

Vadas József

BORZ' KOVÁTS SÁNDOR

A körkérdések és interjúk korát éljük. Borz' Kováts Sándornak is feltették egyszer a kérdést: miért választotta életcélul a belsőépítészetet? Vagy csak ő tette fel magának mások helyett, akik nem voltak rá kíváncsiak, azok nevében, akiknek egész munkásságát szentelte? A kéziratos szövegből nem derül ki a válasz. Csak azt tudjuk: Borz' Kováts Sándor nem volt képzőművész, meg sem kísértette a képzőművészetet. De ő az iparművészetet is totalitással ruházta fel. A legegyszerűbb tárgy megformálásakor is az élet legátfogóbb törvényszerűségeiből indult ki. Hogyne tett volna így akkor, talán még a felvételi vizsgán, amikor ars poeticával felelt az iménti kérdésre: "Az emberiség ősi és örök törekvése, hogy maga körül olyan életteret alakítson ki, mely igényeinek a legjobban megfelel." (1)

Ez a designer, ahogy ő maga nevezte magát, nem a modern művészethez akart kapcsolódni munkásságával, hanem a környezetalakítás kulcsproblémáit feldolgozva próbálta megkeresni feladatát. És meghalt harminchárom esztendő korában, a szemünk láttára, 1973. január 15-én.

Harminchárom éves korában Kozma Lajos éppen tüzértiszt volt az első világháborúban, addig csupán egyetlen jelentős mű állt mögötte: a Rózsavölgyi zeneműkereskedés belsőépítészeti kialakítása. A harminchárom éves Kaesz Gyuláról a magyar művészettörténetnek nem is volna különösebb feljegyezni valója – azon kívül, hogy tanított az Iparművészeti Iskolában. Hasonló a helyzet Király Józseffel is, hogy a felszabadulás nemzedékének egyik legkiemelkedőbb tagját említsem: élete harmincharmadik esztendejében indult tanulni Nyugat-Európába, az akkori tapasztalatok majd tíz év múlva érnek művekké. A harminchárom évesen meghalt Borz' Kováts Sándorról azonban tanulmányt kell írni.

És nemcsak kell, de lehet is. A lehetőségben egyszerre fogalmazódik meg a mai magyar iparművészet szűkössége és Borz' kivételes képességekkel párosuló hallatlan munkamorálja. A puszta életrajzi adat csupán – számszerinti értelemben is – egy tragikus veszteségről tudósít, történeti távlatba helyezve azonban nem kétséges: a magyar formatervezés talán még Kozmánál, Kaesz-nél is nagyobb kaliberű tehetséggel lett szegényebb. Harminchárom évesen is a magyar design vezető mestere vált ki a csatasorból. Barátai és legközvetlenebb munkatársai – Pohárnok Mihály, Soltész György – azóta is folytatják azt a munkát, amit együtt kezdtek el, amiről halálos ágyán is beszélgettek. Mégis azt kell mondanom: féltő, hogy korai halálával nem egyetlen nagyszerű embert és néhány nagyszerű mű alkotóját veszítettünk el. Hanem azt, aki – az avantgarde szóhasználatával élve – utat mutatott és célt tudatosított.

A jövőt ne firtassuk. Mi lett volna, ha?... mit csinált volna, ha?... ezek csak hatásos és hátráltató kérdések. Van elég tanulság a megélt életben és a megélt élet életművében is.

Kozma Lajosnak még az is elegendő feladatnak látszott, hogy megtagadja a tizenkilencedik századot, főleg az eklektikát és a historizmust, Kaesz Gyulának – megint csak egyszerűsitem a helyzetképet – már az az egyetlen dolog is nevet szerzett volna, hogy tanulni mert a Bauhaus oktatási módszerétől és amit tanult, azt saját növendékein kamatoztatta. Ekkor jött a felszabadulás, az igazi változás lehetősége, hiszen Kozma és Kaesz addig a nagypolgárságnak tervezett. (Márpedig milyen környezeti esztétika az, amelyik legfeljebb a társadalom szűk rétegének teremt otthont?) Kozma és Kaesz – elméletileg – jelentős fordulatot tesz: a típusforma és a típusbutor gondolatának felvetésével. De Kozma halála és az ötvenes évek első fele elszalasztja a nagy lehetőséget: a korszerű elvekhez igazítani a gyakorlatot. Amikorra pedig kitisztul a szellemi léghő: Kaesz már nem tud kellő aktivitással bekapcsolódni a munkába.

Az ötvenes évek díszítő népieskedésében elveszett az iparművészet becsülete. Az új nemzedéknek tehát – a tanulságokat nem számítva – mindent előlről kellett kezdenie. Nem vállalta őket a nagyipar, ők meg – ez volt a közelmúlt másik visszahúzó öröksége – az édeskés zsánerábrázolásokat nem vállalták, a Munkácsy nevével fémjelzett, vagyis tökéletesen félreértett szocialista realizmust. Ezért kellett a modern képzőművészethez fordulniuk, ezért csinálhattak valamiféle – Magyarországon legalábbis – modern képzőművészetet, elsősorban plasztikát – fémből, fából, kerámiából, később textilből.

