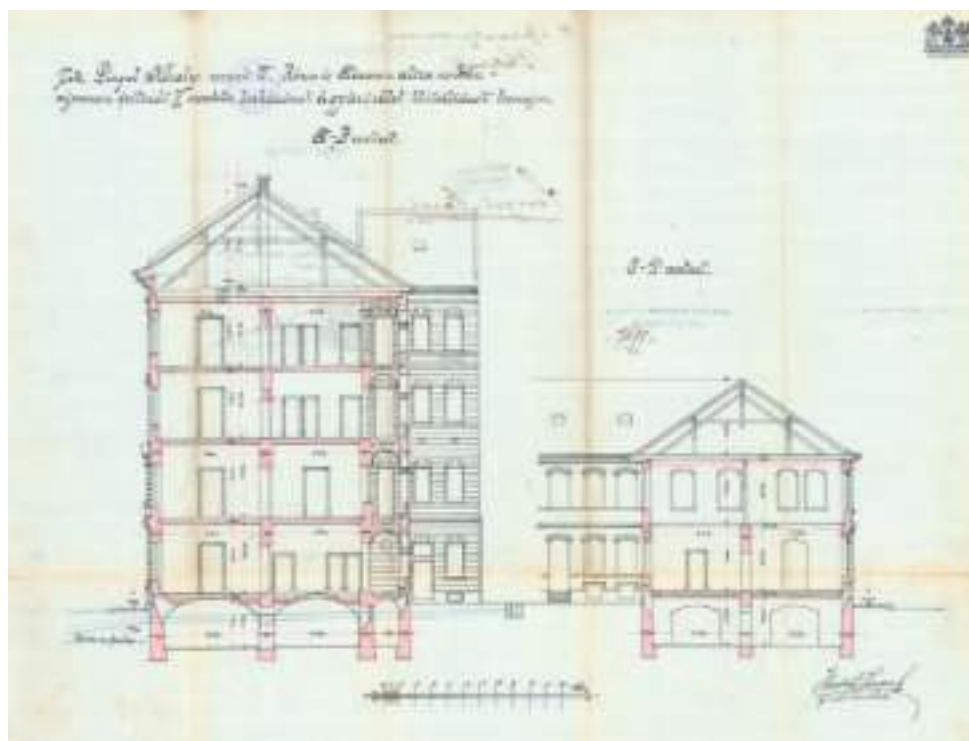
A hasonló volumenű megbízások később is folytatódnak. A tízes évekből az egykori Népopera (Jakab Dezső, Komor Marcell, Márkus Géza, 1911) és a Gellért Szállót említhetjük (Hegedűs Ármin, Sebestyén Artúr, Sterk Izidor, 1911–1919). Az előbbiről szinte semmi konkrétumot nem tudunk, mivel a ma Erkel Színházként ismert épületet az elmúlt száz év során kívül-belül szinte felismerhetetlenné alakították. Csak annyit mondhatunk róla, hogy enteriőrje – benne Lingel munkáival – „nagyvonalú, puritán” volt – állapítja meg az alkotópáros monográfiája²² az egykori sajtóbeszámoló nyomán. Funkcióra összpontosító fegyelmezett formakultúráról tanúskodnak az Iparművészeti Múzeum ugyanebből az időből származó lakásbútorai is.²³ Sokkal

több érdemleges adatunk a szállodáról sincs. A Lingel levéltári anyagában megőrzött költségvetésből pusztán annyi kihámozható,²⁴ hogy három különböző típusú, közel százötven szobarendezést szállítottak; az Iparművészeti Múzeum gyűjteményének szép rajza nyomán tehetjük hozzá, hogy a D változat tervezője Szablya Frischauf Ferenc volt.²⁵ A húszas évekből meg két, nagyon különböző karakterű munkáról számolhatunk be. A klasszicizáló tónusban fogant Corvin Áruháznak (Reiss Zoltán, 1922–1926) visszafogottan praktikus berendezéseket (eladópultokat, állványokat) készítettek, amelyekről napjainkban már csak archív fotók tudósítanak. Ma is eredeti formájában látható viszont a vendéglőről nevezetes Spolarich család megbízásából ugyanekkor újjáformált Apostolok (ma Kárpátia) étterem, amelynek dekoratív üveglakokkal és falfestményekkel díszített attraktív enteriőrjeiben ugyancsak tőlük származik a magyar középkor jegyében faragott neogótikus-kora reneszánsz bútorzat.



Az Apostol (ma Kárpátia) vendéglő enteriőrje.
Fotó: Kaczúr György / Interior of the Apostol restaurant
(now the Kárpátia). Photo: György Kaczúr

A fentiek teljesítése érdekében, illetve azok eredményeképpen a cég maga is beruházásba kezd. 1912-ben a Pillangó utcában (Zugló) tízezer négyzetméter alapterületű telephelyet vásárolnak, amelyet új csarnokkal bővítenek.²⁶ Építkeznek a Rózsa utcai tömbben is, ahol még 1908-ban a pincében több raktárt és műhelyt alakítottak ki. A tízes évek elején a 4. sz. házat magasztják két emelettel (erről vallanak a korra jellemző poroszsüveg boltozatok).²⁷ A bejáratától a tér felé három szintet foglalnak el a család lakrészei (lakószobákkal, konyhával, cseléd-szobával, mindenhol fürdővel); az irodák a földszinten a másik oldalra kerülnek. Az Amazon utcai fronton, ahol korábban csak műhelyek voltak, rendezik be az akkor újdonságnak számító mintaszobákat, mert a gyártás fokozatosan a külső gyáregységbe költözik. A cég 1909-es gyártmánykatalógusa 85 enteriőrrel tesz említést. Ezekről fényképek nem maradtak fenn, csupán Eisner Sándor harmincas évekbeli berendezéseiről őrzött meg a család egy komolyabb rajzsorozatot.²⁸ Velük egyszerre igazodtak a jó módú polgári vásárlóréteg konzervatív, a két háború között pedig a neostílusokat preferáló kurzus hivatalos ízléséhez.



Az épület bővítésének terve (Hudetz József építőmester), 1894.
Fővárosi Levéltár, 33776/1-67 / Plan for the extension of the building
(master builder József Hudetz), 1894. Budapest City Archives, 33776/folio 1-67



Az épület alaprajza (Hudetz József építőmester), 1894. Fővárosi Levéltár, 33776/1-67 folió / Ground plan of the building (master builder József Hudetz), 1894. Budapest City Archives, 33776/folio 1-67



A Pillangó utcai gyártelep udvara és egy Rózsa utcai mintaszoba. Négyoldalas katalógus, 1920-as évek. A szerző tulajdona / Courtyard of the factory site in Pillangó Street and a showroom in Rózsa Street. Four-page catalogue, 1920s. Property of the author

A cég tevékenységének azonban volt egy másik – a fentiekkel épp ellentétes – szemléletű, s az idő előrehaladtával nem csupán mennyiségében egyre gyarapodó ága. Azokra a varia- és szériabútorokra, kezdetben zömmel irodaberendezésekre kell gondolnunk, amelyekkel a Nyugat-Európához minden téren felzárkózni igyekvő országban a modern világ kihívásaira reflektált a gyár. Múlhatatlan érdemeket szerezve a huszadik századi magyar tervezőművészet és design területén.



A gyár Díszműbútor-árjegyzékének címlapja, színes litográfia. 1901.
Ernst Galéria Archívuma / Cover of the company's price list for decorative occasional furniture, lithography. 1901.
Ernst Galéria archive

komfortos megoldását idézi, letisztultan artisztikus szerkezete ugyanakkor századfordulós bécsi (Otto Wagner, Adolf Loos, Josef Hoffmann) darabok megoldásaival rokon. A katalógusban (s nyilván a produkcióban is) a bútorok mellett ekkor még jelentős arányt képviselnek a különféle lakásdekorációk (pálma- és díszállvány, posztamens, paraván, karnis, párkány). Az irodaberendezések gyártása éppen akkor kezdődhetett, mert azoknak külön kiadvány készült „Árjegyzék amerikai íróasztalokról”³² néven, minthogy egészen más szemléletet képviselnek, mint a műasztalos munkák.

Ma már többé-kevésbé világosan látjuk, hogy a vállalati arculat megújulása hogyan és mikor következett be, mert a közelmúltban előkerült²⁹ 1901-ből származó első katalógusuk és a hozzá kapcsolódó „bérmentes árjegyzék”, amelyeknek korábban csak a létezéséről volt információnk.³⁰ A katalógus még átmenetet mutat a múltból a jelenbe. Ennek mintegy jelképe a cég ikonikus darabja, a címlapon is szereplő, „angol stylben” készült karosszék a karfák végén egy-egy kapaszkodásra szolgáló gömbbel.³¹ Rokokós lábösszekötői dacára már nem dísz- és nem is műbútor; kétszeresen homorú fenéklapjával az angol (Thonet által is gyártott) Windsor-székek



Karosszék „angol stylben”. 1900.
Iparművészeti Múzeum, Budapest.
Ltsz: 82.317 Fotó: Kolozs Ágnes /
Lingel 'English-style' chair with arms. 1900.
Museum of Applied Arts Budapest,
inventory number: 82.317



Íróasztal, 1909 körül. Fotó: Kaczúr György /
Writing desk, c. 1900. Photo: György Kaczúr

Ezeknek a mai kifejezéssel intelligens bútoroknak valamennyi rekeszük és fiókjuk egyetlen kulccsal nyitható, a redőny lehúzásával pedig zárható. S mintha csak egy IKEA-reklámot olvasnánk: a bútor „gyorsan széjjel szedhető és összerakható”, továbbá az „alatta lévő karikák által egyik helyről a másikra könnyen tolható.”³³

Az 1909 januári dátummal publikált (ily módon harmadik és) rézmetszetes irodabútor-katalógus pedig már egyértelmű jelzés a bekövetkezett fordulatról. Az 58 oldalas „Árjegyzék modern irodaberendezésekről”³⁴ kétharmadát egyszerű felépítésű, méretben, anyagban, stílusban tökéletesen azonos vagy összehangolt elemeik révén egységes rendszert alkotó korpuszok alkotják. 13 íróasztal, 4 (részben redőnyös) írat-, 2 másolóprés- és 3 forgóállvány-szekrény szerepel benne egy-egy, legfeljebb két lapon, ezeket követi – jelentőségét hangsúlyozandó – négy oldalon a cég legismertebb, utóbb szintén emblematicussá lett – „összerakható [üvegezett] könyvszekrénye”. A füzet maradék egyharmadában hasonlóképp világos szerkezetű, a korai sorozatgyártás példáinak tekinthető Windsor- és a hajlított tömör bükkfa darabokkal rokon székek és kanapék találhatók. (A hagyományos díszműbútoroknak itt már nyoma sincs.)



Lingel elemes könyvszekrénye a cég katalógusában, 1909. A szerző tulajdona / *The elastic bookcase in the Lingel company catalogue, 1909. Property of the author*



A Lingel cég elemes könyvszerénye, 1907. Iparművészeti Múzeum, Budapest. Ltsz: 2017.231. Fotó: Ferancz Attila / *Lingel elastic bookcase, 1907. Museum of Applied Arts Budapest, inventory number: 2017.231*

Az első variálható elemes bútorszisztéma Michael Thonet fél évszázaddal korábbi, szinte kizárólag ülőalkalmatosságokat előállító cégéhez kötődik. A tizenkilencedik-huszedik század fordulóján korpuszok kapcsán fogtak hasonló modernizációs kísérletbe – először a rohamléptekkel iparosodó Egyesült Államokban, majd Nyugat-Európában. Ily módon a szóban forgó asztalok és tárolószekrények nem előzmény nélkül valók. Az 1909-es katalógusban „angol”-nak, illetve „amerikai”-nak nevezett darabokkal, találkozunk,³⁵ Lingelék maguk is „amerikai” vagy „amerikai rendszerű” irodabútorokat említenek.³⁶ Ma pedig már – az internetre feltöltött dokumentumok (az övékéihez megtevesztésig hasonló irodabútorok reklámképei vagy reprodukciói) segítségével – rekonstruálható az a folyamat is, amelynek során a tizenkilencedik század végén az USA-ban született típusok kontinensünkre és azon belül Magyarországra kerülhettek. Minthogy ezek az angol és német vállalatok által is forgalmazott termékek egy olyan nagy amerikai cég konstrukcióira vezethetők vissza, amelynek több darabját a család Magyarországon élő leszármazottai máig megőrizték.³⁷

A Globe-Wernicke Companyról van szó, amely 1899-ben jött létre két bútorgyár egyesülésével. Az egyik a Globe Files volt, amelyet Henry C. Yeiser³⁸ alapított 1883-ban Cincinnati-ban/Ohio. Racionális deszkabútoraival ekkoriban teljesedett ki Amerikában a hagyományos (a viktoriánus kor historizáló elemeiben szinte tobzódó) műbútorasztaloság, illetve az ipari forradalom nyomán kibontakozó tömegtermelés igénytelen árudömpingjének alternatívájaként az úgynevezett missziós stílus,³⁹ amelynek legjelentősebb képviselője a saját manufaktúrája mellett folyóiratot is kiadó Gustav Stickley⁴⁰ volt. A Globe ehhez a puritán felfogáshoz igazodva készített jól használható íróasztalokat,⁴¹ valamint hasonlóan praktikus kialakítású fiókos és redőnyös irattartókat.⁴² Ezeket kisebb-nagyobb módosításokkal más vállalatok is gyártották. A partner cég tulajdonosa a német származású Louis Wernicke⁴³ volt; merőben más menedzseri öntudattal. A szülőhelyéhez közeli Fond du Lac-i/Wisconsin Commercial College-ban tanult a nyolcvanas években, s kezdetben egy Altman Miller nevű cégnél dolgozott különböző beosztásokban.⁴⁴ Az utóbb világkarriert befutó elemes könyvszekrény-szisztémával a nyolcvanas évek végén kezdett el foglalkozni. A változatosan összeállítható rendszer ötletét 1892-ben szabadalmaztatta,⁴⁵ majd ennek nyomán Wernicke Company néven saját vállalatot alapított; a gyár 1897-től a bútóvárosként elhíresült Grand Rapids-ban/Michigan működött. 1899-ben 32 oldalas katalógust⁴⁶ is megjelentetett termékéről, amelyet a borítón szellemes bonmot-val (Always Complete! Never Finished!)⁴⁷ ajánlott a publikum figyelmébe. Yesier jó érzékkel figyelt fel az elasztikusként jellemzett különleges könyvszekrény gyártásában rejlő kivételes üzleti lehetőségre, mivel eredetiségével látványosan kitűnt az egymáshoz igencsak hasonló irodabútorok közül. Vételi ajánlata nyomán került sor a két cég összeolvadására.⁴⁸ Flexibilis rendszerük darabjait később a jól hangzó „Mission Unit Bookcase” etikettel jelölték.⁴⁹



Shannon-Registrator-könyvszekrény. A THPG (Thomas Hoof Produktgesellschaft) replikája. Forrás: www.pinterest.com / Shannon Registrator bookcase. Re-edition by Thomas Hoof Produktgesellschaft (THPG). Source: www.pinterest.com

Elgondolása sikeresnek bizonyult; a közös cég hamarosan több nagyvárosban (Boston, Chicago, New York) létesített telephelyet. Majd tovább terjeszkedett: Londonban, ahol Thomas Turner a licenc 1896-os megvásárlását követően Globe-Wernicke Co. Ltd néven részvénytársaságot hozott létre és ekként kezdte gyártani az amerikai anyavállalat irodabútorait.⁵⁰ Példáját hamarosan többen követik: a szintén londoni és ugyancsak ma is létező Shannon Registrator,⁵¹ valamint két további angliai társa (Minty, Gunn), Németországban pedig a berlini Shannon-Zeiss,⁵² a bonni Friedrich Soennecken⁵³ és a frankfurti Union-Zeiss.⁵⁴ Lingelének ismerniük kellett őket. A magyar cég mindhárom irodabútor-katalógusában a könyvespolc praktikumát hét darabbal szemléltető ábra (egy szimmetrikusan lépcsőzetes összeállítás) azonos a Heinrich (Union) Zeiss hasonló illusztrációjával.⁵⁵ A ma is aktív Soennecken a harmincas években bizonyíthatóan üzleti kapcsolatban állt a budapesti céggel.⁵⁶ Az utóbb említett két német vállalat az elemes könyvszekrényekre specializálódott; Lingelék ennél lényegesen szélesebb – íróasztalokat és íratszekrényeket is felvonultató – termékskálájának ismeretében ezért az látszik valószínűnek, hogy számukra az amerikai Globe-Wernicke vagy angliai fiiláléja szolgáltatotta az előképet. A sokak által forgalmazott íróasztalok átvétele nem ütközött akadályba. A Wernicke-féle könyvszekrényeket némi módosítással⁵⁷ Lingelék akkor kezdhették el gyártani, amikor a korban általános tizenöt éves védettség 1906-ban lejárt. A gyár egykori munkatársa,⁵⁸ valamint egy – többek között – amerikai könyvszekrényekről szóló 1907. december 10-éről fennmaradt számla⁵⁹ szintén ezt az időpontot valószínűsíti.



