

tanulmány

REGÉCZI ILDIKÓ

Démonikusság és ikonelvűség

GOGOL: AZ ARCKÉP

1.

A *Pétervári*-ciklus egybetartozása önmagában is sok kérdést felvet (az elbeszélés-füzért nem Gogol rendezte egy sorba, irodalomtörténeti hagyomány az öt – *A Nyevszkij Proszpekt*, *Az orr*, *Az arckép*, *A köpönyeg* és *Az örült naplója* című – elbeszélés egy egységként tekintése), a jelen gondolatmenet szempontjából mégis fontos kiindulópont az elbeszélések tematikus egybetartozása. A ciklus darabjai közti legnyilvánvalóbb kapcsolódási ponton, az irracionálissá váló topografikus színtér, Pétervár alakján túl ugyanis szerkezeti és motivikus szinten is kapcsolat létesül az elbeszélések között. A művészet, ezen belül is leginkább a festészet, a festő alakja és a portré maga például a pétervári ciklus több elbeszélésében is szerepet játszik, két műben, *A Nyevszkij Proszpekt* és az általam tárgyalt *Az arckép* címűben pedig struktúraalkotóvá is válik.

Az arckép (oroszul: *Портрет*) címében szereplő műfaji megjelölés a festészet és az irodalom határterületére utalja az elbeszélést. A mű címe a benne szereplő festmény és Gogol alkotásának műfaji megnevezése is egyben. Az elbeszélés ugyanis nemcsak leírja a festményt (és ezáltal olyan 19. századi alkotásokkal mutat rokonságot, mint Balzac *Az ismeretlen remekmű* (1832), Mérimée *Az ille-i Vénusz* (1837) vagy Poe *Az ovális portré* (1842) című műve), hanem maga is érzékletes portrék sorát nyújtja (a modellét, az alkotóét és a későbbi festő-tulajdonosét). A szerző tematizálja is az arckép műfaji hovatartozásának kérdését, amikor a portré festőjének bemutatásában a történelmi festészet különböző formáit értelmezi: „Megértette, miért lehet történelmi festészetnek nevezni akár egy egyszerű fejet, Raffael, Leonardo da Vinci, Tiziano, Correggio akármelyik egyszerű portréját, és miért marad egyik-másik történelmi tárgyú kép csupán *tableau de genre*, noha a művész mindenáron igényt tartott a történelmi festészetre.”¹

A fentiekből az arcképpel kapcsolatos művészi szándék is kiolvasható: az arc reális külső megjelenítése nem elégséges a művészi kidolgozáshoz. Az elbeszélésben az egyes arcképekben – a festészetin és az irodalmin egyaránt – éppen ez a többlet teremti meg a lehetőséget a határok átlépéséhez, a különböző típusú kódolással szerkesztett szövegek kapcsolatba lépéséhez. Ennek fontosságát a szűzsébe épített képi elemek sokasága és sokfélesége is aláhúzza. A mű elején egyrészt festményeket látunk a maguk képszerűségében a Scsukin Dvor-i képesboltban

(tájképeket, arcképeket), másrészt olyan képi ábrázolást (az inas, a katona, a kofa, a gavallérok mozdulataiból álló életképet), amely a befogadás folyamatában rekonstruálódik. Ebben az utóbbi esetben – *A Nyjevszkij Proszpekt* életképeit idéző – leírás olyan képzőművészeti alkotástípust és műfajt mozgósít tehát, amely nem tárgyyszerűségében jelenik meg előttünk, mégis bevonódik a művészi jelentésképzés folyamataiba oly módon, hogy előkészíti a portré festményként és írói arcképként értelmezhetőségét.

Az *arckép* középpontjában egy varázslatos hatású portré áll, amelynek modellje egy „bronzbarna, csontos, beteges arcú öregember” (511), az egykori Kolomna-negyedbeli uzsorás volt. Az elbeszélés elején olvasható ekphrasis,² vagyis a festmény vizualizálásának és hatásának érzékletes leírása leginkább a portré szemén időzik. „Ez a szempár úgy nézett-nézett a világba még magáról az arcképről is, hogy különös elevenségével mintegy megbontotta a kép egész összhangját” (511) – olvassuk. A nézés kiemelése, a festmény kapcsolatba lépése a világgal egyben megbontja a kompozíciót, destrukturálja azt, mintegy előrevetíti a kép alárendelődését másfajta, a művészi hatáson túli feladatának.³