Nemcsak az igényesebb közönség figyelte fel e jelentős kísérletekre, a rogyasztott kerámiákra és a csillogó krómacél kompozíciókra, amelyek – szoborként – akkor még legjobb esetben is a türt kategóriába tartoztak. De hamarosan, inkább előbb, mint később, az is kederült: az iparművészet sok feszültséget képes levezetni. Általa régen várt kifejezési formák kaptak teret a magyar művészetben, és mégsem kellett hozzáynulni a képzőművészet görcsös beidegződéséhez. Másrészt: az iparművészet jó üzletnek bizonyult.

Az iparművészeti tárgyak forgalmazása busás jövedelmet hozott. A művészeti Alap így olyan vállalkozássá fejlődött, amely az egész művész társadalom költségvetését fedezni tudja és még az állami nagykasszába is fizet. Igaz, a nagyszabású kísérletek a hatvanas évek derekán lassanként háttérbe szorultak, az iparművészek idővel jól jövedelmező használati- és ajándéktárgykészítésre rendezkedtek be, mintha csak kisiparosok volnának. Majd, minthogy szabályos kereskedelmi ügyletről volt szó, az igények is alább szálltak. Közben az Alap joggal mondhatta: minden a legnagyobb rendben van. Az iparművészek jól élnek, az iparművészeti Vállalat jövedelméből a szobrászoknak és a festőknek is bőven jut, a közönség is megtalálja, amit keres. De az idill, a látszategyensúly – Borz' Kováts Sándor fellépése is jelzi – nem tartott soká.

Egy önvallomásában így emlékezik vissza tanulmányaira, részletek nélkül is a lényegre koncentrálva: "1959–64-ig tanultam a Magyar Iparművészeti Főiskola Belső-építész Tanszakán, tehát annak már stíluskötöttségektől mentes időszakában." (2) Amennyire tény tehát, hogy Borz' az akkori harminc évesekkel kezdi életművét építeni, annyira alapvető – az egyidejű indulást magyarázza – a különbség: Király Józsefék, történeti stílusok reprodukálásával készültek hivatásukra, Borz' Kováts és évfolyamtársai viszont már elsősorban az iparművészeti gondolkodást tanulták meg.

Kiderül a művekből, a főiskolán készült tárgyakból és tervekből, bár nyilvánvalóan nyomot hagytak rajtuk a tanárok (Szrogh György és Németh István) is. E

studiumokban egy huszonéves fiatalember próbálgatta fantáziáját, nem is akár-hogyan. Elsőéves korában tervezte összecusukható óvodai ágját. A kis helyen előfű, olcsó és szellemes szerkezet láttán tizenöt év távolából még nyilvánvalóbb, mint születésekor lehetett: Borz' Kováts nem dekorálásnak fogta fel az iparművészetet. A szép és kellemes formával is elsősorban konstruált. Másodéves korából való csőszéke alighanem egyik előzménye a hatvanas évek végi butoroknak. De ekkor még nem életművét építi, inkább csak építkezik. Ez sem kis dolog, hiszen akkoriban az érett alkotók sem tudtak elszakadni a diszitgetés kísértésétől. 1962 körül keletkezett hajlitott falemez széke, kicsit nehézkes és bonyolult képződmény, de nem holmi cicomák miatt, ilyeneket hiába is keresnénk rajta. Bizarr hatása inkább abból adódik, hogy monumentális épületként szerkesztette meg, nagy és tömör formákból áll, a szükséges raffinéria híján. Erényeket és hibákat említettem, s említhetnék még. Holott e korai munkáknak is az a legfőbb jellegzetességük, hogy ipari formák. A főiskolás Borz' Kováts nem úgy készít ülőbutort, hogy megnézi a korábbiakat és a tanultak alapján megcsinálja a magáét, amely talán kezdetlegesebb, mint a művészettörténeti példák, részleteiben talán szerencsésebb megoldás, de legalább az övé. Megpróbál úgy tervezni, mintha ő csinálná az első széket a világtörténelemben. Az emberből és a kor technikájából indul ki, ezért több, mint studium a harmadéves kori telefonfülke, buszmegálló, családiház, a negyedéves korában készült lakóházor. Ahogy a megoldások egyre érettebbek lesznek, egyre szorosabb kapcsolat épül ki a művészettörténeti előzményekkel, az imént említett földszinti lakóházor mögött a holland konstruktivisták vagy Kozma Lajos hasonló elképzelései is éreztetik hatásukat.