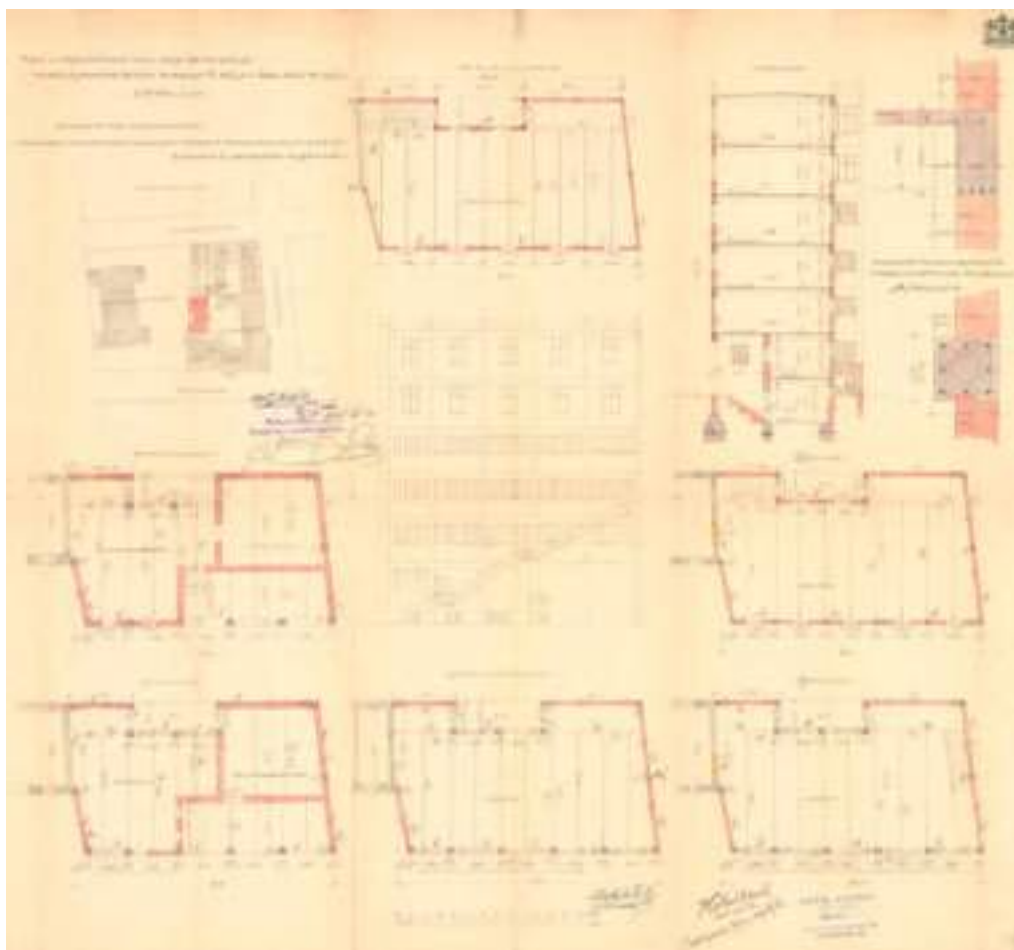
Lingel Károly: Egymásba rakható asztalok. 1906, M: 76 cm.
Iparművészeti Múzeum, Budapest. Ltsz. 80.255.1–4 Fotó: Kovács Zsófia /
Károly Lingel nesting tables. 1906, 76 cm. Museum of Applied Arts Budapest,
inventory number 80.255.1–4

A kezdeményező személyében talán könnyebb dűlőre jutnunk. Minden valószínűség szerint nem a századelőn már idősnek számító cégalapító, hanem annak fia figyelt fel a kínálgató lehetőségre; ily módon az irodabútor mint új ágazat bevezetése alighanem az ő érdeme. Ifjabb Lingel Károly 1874-ben született, 1892/93-ban a Felsőipariskola növendéke.⁶⁰ Nem sokkal ezután Karlsruhe-ben tanult a Kunstgewerbeschulén, majd stuttgarti bútorgyárakban dolgozott, s 1896-ban tért haza.⁶¹ A kilencvenes évek derekán még aligha szerezhetett tudomást Wernicke szabadalmáról, de érzékelhette az irodabútorok kapcsán kibontakozó ökonomikus szemlélet térhódítását. Minthogy egész további pályája – jó néhány szabadalma és a cég két háború közötti fejlődése – egyértelműen arról tanúskodik, hogy életre szólóan elköteleződött annak a fajta racionalizmusnak, amely az elemes és variabútorokat életre hívta, és amely a későbbiekben a bútorgyártást és vele a tervezést a korábbtól merőben különböző pályára terelte.

Első és talán legjelentősebb szabadalma a rakácsolható asztalsorozat.⁶² Egy példányát ma a budapesti Iparművészeti Múzeum őrzi. Puritán és szá-

bályos mértani konstrukció; esztétikuma szép arányában rejlik. Mivel a négy elem felülről illeszthető egymásba, hasonló társainál előnyösebb tulajdonsága, hogy az azonos magasságú darabok egymás mellé állítva nagyasztallá kapcsolhatók össze. Fenti erőnyei folytán múzeumi kartonján a húszas évekbeli funkcionalizmus produktumaként leltározták. Csak a kilencvenes évek elején, a Szabadalmi Hivatalban fellelt 1906-os bejelentés és leírás alapján derült ki számomra, hogy az irodabútorok gyártásával lényegében egyidős munkáról van szó. Ugyanannak a múlt század eleji premodern/protodesign szellemiségnek egyik első hazai megnyilvánulásként, amely Josef Hoffmann, a bécsi szecesszió vezető egyénisége vele egykorú hasonló konstrukciójának méltó társává teszi. (Amint ezt *A magyar bútor 100 éve* című könyvemben publikáltam.⁶³)

A szóban forgó patent, ahogy akkoriban hívták, csak az első volt a sorban. Szerzője nem egyedül az egymásba rakható asztalok ötletét fejlesztette tovább, miként 1908-as és 1911-es szabadalma mutatja, amelynek konstrukciójában már székek is vannak.⁶⁴ Később újabb többfunkciós, ma úgy mondjuk, okos bútorokkal állt elő. Ilyen az ötrészes elemes előszobafal (1915),⁶⁵ az ágygá nyitható fotel (1919),⁶⁶ a rádiót befogadó szekrény (1929).⁶⁷ Mindez arra vall, hogy Lingel Károly számára, aki apja 1907-es visszavonulása után⁶⁸ társtulajdonosként immár formálisan is a cég műszaki és művészeti vezetője, a Wernicke-féle bútortervezői és gyártási szemlélet nem korlátozódott az irodabútorokra. Ennek eredményeképpen az első világháború kényszerű szünetét és a húszas évek elejének gazdasági pangását követően fokozatosan mind erősebben érvényesül a cég tevékenységében a ma designnak mondott formatervezői felfogás.



Hikisch Rezső–Kotál Henrik: Az épület udvari szárnyának homlokzati terve, 1907. Fővárosi Levéltár, 33776/1–67 / Rezső Hikisch and Henrik Kotál: Design for the façade of the building's courtyard wing, 1907. Budapest City Archives, 33776/folio 1–67

A program sikeres megvalósítása érdekében újabb beruházásokra került sor. 1925-ben az addig kétemeletes Hutyra utca 5. sz. házat három emelettel, két év múlva az udvari frontot egységesen ötszintesre emelik,⁶⁹ majd 1928-ban a Pilangó utcai telep üzemcsarnokára húznak még egy szintet. Nem egyszerűen bővítés történik, többek között a mintaszobák számára, amelyek száma 1929-től már 120; a lényeg a technológiai-műszaki korszerűsítés. Ahogy a cég 1927-es hirdetésében olvasható: „Az iparművészeti bútorok gyártása mellett gyárunk egy részével áttértünk a **típus- és szériabútor** (kiemelés az eredetiben – VJ) gyártására”.⁷⁰ A *Magyar Iparművészet* előző számában publikált tanulmányában Náda Pál, a kortárs iparművészet európai látókörű ismerője és nem kevésbé szorgos ismertetője ezt a váltást meg is magyarázva arról ír, hogy a munka oroszlánrészét a munkástól a gépek veszik át, aminek következtében „ez már nem romantikus műhely, ez már modern gyár.”⁷¹ Amelyik – tegyük hozzá – hamarosan merőben új hangvételű bútorokkal jelentkezik.



Szekrény, 1930 körül. Fenyő, dió- jávorfa. M: 153, Sz: 190, mé: 45 cm. Iparművészeti Múzeum, Budapest. Ltsz: 72.78.1
Fotó: Ferancz Attila / Cupboard, c. 1930. Pine, walnut and maple.
Height: 153 cm; width: 190 cm; depth: 45 cm. Museum of Applied Arts inventory number 72.78.1



Varia szekrény, 1931. Kép a 1stdibs aukciósház honlapjáról / Cupboard from the Varia series, 1931. Picture from the 1stdibs online antiques marketplace

A húszas évek végén, a harmincas évek legelején a most már valóban gyárnak tekinthető cég három olyan bútortípust prezentál, amelyekkel kiteljesíti iroda-bútorainak huszadik századi koncepcióját. Az amerikai rendszerű, illetve jellegű hivatali berendezések gyártása továbbra is folytatódik, mellette azonban immár vitathatatlanul önálló Lingel-design a tulajdonosok nevét viselő ELKAFI⁷² könyvszekrény és a hozzá tervezett ülőgarnitúra, az egyszerűen csak higiénikusnak és praktikusnak nevezett olcsó konyhabútor, illetve a Varia kombinált szekrénycsalád. Közülük sajnos egyetlen példány nincs jelenleg közgyűjteményben, létezésükről elsősorban korabeli nyomtatványok⁷³ tudósítanak. A legjelentősebbnek – mind formai, mind konstrukciós újdonságával – a Varia-szisztéma látszik, amelyről a bútorgyár centenáriumára megjelent kötet több reprodukciót közölt.⁷⁴ Korábban azt lehetett feltételezni, hogy bár bemutatták az 1931-es és az 1932-es BNV-n,⁷⁵ prototípus maradt. Gyártásáról csupán az internet szolgáltatott egyértelmű bizonyosságot a közelmúltban. Előkerült az 1937-es BNV-re készült Lingel-árjegyzék, benne – többek között – a Variáról,⁷⁶ a Fortepan archívumában pedig egy családi fotósorozaton karácsonyfa mögött részben takarva, de kétségtelenül egy ilyen szekrény látható 1940 tájáról.⁷⁷ Utóbb internetes aukciókon (idehaza és külföldön) a Varia néhány példánya a maga kézzelfogható valóságában is felbukkant.⁷⁸



Varia szekrény a Pintér aukciósház 2012-es internetes árveréséről.
 Forrás: www.axioart / *Varia cupboard*, from a 2012 online auction by the
 Pintér auction house.

Stílusát tekintve a három modern szisztéma igencsak különböző. Legegyszerűbb a konyhaszekrény, amely a maga visszafogottan hasznos voltával igazodik a korszaknak a konyhát üzemnek tekintő felfogásához. Az elemes könyvszekrény finoman art decós kiképzést kapott. Már differenciáltabb minősítést kíván a nappali berendezésének szánt kombinált tárolóbútor, mivel fényezett nemesfa felületeivel igazodik a fizetőképes vásárlóréteg akkor még általánosnak tekinthető elvárásához. Ugyanakkor azonban igazi rendszer: a *Tér és Formában* megjelent ismertetés⁷⁹ szerint a 14 elemből számos összeállítás valósítható meg. Ez még nem abban az értelemben elemes korpusz, ahogyan ma ismerjük: a forgácslap technológia majd csak a második világháború utáni években teszi lehetővé az úgynevezett lapraszerelt rendszerek megjelenését. Az első tervezők között olyan nagyságokkal, mint a ma

már designklasszikusnak számító amerikai Charles Eames vagy a német Dieter Rams. A Varia szisztéma progresszív volta, úttörő jelentősége abban áll, hogy a hazai gyártmánystruktúrában évtizedekig nem talált folytatásra. Még a hatvanas években is zárt szekrény sorok készültek, ez alól a Lakóterv 1964-es nem éppen variábilis Varia családja sem kivétel. Bodnár János 1962-ben tervezett Panni-fala tekinthető első hírmondónak, a Nyugat-Európában már az ötvenes évektől általános mobil szisztémák nálunk csak a hetvenes évek derekától jelennek meg. Jelképesnek tekinthető, hogy e rendszerek megtervezésében a lingeli örökség folytatásaképp történetesen utódának, a Rózsa utcai székhelyű BUBIV-nak a tervezői játszottak vezető szerepet: a már említett Bodnár János mellett Farkasinszki Zoltán, továbbá iskolánk volt tanára, Bánáti János. A székesfehérvári Garzon-család (Király József és teamje) inkább csak szabályt erősítő kivétel.