A varázslatos hatású portré tulajdonosa Csartkov lesz, a reményteljesen induló festőművész, akinek neve a 'чаровать' a.m. elvarázsolni, elbájoslni kifejezéssel áll etimologikus kapcsolatban. Csartkov nevével összhangban elvarázsolódik a kép által. Az uzsorás és Csartkov egylényegűségének és az utóbbi áldozati szerepbe kerülésének finom jelölője lehet kettejük lakhelyének jelképisége. Kolomna (az uzsorás lakhelye) és a Vasziljevskij-sziget (Csartkov negyede) topografikusan hasonló jelentés hordozói. A két várossz rész egyaránt a periférikus, a modern, mestersegesen teremtett centrumtól távoli, védtelen (a pétervári árvíz alatt a legtöbbet szenvedett, legtöbb áldozatot adó részek) szférája Péter városának, és éppen ezért a kisember milliója is egyben. (Puskin *A bronzlovas* című költeményében is Kolomnában él a kisember, az áldozat: Jevgenyij). Csartkovot tehát mintegy identitása is arra indítja, hogy a festmény hatása alá kerüljön. Azonban nem egyszerű művészi hatásról van szó, hanem a kép mögötti valóságnak, sőt a kép valóságának Csartkov mindennapjaiba türemkedéséről. A határátlépés metaforikus szinten is bekövetkezik: a különös elevenségű (életszerűségű!) szempár tulajdonosa egy éjszaka kilép a keretből, a szobában jár-kelel és hátrahagyja azt az aranytekerceset, amely az elindítója lesz a festő megváltozott életének, művészi elvei feladásának. A tekerces a kép *rámájából* kerül elő, és Csartkovban az is felmerül, hogy hálából aranykeretet csináltat a képnek. A keret értékességét és jelentőségét már az uzsorást ábrázoló kép megvétele előtt előrejelzi a szöveg, amikor a régiségbolt tulajdonosa Csartkovot más festményekre igyekszik rábeszélni: „...Vagy ehol ez a téli Vegye meg ezt a téli tájat! Tizenöt rubel! Csak a kerete megér annyit!” (510)

A keret a kép esztétikai értékéhez adódása, sőt azzal helyettesíthetősége kiemelt szemantikai pozícióba hozza már az elbeszélés legelején a festményt határoló rámát. A kép kerete funkcióját tekintve hasonló a könyv borítójához vagy a szobor talapzatához. Olyan az eltérő kódrendszereket (szöveg és a szöveg határán kívülség) elválasztó jelként működik, amelyet tradicionálisan a nem-szöveg szférájába tartozónak tekintünk. Lotman a „szöveg a szövegben” speciális retorikai szerkezetét tárgyalva a határok aktualitásának kérdését is érinti. Meglátása szerint a határok

rugalmassága, struktúrájának módosulása (a tradícióban bekövetkező törés) a játék mozzanat szerepét erősíti, a különböző realitás-nemek befogadói érzékelését indítja el.⁴ Ebben az esetben is elkezdődik ez a szöveg nem-szöveg közötti játék, azonban, amíg ez a befogadó számára a szöveg feltételes jellegét erősíti, addig a szereplő, Csartkov számára félelmetes szituációt jelent.

A keret, amely hagyományosan a teremtett valóságot a befogadó valóságától elválasztja, itt tehát éppen ellenkező funkciójú lesz: kapcsolatot létesít a kétfajta realitás között. Hamar kiderül e kapcsolat milyensége is: „akárkinek a nagyapja légy is, hálából üveg alá teszek és aranyrámát csináltatok neked.” (525)

Az üveg és az arany a hideg anyagiság kifejezői, Csartkov azáltal, hogy ezekkel az anyagokkal szeretné lefedni illetve bekeretezni a képet, mintegy a kép realitását kívánja megőrizni, rögzíteni tárgyiasult formában. A festő úgy érzi, hogy uralni tudja a képi világot, és egyúttal gondoskodni szeretne arról, hogy a határ megsértése többé ne következhesse be. Csartkov azonban nem számol azzal, hogy a képben démonikus hatóerők működnek. A portré démonikus atmoszféráját többféleképpen is erősíti a narrátor. A festmény a hold fényében kel életre, az eset elmondásakor az elbeszélő háromszor is említi a különleges fényhatást, a holdfényt, ami átrajzolja a szoba körvonalait.⁵ A portré sötét tonikája, amely csak a rásütő hold fényében tud élettel telítődni, éppen ellentétesen működik, mint az átistenült realitást megragadni szándékozó kép, az ikon. Míg az isteni szférával való kapcsolatba lépés a fény jelenlétében történik,⁶ és az ikon maga is „fényt árasztó jelenésként tárul elénk”, addig a portré esetében az árny, a sötét oldal meglevenedése megy végbe.⁸ Éppen ezért az arckép nem átjáró lesz az igazi szellemi tapasztalat felé, nem bevonja a szemlélőt az eleven realitásba, hanem kiárasztja saját, halott realitását. A portré valóságának alantasabb szférához tartozásáról a kép színezése is árulkodik: a barnás, sötét arc és a kép állandó kapcsolatba kerülése az arannyal (a festmény leírásakor is először a *keret* itt-ott előtűnő egykori aranyozását „pillant-hatjuk meg”, valamint az arany cservonyecek látványára is gondolhatunk) a tárgyi-asult való, a materiális világ állításaként is értelmezhető.⁹