A negyedéves főiskolás 1963-ban azt a feladatot kapja, hogy tartson előadást kollégáinak a lakáskulturáról és annak hazai helyzetéről. A szöveg, amely megtalálható a művész hagyatékában, értékes dokumentum – nem annyira az akkori belsőépítészetről, mint inkább az akkori Borz' gondolkodásmódjáról. Élesen szembeállítja egymással a régi és az új lakást, mondván: az ebédlő-, dolgozó-, szalon- és egyéb szobákra történő felosztás ma már fikció. Ugyanis "a mai lakás az életfunkciók megfelelő kerete, mint: az étkezés, tisztálkodás, pihenés, gyerekevelés stb... A tervezés ésszerű menete... az emberből kiindulva a butorokon keresztül visz el a lakásig." (3) Borz' tehát nem egy-egy szép vagy kevésbé szép, használható vagy kevésbé használható butort akart tervezni – még diákként sem. Nagyobb összefüggésekben gondolkodik: még csak nem is butorcsaládokban, ahogy Kaesz Gyula tette, ahogy alighanem tanulta is Kaesz tanítványaitól. A butor számára csupán eszköz, hogy felülemelkedve a tárgyak régióján, az embert a lakás használójává, a lakást pedig az emberi használat terepévé tegye. Ez a felülemelkedés 1963 táján még csupán lehetőség, amelyhez tíz év múlva, közvetlenül halála előtt tér vissza, miután megtisztította a tárgyakat a ráakódott hamis képzetektől. De az ut ebben a főiskolás dolgozatban kezdődik. Számára a disztárgy soha nem volt reális alternatíva, még megélhetési szempontból sem: "Egy praktikus célú használati tárgy – ha szépen formázott – sokkal magasabbrendű értéket képviselhet, mint egy disztál, amelyet nem használunk semmire." (4) Borz' Kováts már akkor is tudta: munkája csak akkor lesz érdemi, ha tulleendő a tárgytervezésen. Bizonyítja főiskolai diploma-munkája, alig egy évvel későbből. Nem tárgyat, hanem egész épületet tervezett, nem gyárat vagy közintézményt dolgozott fel, hanem egész képzeletbeli Iparművészeti Főiskola épületkomplexumát alkotta meg, nemcsak épületeket rajzolt, környezeti tájolóással, belsőépítészeti terekkel, s természetesen ülőbutorokkal,

hanem az Iparművészeti Főiskola tervezésével az iparművészeti oktatás, a designer-képzés kapcsán az iparművészet fogalmát is tisztázta, legalábbis megpróbálta tisztázni, mindenestre a fogalmak tisztázása után ült csak rajzasztalhoz.

A műszaki rajzokat és a távlati ábrázolásokat terjedelmes tanulmány vezet be. József Attila szellemében abból indult ki, hogy a művészetnek van egy változó és egy állandó tényezője, s ez utóbbi olyan örök emberi, "mely kifejezetten az ember biológiai és pszichológiai tulajdonságaiból ered." (5) Tehát nem mondott újat, de a biológiai és pszichológiai vonatkozások tudatosítása akkor, amikor a magyar iparművészetben még mindig a dekoráló hajlam uralkodik, nem akármilyen jelentőségű tett volt. Fontosságát csak növelte, hogy e fogalmak a tervezésben is irányt szabó rendszerbe illeszkednek. Borz'először a művészet tartalmát határozta meg, a művészet segítségével tárul fel az alkotás folyamata, az alkotás menetét kell figyelembe vennie a főiskolai oktatásnak, ezt a főiskola intézményének, amelyet követ az épületegyüttes – idézem – "szerkezete, szervezete." Az organizmus eszméje tehát, csirájában ugyan, de már ekkor is jelen van: a szóhasználatban és a valóság élőlényyszerű értelmezésében. Borz' a későbbiekben éppen azért fordul a tárgytervezés felé, mert organizmust akar építeni, mert az organizmushoz a legkisebb elem megismerésével vezet az út. Amikor a főiskola programját fogalmazza meg, ébred rá mintegy hivatására, első ízben tisztázza saját feladatait: "külön hangsúlyoznunk kell az ipari tömegtermelés elsődleges szerepét a használati tárgyak létrehozásánál. Tehát a főiskola karakterét az ipari tömegtervezés szempontjait figyelembevevő használati tárgyak létrehozása határozza meg." (6)

A tárgyalás Szegeden kap újabb indítékot.

Borz'aki az ipari tömegtermelés elsődleges szerepét hangsúlyozta, a főiskoláról kikerülve, szinte természetes, hogy nem vállalja a szabad uszást, pontosabban az Iparművészeti Vállalatot, még pontosabban: a retrográd kézműves iparművészetet, hanem tervezőirodába megy dolgozni. Így kerül a Csongrád Megyei Tanács Tervezőirodájához. Sorolhatnánk az ott töltött szűk két esztendő munkáit (csongrádi és szentesi zeneiskola, hódmezővásárhelyi üzletek), de nem érdemes. Az építészt, különösen egy pályakezdő építészt annyi anyagi és technikai feltétel köti munkájában, hogy elképzeléseiből – eredeti formájában – szinte semmi sem valósul meg. Borz' is csalódva tekintett vissza erre az időre, még a tapasztalatokat sem ítélte hasznosnak: "A Főiskoláról kikerülve egy nagyobb vidéki városunkban mint építésztervező és belsőépítész kezdtem, viszonylag hamar önálló munkákkal. Az ott töltött két év alatt azonban nem sikerült megbirkóznom az első sorban kivitelezés oldaláról jelentkező nehézségekkel." (7)