Jelen a tanulmány az Evangélikus Múzeum felkérésére tartott előadás és az annak nyomán készített tanulmány rövidített változata. A szerző ezúton mond köszönetet a Lingel-család tagjainak a tőlük kapott információkért, Horányi Éva művészettörténésznek (Iparművészeti Múzeum), Dávid Károly úrnak (Szellemi Tulajdon Nemzeti Hivatala) a szakmai segítségért, illetve Ernst Wastl-nak és Korani Eleninek a tulajdonukat képező Lingel-dokumentumok megtekintéséért és publikálásáért.

The Lingel company can probably be regarded as the most prestigious furniture manufacturer in Hungary. It was founded in 1864 as the First Hungarian Steam-Driven Woodturning and Furniture Factory and was in operation continuously until the change of political system in 1989. The company was nationalised in 1948, thus it was as the Budapest Furniture Factory that it celebrated its 100th anniversary in 1964, while in the wake of subsequent restructurings it later became the headquarters of the conglomerate known as the Budapest Furniture Industrial Company (BUBIV). However, the significance of the company lies not so much in its age as in the fact that it played a decisive role in the production of modern Hungarian furniture at the end of the 19th century and the first half

of the 20th century. In his overview of the applied arts in Hungary, written in around 1948, the renowned art historian Károly Lyka noted: ‘...having adopted one of the approaches employed in the West, it specialised in the manufacturing of standard designs and series.’

As the son of a woodturner from Csepel [a working-class district that became part of Budapest in 1950], Károly Lingel senior (1838–1913) doubtless learned the trade in his father’s workshop. He then continued his training in or near Nuremberg, returning to Hungary in 1864 to found his company. From the 1880s, he worked in this same building, originally two storeys and later extended to five, which provided a permanent home for both his family and his factory. The workshop, which was equipped with steam-powered machinery, was gradually reoriented towards cabinet making. It was this workshop that produced many of the items of furniture used in the three distinctive new churches built in Budapest at the turn of the 19th and 20th centuries, a period marked by the city’s development as a metropolis (the church of Szent László in the Kőbánya district, designed by Ödön Lechner; the church of Szent Erzsébet on Rózsák Square, designed by Imre Steindl; and the basilica in the city centre). Lingel initiated his two sons into the secrets of the profession, and from 1901 it was they who were in charge of the ever-expanding company. János Lingel (1880–1951?) was the commercial director, while the workshops were managed by Károly Lingel junior (1878–1944), who trained at the College of Applied Arts in Karlsruhe and then acquired work experience in Stuttgart before returning to Hungary in 1896. There are numerous patents connected with his name, perhaps the most progressive of them being the patent awarded in 1906 for a series of nesting tables, the minimalist design of which displays an affinity with similar pieces produced by Josef Hoffmann. There is every indication that it was he who was responsible for launching the production of modern, American-inspired, functionalist office furniture in 1907, including, among other pieces, the Wernicke system elastic bookcase. In the meantime, from the 1910s the company was supplying furniture for large-scale investment projects in Budapest, such as the People’s Opera (now the Erkel Theatre), the Gellért Hotel and the Corvin Department Store. In the early 1930s, however, the company was the first in Hungary, and also among the first in Europe, to launch its Art Deco–style modular home furnishing system, which marked a decisive step, in terms of both design and manufacturing, towards the realisation of a modern approach to home furnishing.

Following the closure of the factory, and after a certain amount of reconstruction, our university’s Faculty of Arts moved into this prestigious building 10 years ago. In the present study, our university colleague, the art historian József Vadas, who wrote his doctoral dissertation on the history of modern Hungarian furniture, examines and evaluates the products of the company in an international context, and at the same time discusses the building itself, the many details of which – as can be seen in the accompanying illustrations – bear witness to its century-long history.

- 1 A Lingel-cég iratai. BFL. XI.710
- 2 A Lingel Bútorgyár katalógusa. Budapest, 1929
- 3 Budapest, VII. ker. Nagymező utca 30. (Ma modern ház áll a helyén.) Levelezőlap 1929-ből. Reprodukálva: Fóris Zoltán et al (szerk.): 100 éves a Budapesti Bútorgyár. Budapest, 1964. 3. o.
- 4 1890-ben 10.235 asztalost, 6722 néhány (1–5) segéddel dolgozó mestert, illetve 313 közepes vállalkozást tartottak számon. Matlekovits Sándor: Az ipar alakulása. Budapest, 1911
- 5 Lyka Károly: Iparművészetünk száz éve. 1948. Kézirat, 115.o. MTA MDK. 30/72
- 6 Lingel Károlyt „nürnbergi pompás céhmester”-ként köszöntik. N.N. Lingl (sic!) Károly. A Hét. 1898. április 2.
- 7 Felesége Füssel Klára, 1864-ben kötöttek házasságot.
- 8 Ferenc József osztrák császárt 1867. jún. 8-án koronázták Budán magyar királlyá
- 9 Fóris Zoltán et al: id. mű. 10.o. Itt Rózsa utca 3. sz., a Vasárnapi Újságban közzétett tanoncfelvételi hirdetésekben a Rózsa utca 5. sz. szerepel. Az 1901-es Árjegyzéken címük: Rózsa utca 3.4.5.6
- 10 Keleti Károly: Jelentés az 1879-ben rendezett mű-, ipar-, termény- és állatkiállításról. Budapest, 1879
- 11 Tóth György főig.h. (Kereskedelmi és Idegenforgalmi Továbbképző Kft.) levele 1993. jan. 20.
- 12 Valószínűleg Hudetz József építőmester kivitelezte. Ő jegyzi ugyanis a bérház és gyár bővítésére készített és a Közmunkák Tanácsa által 1894-ben jóváhagyott terveket. Fővárosi Levéltár. 33776/1–67 fólió
- 13 Fóris Zoltán et al. id. mű. 10. o.
- 14 Az első emeleten, a Rózsák tere felé néző szárnyban.
- 15 Reprodukálva: Szalon. 2004/1. 42.o.
- 16 Kis női íróasztal a budai királyi palota számára. Magyar Iparművészet. 1903/4
- 17 N. N. Lingl (sic!) Károly. A Hét. 1899. ápr. 2. Az 1900-as párizsi világkiállításon kívánták bemutatni, de Györgyi Kálmán erről szóló terjedelmes beszámolójában (Az iparművészet a párisi kiállításon) semmi nyoma. Magyar Iparművészet, 1903/5
- 18 Csányi Károly: Az Erzsébetvárosi Szent Erzsébet templom. Építő Ipar. 1900. nov. 15. A fennmaradt padokon cégjelzés található.
- 19 A templom tudományos dokumentációját Vadas Ferenc készítette. Hild–Ybl Alapítvány. Millisits Máté: Az Erzsébetvárosi Árpád-házi Szent Erzsébet plébánia. Beke Margit (szerk.): Katolikus Budapest. Budapest, 2013. 542–550. o.
- 20 Ország Világ. 1905.oct. 29. „[A]z ülőpadokat és a sekrestyebútorokat a Lingl (sic!) cégnél rendelik meg.” Kemény Mária: A Szent István Bazilika. Budapest, 2010
- 21 A Szent Erzsébet templom padjain ott a cég jelzése; a Szent László templom és a Bazilika padjain jelzések nem láthatók, bár a berendezés eredetinek látszik.
- 22 Várallyay Réka: Komor Marcell és Jakab Dezső. Budapest, 2010. 36. o.
- 23 Szobaberendezés (asztal ülőgarnitúrával és vitrinnel), 1910 körül. Ltsz. 8o. 253. 1–7
- 24 Lingel-iratanyag. Fővárosi Levéltár. XI.710. 1. d.
- 25 Szablya Frischauf Ferenc (1876–1962) festő- és iparművész, az Iparművészeti Iskola tanára, 1938 és 1943 között igazgatója. A kontókönyvekben tervező neve nem szerepel. Szablya Frischauf Ferenc munkája az Iparművészeti Múzeumban őrzött tervrajza alapján azonosítható. Lelt.sz. KR7F7
- 26 Helyrajzi száma: 2521-22, 28-30, 2554-57. Kotál Henrik tervei szerint 2014-ben felülvilágító új szárnyal bővítették. Lingel-iratanyag. Fővárosi Levéltár XI. 710. 1. d.
- 27 Az építkezés minden bizonnyal Hudetz József építőmester 1894-ben készült tervei alapján zajlik. Fővárosi Levéltár. 329–33776/1–67 fólió
- 28 16o színes lap szerepelt a Krisztina Antikvárium 2002. máj. 11-i árverésén (50. tétel). www.axioart.hu
- 29 A Múzeum Antikvárium 2018. V. 17-ei aukciója. Az 50 oldalas kiadvány az Ernst Galéria Archívumának tulajdona
- 30 In: Fóris Zoltán et al: id. mű. 10. o.
- 31 Később Josef Hoffmann is használt gömböket a székei szerkezeti csomópontjaiban
- 32 18 oldalas kiadvány. Az Ernst Ernst Galéria Archívumának tulajdona
- 33 Lásd 31. j. 3. o.
- 34 A szerző tulajdona
- 35 Lingel Károly és Fiai. Első Magyar Faárú és bútorgyár. Budapest, 1909. 43. és 45. o.
- 36 „Első magyar amerikai íróasztal és bútorgyár” – ez áll Lingel Károly neve mögött az 1900–1901-es cím- és lakásjegyzékekben. „Amerikai rendszerű könyvszekrények.” Szórolap, 1930 körül
- 37 Hat könyvszekrényelemről van szó.
- 38 Amerikai üzletember (1852–1940)
- 39 Az elnevezés a 19. század végén terjedt el a svéd lutheránus teológus, Emanuel Swedenburg által életre hívott új-krisztianus mozgalom 1894-ben épült San Franciscó-i templomának (Swedenburger Church) mértániasan egyszerű felépítésű, a fa (többnyire tölgy) anyagának szépségét érvényesítő berendezése nyomán.
- 40 Gustav Stickley (1858–1942) amerikai bútorműves, folyóiratszerkesztő. Az arts & crafts mozgalom amerikai változatának, az úgynevezett missziós stílusnak a képviselője, noha ő maga a kifejezést félrevezető volta miatt nem használta.

41 Globe-hirdetés 1894-ből
 42 V.ö. www.officemuseum.com
 43 Otto Heinrich Louis Wernicke német származású amerikai kultúrmérnök, feltaláló (1862–1930)
 44 <https://snaccooperative.org/ark:/99166/w6614f6m>
 45 Utóbb 1896-ban kiegészítette vagy módosította
 46 A katalógus, amelynek egy példányát a Winterthur Library őrzi, az interneten is elérhető:
<https://archive.org/details/wernickesystemeloowern/page/n3/mode/2up>
 47 Mindig teljes! Sosem végleges! A szlogen a 32 oldalas katalógus 6. oldalán található.
 A kiadvány utolsó két lapján a hamarosan összeolvadó közös cég hirdetései is szerepelnek.
 48 Yesier maradt a társaság elnöke, a vezérigazgató Wernicke lett. Ez utóbbi, miután 1904-ben
 összekülönböztek, kivált a cégből, visszatért Grand Rapids-ba, ahol az általa megvásárolt Macey Co
 egyik vezetője, később elnöke lett.
 49 Wernicke már egy korai szórólapon „system of unit”-nak nevezi, az etikettek későbbiek.
www.auctionzip.com; www.fulltable.com
 50 Thomas Turner (London, Holborn Viaduct), Globe-Wernicke C. Ltd
 (London, Holborn Viaduct 44 és Victoria Street 82)
 51 The Shannon Ltd (London, Ropemaker Street 13–16)
 52 Shannon-Zeiss (Berlin, Leipziger Str. 126)
 53 Soennecken (Bonn-Poppelsdorf)
 54 Heinrich (Union) Zeiss (Frankfurt/Main, Kaiser Str 36).
 55 In: Wilhelm Lotz: Wie richte ich meine Wohnung ein? Berlin, 1930. 92. o.
 56 Lingel-iratanyag. Fővárosi Levéltár XI.710. 40. d.
 57 Mellékes körülménynek vélem a szabadalom kapcsán, hogy némiképp módosítottak
 a szekrények szerelvényein
 58 A cég egykori tervezője, Fóris Zoltán részvételével készült centenáriumi kiadvány szerint
 „a gyár 1906-ban irodabútor készítésére is kiterjesztette profilját (...) Ettől kezdve nagy sikereket ért el
 az amerikai rendszerű, összerakható könyvszekrényekkel.” Lásd: Fóris Zoltán et al. id mű. 10–11.o.
 59 A számla fénymásolata a család tulajdonában
 60 Faipari Technikum jubileumi évkönyve, 1883–1959. Budapest, 1959
 61 Aikire büszkék vagyunk. Műszaki Szemle, 1929. máj. 6. Továbbá: Nádain Pál: A Lingel-bútorokról.
 Magyar Iparművészet. 1927/5–6. Gaul Géza szóbeli közlése szerint Stuttgartban tanult, de ezt az
 adatot ellenőrizni nem lehet, mivel mind a karslsruhei, mind a stuttgarti iskola archívuma a második
 világháborúban megsemmisült.
 62 Egymásba tolható asztalsorozat. 36560. sz. szabadalom
 63 Budapest, 1992. 58–59. o.
 64 45 807. sz. és 59 323. szabadalom
 65 69 680. sz. szabadalom
 66 79 339. sz. szabadalom
 67 98 125. sz. szabadalom
 68 Az 1907. márc. 26-án kötött örökösödési szerződés értelmében a cég és vezetése két fiára –
 Lingel Károlyra és Lingel Jánosra – szállt. HU BFL – VII.10.d. – 1913 – 014/Dokumentumok
 69 Az udvari raktárépület Hikisch Rezső és Kotál Henrik 1907-es tervei nyomán valósult meg.
 Fővárosi Levéltár. 33776/1–67 főlíó. A két építész 1887 és 1918-ig dolgozott együtt. Legfontosabb
 közös alkotásuk a kiskunhalasi városház (1905–1907) szecessziós stílusban.
 70 Magyar Iparművészet. 1927/7–8
 71 Nádain Pál: A Lingel bútorokról. Magyar Iparművészet, 1927/5–6
 72 Egyesült Lingel Károly és Fiai
 73 ELKAFI (4 oldalas katalógus, 1929), Konyhabútor (1 oldalas szórólap, 1931),
 Varia (32 oldalas katalógus, 1932)
 74 Lásd Fóris Zoltán et al: id. mű. 9. és 11. kép
 75 Számos napilapban (8 órai Újság, Esti Kurir, Magyar Hírlap, Magyarság, Nemzeti Újság,
 Újság stb.) jelentettek meg bűnügyi beszámolóknak ható fizetett hirdetéseket: 1931. máj. 10-én
 „A Lingel – Varia-ügy ítélethirdetés előtt”, 1932. máj. 8-án „Ítéletet hirdettek a híres Lingel–Varia
 ügyben” címmel. Az ítélet: „A »Varia« bútor praktikus, olcsó, szép és felülmúlhatatlan.”
 76 Lásd Fóris Zoltán et al: id. mű. 9. és 11. kép. A helyszínt és az időpontot valószínűsíti a cégnek
 az 1937-es BNV-re készített árjegyzéke. www.regikonyvek.hu
 77 Lissák Tivadar fotói. Fortepan, 71.448-450 és 72012
 78 A 6 elemből összeállított bárszekrény azonosító száma: LU 88646482853. A chicagói székhelyű
 1stdibs aukciósház internetes címe: www.goldentriangle.biz. A 4 elemből álló két kombinált szekrény
 (az egyik dió, a másik cseresznye furnérral) közül az elsőt a Ferenczi és Szénássy (2009.okt.28. 22.
 tétel), a másikat a Pintér Aukciós ház (2012.jún.13. 484. tétel) értékesítette. Forrás: www.axioart.hu
 79 Kiegészítő és átrakható bútorokról (A Lingel-gyár új bútortípusa). Tér és Forma. 1931/6



Az Oak room (Tölgy terem) a Dundee Design Museumban,
1907–08 / *The Oak Room in the Scottish Design Galleries of the*
V&A Dundee, 1907–08. V&A Dundee/Scotland@Hufton Crow

Skót kocka

Mackintosh és a teaszalonok



Christopher Dresser: Teáskanna. Ezüst és ében, 1879.
Gyártó: J. Dixon and Sons / *Christopher Dresser: Teapot.
Silver and ebony, 1879. Manufactured by: J. Dixon and Sons.
V @ A Museum, London*

„A Mackintosh-csoport hatása messzire ható. Szülővárosában már olyan nyilvánvaló, hogy formavilágával Mackintosh mondhatni szinte helyi stílust teremtett” – olvasható Hermann Muthesius *Das englische Haus* (Az angol ház) címen 1904-ben közreadott nevezetes könyvében. A londoni kulturális attasé, maga is építész, utóbb a német iparos- és művészképzés reformjának pápája már annak idején világosan látta a skót mester kivételes jelentőségét. A közelmúltban újra élesztett enteriőrjei kapcsán idézzük fel stílusteremtő egyéniségét és korszakjelző munkásságát.