Mindezen túl, amikor a kép megmozdul, Csartkov álom és ébrenlét határán van, ami ugyancsak előre jelezhet egy másik szférába való átmenetet, az imaginárius térbe történő terjeszkedést. A kép utólagosan megismert előtörténete pedig azt is megvilágítja, hogy egy voltaképpen pogány rítus által születik meg és kel életre a kép (az uzsorás ugyanis így szeretné továbbélését biztosítani).¹⁰ Amit a középkori képelmélet még Istennek tulajdonított (a kép sugalmazását), és amit a reneszánsz felfogás a festő invenciójának tartott, itt a modell hatáskörébe kerül. A modell invenciója adja azt a többletet, amitől a kép él, vagyis teljes mértékig istentelen alkotás jön létre. Így amikor az uzsorás kilép a keretből, a szüzsé szintjén is jelölődik a portré hordozta démonikus tartalom. Az üresség, a semmilyenység, a szubsztancialitás nélküliség ugyanis a folklórból kiindulva az orosz irodalmi hagyományban egyértelműen a gonosz, tisztátalan erőhöz kötődik.¹¹

A démoni hatásmechanizmusa alapján a továbbiakban megkettőződés sora következik be. Kezdetben Csartkov váratlan örömeiben magában társalog: „... híres művész lehet belőlem ... ezt súgta neki a józan ész; de belül valami más hang csendült fel, sokkal hallhatóbban, harsányabban”. (526)

Önmaga megszólítása, majd a belülről előtörő új hang megkettőződő személyiségének (hasadás) első stációja.¹² A festő átköltözik a Nyevszkij Proszpektre, ami – szemben a Vasziljevskij-sziggel – a műviséget, dekorativitást testesíti meg a pétervári szövegvilágban,¹³ és egyben kifejezője lesz Csartkov másnak mutatkozásának, álarc viselésének („naponta többször is ruhát váltott, bodorította a haját ... minden elképzelhető eszközzel iparkodott megszépíteni külsejét”, 536), vagyis démonizálódott személyiségének.¹⁴ Az álarc kifejezéssel – mondja Florenszkij – „valami archoz hasonlót jelölünk, valami arcszerűt, ami arcnak mutatja magát és annak is tekintik, holott belül üres, mind fizikai tárgyiságát, mind pedig metafizikai szubsztancialitását tekintve”.¹⁵ Éppen ez a személytelenség tükröződik Csartkov megváltozott élethelyzetében született alkotásaiban is. Szimbolikus kifejezője ennek a korábban általa készített Pszükhé-fej vázára festett portré, amely „teljesen ideális, hideg, pusztán általános, tipikus vonásokból álló, eleven testet nem öltő arcocska volt” (533). A lélektelenség még a festő műtermének rendjében is tetten érhető. Mindezzel szorosan összefügg Csartkov megváltozott művészi hitvallása: „Már kezdte azt hinni, hogy ... égi ihlet nincs és mindent csak a kínos pontosság és egyformaság egyedül érvényes, szigorú törvényének kell alávetni.” (538-539)

Az esemény, amely kizökkenti nyugodt közönyéből, egy felkérés, hogy mondjon véleményt egy régi festő barátjának alkotásáról. „Tisztán, makulátlanul, gyönyörűen, mint menyasszony, állt előtte a művész alkotása. Szerényen, isteni tökéletességgel, ártatlanul és egyszerűen emelkedett mindnyájuk fölébe, mint egy géniusz. Úgy tetszett, mintha ezek az égi alakok, amelyeket annyi rájuk meredő tekintet bámult – *szégyenlősen lehunyták volna szempilláikat*. ... De mindennél lenyűgözőbben hatott a teremtés ereje, amely már *magának a művésznek a lelkében rejtett*.” (540-541, kiemelés – R. I.)