Beszélhetnénk szemléleti nehézségekről is. Elég beleolvasni A forma-tervezés és az építészet kapcsolata című tanulmányába. 1966-ban íródott, akkor hagyta ott a CSOMITERV-et; ami tehát ebben az írásban előremutató és újszerű felfogás, az egyszersmind magyarázat is – a távozásra. Borz' szerint az épület mint különleges használati tárgy, egy sor más használati tárgyatól tárol. Ezért nemcsak az emberhez, hanem az ember használati tárgyaihoz is hasonlulnia kell. Miután a formatervezés legfőbb jellegetességét az építészetre is kiterjesztette ("a szériaszerű előregyártás területén az építészet=formatervezés"), (8) az építészetből, mint a formatervezés legnagyobb egységéből, a tárgyhöz érkezik vissza: "Szűkebb értelmezésben pl. formatervezői témák mindazok a tárgyak, melyek az épületet használhatóvá teszik, s így az építészeti tervezés egyik kiindulási pontját kell, hogy képezzék." (9)

A műhely

Szerencséje volt, ha ugyan szerencse, amikor a tehetség elnyeri jutalmát: 1966-ban visszakérül az alma materba. Tanársegéd lesz az Iparművészeti Főiskolán. De ami a pusztán ténynél fontosabb, bár attól elváaszthatatlan a gyakorlatban: még az évben létrehozza műhelyét.

"1966-ban a Főiskola Építészeti Tanszékére tanársegédként visszakérülve dobentem rá (s nem is gyakorlati indítékokból) a nagy tömegigényű design-termékek társadalmi jelentőségére és tulajdonképpen – hiányára." (10) Eddig a már többször idézett önéletrajz, amely tömörségében is pontos. Hiszen a főiskolás Borz' nem érzékelhette elvei és a gyakorlat ellentmondását, a tervezőintézetben pedig egészen más – bár az előbbitől nem függetleníthető – ellentmondások gátolják munkájában. Tegyük hozzá: mások tapasztalataiból sem okulhatott. Az előtte járó nemzedék ugyanis kivonult a gyárból. Nem alkotott használati tárgyakat és nem is perelt igazáért.

Mindig is szerette látni, hogyan formálódik keze alatt az anyag. Az építészet nem lehet meg formatervezés nélkül – ez volt a másik indítéka a műhely alapításának. Végül pedig: az új állás. Miközben saját bizonyítványát magyarázza, jellemzi a Főiskolát is: "Hogy oktatói munkámnak némi hitelt szerezzek és egyáltalán: mert érdekelt, használati tárgyak tervezésével kezdtem foglalkozni, első sorban közvetlenül egy nagy butorgyárunk számára, tekintve, hogy abban az időben gyakorlatilag semmiféle tervezői, illetve kutatómunka nem folyt a Főiskolán belül a tanárok körében." (11)

Kemény szavak.

Hogy lehetett volna design az üzemekben akkor, amikor a főiskolai oktatók sem vették komolyan? De hagyjuk a Főiskolát. Elégedjünk meg annyival, hogy Borz' ért rajongtak a tanítványai, hogy Borz' megpróbálkozott az üzemmel is, először az üzemmel próbálkozott.

Mint írta, egy nagy butorgyárnak dolgozott, a BUBIV-nak készített terveket: szekrény, szekrény sor, íróasztal, szék, heverő, fotel, dohányzóasztal. A megmaradt vázlatok tanúsága szerint: azonos elemekből, a variálhatóságra figyelve. Villantsuk fel egy részletet is. Az 1966. október 1-én kelt szerződés feltételei: "Kétszemélyes heverő kialakítása oly módon, hogy annak kétféle funkciót kell betölteni: a) nagyobbítható megoldással két személy részére fekhelyet biztosítson, b) összecsukott állapotban ülés céljára használható legyen, az emberi test méreteihez alkalmazkodva." Ez a magyar iparművész fizetsége: ha a szigorú előírások ellenére valahogy mégiscsak megbirkózik a lehetetlen feltételekkel, akkor a vállalat mond nemet. A BUBIV pénzügyi nehézségekre hivatkozva állt el Borz' terveinek megvalósításától.

Nemcsak a butortervek maradtak papíron. De a Fővárosi Kertészeti Vállalatnak készített ivókútból, madáretetőből, itatóból, szemétkosárból, padból sem lett kész tárgy soha. Pedig az 1966. június 29-én kelt jegyzőkönyv azt írja: "A felsorolt tárgyakat a FŐKERT sorozatgyártásban kívánja elkészíttetni." A könnyen gyártható elemek szellemes – az utcán ma látható daraboknál lényegesen ötletesebb – konstrukciók.

Borz' elméleti megfontolásból határozta el magát a tárgytervezésre, az is tény továbbá, hogy a műhely gondolata a kudarcoknál korábban vetődött fel. De az 1966-os és az azutáni hiábavaló próbálkozások csak megerősítették elhatározásában. Abban is, hogy designt kell csinálni, abban is, hogy designt jelenleg nem lehet az üzemekben megcsinálni. A kudarcba fulladt építészetre az ő válasza nem

a csecsebecseggyártás volt: nem tudta követni azon társait, akik préselt krómnikkel kannák helyett kalapált cigarettadobozokat, porcelán étkészletek helyett kézi festésű kávéscsészéket, műanyagszékek helyett cifra bőrtákolmányokat gyártottak. Ő is saját műhelyében dolgozott, itt kezdte el azt a munkát, amit már régen – és a gyáraknak – kellett volna elkezdeni.