Charles Rennie Mackintosh 1868-ban született Glasgow-ban. Apja a városi rendőrség tisztviselője volt. Az elemi követően egy középosztálybeli kereskedők és iparosok fiainak létesített fizetős iskolában (Glen High School) tanult; technikai ismeretek mellett itt sajátította el a fa- és fémművesség alapjait. Ezt követően lesz tizenhat évesen egy jó nevű helyi építész, John Hutchinson gyakornoka, egyszersmind a Glasgow School of Art növendéke. Az iskola élére 1885-től Henry Newbery személyében egy liberális felfogású – a modern szellemiségre nyitott és a nők művészeti tanulmányait szorgalmazó – festőművész kerül. Mindkét tulajdonságának fontos szerepe lesz Mackintosh pályájának alakulásában.

1889-től már műszaki rajzoló az akkor alapított Honeyman & Keppie cégnél. Közben egymás után nyeri terveivel a legkülönbözőbb pályázatokat. Ösztöndíjasként így tesz tanulmányutat 1890-ben Olaszországban. Az irodában köt barátságot Herbert McNairrel, akivel együtt látogatják az akadémia esti tanfolyamait. Nem sokkal később – alighanem Newbery közvetítésével – megismerkednek életük leendő társaival, a MacDonald testvérpárral. Glasgow-i Négyek néven ők alkotják azt a kis csoportot, amelynek tevékenysége – Mackintosh-sal az élen – a századfordulón egész Európában visszhangra talál. Jelképesnek is tekinthető első közös kiállításuk (1895) helyszíne: a párizsi Bing galéria, a Maison de l'Art Nouveau. A következő évben – az építész és a két nővér – részt vesz a hasonlóképp művészettörténeti jelentőségű Arts and Crafts Society londoni seregszemlájén. Mackintosh korai épülettervei még a historizmus jegyében fogantak, a kilencvenes évek elejéről való bútorain azonban már szecessziós díszítőelemekkel találkozunk. Hogy aztán az art nouveau stílusa átütő erővel érvényesüljön indás növényi elemekből és nyúlánk emberi alakokból összeformált, a vonalvezetés szépmegoldását hirdető dekoratív grafikai kompozícióin – legyen az pannó, plakát vagy könyvborító.

Glasgow, amely 1750-ben még csak 32 ezer lakosú kisváros, dinamikusan fejlődő hajó-, textil- és szilikát-, valamint dohányfeldolgozó-ipara jóvoltából 1871-ben már félmillió metropolisz. A Négyek feltűnésekor, a század végére pedig London után a második legnagyobb és nyomornegyedei dacára az egyik leggazdagabb települése Angliának. Ekkor épül ki mai központja azokkal a jobbára eklektikus épületekkel, amelyek a helyszínét és megreformálandó szellemi közegét adják Mackintosh tevékenységének. Az 1870-ben alapított Városi Múzeum – a Kensington (ma V & A) Museum példája nyomán és a művészeti iskolával együttműködve – nem csupán az európai iparművészet remekeinek megszerzésével támogatja az oktatók munkáját. Egyszersmind jelentős távol-keleti gyűjteményt hoz létre a Glasgow és Japán között 1872-től mind intenzívebb gazdasági kapcsolatok eredményeképpen. A város szűlöttje, Christopher Dresser pedig, mint sokoldalú free lance tervező, első nyugati művészként 1876/77-ben Japánba látogat. Ezt követően előadásokon számol be tapasztalatairól – többek között 1882-ben Glasgow-ban is.

A japonizmus nyilvánvaló hatása mellett a Glasgow-i Négyek – és benne Mackintosh – pályakezdését több más élmény motiválta. A kortársak közül Aubrey Beardsley kalligrafikus vonalkultúrája vagy éppen McNeill Whistler keskeny képeinek vertikalizmusa. S általuk is mindenekelőtt a szigetország kultúráját egészében átható Aesthetic Movement szellemi reformmozgalma. A preraffaelita festők gótikából mint tiszta forrásból ihletet merítő munkássága, illetve az iparművészek kézműves céheinek új esztétikát hirdető tevékenysége a középkori erények (vele technikák és stíluselemek) felelevenítésével a gyáripar ízléstelen-kommersz termékeivel szemben. E programról a legilletékesebbek – az arts and crafts mozgalom vezető egyéniségei – számoltak be a fiatal alkotóknak: Walter Crane és William Morris, akik 1887 és 1889 között több előadást tartottak a művészeti iskolában. A skót Macpherson ősi kelta mondavilág illúzióját keltő Ossziáni énekei a festőnek induló Morris mellett Rossetti és Burne-Jones képzeletét is megihlették. Magától értetődően érezhette művészetük indítékait magához közelállónak Mackintosh, akinek első kivitelezett műve 1891-ben – apja főnökének sírlemeként – egy úgynevezett kelta kereszt, a székesegyház mögött emelkedő temetődombon.

E szellemi beágyazottság ellenére Mackintosh plakátjai – először ezek kerülnek széles nyilvánosság elé – barátságtalan fogadtatásban részesültek. Azt vetették alkotója szemére, hogy a munkáin szereplő „emberek gázcsövek képzetét keltik.” Versben is csúfolódnak róla, mégsem hátrál meg. Sőgora 1895-ben önállósítja magát, ő azonban marad a cégnél, amelynek utóbb társtulajdonosa lesz. A glasgow-i (Királynő keresztje) templomban a padsor plasztikusan eleven megformálása 1897-ben már egyértelműen mutatja egyéniségének karakteres jegyeit. Ezzel egy időben két nagyszabású – életművét döntően meghatározó – olyan vállalkozása veszi kezdetét, amelyekkel mind a hazai, mind a nemzetközi szcena sokat emlegetett szereplőjévé lép elő. Amellett, hogy Glasgow-ban, Drezdában és Bécsben lakásinteriőröket tervez, Josef Hoffmann meghívására 1900-ban Bécsben részt vesz a Secession VIII. kiállításán, 1902-ben pedig a torinói nemzetközi iparművészeti kiállításon.

Építészként alighanem a Glasgow School of Art a legjelentősebb alkotása. (Sajnálatos módon a közelmúltban két tűzvész is szinte romba döntötte.) Az iskola igazgatója, Newbery biztatására a kilencvenes évek elején kezdett foglalkozik vele, s kitartása 1897-ben meghozta gyümölcsét: tervével a Honeyman & Keppie nyeri el a megvalósítására kiírt pályázatot. Két év múlva készül el az



A könyvtár a Glasgow School of Art-ban, 1906–09 /
The library of the Glasgow School of Art, 1906–09

első szárny, 1906-ra fejeződik be az építkezés, de még 1909-ben is bővítenek rajta. A műtermeket nagyméretű, szinte már függönyfalszerű ablakkal megvilágító robusztus épületet Mackintosh a szecesszió szellemében minden részletre kiható művészi igényességgel formálta meg. Ennek a műgondnak ékes bizonyása az impozáns benyomást keltő könyvtár. Sötétre pácolt tölgyfa konstrukciója visszafogott dekorativitásában is levegős teret képez a galériás kialakítással; a falak

mentén üvegezett szekrényekben sorakoznak a könyvek, a ciprusfa író- és pultos asztalok mellett a szintén általa tervezett (Windsor-típusú, majd négyzethálós támlájú) székeken ülő olvasóknak lépcsőzetesen egymásba csúsztatott hasábok alkotta mennyezeti lámpák szolgáltatnak világosságot.

Mint a könyvtár (jelenleg csak archív fekete-fehér és későbbi színes fotókon szemlélhető) enteriőre is mutatja, Mackintosh mindenekelőtt bútortervező belsőépítészként alkotott maradandót. Akként pedig a teaházaival. Az elsőt még az alkotó színrelépése előtt, 1878-ban létesítette Miss Cranston, a munkásvárosokat, így Glasgow-t is sújtó alkoholizmus elleni küzdelem színtereként. (A súlyos „pálinkakórság” ellenére nálunk nem létesültek hasonlóak; a kocsmák vasárnapi zárva tartását sem szavazta meg a parlament.) Az ötletet bátyja teakereskedése szolgáltatta, amelyet az tett közkedvelté, hogy az innivalóhoz süteményeket is felszolgáltak. Mackintosh négy ilyen szalon tervezésében vett részt; mindegyik a belvárosban volt. A Buchanan utcát még George Walton (egy jó ízlésű berendező) alakította ki, három falára viszont már Mackintosh készített pannókat a korabeli skót díszítőművészetre jellemző sabloneljárással 1896/97-ben. Nem tudjuk, ki kérte fel erre a munkára, de nyilvánvalóan sikere lehetett vele, mert ezt követően másfél évtizedes folyamatos és a bútorok tervezését is magában foglaló belsőépítészeti munkakapcsolat alakult ki a művész és Miss Cranston között. Az Argyle utcai épület helyiségeit 1898-ban már Mackintosh új – feltűnően karcsú – karakterű bútoraival rendezték be. (Waltonra csak a kísérő dekoráció maradt.) Ezt 1900-ban az Ingram utcai szalon követi, ide készült az az ikonikus (a háttámlát ovális pajzzsal megkoronázott) széke, amelyet ugyanebben az évben Bécsben is bemutatott. Legnagyobb volumenű munkája a Sauchiehall utcában volt, itt a négyszintes épületet is ő tervezte. A Willow Tea Rooms (Fűzfa teaház) 1903-ban nyílt meg, de korántsem tekinthető az utolsó munkájának. Még a tízes évek elején is tervezett ide új darabokat, illetve enteriőröket. Sőt a korábbiakba is, amelyek közül kettőt említenék az Ingram Street-iből: az Oak roomot (Tölgyfa terem, 1907/8) és a Kínai termet (1911).



A Willow Tea Room (Fűzfa teázó)
a Buchanan Streeten. Rekonstrukció, 1983–97.
A szerző felvétele / The Willow Tea Room in
Buchanan Street. Reconstruction, 1983–97.
Photograph by the author

A bútorokat időrendbe rakva azt látjuk, hogy nyúlánk jellegüket megtartva fokozatosan válik minimalistává a formaviláguk. 1903/04 tájáról valók Mackintosh legérettebb, már teljes egészében mértani konstrukciói. (Ezek replikáit gyártja 1973-tól a Cassina.) 1906-os londoni tudósításában a grafikus, majd bűtortervező Falus Elek ugyan „kis Glasgow”-

nak nevezi Bécset, Mackintosh és körének nyilvánvaló hatására utalva. De teljes joggal teszi hozzá, hogy „Bécs érthetőbben beszél Mackintosh-nál a népek.” Koloman Mosertől már 1900-ból ismerünk úgynevezett „viereck” bútorokat, Josef Hoffmann 1902-es munkái között szintén több ilyen akad. Jellegzetes kockás stílusával tehát Mackintosh paradox módon csak őket követi, noha az első négyzetes konstrukció – a honfitárs Dresser teáskannája – 1879-ben született. A klorit a konstrukcióval párhuzamosan szintén úgy egyszerűsödik, hogy közben egyre merészebb lesz. A korai hátasszékek feketére pácolt darabok. Majd a fehér alapon rózsaszínnel, kézzel, sárgával élénkített art nouveau-s stílus 1906 táján sötétbarnára redukálódik, amelynek homogenitását az alig világító kék és bíbor üvegbetétek csak hangsúlyozzák. Ezt a komor monokrómiát végül a tízes évek elején a rácsos térelválasztókkal mozgalmassá tett kínaiázó enteriőrökben art decót előlegező élénk türkizvöld váltja fel.

Ahogy egyre radikalizálódik a stílusa, úgy fogy el körülötte a levegő. Megrendelés híján 1913-ban még cége is kénytelen megválni tőle. Mackintosh Londonba költözik, hátralevő éveiben (1928-ban halt meg) eleinte textilmintákat készít, majd tájképeket és csendéleteket fest. Ezek minősége meg sem közelíti pályája csúcskorszakának teljesítményét. Ugyancsak szomorúan alakult a szalonok sorsa: a mértékletességi mozgalom lanyhulásával Kate Cranston a tízes évek végén eladta a teaházakat, amelyeket aztán átalakítottak, a berendezésüket pedig kidobták. Legtovább – az ötvenes évek derekáig – az Ingram utcai működött; utána üzlet lett belőle. Még szerencse, hogy amikor 1971-ben az épületét lebontották, már tisztában voltak Mackintosh kivételes jelentőségével, ezért az Oak roomot elemeire szedve múzeumba szállították. Restaurálás után tavaly óta felállítva látható a V&A Dundee Design Museum hipermodern épületében. (A bútorzata sajnos nem maradt meg.) A szecesszió újrafelfedezése és vele a városi Mackintosh-kultusz nyomán Anne Mulhern 1983-ban két korábbi teaház szomszédságában – az alkotó kínai termének és több bútorának replikáival – a Buchanan utcában Willow tearoom (Fűzfa teázó) néven nyitott kávézóval egybekötött éttermet. Majd miután a Sauchiehall utcai teaház épületéből kiköltözött a Daly’s Department Store (női ruhaszalon), egy másik lelkes üzletasszony, Celia Sinclair magánalapítványt hívott életre az építész e főművének helyreállítása érdekében. A tízmillió fontot felemésztő vállalkozás sikerrel járt: 2018-ban, Mackintosh születése 150. évfordulóján elegáns artvendéglőként újra megnyílt a publikum előtt.