A megtekintett festménynek olyan metafizikája van, amelytől Csartkov már rég eltávolodott, és amelyre válaszul a „lázadó, bukott angyal” képtéma megfestése kívánkozik, amelyet azonban Csartkov már nem képes megalkotni. A kettős kódolású rendszer (az uzorás majd a régi barát festménye és az azon kívüli szövegvilág) egymásba játszatása és együtt működtetése a tükröztetésen alapszik. Csartkov meglátja bennük másik (démonikus vagy éppen angyali) énjét, széttöredezett személyiségét azonban már képtelen újraépíteni, egyesíteni. A Csartkov személyiségében bekövetkező hasadás a narráció szintjére is kivetül, amelyet a továbbiakban a töredezettség és az egymástól elváló, – bahtyini terminológiával élve – egymással feleselő szölamok kettőssége jellemez.

2.

Gogol két fejezetre osztja a művet, amelynek határvonalát Csartkov történetének tragikus vége jelenti. A második rész a voltaképpeni előtörténetet ismerteti *keretes formában*, egy gazdag műpártoló tárgyainak árverésén (amely az első rész kezdetét is ismétli a festmények sokaságával – tehát voltaképpen *kettős keretben*) lép elő B. festőművész, hogy elmesélje az uzorást ábrázoló arckép keletkezésének történetét. A szerkezet láthatóvá tett kettőssége a pétervári ciklusban általánosnak tekinthető megoldás. *A Nyevszkij Proszpektben* Piszkarev és Pirogov története, *Az*

orr című elbeszélésben a köznapi és a fikcionált valóságban játszódó események alkotnak két párhuzamosan futó történetet, *A köpönyegben* és *Az örült naplójában* pedig mindvégig kettős nézőpontból (a csinovnyiké és a környezeté) követhetjük a történéseket. A szűzsé polaritása valamint a külső és a szereplők egyre inkább teret nyerő belső, fiktív valóságának dichotómiája és feszültsége a narrátor részéről eldöntetlenséget, távolságtartást sugall, ahogyan *Az arckép* esetében is kívül kíván maradni az elbeszélő a történeten, amit csak megerősít a második részben felléptetett mesélő alakja.

Az árverés, ahol B. festőművész elbeszélése elhangzik, a töredezettség, a káosz képét mutatja: „Rengeteg hintó, kocsi és fiáker állt annak a háznak a feljárója előtt, amelyben az egyik dúsgazdag műpártoló holmijának árverése folyt. ... Kínai vázák, asztalra való márványlapok, hajlított vonalú griffmadarak, szfinkszek, orosz-lántalpas, aranyozott és aranyozás nélküli új és antik bútorok, csillárok, lámpák – minden össze volt itt halmozva, s egyáltalán nem olyan rendben, mint a boltokban.” (546)

Egyfajta csendélet ez, amely azonban óriási hangzavarban („a tömeg egymást túlkiabálva törte magát valami miatt”, 546) teremődik meg. Funkcióját tekintve ez a kép az első fejezet elején szereplő képzőművészeti alkotást idéző leírással egyenértékű. Gogol epikájában mindazonáltal gyakran találkozunk hasonló csendéletekkel, ugyanis nála a nyugat-európai polgári regény környezetábrázolásához képest is (ahol a környezet a hős jellemének tárgyi képe) jelentősen megnő a tárgyi környezet szerepe. Műveiben sok esetben az alakok is nivellálódnak a tárgyak szintjén (tárgyasító hasonlatok formájában például). Így a tárgyról és a szereplőkről szóló leírások sokszor – a képbeliség tematizálása nélkül is – sajátos képiséggel rendelkeznek.

A továbbiakban az ekphrasis által megismert festmény modelljének élettörténetét olvashatjuk. Vagyis Gogol mintegy újraírja az arcképet, az irodalmi forma adta lehetőségek között rajzolja újra az uzorás alakját, ezáltal az első részben megjelenő festmény irodalmi tükörképe jön létre. A verbalitás bővebb keretei által a modell további démoni attribútumai tárulnak fel. Az uzorás bizonytalan identitása („hogy tulajdonképpen miféle nemzetiségű volt: hindu, görög, perzsa vagy mi más, arról senki sem tudott semmi biztosat”, 550), idegensége, valamint külső jellegzetességei („gyulladáso arca”, „szokatlan tűzű szeme”, „lecsüngő, sűrű szemöldöke”, 550) a figura ördögi természetét jelölik, ami az élettörténet által fejeződik ki egyértelműen: az általa kölcsönzött pénz minden esetben gonosz tettek véghezvitelére készítette az adósát. A jellemrajzban kiemelt jelentősége lesz a szenvedélynek (Kolomna szenvedélytelen lakóival (548) szemben benne „forrongó szenvedély” (554) égett), ami az összekötő elem egyben az uzorás portréja és az antitéziseként megrajzolt művészportré között. Ugyanis az őstehetségű festőt, akinek fantáziáját elsősorban a „keresztény témák” (555) indítják meg, és aki „áhitatos hite” (556) erejével fennkölt kifejezést képes az *arcokon* ábrázolni, éppúgy különleges szenvedély élteti, mint az uzorást.¹⁶ Éppen ezért, a festő, B. apja is megszólíttatik a kép megfestésére, ahogyan Csartkov kiválasztottságát is több körülmény jelezte.