Hogy a lehetetlent kísértette?

Maradjunk a tényeknél: lámpákat gyártott. Nagynevű elődöket követve. A neoncső-világítás nem is olyan régen még nagy ellenkezést váltott ki, a közvélemény máig sem fogadta be a lakásba. Igaz: fénye kellemetlenül hideg, de az is igaz: Kozma Lajos már a huszas évek végén disztlámpát csinált belőle. Ugy, ahogy mondom. Mert amilyen érzékenységre vall, hogy felismeri: az új technika elől az iparművészet csak önmaga kárára térhet ki, olyannyira diszsonáns a megoldás: a falikarba épített és kovácsoltvas díszitménybe foglalt, olykor gyertyának álcázott neoncső. "A rádió, az autó, a repülőgép, a Pullmann kocsi – hja az más, ezek gépek, szerkezetek – és más az én lakásom, az én interieuróm, az én lámpám, ez művészet" (12) – így ironizált Kozma, bravurosan és ma is helytállóan. Világítótestjei azonban nem mertek gépek és szerkezetek lenni, inkább az "olcsóság és hatásvágy, csillogás és józan mechanizmus" (13) eklektikája jellemzi őket. Néhány év múlva Kaesz Gyula annál határozottabban jelenti ki, ha gyakorlati példával – lámpával – nem is szolgál: "A lámpa nem dísz tárgy", és a csillár, amelynek "gyógyíthatatlan betegsége, szerelme a gyertya", elvesztette létjogosultságát. "A lámpatestek jó megformálása fegyelmezett, anyagszerűen és konstruktívan érző művésztechnikust kíván." (14)

Kaesz Gyula cikke 1937-ben íródott, Borz' Kováts Sándor első lámpakisérlete 1965-ből való. Munkáját azonban csak 1966-ban koronázta siker, ekkor készült el a Rizike nevet viselő lámpa, amelyről 1971-ben így ír: "kisebb finomításokkal még ma is gyártom... formálását tekintve ma már túlhaladott." (15) Ez az önkritika nem a mások kritikáját elhárítandó álszerénység. Borz' ra inkább a tehetséges ember öntudata és határozottsága volt jellemző. Hiszen akkor már készen volt az öt tagból álló függő lámpa-család, a Toboz és készült a végleges, "a negyedik világítótest-idea", a Vargánya, amelynek van asztali, álló és függő változata is.

A tíz tagú sorozat összesen huszonöt fajta alkatrészből, hazai alapanyagokból és azonos belső szerkezettel készül. Olyan gyártástechnológiával, "amely kisüzemi módon is azonos nivós kivitelt biztosít (pl. fémnyomás), de hazai nagyüzemi feltételek mellett ugyanazt a végeredményt lényegesen olcsóbbá teszi." (16) Borz' nem a drága előállítás miatt kesereg, hiszen a lámpák kerestek. Nagyjából azt is érzi: miben áll a formatervezés. De konstruáló szelleme, amelyről már szölkünk főiskolás munkái kapcsán, gép után, egyre többet tudó gépek után vágyik: "Bár gyártott termékeim, illetve újabb prototípusaim a hazai kiállításokon sikerrel szerepelnek és használati funkciójukban mindennek megfelelnek, sőt magyarországi viszonylatban nagy sorozatban is gyárthatók (hiszen ez mindenkor alapszempontja terveimnek), öt év gyártási tapasztalatai alapján mégis elmondhatom, hogy alapvetően magukon viselik műhelyem kötöttségének nyomaként a spectálishan kisszerű gyártás tipikus jegyeit. Nem rendelkezem ugyanis azokkal a viszonylag bonyolult célgépekkel, amelyekkel hasonló funkcióra sokkal egyszerűbb, szinte egyetlen munkafázisban kész tárgyak létrejöhetnek." (17)

A műhely 1968 óta folyamatosan termel. Borz' Kováts Sándor azonban elégedetlen. Tudja, hogy sikere nem kis részben önámítás: akármilyen szépek és jók is tárgyai, az ő lehetőségei már végesek. A kis fészkek nem pótolhatja a nagyipart, még akkor sem, ha a lámpák nagyipari formakulturával és szinte üzemszerű mó-

don készülnek. Aki nem ismeri a szó szoros értelmében vett műhelytitkokat, nem mondaná róluk, hogy kisipari termékek. Kisérletező munkáját, amelyről még lesz szó, tovább folytatja ugyan, de keresi a módját: hogyan törhetne ki a műhely szűk falai közül.