A Willow Tea Rooms (Fűzfa teaház) a Sauchiehall Streeten, 1903–1912.
A földszinti teázó. Rekonstrukció, 2018 / Mackintosh at The Willow tearooms
in Sauchiehall Street, 1903–1912. The ground-floor tearoom with its tea gallery.
Reconstruction, 2018. Mackintosh at The Willow/Glasgow@Rachel Keenan



A Willow Tea Rooms (Fűzfa teaház) a Sauchiehall Streeten, 1903–1912.
A díszterem utcai traktusa. Rekonstrukció, 2018 / Mackintosh at The Willow
tearooms in Sauchiehall Street, 1903–1912. The Room de Luxe at the front on the first
floor. Reconstruction, 2018. Mackintosh at The Willow/Glasgow@Rachel Keenan



A Willow (Fűzfa) szék. Feketére pácolt tölgy, 1904. A Glasgow School of Art gyűjteménye. Cassina-replika / Willow chair. Black stained oak, 1904. Collection of the Glasgow School of Art. Cassina re-edition

Az arts and crafts mozgalom és részeként a glasgow-i art nouveau nem volt ismeretlen a korabeli magyar publikum előtt. Az Iparművészeti Múzeumban 1900 őszén önálló tárlaton mutatkozott be családjával Walter Crane, aki előadást is tartott Budapesten. Két évvel később pedig Brit iparművészet címen nyílt átfogó seregszemle, ennek anyagát különben Newbery válogatta, a plakátját a bútorával is szereplő George Walton tervezte. A Glasgow-i Négyek közül azonban senki nem vett részt rajta. Szellemiségét egyedül E. A. Taylor karosszéke képviselte. Noha ez az anyag ily módon nem sokat mutatott Mackintosh és körének radikalizmusából, vitatkoznom kell azokkal, akik szerint az nem hatott volna a magyar tárgykultúrára. Wigand Ede 1902-es Leányszobája, amelyet korabeli reprodukcióból ismerünk, ugyanebből az időből származó Ebédlőszekrénye (ma az

Iparművészeti Múzeum tulajdona), Moiret Ödön 1907-es Fehér széke, valamint a Bálint–Jámbor-páros, Maróti Géza, Vágó József több munkája tanúsítja, hogy ez a négyzetmotívumairól azonosítható puritán geometrikus szecesszió nálunk is kifejtette hatását. Nem volt ugyan olyan látványos a megnyilvánulása, mint Glasgow-ban, viszont folytatásra talált – a még szintén kortársnak tekinthető Lajta Béla enteriőrjeiben, majd hosszú szünet után a nyolcvanas években az erdélyi származású Vásárhelyi János mai igényekre és gyártástechnológiára Wigand nyomán reflektáló bútoraiban.

(Artmagazin 2020/1)

Charles Rennie Mackintosh (1868–1928), a member of the so-called Glasgow Four, was a leading figure in the Aesthetic Movement, a British art movement that strongly influenced the Secession style in Europe. Having trained as an architect, his most remarkable piece of work is one of the buildings belonging to his alma mater, the Glasgow School of Art, constructed between 1896 and 1906, for which he designed the furnishings and all the fittings himself. He began his career as a graphic designer and his first public commission was for decorative panels. The present study, which is based on the author's personal experience, concerns the tearooms that were founded at the turn of the 19th and 20th centuries in Glasgow, a city then developing into an industrial metropolis, by the philanthropic entrepreneur Catherine Cranston in an effort to combat the increasingly serious social problem of alcoholism. Mackintosh was given the task of creating a pleasant environment for these establishments; he designed four tearooms, one of which has been restored to its original form and can be visited at the recently opened V&A Dundee's Scottish Design Gallery. The most significant of the four projects, the Willow Tearooms were reconstructed in 2018 on the basis of contemporary photographs and various surviving items. The furnishings that Mackintosh created for the tearooms secured his place as one of the most renowned furniture designers in Europe in his day, and re-editions of his most successful pieces were manufactured in series by the high-end Italian furniture design company Cassina.



A Gazdag halfogás szalonszekrény, 1899. Budapest,
Iparművészeti Múzeum / *The Rich Haul' buffet cabinet, 1899.*
Budapest, Museum of Applied Art © MAK/Aslan Kudrnofsky

Aki a WW logóját tervezte

Koloman Moser és a fin de siècle



A Wiener Werkstätte emblémája, 1903 /
Logo for the Wiener Werkstätte, 1903

2018 a Secession jegyében telt a bécsi múzeumokban. Száz éve távozott ugyanis az élők sorából a mozgalom négy meghatározó egyénisége: Gustav Klimt, Koloman Moser, Egon Schiele és Otto Wagner. A centenáriumra kiállításokkal emlékezett a Leopold és a Wien Museum, továbbá a Belvedere. Követte őket az Iparművészeti Múzeum (MAK); az őszi Klimt- és Wagner-hommage után, itt nyílt meg december közepén Koloman Moser reprezentatív életműtárlata. Ezt egészíti ki a művész díszlet- és jelmezterveiből, színházi plakátjaiból rendezett kamarabemutató a Theatermuseumban.

„Klimt és Hoffmann között” – ez a mintegy ötszáz munkát felvonultató kiállítás alcíme. Elvégre az osztrák szecesszió e két kiemelkedő jelentőségű – festő, illetve építész – alkotójával szorosan együttműködve bontakozott-teljesedett ki Koloman Moser kettős kötődésű életműve. Munkássága a piktúra jegyében indult és zárult, legérdekesebb fejezetét pedig az elképesztően termékeny és nem kevésbé sokoldalú

tervezőművész jegyzi. A *Tausendkünstler*, miként az eszmetárs Hermann Bahr nyilatkozott róla szellemesen. Lévéen Moser művészként is ezermester.

1868-ban született Bécsben, ahol apja a Theresianum (nemes ifjak, köztük magyar arisztokraták bentlakásos nevelőintézetének) tisztviselőjeként dolgozott. A környék iparos negyednek számított, műhelyeiben a gyerek Moser gyakran megfordult. Apja őt is hasonló pályára szánta; így lett tízéves korában a kereskedelmi iskola tanulója. 1885-ben azonban a Képzőművészeti Akadémiára jelentkezik, majd 1892 és 1895 között a Kunstgewerbeschule (Iparművészeti Iskola) növendéke. Még 1888-ban meghalt édesapja, attól kezdve neki kellett gondoskodnia édesanyjának és két testvérének eltartásáról is. Grafikai (illusztrációs) munkákat vállalt, lett mesterének ajánlására a császár unokahúgainak rajzra oktatója. Igencsak nehéz körülmények között élt; ahogy Alma Mahler naplójából tudjuk. Megrökönyödve számolt be az ifjú tehetség családjának szegényes és lepusztult otthonáról, amikor egyszer váratlanul meglátogatta.

Amilyen hosszan tartott a felkészülés, olyan gyorsan talált Moser önmagára és ért a pálya csúcsára a kilencvenes évek közepén. A fordulatot a rendezés látványosan prezentálja. A *festészet* múltját archív felvétel szemlélteti; Moser egyik akadémiai tanára, Franz Rumpler látható rajta németalföldi kosztümben



a Ferenc József-i császárizmus atyamesterének, a szintén tizenhetedik századi művésznak öltözött Hans Makart társaságában. Az *iparművészet* nem kevésbé exkluzív gyakorlatát pedig a kiállítás előterében álló, dúsan faragott és rokokó amorettékkel ékes kabinetszekrény illusztrálja, amelyet az iparművészképzést is felügyelő Museum für Kunst und Industrie igazgatója, az építész Josef von Storck készített 1881-ben Rudolf trónörökös számára. Ennek a világnak fordított hátat a frissdiplomás Koloman Moser, amikor 1895-ben véghez vitte a maga egyéni szecesszióját. Azokkal szubtilisan dekoratív mintalapokkal (*Ének, Szerelem, Tavasz*), amelyeket Klimt már-már freudi érzékiségűre hangolt női aktjának (A szobrászat allegóriája) és az épp abban az évben kiállított japán fametszetek hatására készített Martin Gerlach kiadó megbízásából. Miként Christian Witt-Dörning, a kor és Moser talán legjobb ismerője, jelen kiállítás főkurátorának tanulmánya hívja fel rá figyelmünket a katalógusban.

A következő évben Moser is tagja lesz annak a Siebener-Club néven 1892-ben alakult társaságnak, ahol az akadémizmus és historizmus ellen fellázadt művészek tömörültek – Klimttel, Hoffmannal, Josef Maria Olbrich-hal és Carl Mollal az élen. Mintegy jelezve kívülállásukat a Künstlerhaus kiállításain domináns hivatalos szervezet ellenében. Amikor érzékelik, hogy hiába tiltakoznak a közelgő párizsi világkiállítás anyagának konzervatív válogatási szempontjai miatt, 1897-ben döntő lépésre szánják el magukat. Kiválnak a Künstlergenossenschaftból és Secession Wien néven önálló szövetséget alapítanak. Ahogy törekvéseik értő patrónusaként Bahr fogalmazott utóbb: „A kérdés az: üzlet vagy művészet. Ezt vetette fel a mi Szecesszióknk.” Olbrich tervezi csoportjuk kiállítócsarnokának a város központjában ma is álló épületét, külső falain Moser (ma már csak archív fotókon létező) díszítő-plasztikáival, a bejárat fölött kerek üvegablakával. Alapító tagként az ő javaslatára indítanak saját folyóiratot, amely a megújulás programjaként a tavaszra utaló *Ver Sacrum* nevet kapja. Plakátok mellett a lap tipográfiai arculatát, a második szám címlapját szintén ő készíti. Valamint az egyesület szórólapját, több kiállító levelezőlapját, a gyors egymásutánban nyíló tárlatokon nem egy terem fali installációját, de nem sorolom. Inkább azt emelném ki, hogy nem éri be a grafikával, amelynek avatott képviselője. Nem csupán síkdekorációnak is tekinthető lakástextileket tervez (a már akkor is nagynevű Backhausen cégnek), munkáival hamarosan kilép a térbe.

A XIII. Secession-kiállítás plakátja, 1902 /
Poster for the XIII Secession exhibition, 1902 © MAK



Karosszék a purkersdorfi szanatórium előcsarnokából, 1903 körül,
Prag-Rudniker fonottbútorgyár / Armchair from the entrance hall of the
Purkersdorf sanatorium, c. 1903, Prag-Rudniker basketwork furniture factory.
Leopold Museum © MAK/Aslan Kudrnofsky

1897-től új igazgatója van az iparművészeti múzeumnak, az addig az iskolában dolgozó Arthur von Scala, nem mellesleg az angol arts and crafts mozgalom lelkes híve, aki új – a szecesszionisták törekvéseivel rokon – szellemiséget honosít meg az intézményben. Nem kevésbé jelentős fordulat a korabeli Bécs kulturális életében, hogy 1899-ben Otto Wagner – a legtekintélyesebb kortárs építész – a Secession tagja lesz. A kor követelményeit és részben anyagait érvényesítő historizmusa a kilencvenes évekre stílusosan is modernizálódott. Akkor készült a Stadtbahn (a városi vasút) általa tervezett szecessziós épülete a Karlsplatz másik oldalán, átellenben Olbrich székházával. *Kunst und Gewerbe* (Művészet és mesterség/ipar) címmel egyszersmind elvi jelentőségű cikket publikál a *Ver Sacrum*-ban (1900/3); ipar és gazdaság, illetve művészet egymásra utaltsága mellett érvelve benne: „[c]sak a művészet által, gondozása és elismerése révén, az iparnak éltető erőt adva, válik lehetővé, hogy az állam jóléte és gyarapodása fokozódjon.” Ugyancsak az új eszmék diadalmas térhódításának jele, hogy a Secession három tagja (Wagner után Hoffmann és Moser is) a Kunstgewerbeschule tanára lesz. (Olbrich csak azért nem, mert a darmstadti művésztelepnek lett a vezetője.)

Ilyen körülmények között – mondhatni ideális légkörben – magától értetődően teljesedik ki „a dekoratív rajz és festészet” oktatójaként az

alma materba visszatérő alkotó művészete. 1899-ben a múzeum pályázatot hirdet „egyszerű háztartás edénykészletének” megtervezésére, Moser jelentkezik és meg is nyeri. A (ma elsősorban reprezentatív világítótestekről nevezetes) Bakalowits Söhne pedig hamarosan „professor Moser” munkájaként gyártja és forgalmazza, meg persze hirdeti is, ahogy a szintén általa tervezett (az egyes darabok árát is feltüntetve) reklámkiadványon olvasható. Az üvegtárgyakat (főleg vázákat) hamarosan porcelánedények, illetve bútorok követik. Ez utóbbiak közé tartoznak azok az intarziával, fém- vagy épp textilapplikációval egyénített szekrények és tállalók, amelyek ezért festmények módjára címet is kaptak. Közülük több darab (*Elvarázsolt hercegisasszonyok*, *Gazdag halfogás*) az 1901-ben Budapesten megtelepedő Schmidt Miksa bútorgyáros gyűjteményéből kerül később a mi Iparművészeti Múzeumunkba. Első változatuk a Secession 1899-es VII. kiállításán szerepelt, utóbb több variáns készült belőlük. Közös vonásuk azonban, hogy a belga iparművészet fegyelmezettségében is elegáns, festőien szeszélyes díszítésmódja jellemzi őket, amelynek a művész személyiségét hangsúlyozó Henry van de Velde volt a legmarkánsabb képviselője. S akinek egy egész enterőre szerepelt a fent említett kiállításon a Meier-Graefe alapította (filiáléjával Magyarországon is jelenlevő) Maison Moderne üzlethálózat jóvoltából.



Írószekrény és fotel Berta Waerndorfernek, 1903 /
Writing desk and armchair for Berta Waerndorfer, 1903. WW
© MAK/Nathan Murrell



Díszdoboz, 1906. WW / Decorative box, 1906. WW
© MAK Georg Mayer

Ez a – némiképp leegyszerűsítve – organikusnak mondható, keleti hatásokat is érvényesítő felfogás az új század első éveiben Moser munkáiban igencsak módosul: a puszta szerkezetre redukált konstrukció válik uralkodóvá. A nemzeti örökség részeként újraértelmezett biedermeier lakályos egyszerűségének felfedezése mellett az ornamentikakultusszal szembehelyezkedő Adolf Loosnak is szerepe lehetett benne, bár nevezetes írása – A díszítés bűn – csak később jelent meg. A változás döntő impulzusa alighanem mégis a glasgow-i Négyek (Mackintosh és körének) bűvkörébe kerülő Hoffmann-tól származik; ő tervezi ugyanis 1901-ben azt az ikerházat, amelynek egyik felébe Moser, a másikba majd Moll költözik. A lakásban a hall (korabeli fényképről ismert) berendezése az építész tervei alapján készült, a hálószoba feketés léniaival élénkített hófehér bútorzata, amely megmaradt és most szerepel a tárlaton, tulajdonosának munkája. Csak azért nem állíthatjuk, hogy mintha azonos kéztől származnának, mert Moser ezúttal még pályatársánál is következetesebb (konyhai kredencknél szokásos) geometriával élt. E stiláris egymásra hangolódást aztán szervezeti összefonódás követi: a következő évben együtt dolgoznak, a közös munkába Mackintosh-t is bevonva, a textilgyáros Fritz Waerndorfer lakásának berendezésén. (Régi ismerősről, sőt elvbarátról van szó, aki egykor a 7-es Klubnak is tagja volt.) Hoffmann akkor már beható ismeretekkel rendelkezett az arts and crafts-mozgalom által életre hívott céhekről: először az 1900-as párizsi világkiállításról látogatott a szigetországba, majd 1902-ben újra útra kelt. Londonban a Guild of Handicraftet működtető Ashbee-vel, Glasgow-ban Mackintosh-sal találkozott. De csak a Waerndorfer-lakás berendezése során ébred rá arra, hogy munkájuk megszervezésére (a pénzügyek bonyolításától az anyagok beszerzésén át a kivitelezőkkel való kapcsolattartásig) nekik is szükségük van (volna) ilyen szervezetre. Hogy alkotóenergiájukat a tervezésre koncentrálhassák. Így jön létre – hasonló németországi előzményeket követve – 1903-ban a Wiener Werkstätte. Az üzletember Waerndorfer és a két művészeti vezető (Hoffmann és Moser) irányításával.



