



A View of Certosa di San Martino with the Castel Sant' Elmo, Naples (c. 1782), Denver Art Museum — Berger Collection. Forrás: Wikimedia Commons.

**SZENTPÉTERI** Márton

# Az időtlen város

Thomas Jones Nápolya

2001-ben, Nápolyban tanultam reneszánsz filozófiatörténetet, s életre szóló barátságokat kötöttem — emberekkel. Amikor a tanév végén ki-ki haza- vagy elutazott, a város barátaim nélkül csupán kulissza maradt.<sup>1</sup> Egy befejezett színjáték élettelen díszlete. A 2010–11-es tanévet Oxfordban töltöttem egy rangos európai ösztöndíjnak köszönhetően. Angliában a legjobb barátaim az épületek voltak. Ebben a furcsa ellentmondásban találtam rá a New Ashmoleanben a 18. századi, walesi Grand Tour-festő, Thomas Jones (1742–1803) egy kicsiny, 1782 áprilisából való, *Nápolyi háztetők* című képére az egyik sarokban. Noha Jonest felületesen ismertem már nápolyi diákkoromból, ekkor kerültem festészetével valóban intim kapcsolatba, ekkor értettem meg, hogy érdemben más az ő festészete, mint korának többi Itáliát járó piktoráé. Nem sokkal később aztán a National Galleryben rábukkantam az ugyancsak 1782-ből való *Nápolyi falra*. Jones csöppnyi városi tájképe egészen lenyűgözött, mondhatnám, megbabonázott. Ezen a képeslapnyi olajfestményen ugyanis a Vico Lepri Diciotto erkélyét pillantottam meg évszázadokkal azelőtt, hogy ott éltem volna. A kép tárgyias lírája a találkozás

első pillanatától érthetően magával ragadott. Még akkor is, ha később pontosan láttam, hogy valójában persze nem ugyanarról a helyről van szó, első benyomásom azonban lényegi értelemben azóta is igaz maradt.

Amit láttam, egészen különleges transzcendens élményt nyújtott, amennyiben egy tölem teljesen függetlenül befejezett világ testesült meg a tekintetem előtt. Ugyanakkor a megnyugtató látvány mégis végtelenül ismerős volt. Jonesnak ezen a képen sincs ember, ahogy nápolyi város-vedutáinak egyikén sem. Ha egyáltalán módunk van arra, hogy elképzeljük, milyen is a világ a szubjektív emberi tényező nélkül, akkor mindenképpen a humánus Jones nápolyi perspektívájában érdemes azt megkísérelnünk. Paradox módon éppen azért lehetséges, hogy felismerni véltem, s felismerem ma is a 2001-es nápolyi otthonomat Jones 1782-es képén, mert Thomas Jones Nápolyban festett városi tájképei „a folytonos jelenhez” tartoznak.<sup>2</sup> Noha számosan megfestették a Mezzogiorno fővárosa sárga tufából épült, igen gyakran vakolatlan házait, mint például Jones barátja, a nagyszerű Giovanni Battista Lusieri (1751–1821), mégis Jones látta meg ezeket a legérzékenyebb és legpontosabb formában. Jonesnál Cesare De Seta szerint „a város annyira szorosan »be-lülről« látszik, hogy szinte lehetetlenné válik a [lefestett] helyek azonosítása [...]”. Thomas Jones lapocskáin a repedezett falakban és kifakult vakolatokban lefestett Nápoly az emberi jelenlét hiányában egy idő nélküli várossá alakul át: ezek a falak, ezek a vakolatok ilyenek voltak a 16. században, és ilyenek a 21. század hajnalán is.”<sup>3</sup>