1969. január 4-én – Pohárnok Mihállyal közösen – levelet ír a Művészeti Alap akkori igazgatójához, Szilárd Györgyhez. Nem személyes sérelmeit ecseteli, mint annyian mások, hanem a társadalom igényeinek ad hangot, amikor az ipari formatervezés rendezésének szükségességéről szól: "Van az iparművészetnek egy olyan területe, mely a környezetkultúra és izlésnevelés terén nyilvánvaló különleges jelentősége és a közönség részéről tapasztalható intenzív érdeklődés ellenére hazánkban még igen kezdetleges állapotban van. Ez a nyelvünkben nehezen körülírható általában "ipari formatervezés"-ként jelölt terület, vagyis a széria-termékek tervezése: a design." A fogalomértelmezést elemzés követi, nagyjából ezzel a konklúzióval: a design fontos, a designnak azonban nincs gazdája, mert az Iparművészeti Vállalat a kézművességet forszirozza, a tervezőirodáknek más feladataik vannak, a nagyüzemekben pedig egyelőre nem értek meg a szellemi feltételek. Ezért célszerű lenne, ha a saját műhellyel rendelkező, sorozattermékeket készítő iparművészek alkotóközösségbe tömörülhetnének. Ez a F i a t a l o k T á r g y f ö r u m á -nak nevezett szervezet volna "a termelő iparművészek köre, saját tervezésű, egyedi felszerszámozással gyártható használati eszközök bemutatására és forgalmazására az építészeti környezet komplex témakörében."

Szilárd György először nem zárkózott el, ami nagy dolog volt. Beszélgetésre hívta meg a javaslattevőket. De végül be kellett látnia, hogy Borz'ék tervezett vállalkozása sérti az Iparművészeti Vállalat érdekeit, a Vállalat érdekeivel pedig az Alap gazdasági biztonsága – közvetve az egész művészeti társadalom hierarchiája – került veszélybe. Végül is tehát nemet mondott. Alighanem azzal nyugtatta meg lelkiismeretét és az iparból kiábrándult alkotók többségét is, hogy vállalatain keresztül az Alap megélhetést, nem is akármilyen megélhetést biztosít minden tagjának. Hogy ezzel a kompromisszummal a design ügye menthetetlenül tönkremegy? Erre a lehetőségre – kellő szakemberek híján – az Alap nem gondolt, hiába: 1969-ben még nem volt olyan időszzerű az ipari formatervezésről beszélni, mint manapság.

A hivatal meghátrálása – a körülmények hatása alatt – érthető. Csakhogy Borz'ot saját szakmája sem értette meg, vagy legalábbis úgy tett, mintha nem értené, miről beszél. 1971-ben a Belkereskedelmi Minisztérium és a Butorértékesítő Vállalat pályázatot írt ki házigyári lakások butorainak megtervezésére. Az 1972. január 5-én kelt jegyzőkönyv tanúsága szerint a zsüri "egyetlen pályázó – Kováts Sándor Borz' – esetében... élt visszautasítási jogával, mert a meghívási díj nagyságával a beadott tervlap nincs arányban, nem éri el az elvárt minimális tervirat mértékét."

Büvös szó a mérték. Szereti az adminisztráció, különösen a művészeti adminisztráció, amely hajlamos a szellemi terméket a készülő tárgy pontos megjelenítésével azonosítani. Borz' nem volt lusta. Azért nem adott be részletes tervdokumentációt, mert nem volt mit lerajzolni, mert terve komplett képlet volt, amelyből – elképzelése szerint – majd a gép állítja elő – a futószalag végén – a butort. Idézek a műeírásból: "A terv olyan (97x200 cm méretű) heverő, mely négy, 50 cm széles, azonos elemre osztható. Ezek mindegyike egyetlen mozdulattal önmagát a kívánt helyzetbe rögzítő ülőbutorrá, illetve dohányzóasztallá csukható. Asztallá csukott állapotában teljesen zárt (50x52x33 cm méretű) szekrény-elem, mely önmaga csomagolása is egyben, s így a kereskedelem technikai szempontjait is

(szállítás, tárolás) figyelembe veszi." Tegyük hozzá, mert Borz' is hozzátette: az elemek kemény poliuretán habból készülnek és fémcsapokkal kapcsolódnak egymáshoz (az anyag és a technológia az Észak-Magyarországi Vegyiművek profilja), a szintén előregyártható kárpitozás tartószerkezete sűrű sikrugó rendszer, párnázóanyaga 18 cm széles, gumiszőr csikokból áll, a szintetikus vatelin rétegen műszálas posztó.

Keserű tapasztalat ez: egyetlen ember nem birkózhat meg a feladattal. De nemcsak önmagára gondolt, amikor egy pontosan nem datálható kéziratos jegyzetében papírra vetette: "Egyetlen ember fikció." (18) Sőt. Az a gondolat foglalkoztatta elsősorban, hogy az egyének termelőcsoportot, ezek egyre bonyolultabb termelési egységeket alkotnak, aztán társadalommá szerveződnek, majd - folytatva a sort - földrajzi egységekké, földrésszé, végül világgá állnak össze. Valahogy úgy, ahogy az egymáshoz illeszkedő méhsejtek.

A hasonlat nem tőlem származik: Borz' illusztrációja a fenti jegyzetet megörökítő papíron. A hasonlat sántikál (csupán a mennyiségi változásokat rögzíti), s talán az illusztráció sem egészen pontos (méhészek tudják csak igazán, hogy sok méhsejt még nem család). De az vitathatatlan: Borz' Kováts Sándor ugy értelemzte a környezetformálást, hogy az egész organizmust - organizmusokra épülő társadalmat - kell szolgálnia. Főiskoláskori előadásában azért hivatkozik a skandináv iparművészekre, mert nem csupán használati tárgyat alkotnak: "Népművészetükből és kézműves hagyományukból kiindulva alakul ki náluk egy organikusan formált butorirányzat." (19) A hatvanas évek derekára ez az organizmus fogalom filozófiai magyarázatot és ezzel hitelt is kap: "Az élőlények fennmaradásának alapja: reakció a környezeti hatásokra. Az ember reakciója kétféle: biológiai (alkalmazkodás), szellemi-fizikai (átalakítás)." (20) 1968-ban skandináviai tanulmányutat tesz. Hogy minél többet kamatoztasson, finnül tanul három éven át. Nem kis részben az akkori tapasztalatok hatására mélyül szemléletté az addig inkább csak stíláriis jellegű organizmusértelmezés. 1971-ben ugyanis már így fogalmazza meg alkotói programját Egy designer Magyarországon című vallomásában: "nem egyes darabok, hanem magas szintű együttesek, önálló funkcionális organizmusok létrehozása szükséges." (21)

Az organizmus-elv, amely Wright-tól Le Corbusier-n át a Bauhausig csaknem minden jelentős modern építészeti programban szerepel, Borz' Kováts életművében is változáson megy át. Röviden: egyre gazdagabb funkcionális tartalmat kap. 1967-ben készül el a bolygókerék első modellje, a rákövetkező években az egyre tökéletesebb prototípusok. Ez a kis csuklóra szerelt gömböcske, amely 1972-ben kapott végleges formát, akár biológiai idom is lehetett volna: része is a butor csövázának és ugyanakkor önálló életet élő elem, amely tökéletesen látja el gördítő feladatát. Ugyancsak 1970-re készül el - két évvel korábbi terv alapján - az állványbutor-család első - és sajnos, utolsó - két darabja, a szék és az asztal. A designt gyakran érik azok a vádak, amelyek negyven évvel ezelőtt a Bauhaust, miszerint: rideg és mechanikus, egyhangú és gépies világot terem. A természetrajongó Borz' Kováts biomorfológiai munkássága nagyvonaluan cáfol. Munkáinak aligha van közülük - formailag - egy reneszánsz székhez, vagy asztalhoz. Mert a mi korunk anyagaival, a mi korunk technikájával és a mi korunk társadalomszemléletével dolgozik. Nemcsak az embert vizsgálja, - az emberi igényeket, szükségleteket és jellegzetességeket, hanem ugyanilyen alapos-sággal kutatja fel a butoraiban és lámpáiban felhasznált anyagok - s közvetve: a természet - természetét is. Mire képes a vascső? Vagy a kemény poliuretán hab? Ezeket a kérdéseket az a Borz' teszi fel, aki mert - tudott - tanulni a megelőző

nemzedékek képzőművészeti látásmódjától, és akinek művészetében maradandó nyomot hagyott a hatvanas évek első felének korszerű plasztikai nyelvezete, miként szobornak is beillő műanyag butorai mutatják (terv: 1969, modell: 1970, kárpitozás: 1971).

Mégis, elképzeléseiről inkább csak sejtetni engednek a megvalósult tárgyak. Borz' nem egyszerűen szakember volt, aki kisebb vagy nagyobb feladatokon munkálkodik, még csak nem is rendszertervező (hogy egy divatos szóval éljek), aki tárgye gyűtéseket alakít ki és koordinál, hanem mindenekelőtt gondolkodó lény, aki környezetünkkel alakít bennünket. Bizonyosságul álljon itt – a tanulmány végén – egyik legutolsó feljegyzése, amelyet az Iparművészeti Főiskola igazgatóságához intézett. A Rektorátusnak címzett levél 1972. október 5-én tízezer forintot kér hullámpapírra, egy olyan kísérlet céljára, amelyet Makovecz Imre felhívására készített és amely, mint írja, nélkülözhetetlen alapja lehet egy későbbi, magasabb szintű csoport- és társadalomstrukturális vizsgálatnak. "Alapproblémám tág: olyan mai emberi életforma kutatása, amelynek megvan a kontinuitása az elmúlt korok életet előrevivő eredményeivel. Jelenleg és megközelítésként: olyan mikrostruktúra elemei foglalkoztatnak, amelyben a vizsgálat tárgya a fiktív egyetlen ember általánosítható biológiai-szellemi tevékenységformái, az ezt felépítő létfeltételek, helyzet- és mozgásformák, az előbbieket kiszolgáló tárgy- és információigények s végső soron az ezek összességéből létrejövő térigény."

A mikor 1971-ben egy külföldi szaktekinetély kérésére írásban foglalta össze alkotói pályáját, így értékelte a műhelyben végzett munkát, amelynek fogyatékosságait ő látta a legjobban: "Hogy mégis vállalom... tulajdonképpen a távolabbi célok érdekében teszem. Egyrészt a főiskolai oktatói munkám hitelét megteremtve, a jövő designereinek nevelése érdekében... Másrészt saját magam átmentése reményében arra az időszakra, amikor szakmánk valóban elnyeri társadalmi jelentőségének megfelelő hitelét, vagyis amikor a gyártó üzemek gazdasági kényszere lesz a magasszintű használati értékkel rendelkező termékek előállítására." (22) Az Ernst Muzeumban megrendezett országos belsőépítészeti kiállításán (1970-ben) rá kellett ébrednie, sikere ellenére is ráébredt arra: egy-egy termék sorozatgyártása ugyanugy fikció, ahogy az egyetlen ember. Ezért két évvel később lazán összefüggő tárgye gyűttest mutat majd be (kilenc kollégája társaságában, a Fészek Klub "Magyar design" című tárlatán), és szorosan összefüggő tárgye gyűttest – a házigyári konyha berendezési tárgyainak – megtervezését készíti elő munkatársaival. Ekkor már tárgyak révén megvalósuló funkcionális organizmusokon törte a fejét. A szellemét átmentette, a gyógyíthatatlan betegségét azonban nem győzhette le.

JEGYZETEK

- (1) BORZ' KOVÁTS S.: Miért választottam életcélul a belsőépítészetet? (Kézirat, évszám nélkül).
- (2) BORZ' KOVÁTS S.: Egy designer Magyarországon. 1971. (kézirat).
- (3) BORZ' KOVÁTS S.: Lakás-mód, lakás-kultura. 1963. (kézirat).
- (4) Uo.

- (5) BORZ' KOVÁTS S. : Diploma-dolgozat. 1964. (kézirat).
- (6) Uo.
- (7) BORZ' KOVÁTS S. : Egy designer Magyarországon. 1971. (kézirat)
- (8) BORZ' KOVÁTS S. : A formatervezés és az építészet kapcsolata. 1966. (kézirat)
- (9) Uo.
- (10) BORZ' KOVÁTS S. : Egy designer Magyarországon. 1971. (kézirat).
- (11) Uo.
- (12) KOZMA L. : Jegyzetek az új világítótestekről. ML 1928/5-6
- (13) Uo.
- (14) KAESZ GY. : Milyen legyen a jó világítótest? A butor 1937/7.
- (15) BORZ' KOVÁTS S. : Egy designer Magyarországon. 1971. (kézirat).
- (16) BORZ' KOVÁTS S. : Cím nélküli kézirat a lámpáról
- (17) BORZ' KOVÁTS S. : Egy designer Magyarországon.
- (18) BORZ' KOVÁTS S. : Cím nélküli kézirat jegyzet
- (19) BORZ' KOVÁTS S. : Lakás-mód, lakás-kultúra. 1963. (kézirat)
- (20) BORZ' KOVÁTS S. : Az otthon és berendezése (kézirat, évszám nélkül.)
- (21) BORZ' KOVÁTS S. : Egy designer Magyarországon. 1971. (kézirat).
- (22) Uo.

Summary

SÁNDOR BORZ' KOVÁTS

The architect and designer, Sándor Borz' Kováts (1940–1973). Even though he died young, not less is linked to his name, than his turning the old fashioned Hungarian applied arts into a new direction.

He frequented the Budapest Academy of Applied Arts between 1959 and 1964. His talent has shown early, parallel with the realisation, that the main field of XX. century applied arts is in the series projects of large scale industry – a concept that in our country is being realised too late. As in the middle of the sixties no clear idea has existed in the factories regarding the role of the designer in the formation of the products, instead of choosing the industry, he went to work in a planning bureau in the country.

In 1966 he took the position of assistant professor on the faculty of interior design at the Academy of Applied Arts. At this point he has left the bureau, continuing his activity as independent designer, he has founded a workshop with the idea of creating what so far was not possible to create in the factories. He has projected furniture and lamps (in a few years he came out with three different series of lamps). In this way he tried to learn in principle and in practice the criteria of design planning that satisfies large scale mass demands – an experience that can also be handed down to the pupils. He was successful, with the use of originally organic, simple, geometric forms he arrived to progressively clearer, and more functional solutions, conclusions reflecting the technological conditions.

Around the end of the sixties he realised, that the workshop was only enough for laying the foundations, Even though he has acquired the basics needed for constructive design, the resulting objects carried the signs of small series production. Large scale industrial projects have to follow – he attested. As he alone was incapable of winning whole branches of industry to the idea of design, he cooperated with other young colleagues. The common program – designing the furniture and handy items for kitchens made in series – took shape yet with his direction. His death has made it impossible for him to see the first articles of this program reaching the shops in these days.

Sándor Borz' Kováts did not think that his main task was to design single articles. Finnish applied arts had a great influence on him, since it also rooted from similar possibilities as that of Hungary, and it has reached universal importance. He admired the organic way, the Finnish works were modeled – the sketches of his last notes attest – he wanted to widen this method to create an ideal of modeling the whole environment to a human scale.