A Kohn-cég vándorkiállításának plakátja, 1904 /
Poster for the travelling exhibition of the Kohn company, 1904
© MAK/Ingrid Schindler

Moser ekkor tervezi a cég klasszikus emblémáját (a Waerndorfer lakásába szánt szőnyeg hátoldalán skicceli fel először) és a tárgyakra kerülő művészye-
gyeket. A vállalat azonban ennél is jelentősebb vál-
tozás az életében: többé-kevésbé zavartalan és ezért
a korábbinál is termékenyebb és főleg kvalitásosabb
alkotótevékenységet eredményez. Ekkor születik
újabb bútorsora mellett számos ötvöstárgya (kazet-
táktól ékszerekig), amelyeknek a játékosan mértani
és a figurálisan stilizált díszítőmotívumok szín-
tézise adja legfőbb vonzerejét. Miként a korabeli
publikációk mutatják, tevékenységében a belső-
építészet dominál. A berendezések minőségéről
ma egy-egy szerencsésen fennmaradt és a mostani
tárlaton is látható darabja alapján alkothatunk fo-
galmat. Ilyen mindenekelőtt az Eisler von Terra-
mare számára készült néhány korpusz és egy pom-
pás étkezőszék (feketére pácolt) intarziával, Berta
Waerndorfer szekrénye és fotelje, a Stonborough-
Wittgenstein berlini lakásába tervezett konyhaszek-
rény, valamint egy paraván. Közben kiveszi részét
a bécsi szecesszió nevezetes *Gesamtkunstwerk*jeiből
is: Otto Wagner steinhofi templomába (1903–1907)
üvegablakokat készít, Josef Hoffmann ugyancsak
fő műnek számító purkersdorfi szanatóriumának
(1904) belsőt az építésszel közösen formálja meg,
illetve rendezi be a szabályos hasáb formájú és az
ülőlapon sakktáblamintás (a Prag-Rudniker fo-
nottbútorgyár kivitelezte) karosszékével. Ha ugyan
alakításnak lehet nevezni a szinte steril – a fala-
kon csupán alig tapintható látványelemekre redu-
kált – enteriőröket, amelyeknek Moser hasonlóképp
csupasz kiállítási terei az előzményei.

1905-ban megnősül: Hoffmann egyik tanítványát
(egy sörfőzde-tulajdonos lányát) veszi feleségül. A magánélete rendeződik,
a Werkstätte anyagi helyzete viszont hamarosan bizonytalanná válik. Likvidi-
tási gondjai miatt – Moser megkerülésével – Waerndorfer a művész feleségéhez
fordul. A kölcsön annyira felháborítja a pénzügyekben szigorú etikához szokott
mestert, hogy négyévi együttműködés után kilép a vállalatból. Bizonyos, hogy
döntésében más dolgok is közrejátszanak: túlterheltsége, kiszolgáltatottsága
a megrendelők olykor megalázó kompromisszummal járó kéréseinek, min-
denesetre végérvényesen hátat fordít a belsőépítészetnek és a tárgytervezés-
nek. Az iparművészetből számára a bélyeg- és a bankjegypervezés marad. Meg
a színház – nem sok sikerrel, mert szinte egyetlen elképzelése sem valósul meg.
Utolsó évtizedében a képzőművészetrel vigasztalódik; igaz, szimbolista expresz-
zionizmusának ereje csupán néhány sikerültebb művében mérhető szellemi
rokonai (mindenekelőtt a stílusában hozzá legközebb álló Ferdinand Hodler)
erudíciójához.

(Artmagazin 2019/1)



Paraván, 1906. Karl Beitel, Theresa Tretan /
 Fire screen, 1906. Karl Beitel, Theresa Tretan
 © MAK/Georg Mayer

Koloman Moser (1868–1918) was one of the foremost figures in the Vienna Secession. The present study, written on the occasion of a comprehensive exhibition organised by the Museum of Applied Arts in Vienna (MAK) to mark the centenary of his death, provides an introduction to his career, which – as suggested by the subtitle of the MAK exhibition – placed him between the painter Gustav Klimt and the architect and designer Josef Hoffmann. Having trained as a painter, he ultimately worked in the field of design. However, a rather more dramatic reorientation – and one that can be regarded as a genuine secession – was his rejection of the previously all-pervasive academic approach. By the early 1890s, he had become part of the small group of artists, led by Klimt and Hoffmann, who resigned from the Künstlergenossenschaft [Association of Austrian Artists] in the middle of the decade and founded the progressive union known as the Vienna Secession in 1898. They established an exhibition hall on Karlsplatz, in the centre of Vienna, which is still in use today. The walls of the building, which was designed by Joseph Maria Olbrich, were decorated with works by Moser. The group's journal, *Ver Sacrum*, published many of Moser's graphics. He worked in almost every artistic genre, designing textiles, furniture, posters and ceramics (his contemporary, the writer Hermann Bahr, gave him the sobriquet *Tausendkünstler*, or 'thousand-artist'). From 1899, he taught at the School of Applied Arts.



Könyvborító Heinrich Pudor: Dokumente des modernen Kunstgewerbes című művéhez. H. Hirschward GmbH, 1902 / Cover to Heinrich Pudor, *Dokumente des modernen Kunstgewerbes*, publisher: H. Hirschward GmbH, 1902, Markanto Designklassiker UG © photo: RBA Köln, Marion Mennicken

A mindentudó

150 éve született Peter Behrens



Ventilátor. AEG, Berlin, 1907. A szerző archívumából /
Electric fan. AEG, Berlin, 1907. From the author archives

Az AEG számára 1911–12 között Berlinben emelt Turbinacsarnokkal, amely hazájában az első acél-üveg-betonkonstrukció volt, Peter Behrens örökre beírta magát a modern építészet történetébe. Munkássága korszakos jelentőségének ékes bizonytsága, hogy ugyanebben az időben kapott tervezőirodájában életre szóló útra-valót, amolyan posztgraduális DLA képzésként, az elmúlt század három építészóriása: Walter Gropius, Mies van der Rohe és Le Corbusier. Születésének jubileumán a kölni iparművészeti múzeum (MAKK) 221 (jelentős hányadában kölcsönzött, nem kis részben most először látható) alkotásának felvonultatásával „Alleskönner” (A mindentudó) címmel rendezett munkássága előtt tisztelgő reprezentatív kiállítást, amely a sokoldalú tervező kevésbé ismert iparművészeti tevékenységéről ad átfogó képet.

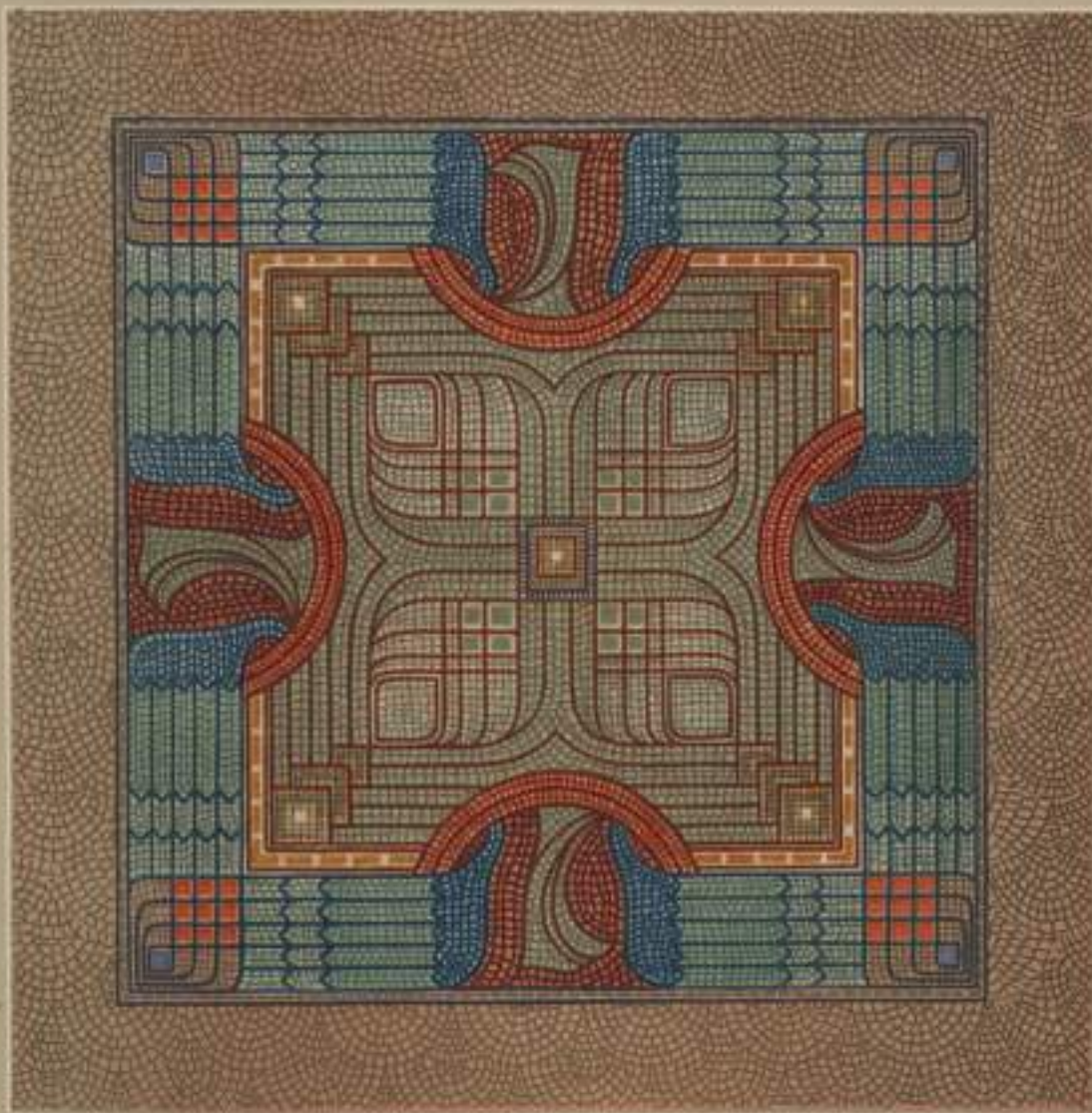
Mint annyi kiemelkedő pályatársa (William Morris-tól Henry van de Veldén át Vlagyimir Tatlinig) Behrens is festőként kezdte a pályáját. Tanulmányairól keveset tudunk, a kölni tárlat is szükséztávan beéri annyival, hogy 1886-ban (valószínűleg attól kezdődően) Karlsruhe-ban és Düsseldorfban festészeti tanulmányokat folytatott. A helyi művészeti akadémiákon amolyan vendéghallgató lehetett három éven át (mint Eva-Maria Demuth 1990-es katalógusából kikövetkeztethető). „Született 1868. április 14-én Hamburgban. Egyébiránt autodidakta” – közli magáról egy autográf szövegben 1920-ban az akkor már nemzetközi ismertségű alkotó. Nincs okunk kételkedni e kekk – egyértelműen magabiztos és kellően pimasz – kijelentésben, hiszen rendkívül sokoldalú és ahhoz mérten is termékeny életműve minden darabja nagy felkészültségű, vérbeli profit mutat. Hinnünk kell neki mindezen túl azért is, mert 1887-től Münchenben él, aminek a továbbiakra nézve lesz nagy jelentősége. A bajor főváros ugyanis nemcsak az akadémiáról nevezetes; legalább ennyire a Glaspalast re-relatív kiállításairól is, amelyeken elsősorban a kortárs francia plein-air tájképek, megint mások szimbolista-expresszionista darabjai merőben új szellemiséget közvetítenek. Ez nem marad hatástalan a pályakezdő fiatalemberre. Így lesz 1893-ban alapító tagja a Müncheneri Secession lázadó művésztszatsaságnak. Igazodását példázza a kiállításon két vásznának érdes koloritja és szinte spirituális hangulata, amelyet mi az ekkortájt ugyancsak Münchenben dolgozó Ferenczy Károly szecessziós mellékízü naturalizmusából ismerhetünk. E fanyar életérzés közvetítéséhez színes metszeteiben mellesteg Munch drámai piktúrájával rokon dekoratív eszközöket is használt.



Kecsksomagolás. Werkbund, Hannover, 1914 / Biscuit packaging. Werkbund, Hanover, 1914 © Bahlsen GmbH & Co. KG.

A szecesszió *Gesamtkunstwerk*-et hirdetett. Az összművészet programja pedig magától értetődően követelte meg a sokoldalú – a művészet lehetőleg minél több ágában tevékenykedő – alkotókat. A századfordulón ilyenre vált Peter Behrens is, méghozzá a lehető legtudatosabban. 1900-ban publikált nevezetes tanulmányában (Az élet és a művészet ünnepei, avagy a színház mint legmagasabbrendű kulturális szimbólum) szinte profetikus hangnemben hirdeti: „Egy új kultúra felé haladunk: a mi kultúránk felé. Ezért lesz új stílusunk (...), amely minden alkotásunkat áthatja (...) Házat akarunk emelni. Házat, amely minden művészetet befogad.” Szavait tettek követik. A brosúra már általa rajzolt címlappal jelenik meg, emellett íróbarátainak könyvkötéseket és borítókat, sőt – a tipográfia legkényesebb feladataként – remek betűket tervez, ezekből több ugyancsak szerepel a kiállításon. Korai elismertségének fényes bizonyágaként szintén az ő munkája az 1894-ben felavatott Reichstag modernizált gót verzalokból megformált felirata (DEM DEUTSCHEN VOLKE), amely a homlokzaton azóta is logóként funkcionál. A kor kihívására adott tudatos válaszának tekinthető továbbá, hogy kezdeményező szerepet vállal a modern német tárgykultúra történetében kiemelkedő szerepet játszó Werkstätten für Kunst und Handwerk létrejöttében (1897), illetve tevékenységében. E kézműves műhelyszövetkezet tagjainak célja az volt, hogy a gyáripár kommersz és többnyire igénytelen árucikkei ellenében művészek által tervezett kiegészítő termékekkel kínáljanak a piaci versenyben az előbbit is maximális minőségre (*Qualitätsarbeit*) ösztönző alternatívát. Behrens ezen program jegyében tervez szőnyeget, tapétát és ajtókilincset, sőt batisztabroszt (geometrikus mintákkal), szürke selyemruhát (a gombok helyén fekete fűzővel), ezüst melltűt (áttört körben), olykor díszletet is (a düsseldorfi színháznak).