Alain de Botton és John Armstrong *Art as Therapy* című sikerkönyvükben a művészet hét funkcióját különítik el. Negyedik lépésben a „harmóniateremtést” (*rebalancing*) említik, s Jones *Nápolyi fal* című képe az egyik jellemző példájuk erre a funkcióra.<sup>4</sup> A szerzők szerint a különféle korszakok sajátos kiegyensúlyozatlanságait ismerhetjük meg akkor, ha megfontoljuk, bennük milyen műalkotások tesznek szert népszerűsége. „Amikor megújult érdeklődéssel fordulunk Thomas Jones a nemes romlásra és a maradandóságra érzékeny itáliai festményeihez, az jele annak, hogy a kortárs fejlett világ elképesztően elfoglalt és materiálisan túltelített” — vélik de Bottonék.<sup>5</sup> Jones képe alatt pedig a következő frappáns mottót olvashatjuk tőlük: a „művészet, amit szeretünk, megmutatja, mi hiányzik a társadalmainkból”.<sup>6</sup> Az a helyzet azonban, hogy Jones maga is klasszikus veduta-festői kudarcai miatt fordult egyedi témájához, Nápoly városi tájainak ember nélküli ábrázolásához. Lawrence Gowing egyenesen a társadalmi érvényesülés hiányát, jelesül a nápolyi brit nagykövet, Sir William Hamilton (1730–1803) és köre mecénási támogatásának kezdeti elmaradását tekinti Jones eredetisége egyik legfontosabb okának. „Egy művész művészetének jövőjét gyakran e művész társadalmának intézményesített konvencióitól védő, ösztönös magánmenedékben nyugodva leljük meg. Az efféle saját ösztönbe vetett bizalom, s ennek tudata az a képesség, amit eredetiségnek nevezünk.”<sup>7</sup> Jones kora tehát semmivel sem volt kevésbé nyüzsgő és anyagi, mint a mi világunk. Az, amit Jones

fest, nem a 18. század vélt vagy valós, letűnt nyugalma és egyensúlya tehát, hanem egy olyan megnyugtató térélmény, amelyik a szubjektív tartalomtól mentes városi tájleírásból fakad. Jones éppen ezért meglepően modern, hiszen a 18. században olyan modorban dolgozott, amelyik akkor szokatlan, vagy egyenesen ismeretlen volt, ma azonban messzemenően releváns.<sup>8</sup>

Különös módon csak az utolsó pillanatban, néhány héttel a bérleti szerződés lejáratá előtt, 1782 áprilisában fedezi fel Jones a Sóházhoz (Dogana del Sale) közeli lakóházának adottságait, amikor felmegy a jellegzetes nápolyi tetőre, a *lastricára*, és a szemben lévő épületeket kezdi el vázlatozni. Ám ez az, ami gyökerestül megváltoztatja a róla kialakult képünket. Addig ugyanis Jones is csupán klasszikus veduta-festő volt, a fenséges pittoreszk rabja, ha mégoly tehetséges is. A tetőn készített olajszkeccsektől kezdődően azonban Jones olyan látásmód birtokába került, amelyikben egy adott hétköznapi épület afféle „jelentőségre tesz szert, amelyik túllép a látványon. A dolog egyszerűségét magát nyújtja szokatlan és kimért pontossággal.”<sup>9</sup> Gowing szerint ezeken a képeken „egy épület annak a nyugodt és önelégült módnak a képviselője, amelyik szerint mind a festett dolgok, mind

<sup>1</sup> Aude Párizsba, Ernest Barcelonába ment haza, Ele Londonba ment dolgozni, Edo és Bacco pedig visszatértek a kies és kicsiny irpíniai Montoróba.

<sup>2</sup> Lawrence GOWING: *The Originality of Thomas Jones*, Thames and Hudson, London, 1985, 52. Jones nápolyi képeinek csaknem teljes listáját lásd: Richard VEASEY: *Thomas Jones Pencerrig. Artist — Traveller — Country Squire*, Y Lolfa Cyf, Talybont, Ceredigion, 2017, 244–246. A képek egy másik katalógusát lásd: *Thomas Jones (1742–1803). An Artist Rediscovered*, szerk.: Ann SUMMER – Greg SMITH, Yale University Press–National Museum & Galleries of Wales, London–New Haven, 2003, 213–231. A két említett kép pontos adatai: (1) *Rooftops in Naples*, 1782 (Ashmolean Museum, Oxford, WA1954.81), lásd: *Thomas Jones (1742–1803). An Artist Rediscovered*, 221. Itt a 111-es tétel. A verso bejegyzése szerint 1782 áprilisában készítette Jones. L. még Richard Veasey, *Thomas Jones Pencerrig*, 245. (2) *A Wall in Naples*, c. 1782 (National Gallery, London, N66544), lásd: *Thomas Jones (1742–1803). An Artist Rediscovered*, 224. 114-es tétel. Lásd még VEASEY, *Thomas Jones Pencerrig*, 245.

<sup>3</sup> Cesare DE SETA: *Napoli fra Rinascimento e Illuminismo*, Electa, Nápoly, 1997, 236, 244–245; itt: 244.