A festőművész tehetsége az arc pontos megjelenítésére fontos előfeltétele az uzorás kérésének. Feladatát az alkotó nagyszerűen oldja meg, olyannyira, hogy az arckép sajátos ontológiát is megjelenít, amit a szem ábrázolásának tökéletessége is aláhúz. A szem kiemelt szerepét a szöveg frazeológiája is érzékelteti. Például: „mintha valami démoni kifejezés ülne a szemekben” (558) – jegyzi meg egy papi személy a festő egyik későbbi alkotásáról, vagy a festő barátjának felkiáltása az uzorás képe kapcsán: „Akkor már inkább add nekem, ha neked annyira *szemet szúr*” (559, kiemelés – R.I.).¹⁷ Az ördögire sikerült portré az arc (oroszul: lico) pontos megfigyelésén alapult. A festménytől való elszakadás után a művész a megismerés új útjára lép, a szemlélhető örök értelem, arculat (görögül: idea, oroszul: licšina, lik) megjelenítésének módját keresi.

Az uzorás és a művész szembenállása – ha Bahtyin Dosztojevszkij poétikája kapcsán bevezetett fogalmát használjuk – két különálló szólamnak is felfogható, lévén, hogy ugyanazt az ideát (az arc szerepét, jelentőségét) mutatják be különböző aspektusban. Az uzorás ördögi szözlama után diadalmasan szólal meg a szerzetényi alázat hangja, ami a „kísértés” (az ördög megfestése) után még erőteljesebben hangzik fel. Az ezután következő bemutatása a festő megújult alkotói pályájának az ikonfestészet sok ismérvét, alkotói attitűdjét tartalmazza. A művészi aszketikus készülődése az alkotás létrehozására, az ima segítségével hívása, az isteni sugallatra történő ecsetvezetés, a figurákon előmlő szent malaszt és a képet körüllegő csönd az ikonteológia alapvető elveit szövelik meg. Mindezen túl a teljes átlényegülés érzékeltetésére a mesélő, B. festőművész a szerzetesi életet élő apját magát is ikonikus alakként írja le: „De mennyire meglepődtem, amikor egy gyönyörű, szinte isteni aggastyán állt előttem. Arcán nyoma sem volt a sanyargatásnak, mennyei derű világossága ragyogott rajta. Hőfehér szakállá és pihefinom, ugyanolyan ezüstös haja festőien omlott végig a mellén és fekete csuhájának redőin egészen addig a kötélig, amellyel körülkötötte szegényes szerzetesi ruháját.” (562-563) A derű, a fehérség, a haj festőisége és a ruha redőzetének láttatása az ikonfestészet ábrázolásmódját idézi.¹⁸

Az ikonképek szentjeihez hasonlatos művész megosztja fiával, B. festővel művészeti credoját. A hitvallás a Máté evangéliumi boldogmondások felépítését követi: „Boldogok azok a kiválasztottak” (563) (az eredetiben: «Блажен избранник», 112). Az ezután elhangzó megfogalmazása a művészi alkotás lényegének a következő elemeket tartalmazza: a művész lelki tisztaságát előfeltételül nevezi meg a mű létrejöttének, amely az „isten, üdvözítő paradicsomra való célzást” (563) rejt magában és a „szent megnyugvás csodás hangját” (563) üti meg. A szenvedélyt pedig – ami korábban démonikus tartalommal telítődött – áttranszponálja „csendes mennyei szenvedéllyé” (563). Közben nem feledkezik el arról, hogy bár a „művészet ... örökké az Isten felé törekszik. De vannak percek, sötét percek...” (564).

3.