Mozaikpadló színes terve Behrens darmstadti házához. Deutsche Kunst und Dekoration, Darmstadt, 1902 / Colour sketch of the mosaic floor for Behrens' house in Darmstadt. Deutsche Kunst und Dekoration, Darmstadt, 1902 © MAKK Photo: RBA Köln, Marion Mennicken



PETER BEHRENS.

ROSAK-BUCHEN IM HAUSE BEHRENS-LEHNHARDT
AUSSET, VON VILLEROY & BOCH-METTLACH.



Üveg pohár-sorozat rubinvörös szárral és talppal.
Rheinische Glashütten AG, Köln-Ehrenfeld, 1901 / *Series of table glasses
with ruby-red stems and feet. Rheinische Glashütten AG, Ehrenfeld, Cologne,
1901* © MAKK Photo: Jan Rothstein



Elektromos tea- és vízforralók. AEG, Berlin, 1909 /
Electric tea and water kettles. AEG, Berlin, 1909
 © MAKK Photo: Jan Rothstein

Mindenekelőtt azonban a lakásberendezés alapvető tárgyaira összpontosít. A Glaspalast 1898-as kiállításán egy terített asztalt mutat be, amelynek minden darabja (a borospohártól a szőnyegig) képzeletének szülötte. Ezt aztán kiállítja Berlinben is, a röviddel azelőtt két belsőépítész (Martin Keller és Carl R. Reiner) által a *Jugendstil* jegyében életre hívott művészeti szalonon. A Keller & Reiner vállalatához fűződő kapcsolatának érett gyümölcse már az a visszafogottan szecessziós vonalú, natúr fa ebédlőberendezés (tálaló, bőrhuzatú székekkel), amely a mostani tárlaton is szerepel. Ezt aztán a háztartás legkülönbözőbb tartozékai követik az új század első éveiben: üvegpocharak, kerámia- és fémedények, továbbá evőeszközök, amelyekből Kölnben parádés kollekció látható. Behrens tárgytervezői tevékenységének kibontakozása szorosan összefügg azzal, hogy Münchenből hamarosan Darmstadtba költözik. 1899-ben ugyanis Ernst Ludwig szász nagyherceg művésztelep létesítését határozza el a Mathildenhöhen; vezetésére az osztrák szecesszió egyik kiemelkedő mestere, Josef Maria Olbrich kap megbízást, a meghívott hét művész között van Behrens is. Nem egyoldalú mecénási gesztusról van szó: a cél az, hogy az ott megtelepedő alkotók terveikkel impulzust adjanak a környék vállalkozásainak és ezzel hozzájáruljanak a tartomány gazdasági fellendüléséhez. A művészek csak a telket kapják, mindenki a maga elképzelései szerint, saját költségére építkezik.

Így készült Behrens kétszintes luxusvillája is. Az arts and crafts mozgalom *cottage*-aival rokon épületben alul hall, étkező, zene- és női szoba, fent három háló (külön a gyerekeknek és a házaspár két tagjának), könyvtár, férfiszoba kapott helyet. Behrens elképesztően sok pénzt (200 000 márkát) áldozott rá, nekünk inkább az érdekes, hogy minden egyes darabját ő maga tervezte. A kottatartó alatt még a *Schiedmayer* cégjelzésre is volt gondja. Valódi Gesamtkunstwerkot alkotott tehát, a maga minden történelmi előzménytől felszabadult stílusában, amiben részben Nietzsche nem sokkal korábban megjelent, nagy hatású műve inspirálta. Az *Ím-ígyen szóla Zarathustra* ugyanis „a legtávolibb tengerek” felfedezésére indulók elszántságával mondott ítéletet „a múlt jeleivel” elrejtőzők, a „minden idők és népek tarkasága” fölött. Mindezen túl díszítőelemként motívumokat (sas, kígyó, gyémánt, Nap) is sugallt az ezeket szinte nonfiguratív ábrákba stilizáló alkotónak. Ma már csak a ház áll, az enteriőrök elpusztultak, de néhány tervrajz és több berendezési tárgy (hangszer, karosszék, pohárkészlet) megmaradt, a kiállításon is láthatók. Korabeli leírások (Lichtwark, Meier-Graefe) pedig híven tudósítanak az összképről. Behrens az étkezőt a fehér-vörös, a zeneszobát a sötétkék-szürke együttesére hangolta. Ez utóbbi volt a legjelentősebb enteriőr: közepén állt az egzota intarziával és gyöngyházzal ékes zongora, alatta gazdag mintázatú famozaik a padlón, a mennyezet aranyborítást kapott, a falakat hátulról kékre alapozott üvegtáblák övezték. „Ünnepélyes, mégis visszafogott” – összegezte benyomását az 1901-ben elkészült darmstadti házról Fritz Hoeber 1913-ban megjelent, 250 oldalas nagymonográfiája, amely biztos szemmel jelölte ki a művész helyét Victor Horta, Van de Velde, Otto Wagner társaságában. Ekként került 1903-ban a düsseldorfi iparművészeti iskola igazgatói székébe.

Ma már azt is tudjuk és a jubileumi tárlat egyértelműen érzékelteti, hogy a „nietzschei stíl”-ben fogant darabok erősen redukált díszítőelemeikkel csupán a felületen opponálták Behrens addig organikusan szecessziós formavilágát. Az igazi egyszerűsödés az évtized derekán kezdődött. Jól mutatja a változást az a pianínó, amely a Wertheim Áruház mintaszobájának részeként készült 1904–05-ben. Szabályos hasábokból álló forma, pusztán egyenes vonalakkal dekorálva. Ennek a minden külsődleges látványelemtől megszabaduló attitűdnek, amelyben a görög építészet tanulmányozása és hatása is szerepet játszott, azért van jelentősége, mert újabb fordulatot érlel az alkotó fejlődésében. 1907-től az iparművész helyébe a designer lép. (Bár akkor még ezt a szót Németországban nem használták.) Behrens tagja lesz az ez évben megalakuló Deutscher Werkbundnak, amely kiállításával, konferenciáival és kiadványaival már magának a gyorsan fejlődő nagyiparnak kívánt művészeti (formatervezői) útmutatással szolgálni. De nem éri be ennyivel: az AEG „művészeti tanácsadójául” szegődik. Az elektromos berendezéseket és eszközöket előállító cég, amely az Edison fiáléjaként jött létre 1883-ban, ekkor már az alapító fiának vezetésével a maga lábán állt. A művészi hajlamokkal megáldott Walter Rathenau tisztában volt azzal, hogy a sikeres piaci érvényesüléshez kevés a műszaki fejlesztés. Ezért szerződteti a nagyhírű Behrenset belső munkatársnak. 1907-től így újabb fontos korszak kezdődik a művész munkásságában: építészként műhelycsarnokokat, kiállítási pavilonokat és üzleteket tervez, formatervezőként pedig számos termékének (teáskannák, lámpák, ventilátorok, melegítők) ad formát. E minőségében alighanem az első arculattervező, hiszen a fentiek mellett nevéhez fűződik a cég máig használatos logója, több plakátja, jó néhány gyártmánykatalógusa és sok más kiadványa. Amikor 1910-ben pontot tesz tárgytervezői tevékenységének végére, az iparművészt felváltó formatervező tapasztalatával máig érvényesen foglalja össze e már merőben huszadik századi tevékenység lényegét: „Minden olyan



Textilterv. Düsseldorf, 1904 / Textile design. Düsseldorf, 1904
© MAKK Photo: RBA Köln, Marion Mennicken

tárgy esetében, amelyet gépeken állítanak elő, nem elég művészetnek és iparnak érintkezése, belső kapcsolatuk létesítésére kell törekedni.” Ekkor már önálló építészirodája van, 1940-ben bekövetkezett haláláig kizárólag építészként és tanárként tevékenykedik. Amikor tehát a kortárs iparművészet krónikásaként Nádai Pál 1914-ben Behrens szentpétervári német nagykövetségi épületét elemzi, a már végleg lezárult tárgytervezői pálya alapján minden elfogultság nélkül mondja róla: „az új német iparművészet e legnagyobb egyénisége.” Erről győződhet meg a szintén a tízes évek derekának munkáival záruló kölni tárlat látogatója is.

(Artmagazin, 2018/3)

Peter Behrens (1868–1940) was one of the precursors of modern architecture. His name is also associated with outstanding achievements in the field of industrial design: as the artistic director for AEG, he was the first professional designer. The present study was written in connection with the exhibition organised by the Museum of Applied Art in Cologne (MAKK) on the occasion of the 150th anniversary of his birth, and presents an overview of the designer's oeuvre. As an aspiring painter, he moved to

Munich in the 1880s, a time when the capital of Bavaria was renowned not only for its conservative Academy, but also for the exhibitions hosted in the Glaspalast, a showcase for modernism that exerted a huge influence on Behrens' early career. Behrens became a member of the Munich Secession and subsequently worked as a designer for the Werkstätten für Kunst und Handwerk, an initiative launched in order to gain recognition for the applied arts. Initially, he produced exclusively graphics (books and other publications), although before long he was designing with glass, ceramics and metal for a wide variety of companies. He constructed his own house in the Darmstadt Artists' Colony, for which he designed all of the furnishings and fittings. On the strength of this project, in 1903 he was appointed as director of the Kunstgewerbeschule in Karlsruhe, after which, between 1907 and 1911, he designed numerous electrical goods (lamps, fans and kettles) for AEG, guided by an aspiration towards functional aesthetics.



A Két páva éjjeli lámpa, 1920 / *The 'Two Peacocks' night light, 1920*
© Shuxiu Lin, Courtesy of S. Bandmann and R. Ooi

Az első sztárdesigner

René Lalique



A Nagy szitakötő hűtőrácsplasztika, 1928 /
Dragonfly car radiator cap ornament, 1928
© Andy Small–John Nemeth Coll.

Elzász-Lotaringia a francia szilikátipar központja. Metzben székel a Baccarat, ahol a 19. század elején kezdődött (és máig tart) a kristályüvegek gyártása. Nancyban az art nouveau idején két cég vívott ki magának ugyancsak nemzetközi rangot: az egyik Emile Gallé, a másik a Daum-fivérek tevékenységéhez kötődik. S nem utolsósorban: a régió e kézműves hagyományára támaszkodva létesített éppen itt – egészen pontosan Wingen-sur-Moderban – üveggyárat 1921-ben a múlt század talán legnagyobb hatású francia iparművésze, René Lalique. Egykori villájában ma ötszoboros szálloda működik; az olasz Mario Botta tervezett mellé ebédlőt és borospincét. A hajdani üzemet pedig a francia Jean-Michel Wilmotte szintén nagyíró irodájának tervei alapján modern épületszárnnyal egészítették ki, ebben nyílt meg 2011-ben az alkotó teljes életpályáját mintaszerűen bemutató múzeum.

René Lalique egy Aÿ nevű, a francia fővárostól északkeletre fekvő kis településen született 1860-ban. Noha pár hónappal rá szüleivel Párizsba költözött, és majd tizenkét évesen már ott kezdte meg tanulmányait a Lycée Turgot-ban, nyaranta rendszeresen visszajárt a faluba, amelynek természeti szépségei életre szólóan rabul ejtették képzeletét. A művész nem írt magáról önéletrajzot, de gyerek- és ifjúkoráról nyilatkozott kollégájának, amikor Henri Vever többkötetes összefoglalást készített a 19. századi francia ötvösművészetről. Ebből az 1906

és 1908 között megjelent munkából tudjuk: „Hosszú órákon át időzött álmodozva a növények, a fák, a virágok előtt; csodálta elegáns formáikat, változatos színvilágukat, különleges harmóniájukat.”

Ennek az idillnek tizenhat éves korában vége szakadt. Meghalt kereskedelmi ügynök édesapja, és el kellett hagynia a rangos (és nyilván nem olcsó) gimnáziumot, ahol utóbb olyan neves személyiségek is megfordultak, mint az író André Malraux vagy Robert Desnos (később pedig Nicolas Sarkozy). A rendszeresen rajzoló fiú tehetségére akkor már felfigyeltek; tanára, az akadémikus szemléletű szobrász, Justin-Marie Lequien jóvoltából. Pénzkereső foglalkozásként talán az ő tanácsára választotta Lalique az ötvösséget, került tanoncnak két évre egy élvonalbeli párizsi ékszerész és ezüstműves, Louis Aucoc műhelyébe.



A Rózsaszín nimfa bross, 1906–08 / *Pink Nymph brooch, 1906–08*
© Shuxiu Lin – Musée Lalique Courtesy of S. Bandmann and R. Ooi





A Notre-Dame de Fidélité kápolna, Douves-la-Délivrande, 1931 /
Chapel of Notre-Dame de Fidélité, Douves-la-Délivrande, 1931
© C. Urbain – Musée Lalique

Közben talán látogatta az École des arts décoratifs esti tagozatát, de az bizonyos, hogy 1878-ban Angliába ment. A választás több mint logikus, ha az épp ebben az időben fénykorát élő arts and crafts mozgalomnak a szecesszió kibontakozására gyakorolt egyetemes (Magyarországon is jól érzékelhető) hatására gondolunk. Hogy miből fedezte tanulmányai költségét, az ugyanakkor rejtély; Vever említett beszámolójából csak az derül ki, hogy a Chrystal Palace School of Art Sydenham-ben képezte tovább magát. Nevét az intézmény onnan kapta, hogy az 1851-es londoni világkiállítás épületét az Expo bezárást követően ebbe a Londontól délre fekvő helységbe telepítették.



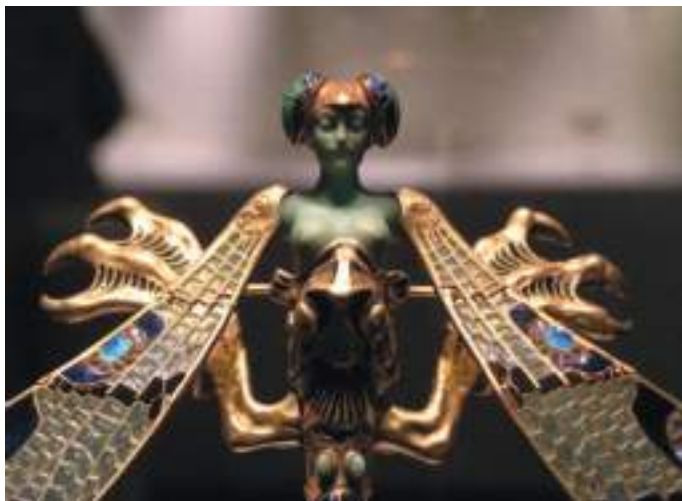
A Kristálypalota 1936-ban leégett, dokumentumok híján az utókor csak a pálya további ívéből következtethet az alkotó tanulmányainak indítékára. Minden jel arra vall, hogy Lalique tárgytervezői ambícióival már fiatalon is par excellence művésznék készült. Amikor 1880-ban visszatért Párizsba, az iparos létforma gondolata fel sem merült benne. Beiratkozott egykori tanárának akkor már fia által vezetett iskolájába, hogy grafikát tanuljon. (Az École municipale du dessin Xe arrondissement azóta Bernard Palissy nevét viseli). Szabadúszó tervezőként élt, rajzaival bombázta a nagy (részben ma is jól ismert) ékszerész cégeket (Aucoc, Boucheron, Cartier, Fouquet, Hamelin, Jacta, Viver, Villeret). Közben textileket, bútort, tapétát, legyezőt is tervezett.