<sup>4</sup> Alain DE BOTTON – John ARMSTRONG: *Art as Therapy*, Phaidon, New York, 2016 [2013], 32–33.

<sup>5</sup> *Uo.*, 32.

<sup>6</sup> *Uo.*, 33.

<sup>7</sup> Lawrence GOWING: *The Originality of Thomas Jones*, 52. Veasey szerint — Jones memoárja alapján — a plain air festészetnek nem kedvező rossz időnek köszönhető, hogy Jones 1781 májusában hozzákezdett nápolyi konyhájának lefestéséhez — ez volt az első csendélet-kísérlete. A két mára elveszett, de rendkívül fontos volt számára, hiszen még memoárja két évtizeddel későbbi írásakor is megvolt neki. Veasey e kép megfestését összeköti a későbbi nápolyi városi tájképek születésével. Jones nápolyi éveiről lásd: Richard VEASEY: *Thomas Jones Pencerrig*, 105–139; a városi tájképekről itt: 118–119.

<sup>8</sup> A „strangely modern” Veasey kifejezése, lásd: *Uo.*, *Thomas Jones Pencerrig*, 119. Jonesnak az ötvenes évek óta zajló újralfelfedezéséről lásd: Ann Summer: *Who was Thomas Jones? The Life, Death and Posthumous Reputation of Thomas Jones of Pencerrig = Thomas Jones (1742–1803). An Artist Rediscovered*, 1–21; itt: 8–19. Jones képei a magyar modern festészetből leginkább Mácsai István (1922–2005) budapesti, illetve újlipótvárosi képeit idézik meg.

<sup>9</sup> Lawrence GOWING: *The Originality of Thomas Jones*, 44. Gowing itt Jones különleges geometriai precizitását és kompozíciós képességeit is elemzi, mégpedig oly nagy hatással, hogy a későbbi szakirodalom gyakorlatilag mindig az ő nyomában jár azóta is.



Rooftops in Naples (1782), Ashmolean Museum, Oxford.  
Forrás: Wikimedia Commons.

pedig a festmények maguk saját léttel bírnak [...], a nápolyi vázlatok a drámai illusztrációval pont ellenkező módon egy átfogó egységet teremtettek meg. Gyengédek, pontosak és nem illusztrálnak semmit. Csak úgy *vannak*.<sup>10</sup>

Hogy mit jelent a szubjektum zsarnoksága nélkül felfogott művészet — hiszen Jones képei ezt testesítik meg —, azt Milan Kundera rendkívüli erővel fogalmazza meg egy helyütt, *Az elárult testamentumok*ban. „Mert az érzéketlenség vigasztal; az érzéketlenség világa az emberi életen kívüli világ; az örökkévalóság [...]. Emlékszem azokra a szomorú évekre, amelyeket az orosz megszállás kezdetén Csehországban töltöttem. Akkoriban beleszerettem [Edgard] Varesébe és [Iannis] Xenaxisba: objektív, de nem létező hangviláguk képei azt sugallták, hogy fel lehet szabadulni az agresszív és nyomasztó emberi szubjektivitás alól; a világ ember nélküli, szelíd szépségét sugallták, mielőtt vagy miután emberek jártak volna benne.”<sup>11</sup> A Jones *Nápolyi fal* című képét 2000-ben megverselő Andrew Motion éppen ezért — jól lehet kreatívan, de — félreérti Jonest: „[v]isszavonulok s nem tudok elképzelni éhséget / nagyobbat ennél. Jelekre. / Kezek küldte üzenetekre. Életjelekre.”<sup>12</sup> Jones képei ugyanis a világ ember nélküli, szelíd szépségét sugallják és eszükben sincs, hogy életjelet küldjenek, s aki elmerül objektív, önelégült világukban, semmilyen éhséget nem érez emberi jelek iránt. Ha mégis, akkor legfeljebb csak abban az értelemben, ahogyan Szerb Antal beszél a Victoria and Albert Museum tárgyairól, az éppen zajló élet szorításától már megszabadult dolgok spirituális nyugalmaról. Szerb Antal a kézműves, manufaktúrális és iparművészeti kultúra produktumait az emberi vitalitás valódi kultúremberhez méltó dokumentumaiként ünnepli, persze szigorúan a „múzeumi életforma” a szorongással teli jelent megnyugtatóan lezárni képes múltat életre keltő, a filosz számára lelki és szellemi biztonságot jelentő, absztrakt és spirituális keretei között.<sup>13</sup> A „mentális vitalista” múzeumi életformája, muzeológia és filológia összekapcsolása ebben a perspektívában Senecának *Az élet rövidségéről* című művét [X. (2)] idézi fel: „[a]z élet három részre

oszlik: ami volt, ami van és ami lesz. Ezek közül az, amit éppen élünk, rövid; amit élni fogunk, bizonytalan, amit leéltünk, biztos. Ez utóbbi ugyanis az, amivel szemben a sors elvesztette hatalmát, senkinek a fennhatósága alá nem vethető.”<sup>14</sup>

Az igazi Thomas Jonest tehát nem a látszólag életteli, fenéséges pittoreszk érdekli, a Grand Tour festők klasszikus szemlélete, hanem képein mindig a senkinek uralma alá nem vonható

<sup>10</sup> *Uo.*, 52.

<sup>11</sup> Milan KUNDERA: *Elárult testamentumok*, ford.: RÉZ Pál, Európa, Budapest, 2006, 70.

<sup>12</sup> „I rest my case and cannot imagine a hunger / greater than this. For marks. / For messages sent by hand. For signs of life.” Andrew MOTION: *A Wall in Naples*.

<sup>13</sup> „Valahogy a »muzeális életforma« nagyon megfelel a természetnek: szeretek minden emberit — de a múzeumban. Szeretek mindent, ami eleven — de akkor, mikor már megszűnt eleven lenni [...] felabsztrahálódott a Rend, a Tudomány, a Szellem síkjába.” Szerb Antal *válogatott levelei*, s. a. r.: NAGY Csaba, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2001, 35. A „múzeumi életforma remekül megfelel nekem [...], mindennek örülök, ami emberi vitalitás: a műalkotások, bútorok, fegyverek, illusztrált könyvek, hajók, hangszerek őszintén felizgatnak, bár az szükséges hozzá, hogy mindezek az emberi tevékenységek megszabaduljanak az aktuális élettől, az, hogy rendszeresen lajstromozni lehessen őket, az, hogy ne jussanak el az én régióimig — egyébként ez a filológia lényege.” *Uo.*, 36. Ugyanitt Szerb mentegetőzik, s „egy amatőr spekulációinak” nevezi a fentebbi, a filológiát és a muzeológiát egy „mentális vitalista” világszemléletben könnyűszerrel rokonítani kész sorait. A levelezésben visszatérő toposz egyébként Szerb olykor angolul írt londoni jegyzeteiben is feltűnik: „Visiting of museums [...] The curiosity for all things human, which lived once but at present have abstracted their life and became purely spiritual. One may call me a mental vitalist: the vitalism concentrates itself on the mental faculties, but is not less vital.” Szerb Antal: *London Notes*. 1929, fol. 2<sup>Y</sup>-3<sup>F</sup>. A kéziratot lásd a Petőfi Irodalmi Múzeumban: V. 5462/221. L. minderről részletesebben SZENTPÉTERI Márton: *Tepsik és éjjelik (Magyar Designmúzeum)*, BUKSZ, 24/2 (2012. nyár), 152–158.

<sup>14</sup> Lucius Annaeus SENECA: *De brevitate vitae / Az élet rövidségéről — De tranquillitate animi / A lelki nyugalomról*, ford.: BOLLÓK János, Seneca – Halász és fiai, Pécs, 1992, 40–41. A múlt tanulmányozásának a személyiség integritása megteremtésében betöltött jótékony hatása a modern népszerű pszichológiában is visszaköszön: „A múlt emlékei nagyban hozzájárulnak életünk jobbá tételéhez. Felszabadítanak minket a jelen zsarnoksága alól [...], olyan múltat »alkothatunk« az emléktárgyak segítségével, amely segít nekünk boldogulni a jövőben.” CSÍKSZENTMIHÁLYI Mihály: *Flow. Az áramlat. A tökéletes élmény pszichológiája*, ford.: LEGÉNDYNE SZABÓ Edit, Akadémiai, Budapest, 2010, 177–179.

fragmentum válik az egész város emblémájává.<sup>15</sup> Jones nápolyi „vedutái olyan töredékek — Anna Ottani Cavina szerint —, amelyeket a dolgok közvetlen közelében álló objektív foglal keretbe, egy túl sokszor kifestett város színezett pikkelyei, amelyek egy az erkélyek alatt növe moháktól lyukacsos falakból, porózus tufatömbökből, szellőmentes derűs nyári égboltokból készült másik Nápolynak tűnnek most [...]. Thomas Jones nekünk ajándékozott térképe Nápolyról egy olyan városé, amelyik mindeddig láthatatlan maradt. Nem Vezúvok, nem is a Nápolyi-öböl amfiteátrumai, hanem olyan tetők porciói, olyan házak részletei, amelyeken racionális és geometrikus tekintet siklik át. Továbbá az ég trapézai, falak darabjai és egy belakott szövetnek az örök szépségre visszamutató minden rendetlensége” az, amit ezen a töredékekből álló térképen megpillanthatunk.<sup>16</sup>

Jones nápolyi tájainak visszahúzódottságában maga a lét tárul fel, s nem egyik vagy másik létező ügyes-bajos dolgai mutatkoznak rajtuk. Graham Harman nyomában akár azt is mondhatnánk, hogy Jones kicsiny olajfestményei tárgy-orientáltak, az önelégült és a maradéktalanul soha hozzá nem férhető *Ding-an-sich* képei.<sup>17</sup> A delfti professzor Peter Kroes és holland tudományfilozófus barátaival ugyanakkor leírhatjuk Jones városi tájait más formában is. Szerintük tervezett környezetünk kettős természetű dolgokból épül fel, egyfelől természetes tárgyakról, másrészt azonban társadalmi objektumokról is beszélünk esetükben, mindaddig, amíg ezek egy viszonylag jól megragadható használati utasítás jegyében valamilyen funkciót töltenek be életünkben. Kroesék úgy vélik azonban, hogy ha egy tervezett tárgy magára marad — mint repülőgépeink a sivatagi temetőikben —, újfent csupán természetes tárggyá lesz, pusztá fizikai objektummá, függetlenül attól, hogy mennyire körmönfont és alapos emberi terv, illetve kivitelezés terméke is volt az egykoron.<sup>18</sup>

Katasztrófák után elhagyott városokban ilyenek a tárgyak, az evakuálás pillanatában visszahagyott látszólag riadt rendetlenségük immár nem jelentőségek hálójaként működik, mert nem képez életvilágot többé. A nyomok elkopnak, s egyre inkább nem utal és emlékeztet semmi semmire, egyre inkább semmi nem illusztrál semmit és semmi nem mesél el semmit. Csak a dolgok vannak magukban, vagy pusztá egymásmellettiségükben. A Nápolyhoz közeli Roscigno Vecchióban, melyet a 19. század Pompei-ének is hívnak, az 1902-ben a folyamatos földcsuszamlások veszélye miatt végleg elhagyott, ám még többé-kevésbé álló épületek között sétáló magányos ember melankolikus tapasztalata is hasonló ehhez. Jones képein azonban a városi táj önelégült nyugalma semmilyen katasztrófa benyomását nem kelti. Éppen ellenkezőleg, az emberek hiánya egyáltalán nem katasztrófális rajtuk — minden hirtelen, vagy nem várt fordulattól mentesek ezek a festmények. Csupán a világ ember nélküli, szelíd szépségét sugallják, a zajló jelen zsarnoksága alól felszabadult időtlen város fragmentumai ezek, amelyekben a lét senkinek fennhatósága alá nem vonható örök jelene tárul fel, s amelyek az örök szépség szerves rendetlenségét mutatják rezzenstelen nyugalommal.



A Wall in Naples (c. 1782), National Gallery, London.  
Forrás: Wikimedia Commons.

<sup>15</sup> Anna Ottani CAVINA: Nato in un tempo sbagliato. Il destino difficile di Thomas Jones = *Viaggio d'artista nell'Italia del settecento. Il diario di Thomas Jones*, s. a. r.: Anna Ottani CAVINA, Electa, Milánó, 2003, 8–26. Nápolyról lásd: *Uo.*, 17–22; itt: 17.

<sup>16</sup> *Uo.*, 20–21.

<sup>17</sup> Legújabbán lásd: Graham HARMAN: *Immaterialism*, Polity Press, Cambridge, 2016, 26–33. Lásd Még: Uő.: *Object-Oriented Ontology. A New Theory of Everything*, Penguin Random House UK, London, 2018.

<sup>18</sup> Lásd erről részletesen: SZENTPÉTERI Márton: *A tervezett tárgyak életrajza*, Helikon, 2013/1 (*Narratív design*), 91–120; itt: 102–106.