A festőművésztől elhangzó művészi elvek a szerző, Gogol művészetfelfogását is tükrözik.¹⁹ Gogol alkotói alapelvei jól körvonalazhatóak az 1847-ben megjelent, nagy vihart kavart *Válogatás barátaimmal folytatott levelezéséből* című kötete

alapján (a nyugatosok – különösen Belinszkij – elítélik, de a szlavofilek is túlzónak tartják Gogol vallásos áhítatát). Az erkölcsfilozófiai levelek minden korábbi írásánál egyértelműbben taglalják az író keresztény nézeteit, naiv hittel szólnak a társadalmon belüli keresztény misszió szükségességéről és az ennek nyomában bekövetkező lelki újjászületésről. A belső, lelki felemelkedés zálogának tekinti Gogol a művészetet is, amelynek két ágával, a orosz színházzal és költészettel külön levélben foglalkozik. A színházi előadás legfőbb feladatának azt tartja, hogy az emberi lélek megismertetése által „a kereszténység mennyei igazságáig” vezesse a nézőt, felébressze „az emberekben rejlő magasatos érzéseket”.²⁰ Gogol esztétikai elveiben már korábban is szerepelt az az igény, hogy a drámai vagy éppen epikai mű az erkölcsi megtisztuláshoz segítse a befogadót. *A revizor* bemutatója után keletkezett (első változata 1836-ban született és 1842-ben jelent meg) *A közönség szétoszlása egy új komédia bemutatója után* című eredetileg nem színpadra szánt, inkább *A revizort* interpretáló darabban például (a rezonőrként felfogható „szerző” monológjában) a nevetés kap olyan új dimenziót, amely által az élet kicsinyessége és üressége kidomborodik (a karikírozó erejénél fogva) és amely egyúttal „megbékélést hoz az ember lelkébe”.²¹ *A Holt lelkek* 1841-ben megjelent első részében a hetedik fejezet lírai kitérőjében is egyenrangúvá válik a nevetés a „magasfokú lírai elragadtatással” (1084-1085). Gogol legfőbb formálólvele tehát a nevetés és a „titkolt könnyek” (1085) kettőssége,²² egyfajta „magasrendű”, „pozitív”, „tisztá” nevetés, amely – mint Bahtyin fogalmaz – „a látszatok és a „magától értetődőségek” világát az igazság váratlansága és lényegi előreláthatatlansága nevében tagadja”.²³ Bahtyin szerint ugyan a népi nevetéskultúrával és a karneváli művészetrel mutat rokonságot a gogoli nevetés, azonban mindez nem zárja ki, inkább alátámasztja azt a feltételezésünket, hogy – *Az arckép*ben elhangzó festészeti alapelvekkel összhangban – Gogol az irodalmi alkotásban is a transzcendenciára való rámutatás lehetőségét kereste.

A népi kultúra és a kereszténység alapelvei a *Válogatott levelek* az orosz költészet sajátosságairól szóló részében is együttes forrásaiként jelennek meg a magasrendű művészetnek.²⁴ Az ezeken alapuló művészetet Gogol szerint a lírában Puskinnak sikerült elérnie, aki Zsukovszkij elvont idealizmusa és Batyuskin az érzékelhető valóságban való elmerülése között véleménye szerint a középutat testesítette meg. Puskin tehetségének elemzésekor az író éppen azokat a jegyeket emeli ki, amelyek *Az arckép* festőművészenek leírásában is hangsúlyt kapnak: Puskin egyrészt jellemzi a megfigyelés pontossága, vagyis a realizisztikus ábrázolásra való képesség, másrészt „a legemelkedettebb vonatkozás” megragadására is képes.²⁵ Gogol ugyanakkor azt is megjegyzi, hogy Puskin nem saját személyiségét tükrözteti az alkotásaiban, lévén, hogy „ő maga a szenvedélyek kábulatában vergődött, (de) a költészet szent maradt előtte, mint valami székesegyház”.²⁶ Puskin ebből a szempontból ellentétesen alkot, mint az ikonfestő, akinek aszketikus életvezetéséből származó szellemi tapasztalata jelenik meg a művén. Puskin ugyanis – Gogol szerint – mintegy prizmán szűri át saját belső életét és az alkotása tisztítja meg, kölcsönöz neki emelkedett lelkiséget (kvázi szentesíti személyiségét), ami által végső soron mégis az ikonfestőéhez hasonló pozícióba jut.

Összefoglalva tehát elmondható, hogy *Az arckép* szerzőjének szemlélete több ponton is egybeesik az elbeszélés festőalakjának nézeteivel, ezáltal Florenszkij ikonteológiai elképzeléseivel is.²⁷ Mindez azonban nem akadályozza meg az írókat abban, hogy a művészet öntörvényét követve a befejezésben az apa szólamának dominanciája helyett a kettősséget, az ambivalenciát hagyja érvényre jutni. A kerettörténet szerint ugyanis eltűnik a portré a jelenlevők szeme elől, akik elbizonytalanodnak, hogy álomképpel vagy a „valósággal” szembesültek. Újra kilépés történik az egyik kódrendszerből, azonban immár nem egy másfajta kódolású szöveg a befogadó, hanem a művészi szándék szerint mintegy az irodalmon kívülségbe (vagy máshol folytatódó szövegbe) távozik az arckép, a démoni maga. Gogol ezzel a megoldással „eleget tesz” az irodalmi portréval szembeni azon elvárásnak is, hogy a teljesség megragadása helyett az olvasóra hagyja „a kép befejezésének örömet” (J. F. Marmonteltől származó megállapítás).

JEGYZETEK

1. Gogol művei. *Elbeszélések. Színművek. Holt lelkek*. Bp., Magyar Helikon, 1962, 555. Gogolnak a kötetben található műveit a továbbiakban is erre a kiadásra hivatkozva adom meg. Az elbeszélés Makai Imre fordításában olvasható.

2. *Az ekphrasis kérdéséhez* lsd.: Han Anna, Hetényi Zsuzsa (szerk.): *Литература и визуальность*. Studia Russica XXI. Bp., 2004.

3. A látás, a nézés által elevenedik meg a fiatal leány képe Poe a bevezetésben említett *Az ovális portré* című elbeszélésében is. A kísérthistóriákra emlékeztető történetben a képet tökéletes életszerűsége teszi varázslatossá, amelynek háttérben az áll, hogy a kép festése során a modell életereje a művészi alkotásba tevődött át. De fontos szerepet játszik a szem Mériemé történetében is, ahol az antik Vénusz-szobor tekintete tölti el borzongással a nézőjét, mivel az „a valóság, az élet illúzióját” kelti (Mériemé, P.: *Az ille-i Vénusz*. Ford. Réz Ádám. In: M., P.: *Regények és elbeszélések*. Bp., Európa, 1989. 392.).

4. Lotman, Ju.: *Szöveg a szövegben*. In: *Kultúra, szöveg, narráció*. Szerk. Kovács Árpád, V. Gilbert Edit. Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1994. 71-72.

5. „A szobát megvilágító holdfény rávetődött (ti. a portréra), és különös eleveniséget adott neki.” (516) „A holdfény volt-e az oka, amely mindig fantasztikus álomképeket sugall, és mindent egészen más, az életigenlő nappallal ellentétes képekbe öltöztet, vagy pedig valami más okozta, elég annyi, hogy egyszeriben – nem tudni, mitől – irtózott egyedül ülni ebben a szobában.” (517) „A holdfény végigömlött a szobán, és még a sötét szögletekben is jól kirajzolódott egy-egy gipszkész, néhány vászon, a széken hagyott drapéria, a nadrág és a piszkos csizma.” (519)

6. P. Florenszkij idézi az ikonosztáztól szóló munkájában Lermontov *Imádság* című versét. A költemény első két sora Galgóczy Árpád fordításában így hangzik: „Irgalmas Szűzanya, tehozzád fordulok, // De szent orcad előtt, míg árad rám a fény” (Florenszkij, P.: *Az ikonosztáz*. Bp., Typotex, 2005. 59., kiemelés – R. I.)

7. Florenszkij, 58.

8. „... az ikonfestészetben nincs helye az árnyékolásnak: az ikonfestő sötét dolgokkal nem foglalkozik, és természetesen árnyéket sem fest ... az ikonfestő ugyanis a *létet*, sőt az *igazi létet* ábrázolja, az árnyék viszont nem lét, hanem léthiány, és az ontológia súlyos megsértése lenne, ha e nemlélet mégiscsak ábrázolnánk, s ezáltal valami pozitívumként – jelenlétként, a lét jelenléteként – jellemeznénk.” (Florenszkij, 151-152.)

9. Az ikonon az arany használata – éppen ellenkezőleg – kanonikus; a fényvel telt mélység, az érzéki tapasztalaton túli megragadására szolgál (Florenszkij, 121-132.).

10. Hans Belting kép-antropológiájában szól a korai kultúrák halottkultuszáról, amelyben a vizuális médium (halotti maszk, szobor, síremlék) szerepe a múltidejű jelenné transzformálása (Belting, H.: *Kép-antropológia*. Képtudományi vázlatok. Bp., Kijárat, 2003. 165-221).

11. Gogol alakjainak ördögi oldalát ilyen értelemben tárgyalja Merezkovszkij közismert munkájában: Merezkovszkij, D. Sz.: *Gogol és az ördög*. Bp., Új Mandátum, 1995.
12. Hasonló fokozatosság figyelhető meg a *Pétervári elbeszélések* egy másik darabjában, *Az őriült naplójában* is, illetve az erősen Gogol hatását mutató Dosztojevszkij-kisregényben, *A hasonmásban* is.
13. Pétervár teatralitásáról lsd. pl.: Lotman, Ju.: *Pétervár szimbolikája és a város szemiotikájának problémái*. In: *Kultúra, szöveg, narráció*. Szerk. Kovács Árpád, V. Gilbert Edit. Pécs, Janus Pannonius Egy. Kiadó, 1994. 186-211.
14. Az álarc eredeti jelentése maszk, lárva. A lárva (lat. álarc) még a további jelentéseket hordozza: rossz szellem, kísértet, csontváz.
15. Florenszkij, 33.
16. „Egyike volt azoknak a *maguktól megtermékenyülő* csodalényeknek, akiket kortársaik a hízelgőnek éppen nem mondható «kontár» szóval szoktak megsztelni, de akiknek *szenvedélyét* nem hűti le se a sok ócsárlás, sem a maguk kudarcai, hanem mindig új lendületre, új erőre tesznek szert...” (554-555, kiemelés – R.I.)
17. Az utóbbi idézet magyar fordítása megfelel az eredetiben is meglévő jelentésnek: «отдай его уж лучше мне, если он тебе до такой степени колет глаз (szemet szúr)» (*Гоголь*, Н. В.: *Петербургские повести*. Лениздат, 1974, 109, kiemelés – R. I.)
18. Florenszkij ikonteológiai munkájában egy teljes fejezetet szentel az öltözök ábrázolásának az ikonfestészeti hagyományban. E helyütt a következőket olvashatjuk: „elég csak rápillantanunk az ikonon ábrázolt redőzetre, hogy megállapíthassuk az ikon keletkezési idejét, és megérthessük a rajta tükröződő kor szellemét” (Florenszkij, 118).
19. Gogol az elbeszélést egyfajta ars poeticának is szánta. Ezt jelzi az is, hogy a mű első változatát (amelyet 1833-34-ben írt és az *Arabeszkék* című kötetben jelentetett meg 1835-ben) a gyűjteményes kiadás számára sokkal nagyobb mértékben dolgozta át, mint a *Pétervári ciklus* többi darabját.
20. Gogol, Ny.: *Válogatás barátaimmal folytatott levelezéséből*. Bp., Európa, 1996. 77-92.
21. Gogol, Ny.: *Magatokon röhögtek!* (*A revizor – A közönség szétoszlása – Kimaradt jelenetek – Levelek – A revizor megoldása*). Bp., Helikon, 1984. 206-207. A *Válogatott levelekkel* egyidőben született *A revizor megoldása* című műben pedig a fenti tétel a következőképpen hangzik: „A nevetés arra való, hogy kinevessünk mindent, ami meggyalázza az ember igazi szépségét.” (uo. 259)
22. Ez a kettősség több értelmező (Sevirjov, Szlonyimskij) szerint is a német romantikával, közelebbről Jean Paul humorfogalmával, a valóság „kettős átgondolásával” (ami a realitás és a fantasztikum szférájának keveredésében is látható) rokonítható. A német esztétika oldaláról történő megközelítés mellett a gogoli komikum forrásával kapcsolatban a 60-as évek végén, a 70-es évek elején más elképzelések is napvilágot láttak, mint például a továbbiakban említett Bahtyin és tanítványa, Kozsinov teóriája.
23. Bahtyin, M. M.: *A szó esztétikája (Válogatott tanulmányok)*. Bp., Gondolat, 1976. 363.
24. Az orosz nép lelkületének és a kereszténység igazságának összekapcsolása a szlavofil nézetekkel érintkezik.
25. Gogol, Ny.: *Válogatás barátaimmal folytatott levelezéséből*. Bp., Európa, 1996. 240. Gogol idézi Puskinnek *A költő és a tömeg* című művét is, amelyben a költemény – a vers utolsó soraiban – az imával azonosítódik.
26. Uo. 242-243.
27. Érdekes további párhuzam Florenszkij és Gogol között, hogy a teológus *Столп и утверждение Истины (Az Igazság oszlopa és erőssége)* című a világháború előestéjén megjelent apokaliptikus hangoltságú könyvében Pál apostol leveleinek biblikus hagyománya mellett Gogol vallási leveleinek irodalmi műfaját követi.