Freelance maradt azután is, hogy 1885-ben az anyjától kapott pénzből Jules Destapes üzletét megvásárolva, végre saját vállalkozást indított: szizellőrökből, szobrászokból, zománcművesekből ugyanis kivitelező csapatot toborzott elképzeléseinek megvalósítására. Nem lehetett könnyű kenyér ez, különösen annak tudatában, hogy rövid egymásutánban kétszer is nősült, s mindkét házasságából gyerekei születtek. Ahogy később nyilatkozta, végül azért próbálkozott bejutni munkáival a nagy nemzeti tárlatokra, mert hiába „mutattam be új ékszereimet a legnagyobb cégeknek, bosszantott, hogy mosolyogva hozzák tudomásomra: »Szép-szép,

de a mi ügyfeleinknek nem fog tetszeni.«” Majd egy évtizeden át kellett várnia arra, amíg eljött az idő a számára gyerekkorától meghatározó (előbb krokikban, 1898-tól már fotókon megörökített) mezei virágok és rovarok mint artisztikus motívumok és az ékszerészetben korábban nem használatos és viszonylag olcsó anyagok (bőr, üveg, szaru, féldrágakövek, márvány) elfogadtatásában egy olyan területen, ahol évszázadokon át a gyémánttal és rubinttal fennköltén díszített drága nemesfém darabok voltak luxusholmiként egyeduralkodók.

Az áttörés a kilencvenes évtized második felében következett be, s az art nouveau kibontakozásához egészében is hozzájáruló két személynek volt benne nagy szerepe. Siegfried Bing volt az egyik; 1895-ben nyitotta meg az irányzatnak francia nyelvterületen nevet adó galériáját, ahol a szecesszió több úttörő egyénisége mellett Lalique munkáit is árusította. Népszerűsítésükhöz Sarah Bernhardt is hozzájárult, akiről és akinek Alfons Mucha készített jó néhány plakátot – ugyancsak a születő új ízlés jegyében. A kor ünnepezt színésznője 1894-ben ünnepelte pályája harmincadik évfordulóját. Lalique, aki korábban már készített neki jelmezeket, erre az alkalomra mintázta az asszonyt profilban megörökítő ezüst emlékérmét, amelyet aztán ékszerek követtek. Leghíresebb – mindenesetre ikonikus – darabja, a *Szitakötő* mellű nem neki készült, de kölcsön kérte és viselte.

Az Orient expressz étkezőkocsija, Lalique pannóival. 1929 /
Glass panels by Lalique in the dining car of the Orient Express. 1929 ©
SNCF, Institut du Monde Arabe. Agence Clémence Farrell, Malika Favre



A Szitakötő brosz, 1900, Museu Calouste Gulbenkian /
Dragonfly woman corsage ornament, 1900, Museu Calouste Gulbenkian
 © Barbara Boumaraf-Tissier

A színésznőnek így módon nem kis része volt abban, hogy munkáival Lalique fokozatosan meghódította előbb az úri közönséget, majd a szélesebb publikumot is. Ehhez hozzájárult felfogása is: „Többet ér [fontosabb] a szépséget kutatni, mint a luxust propagálni (...) a szellem hagy nyomot az anyagon.”

A szakmai elismerés sem maradt el. Emile Gallé már a kilencvenes évek elején így köszöntötte: „ő a modern ékszer megteremtője.” Az ékszerész Alphonse Fouquet pedig: „Eddig nem létezett ékszertervező, végre itt van egy!” Az 1889-es párizsi Expón még Viver és Boucheron anyagában szerepeltek (név nélkül) Lalique munkái, az 1897-es brüsszeli világkiállításon azonban már önállóan jelentkezett és nyert aranyérmet. Az 1900-as hasonló párizsi seregszemle pedig valóságos diadalmenet a számára. Az állam a Becsület-

rend lovagja, majd tisztje kitüntetéssel ismeri el érdemeit. A három F (La Femme/ az asszony, La Flore/a flóra, La Faune/a növényvilág) által inspirált alkotó szinte egy csapásra ünnepelt sztárrá avanszál.

Íme egy kortársi lelkendezés Léonce Bénédite (a Musée du Luxembourg, majd a Musée Rodin igazgatójának) tollából a *Revue des Arts Décoratifs* 1900/1. számában: „Egy nap, nem sokkal ezelőtt, jött valaki, aki váratlanul életre keltette bennünk az Ezeregyéjszaka ragyogásának elbűvölő káprázatát. Ez Lalique.” A világkiállítás iparművészeti szekciójáról naprakészen beszámoló magyar kollégák sem fukarkodtak a dicsérettel. Fittler Kamill, az Iparművészeti Múzeum őre szerint „a francia művészet legfényesebb sikerét ezúttal (...) az ékszerek csoportjában kell keresni, ahol Lalique remekművei mindenkit csodálatra készítettek.” Györgyi Kálmán, a *Magyar Iparművészet* szerkesztője előbb Roger Marxot idézi, miszerint: „Lalique egy találékony, nagy tudású s páratlanul finom ízlésű költő, aki egy új stílus alapját vetette meg.” Majd elemzéssel indokolja a neves francia kritikus szuperlatívuszát: „Női alakjai, amelyeket előszeretettel alkalmaz munkáin, a madár-, a rovarvilágból s a víz lakóiból vett motívumai, amelyeket ő önkényesen átalakít, egybevet, s fantasztikus lényekké formál. Szóval minden ízében eredeti s modern művész.” Ekként vásárolták meg azokat a darabokat, amelyek ma a budapesti Iparművészeti Múzeum nevezetességei.

Lalique szecessziós ékszereinek egyik különlegesség az ún. *plique à jour*, az átetsző (nem teljesen kiégetett) és ezáltal ragyogóan káprázó színhatásokat produkáló zománc. Nem új technika ez, már a neves reneszánsz mester, Benvenuto Cellini is élt vele. Fabergé után a luxust művészi gazdagságként értelmező Lalique támasztotta fel, aki zománc kísérleteivel párhuzamosan kezdett foglalkozni az ékszereiben is fontos szerephez jutó üveggel. Mint ami egyszerre természetes, gyönyörű és ugyanakkor nem kifejezetten drága anyag. Első üvegműhelyét 1890-ben szerezte, az évtized végétől birtokán, Clairfontaine-ben kísérletezik fűjt technikával, majd 1908-ban hutát bérel Combs-la-Ville-ben, s ezt 1913-ban meg is vásárolja. Tömeggyártásban is használható új – utóbb szabadalmaztatott – viaszvesztéses öntési eljárásokkal kísérletezik. A világháború vet véget e felívelő



Az Örvény váza, kristályüveg. 1926 (replika), Lalique SA /
'Whirlpool' vase, crystal. 1926 (re-edition), Lalique SA

művészeti tevékenységnek, orvosi edények és ampullák gyártására kényszerül. Vele egyszersmind egy stíluskorszak is lezárul: a tízes évek derekától Lalique az art deco szellemében dolgozik tovább.

Ennek a váltásnak az előzményei korábbra nyúlnak vissza és egy barátsággal párosult szakmai együttműködéshez kötődnek. A már arrivált művész 1905-ben üzletet nyit Párizs egyik legelegánsabb helyén, a Place Vendôme-on, ahol már abban az időben is luxuscikkeket árusító boltok sorakoztak. Szomszédja egy parfümkereskedés, tulajdonosa François Coty volt, aki a szakma fővárosának tekintett Grasse-ban ismerkedett meg a nemes illatszerkészítés tudományával. A Rose Jackeminot-val, amelynek flakonját 1904-ben még a Baccarat készítette, hamarosan milliommossá lett. A par-

fűm – a látványosan fejlődő modern kémia jóvoltából – ekkoriban vált polgári rétegek számára is elérhető árucikké, amely ezért megfelelő csomagolást kívánt. Ez hozta össze Cotyt Lalique-kal, aki már korábban is készített illatszeres fiókat. Nemcsak egy egész sorozat (16) flakont tervezett számára, felkérésére New York-i márkaboltjának homlokzatára is ő készített 1910-ben decensen domborodó üvegablakokat. (A kecsesen indázó kompozíció néhány év óta műemléki védelem alatt áll a Fifth avenue-n.) Mivel közben újabb illatszeres cégek (d'Orsay, Houbigant, Molinard, Rose Ambre) jelentkezték, Lalique felismerte a nagyszámú megrendelésben rejlő üzleti lehetőséget, amelyet aztán a világháború után állami segítséggel létesített elzászi üzemének beindításával tudott kiaknázni.

Az 1921-ben mintegy ötven fővel induló gyár a negyvenes évekre több száz embert foglalkoztató nagyvállalattá fejlődött. Számunkra persze a művészi programban bekövetkező átalakulás a lényeges. A fantasztikus, nem ritkán álomszerű lényekkel kápráztató formanyelv a húszas években formában és koloritban egyaránt visszafogottabb – klasszicizáló – előadásmód váltja fel, amelyben – paradox módon – az egyszerű mértani alakzatokból építkező geometriának is nagy szerep jut. Ebben a szellemben születnek nagy feltűnést keltő köztéri munkái: azok a méretes (a Champs-Élysées-n 1932 és 1958 között működő) kutak, amelyek első példánya a 15 méter magas *Les sources de France*. Ez a huszadik századi üvegobeliszk volt 128 stilizált kariatidájával az 1925-ös párizsi ipar- és ipari művészeti kiállítás egyik szenzációja. Reprezentatív rokonai az art deco luxusberuházásainak részeként a húszas-harmincas években forgalomba állított óceánjárók (Île de France, Normandie) első osztályú ebédlőinek csillárjai, az Orient expressz (1929) pannói, Aszaka herceg tokiói (ma múzeumként funkcionáló) rezidenciájában (1929–33) a mintás ajtóablak és kandeláber, a Los Angeles-i Oviatt férfidivat-áruház (1927) liftajtói vagy éppen oltárok és corpusok szakrális terekben (Douves-la-Déivrande, Jersey, Reims). A gyorsan terjedő autókultusz nyomán tervezett Lalique hűtőrácsra szerelhető plasztikákat, amelyek mitológiai reminiscenciákat keltve jelenítik meg a modern ember sebességimádatát.



A Nappal és Éjjel ingaóra, 1926 / *Day and Night clock, 1926* © Lalique SA

A mintegy 900 négyzetméter alapterületű és – az alkotói ars poetica szellemében – virágkerttel övezett múzeum több mint 650 tárgyat felvonultató állandó kiállítása (az oeuvre mintegy 5500 tételt számlál) az akkori szóhasználatnál rajzólónak (*dessinateur*) mondott, ma designernek tekinthető Lalique képgrafikaként is megálló színes terveivel kezdődik. Ezt követően reprezentatív darabok szemléltetik az életmű minden fontos korszakát. Az örmény származású, dúsgazdag angol olajmágnás, Calouste Gulbenkian annak idején megszállottként vásárolta barátjának szecessziós ékszereit; 1969-ben nyílt liszaboni múzeumában több mint másfélszáz korai főmű található. De a Musée Lalique-ban is parádés art nouveau-s függők, medálok, brossok, collier-k, fejdíszek sora látható, az 1900-as expó tárlójáról készült fénykép nagyítása mellett pedig a fotón szereplő öt bronzfigura egyike denevérszárnyaival nyújtózkodó álomittas női atként idézi meg a hajdani extázis légkörét. Ezt követik a másfélszáz darabból álló parfümös flakon-gyűjtemény válogatott darabjai; derengő pasztellszíneikkel és szeszélyesen csapongó kontúrjaikkal szemléletesen érzékeltetik – különösen a Chanel 5 (design: Lou Dofmann, 1921) végtelenes puritán hasábjával összevetve – Lalique art decójának személyes művészi jellegét. Külön kabinetet alkotnak az 1925-os kiállításra készült munkák fényképei, a díszkút néhány fennmaradt kariatidájának kíséretében. Az öntött és préselt pannók, kispasztikák, illetve domborműves edények és tálak mellett nagyon mások azok a fújt technikájú kelyhek, poharak és más asztalneműk, amelyek áttetszőn csillogó anyagát egyszerű formák éltetik. S mint-hogy Lalique halála után leszármazottai technikát váltva tovább vitték az üzemet, két gyermeke (Suzanne és Marc) s unokája (Marie-Claude) kristályüvegeinek kollekciójával és készítésük-díszítésük bemutatásával zár a múzeumi kiállítás.

(Artmagazin, 2017/6)

The goldsmith and glass maker René Lalique (1860–1940) is recognised throughout the world for his Art Nouveau and Art Deco–style work. In the present study, which introduces the exhibition of his oeuvre housed in his former glassworks, now the Musée Lalique in north-eastern France, he is referred to as the first ‘star designer’. Having studied in England, on his return to Paris in 1880 the young artist spent years bombarding the big French jewellery companies with designs featuring plant and animal motifs, but with little success. For the rest of the decade, he was unable to sell his works under his own name. With the appearance of Art Nouveau style, however, he succeeded in launching an exceptional career with the triumphant collection he presented at the Exposition Universelle in Paris in 1900. Even the renowned actress Sarah Bernhardt was proud to appear in the ornamental breastplate designed for her by Lalique. In his work as a metalsmith, Lalique broke with tradition not only in terms of his choice of motifs, but also in his practical execution: alongside precious metals, he experimented with cheaper materials. This was how he first came to work with glass, which later became the focus of his activities. His jewellery designs were followed by a wide variety of items (table glasses, vases, perfume bottles and lamps), as well as walls of lighted glass. His commercial success can largely be attributed to the fact that he regarded himself as a designer whose designs were produced in series in the workshops or factories that he established.



BUDAPESTI
METROPOLITAN
EGYETEM

© **Vadas József**

Felelős kiadó: **Dr. Tóth Ágnes**
elnök-vezérigazgató, Budapesti Metropolitan Egyetem

Szerkesztő: **Pörcki Zsuzsanna**

A kiadványt tervezte: **Tepes Ferenc**

Angol fordítás: **Hideg Ráchel**

Nyomda: **Bonex Press KFT**

Felelős vezető: **Illés Gábor**

ISBN 978-615-5459-06-1

A kiadvány az **MMA** támogatásával készült.



MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADÉMIA