

Bocskay Zsófia Flóra

Ablak a pokolra – Vizualitás és művészetfilozófia Gogol Az arckép című elbeszélésében

Bevezetés

Nyikolaj Vasziljevics Gogol 1833-as *Az arckép* című műve a pétervári ciklus öt elbeszélésének egyike. Sokan úgy vélik, hogy ezek a művek alkotják Gogol prózájának csúcspontját, hiszen az író itt találta meg leginkább gondolat és stílus, szöveg és környezet harmóniáját, illetve kiemelendő, hogy ezek azok az írásai, amelyek leginkább előremutattak, profetikusnak bizonyultak az orosz és a világirodalom további folyamatait tekintve.¹ Azonban Gogol nívója ebben az esetben sem a témaválasztásban keresendő. Dolgozatomban elsősorban azzal foglalkozom, hogy az akkori irodalmi közhelyekből és fogásokból miképpen hozott létre Gogol valami újat, központi kérdéssé téve a szintén közhelynek számító örületet. Kitérek az egyes motívumokra, amelyek szintén az európai romantika elvárásainak megfelelően, mégis valahogy más színben tűnnek fel *Az arckép*-ben. Részletesen foglalkozom azzal, hogy mi is Gogol szerint a „helyes művészetfilozófia”, a „tisza művészet”, és hogy ennek szemléltetésére mikor és hogyan ábrázolja a portrét magát, ez pedig milyen hatással van a szüzsére és a narrációra.

Gogol és az európai irodalom - Hatások és eltérések

Ahogy Mann is írja, kimutatható, hogy mind a nyugati, mind az orosz irodalomban jelen vannak az egyes történetek elődei, legalábbis a szüzsé, a cselekmény szempontjából. Ezek az elbeszélések több okból rokoníthatóak többek között Balzackal, Dickensszel, Thackeray-el, de leginkább E. T. A. Hoffmannal idézik, hiszen „...Gogolnál a hétköznapi valósága hoffmanni módon, vagyis romantikus s egyben fantasztikus módon nyilatkozik meg. (...) A hétköznapi fantasztikumát Hoffmann fedezte fel, s ennek a fantasztikumnak a bemutatása, mely Gogolnak is egyik nagy érdeme, a romantikus elvagyódás helyett a realizmusra helyezi a hangsúlyt.”² Ugyanezt fogalmazza meg Jurij Mann a *Поэтика Гоголя*-ban, és felhívja figyelmünket arra, hogy már a német romantikus szerzők is képesek voltak összekapcsolni a fantasztikumot a mindennapokkal, vagyis fantasztikumot vinni a hétköznapi világba.³

Gogol összes elbeszélése közül *Az arckép* áll legközelebb Hoffmann művészetéhez. A benne szereplő démoni uzorás karaktere vélhetően Coppélius (*Der Sandman*) vagy Dapertutto mintájára jött létre, mert ők is csapdát rejtő alkukat kínálnak a szereplőknek, ám ez egyértelműen nem bizonyítható, hiszen a kor szintén egy igen divatos motívumáról van szó, és lehetséges, hogy csak áttételekkel került be Gogol művébe.⁴ Ezen kívül érdekes, hogy Hoffmann bármelyik pillanatban képes észrevétlenül átsiklani a valóságból az álmok, a képzelet világába, és ugyanígy Gogol is képes a valóságsíkok egybemosására.

¹ BAKCSI 1986, 69.

² BAKCSI idézi SÓTÉRT. BAKCSI 1986, 69.

³ do.rulitru.ru/v15660/?download=1, [utolsó letöltés: 2013. november 2.]

⁴ BAKCSI 1982, 99–100.

Naum Berkovszkij úgy vélte: *Az arckép* nem más, mint két kisregény egyben. Az első rész szociológiai felhangú, „balzacos”, a materiális szempont megjelenítése, a művész és megrendelőinek ábrázolása, a divat leírása. Ezzel szemben a második rész a művészet metafizikájáról szól, a művész és az élet, a művész és az igazság kérdését vizsgálja, valamint a művészet etikai elhivatottságának problematikájával foglalkozik, erősen érződik rajta a schellingi filozófia hatása.⁵

Érdekes azonban, hogy a témaválasztást két irányból közelíthetjük meg: egyrészt vizsgálhatjuk a tényleges témát, vagyis a szüzsé megválasztásának kulturális-kortörténeti okait, amelynek gyökere vélhetőleg a német romantikában keresendő, de elkülöníthetünk egy másik témaválasztási szempontot is. Ez utóbbi a téma mint filozófiai probléma, kérdés, a művészet és az alkotás problematikájának központi kérdésként való kijelölése. Hogy honnan merít ötletet Gogol, arra a szerző maga válaszol: „*Mintha az az ádáz, rossz szellem költözött volna belé, akit Puskin oly eszményien ábrázolt.*” Vagyis közvetlenül referál Puskin *A démon* c. költeményére, az olvasatot tehát kötelezően Puskin költeményéhez fűzi.⁶ Ahogy Kroó Katalin írja, az értelmezés metaszővegévé teszi ezt a hivatkozást, vagyis más formában, prózai környezetben bontja ki a puskinai értelmezési mechanizmust. Az elbeszélés keretei között lehetősége nyílik arra, hogy kifejtse, mit jelenthetett az, amire Puskin gondolt, kidolgozva, konkrét példán át mutatja be Puskin gondolatmenetét, és definiálja a Puskin által leírt démont.

A romantikus elemek megújítása

Azt, hogy az elbeszélés alapvetően romantikus tematikájú, és illeszkedik az akkori európai irodalmi divat vonulatába, tovább bizonyítja a közös motívumok feltárása: ilyenek az ellenséges, rosszakarattal bíró tárgyak, amelyek megelevenednek, a megbomlott elméjű művész, illetve a különféle misztikus, természetfeletti erővel bíró karakterek, varázslók és uzsorások visszatérő alakja. *Az arckép* esetében egy a korábbiakban már ismert szüzsét használ fel Gogol: a főszereplő látszólag kedvező alkut köt egy természetfeletti erejű lényel, azonban ezért a későbbiekben romlásával és életével kell fizetnie. Ezt a történetet többek között Goethe *Faustjából*, Balzac *A számárbőr* című regényéből, Odojevskij elbeszéléseiből, Puskin *Pikk dáma*jából ismerhetjük, a későbbiekben pedig megjelenik többek között Oscar Wilde *Dorian Gray arcképe* című regényében. A tematikai hasonlóságon kívül kiemelendő, hogy ahogy Balzac és Puskin, úgy Gogol is egy belső okkal magyarázza hőse végzetét, vagyis azzal, hogy a karakter céljai a pénz miatt eltorzultak vagy érdektelenné váltak (igaz, az első kiadásban Csartkov, a festő idegen erők áldozata lett, az újrakiadáskor változtatja meg Gogol a már ismert módon a történetet).⁷ Gukovszkij ezt úgy magyarázza, hogy a gogoli generáció úgy látja, egy új gonosz érkezett el a világba, ez a gonosz pedig nem más, mint a pénz, az arany, valamint az általuk megszerezhető rang.⁸

⁵ БАКСИ 1982, 111.

⁶ <http://kusolarworks.ku.edu/dspace/bitstream/1808/7287/1/SC.2009.1.144-157.pdf>, utolsó letöltés: 2013. november 2.

⁷ БАКСИ 1982, 113.

⁸ ГУКОВСКИЙ 1959, 330.

Gogol a romantika misztikus hagyományának szinte összes elemét felsorakoztatja ebben az elbeszélésben: megjelenik a keleti tematika, a varázstárgy, ezen kívül misztikus, sejtelmes hangulatot kölcsönöz a hold, a holdfény folyamatos említése, stb., azonban a legfontosabb kiemelnünk az örületet mint motívumot. Ennek a vizsgálata azért jelentős, mert a kor irodalmában közhelynek számított, sőt talán a legnagyobb irodalmi közhelynek, hiszen minden típusú történetre megoldást nyújthatott, ha valamelyik karakter – általában a főhős – megőrült. Gogol azonban megújítja ezt a motívumot: ezekben a művekben nem megjelenik, hanem központi kérdéssé válik az örület, a téboly folyamatát pontosan, részletesen írja le, illetve az elszenvedő alany a kisember lesz.

A téboly

A téboly folyamata tulajdonképpen az, amikor a portré magához hasonlóná teszi az őt birtokló embereket. Vagyis az ördög démonivá teszi a festőket. A leírásokból megtudhatjuk, hogy mind a portré festője, mind annak barátja, majd Csartkov is dühkitöréseket kap, arcuk elváltozik. Amit többször is leír az elbeszélő, hogy a szereplők káromkodni kezdenek – ami pedig az ördög princípiuma. Mindegyik szereplő szájából elhangzik: „Досадно, чѣрм поберу!”, illetve ennek variánsai („Az ördög vigye el! Pocsék egy világ!” vagy „Az ördög vigye el, de mérges vagyok!” vagy „De ki az ördög is adna pénzt értük?”, stb.). Vagyis folyamatosan megidézik az ördögöt, ezzel párhuzamosan ők is hozzá hasonlóná válnak.

A második részben ismerhetjük meg az előtörténetet: az uzsorás megkér egy festőt, hogy fesse meg a portréját, mert élete végéhez közeledik, de ő nem akar egészen meghalni. A portré ugyan nem készül el teljes egészében, amikor az uzsorás meghal, de innentől a kép mintha életre kelne. Az uzsorás ezután a képben él tovább: a portré nemcsak hogy egy róla készült festmény, de mintha a lelke „beleszállt volna”, továbbviszi ördögi vonásait, és tulajdonosait áldozataivá teszi. Tehát elmondhatjuk, hogy a kép önmagához hasonlóná alakítja az őt birtokló embereket. Csartkov az idő múlásával egyre inkább ördögi tulajdonságokat ölt magára, olyan démoni lesz, amilyen a tulajdonában lévő arckép: „Vonásaiban az örök tagadás, az örök gáncsoskodás öltött testet. Mintha az az ádáz, rossz szellem költözött volna belé, akit Puskin oly eszményien ábrázolt. Mérges szónál, örökös gáncsnál egyéb sohasem hagyta el a száját.” Láthatjuk tehát, hogy ördöggé válik, szó szerint ő lesz „az örök tagadás”, vagyis a démon. Itt érdekes kitérnünk az uzsorás személyére: a második részben az elbeszélő elmondja, hogy aki kölcsönkért tőle, mind szörnyű véget ért, a babonás kolomnaiak már úgy tekintettek rá, mint akinek földöntúli ereje van, félték tőle. Vele áll szemben Csartkov: az orosz elnevezés eredetileg elvarázsoltat, elbűvöltet jelent (l. чары, чаровник, stb., de akár rájátszás is lehet a чѣрм, vagyis az 'ördög' szóra), vagyis a festő az uzsorás démoni hatalmának foglya.

Dánél Mónika az önábrázolás problematikájára is kitér. Először is, a kép megszerzése után Csartkov arca folyamatosan változik, egészen pontosan démoni jegyeket ölt. Gogol Csartkov arcát festményként ábrázolja, részletes leírásokat készít róla.⁹ Mindezzel párhuzamosan egész lénye is démoni jelleget ölt: ahogy már korábban említettük, megkeseredett, durva ember lesz, tehát

⁹ DÁNÉL 2002, 133.

személyisége is eltorzul, ennek előtte pedig elveszti művészi képességeit, talentumát. Az arca sárga lesz, az uzsoráséhoz hasonlóan pedig a szemei gonoszak lesznek („baziliszkusztekinet”).

Csartkov szeretné magát még halála előtt bukott angyalként ábrázolni, de erre képtelen. Azzal, hogy bukott angyalként akarja megfesteni magát, tudatja, hogy tisztában van ördögi voltával, tudatosan utal erre. Emellett talán párhuzamot vonhat Luciferrel: trónját olyan magasra akarta emelni, amilyen magasán Isten trónja volt. Csartkov is rendkívül önelégültté válik, előbbre valónak tekinti magát a legnagyobb művészeknél, énképe téves. Mikor meglátja régi barátja tökéletes festményét, hirtelen ráébred erre a tévedésre, és onnantól letaszítottnak érezi magát.

Az alteregó

Dánél Mónika a kép médiumának szerepét vizsgálja, valamint azt, hogy milyen viszonyban áll egymással szöveg és kép a Dosztojevskij *A hasonmás* című pétervári történetében, illetve *Az arckép* című elbeszélésben. Úgy gondolja, hogy a kép médiuma a hasonmástörténetekben kerül a leginkább hangsúlyos szerepbe. Dánél kiemeli, hogy a romantika korában elterjedt hasonmástörténeteknek (pl. Hoffmann, Poe, Stevenson) filozofiatörténeti oka volt: a kor gondolkodói, köztük elsődlegesen Novalis lét és tudat viszonyának értelmezésekor kiemelte, hogy a létet a reflexió csak látszatként képes megmutatni, mivel a reflexió tükröződést jelent, és minden, ami tükröződik, az tükrösen fordított. Novalis úgy fogalmazott, hogy a léten kívüliség a lét képe a létben, tehát a kép a lét fordítottja, az ordo inversus.¹⁰ Azonban látszat és lét nem áll ellentétben egymással, hiszen a lét csak úgy mutatkozhat meg, hogy ez a látszatkép létezik, ebből adódóan viszonyuk ontologikus.

Az arckép elemzésekor szöveg és kép egymásra való hatásának vizsgálata az érdekes. Itt is egy hasonmástörténetről beszélhetünk, de sokkal kevésbé egyértelműen van szó az alteregóról, mint *Az orr* című elbeszélésben. A hasonmásstruktúra *Az arckép* esetében a jelölés két szintjével operál, így a szakadás sokkal nyilvánvalóbb, az egyesülés pedig lehetetlennek tűnik. A két, egymáshoz nem szorosan kapcsolódó történet elolvasásakor felmerülhet a kérdés, hogy valójában ki is az elbeszélés legfontosabb karaktere, ugyanis bár a főszereplő Csartkov, a festő, mégis a második rész a Scsukin Dvor-i képesboltban talált portréről szól, mind az érdeklődés (a szereplők rá figyelnek az aukción), mind az elbeszélés középpontjába a kép kerül. Valójában a kép és a festő, Csartkov viszonyára összpontosít az elbeszélés.

A szempár mint központi motívum

Külön érdemes megemlíteni a szemek hangsúlyosságát. Központi motívummá a szemeket, az uzsorás szempárját helyezi az elbeszélő. Mindenkit a portré festője által legbehatóbban tanulmányozott, legjobban kidolgozott szempár ijeszt meg, ez az egész arc leginkább élethű része. Ahogy az első részben is elhangzik, az elbeszélő szó szerint megismétli a második részben is az aukció közönségének leírásakor, hogy mindenki úgy érzi, az uzsorás „a veséjébe lát”. Ugyanígy megtudjuk Csartkovról, hogy epesárga színe lett és baziliszkusztekinetete. Láthatjuk, hogy az elbeszélést tulajdonképpen a szem, a tekintet mint motívum, és az ehhez köthető vizualitás viszi előbbre.

¹⁰ DÁNÉL 2002, 130.

A szereplők abba örülnek bele, hogy folyamatosan maguk előtt látják a szempárt. Saját maguk képtelenek megkülönböztetni a valóságot az álomtól, a szemük megcsalja őket, a dimenziók összemósódnak. A szempár tehát az örületbe kergeti a portré alkotóját, tulajdonosait, vagyis a tébolyt az egyik érzék túlfokozása, a vizualitás túlzásbavitele okozza (alig tíz évvel később Poe-nál láthatunk hasonlót, amikor a hallás vezet az örülethez *Az áruló szív* c. elbeszélésében).

A fény és a színek szerepe az elbeszélésben

Érdekes még kitérnünk a vizualitás kapcsán a „rikító színre” (pl. яркость красок) és az erre utaló variánsaira. A rikító szín, elsősorban a vörös az elbeszélésben negatív felhangot kap, az ellenszenvenesség, az ízléstelenség kifejezőeszköze. Először az elbeszélő említi a Scsukin Dvor festményeivel kapcsolatban, hogy „vörös szín ömlik” a képeken, konkrétan egy templomon, vagyis a gátlástalan ábrázolásra utal, a színek túlzásba vitelére – anélkül, hogy ezt konkrétan minősítené. Csartkovot is ez háborítja fel: a képek „tarkabarkák”, undorral néz a kék és vörös pingálmányokra. Ez a színvilág jelenik meg, amikor Csartkov hazafelé tart a képpel: az alkonyat vörös fénye világít az utcákon – Csartkovot pedig megfogja ez a színvilág. A világítás, a fény fontossága Csartkov hajdani professzora jellemzésében is teret nyer: Csartkov mindig a divatos világítást hajhássza, azt, ami első pillantásra szemet szúr. Csartkov tehát tudat alatt valahol fogékony erre a színre, az erős fényre, pont arra, amit – nem véletlenül – mindig minden festő esetében kritizál, pont, hogy nagyon foglalkoztatja, és amikor népszerű festőként első portréját készíti, a fény finom árnyalatait (a sárga foltokat) törli le a megfestett arcra, és így a későbbiekben összes modelljének eltűnnek egyedi vonásai, és mindnyájan egységes, divatos megvilágítást kapnak.

Az elbeszélő a második részben egy aukciót ír le – érdekes, hogy elmondja, hogy az árverést egy zsúfolt teremben rendezték meg, amelybe alig szűrődik be fény, olyan sok bútor van a szobában, és ezek eltorlaszolják az ablakokat, komor hangulatot kölcsönözve a helyiségnek. Pont emiatt az uzorás arcképe a szokottnál még erősebb hatással bír közönségére. Ezt követően az árverésen megjelenő férfi történetében egy hasonló ábrázolást figyelhetünk meg. Az uzorás szobája, ahol apja festeni kezd, pontosan így néz ki, a bútorok eltorlaszolják az ablakokat, alig szűrődik be fény, ez a hangulat, színvilág, a fény hiánya azonban, amely nyomasztóan hat az emberre, pont hogy hozzásegíti őt az uzorás tökéletes megfestéséhez, a kép még hatásosabb lesz.

Az elbeszélés mint a portré hatástörténete

A vizualitás problematikáját már az elbeszélés címe is megjelöli: a portré, annak leírása, annak hatástörténete. Csak akkor olvashatunk descriptiót, amikor az elbeszélő leírja nekünk a Scsukin Dvorban található képeket. Nem közli a benyomásait, csak annyit tudunk meg, hogy különösebben senkit sem érdekelnek a képek, majd Csartkov gondolataiból tudhatjuk meg konkrétan, hogy a képek ízléstelenek és hivalkodóak. Innentől ekphrasziszok sorozatát olvashatjuk, vagyis az uzorás portréja által keltett benyomásokat.

Dánél felhívja a figyelmünket arra, hogy amikor Csartkov először meglátja a portrét, nemcsak a képről magáról kapunk leírást, hanem arról is, hogy milyen hatást tett a szemlélőre, s az mit gondolhatott, miközben a festményt vizsgálta.

„Ez egy bronzbarna, csontos, beteges arcú öregember volt: arcvonásait mintha valami görcsös rángás pillanatában kapták volna le. E vonásokból nem északi erő áradt: a forró délszak nyomta rájuk pecsétjét. Az öreget bő ázsiai öltözet redői fedték. Bármennyire megrongálódott is a kép, bármennyire be is lepte a por, mégis nagy művész keze nyomát fedezte fel rajta, amikor végre sikerült letisztogatni a port az arcáról. A portrét minden valószínűség szerint befejezetlenül hagyták. De az ecset kifejezőereje meglepte a festőt. A szem volt a legrendkívülibb: bizonyára erre pazarolta a művész minden buzgalmát, igyekezetét, ecsetjének minden erejét. Ez a szempár úgy nézett-nézett a világba még magáról az arcképről is, hogy különös elevenségével mintegy megbontotta a kép egész összhangját. Amikor a művész az ajtóhoz vitte a képet, a szempár még erősebben nézett rá. Majdnem ugyanolyan hatást tett a népre is. Egy asszony, aki Csartkov háta mögött állt, még fel is kiáltott: >Hogy néz, hogy néz!< - és visszatorpant. Valami kellemetlen, rejtélyes érzés vett erőt a művészen, és letette a földre a képet.”¹¹

Ez az ekphraszisz tehát nemcsak tényleges leírást ad magáról a tárgyról, hanem leírja a vele kapcsolatos érzelmi benyomásokat, gondolatokat, vagyis „közelebb hozza” hozzánk a képet, elősegíti a művészi élményt, a vizualitást a szövegen, a narráción keresztül, mintegy hitelesíti a képet az olvasók előtt. Vagyis, ahogy Dánél Mónika fogalmaz, ez az elbeszélés nem más, mint a portré hatástörténete.¹²

A festmény ábrázolása a narráció által

Elmondhatjuk, hogy Gogol elbeszélése nemcsak tematikájában rokonítható a német romantikával. A képek – nem csak képleírásként – nagy szerepet játszanak a fiktív elbeszélő szövegekben, részben a winckelmanni hagyománynak köszönhetően, részben pedig a festészet előretörése miatt (érdekes, hogy művében Gogol a német és általában az európai romantikusok számára legmértvadobb festőket emeli ki: Tizianót, Raffaellót, Coreggiót). Ikonikus és a szimbolikus jelszerűség kettősségéről beszélhetünk, amikor egy narratív szövegben egy kép szerepel. Ebben az esetben tulajdonképpen szemantikai problémáról beszélünk, a tárgy és a jel közti referenciális kapcsolatról. Az ikonikus jel, vagyis a kép esetében ez a kapcsolat nem máson, mint a hasonlóságon alapul, ahogy Pierce mondja, az ikon egy olyan jel, amely igyekszik leképezni, és így jelölni a tárgyat.¹³ A verbális jelek ezzel szemben szimbólumok, nem hasonlítanak a jelöltre, ezért csak önkényes kapcsolatban állnak vele. A nyelvnek azonban vannak eszközei a képi kifejezéshez, ezért ikonikus is lehet, vagyis többszörös átmenetek jönnek létre ikonikus és szimbolikus között az irodalmi műben. E kettő közti feszültség adja az irodalmi szövegek egyik legfontosabb jegyét. Ez a feszültség akkor igazán feltűnő, ha ikonok, vagyis képek jelennek meg a szöveg szintjén, azaz verbális szinten is.

Ez azt jelenti, hogy szerepel egy fiktív vagy ténylegesen létező képzőművészeti alkotás az irodalmi műben, és ott bizonyos funkciót tölt be.

¹¹ GOGOL 1957 (Makai Imre ford.) – A továbbiakban a magyar nyelvű idézetek innen származnak.

¹² DÁNÉL 2002, 133.

¹³ OROSZ 2003, 145.

Gogol elbeszélése tehát nemcsak tárgya, hanem ábrázolásmódja által is kapcsolható többek között Hoffmannhoz. Különösen a német romantikában volt ugyanis fontos a képiség problémája elméleti és gyakorlati szempontból is. Goethétől kezdve tehát a német irodalomban (az európai kultúrkörön belül természetesen máshol is) megjelennek a „képek”, vagyis a művészi alkotások ábrázolása narratív szinten. Orosz Magdolna Morrist idézi, aki úgy gondolta, hogy ezek a képek nem veszítik el az irodalmi szövegbe való beépülésükkor ikonikus jellegüket, sőt ez a tulajdonság pont felerősödik, miközben szimbolikus funkciót is kapnak.¹⁴

Érdeemes megvizsgálunk a kép típusainak megjelenítését. Orosz Magdolna az elbeszélői szövegekbe ágyazott képeket háromféleképpen csoportosítja: a fikción kívül létező képekre, a fikción belül létező képekre, illetve még foglalkozik a virtuális képekre tett utalásokkal. *Az arckép* elemzésekor a második kategóriára kell kitérnünk, bár igaz, történik utalás konkrét festőkre is, de a történet szempontjából a fikción belüli kép vizsgálata a lényeges. A fikción belüli képi utalások nem ismert, és tőlük függetlenül is létező képzőművészeti alkotásokra utalnak, hanem olyanokra, amelyek a fikción belül keletkeztek, vagyis egyedül az elbeszélő által megkonstruált valóságban léteznek. A fikción belüli képi utalásoknak több típusa is feltárható *Az arckép*ben.

Az első esetben a fiktív kép a szövegbe integrált tematikus elemként funkcionálhat. A kép, és az általában vele kapcsolatban álló művészfigura ábrázolása alkalmat ad arra, hogy a művészi ábrázolás kérdései és nehézségei metasíkon, de a fikción belül kerüljenek elő.¹⁵ Tehát itt a műalkotás létrehozását ábrázolja az elbeszélő. A kérdés az, hogy mennyiben lehet a mű azonos az eredeti intuícióval.

Az alkotás folyamata többször is megjelenik az elbeszélés során, mégis a leghangsúlyosabb ilyen leírás a második részben szerepel, vagyis logikailag pont fordítva, miután már megismertük a festményt, láttuk, mit tett Csartkovval, megtudhatjuk, hogy hogyan és milyen apropóból készült. Az alkotó szándéka nem egyezett a végeredménnyel, illetve nem volt tudatában annak, hogy egyezik vele (erre később jön rá az öreg festő, vezeklése után), a megfestése által vált a festő is démonivá. Ezzel áll szemben az első részben Csartkov festése: többször is láthatjuk munka közben. A képek festésével párhuzamosan romlik Csartkov jelleme: behódolva a kor divatjának silány munkát végez, értéktelen alkotásokat hoz létre.

A másik ilyen alcsoport, amikor „*A fiktív kép nem(csak) pusztán az alkotó művészeti tevékenység problémáinak bemutatására szerepelhet a fiktív történetben, hanem szorosabb értelemben is a történet elemévé válhat, ami a fiktív cselekmény egyes mozzanatait sűrítve ábrázolja.*”¹⁶ Ezek a képek az elbeszélés apropójául szolgálhatnak, kiváltják a cselekmény elmondását, bevezetik a fiktív világ egyes elemeit, karaktereit, sőt a fiktív világ egyes tulajdonságaira is előremutatnak, utalnak. Az elbeszélés elején nem ismerjük még az alkotói folyamatot, nem tudjuk, hogy készült a kép, sőt azt sem tudjuk, hogy kit ábrázol. Egyedül annyit közöl róla a szerző, hogy Csartkov megtalálta, megfogta őt az

¹⁴ OROSZ 2003, 148–149.

¹⁵ OROSZ 2003, 186–187

¹⁶ OROSZ 2003, 190.

ábrázolt szempár, és innentől több részletes leírást olvashatunk a képről is, Csartkov nyomorba döntéséről, változásáról is.

Elmondható tehát, hogy logikai szempontból Gogol felcserélte a két eszközt: először nem az alkotási folyamatot és a kép alkotóját ismertük meg, hiszen a történet elején az elbeszélő nem avathat be a keletkezési körülményekbe. Úgy tűnhet, hogy ez nem is lényeges (Csartkov is elfelejtkezik a képről). Az olvasó várja a történet megoldását, hogy mi történik Csartkovval, és miután tudomást szerez a festő szörnyű végéről, felmerül a kérdés, hogy mégis miért alakult így a sorsa, ki a felelős ezért. Így egy írói fogás, hogy az elbeszélés második része a keletkezéstörténet. A narráció szempontjából tehát, ha érdekessé, izgalmassá akarja tenni az elbeszélő a történetet, pont hogy logikailag meg kell fordítania az egyes intermediciós eszközök használatát: először in medias res a Csartkovval történeteket mondja el, ahol csak az ikont, vagyis a portrét ismerjük. A második történetben szerzünk tudomást a keletkezés apropójáról, illetve arról is, hogy Csartkov példája nem egyedülálló: az uszorás, és később a róla festett kép rengeteg áldozatot követelt. Tehát a második részben ábrázolt alkotási folyamat segít megértetni velünk a festmény mibenlétét, utólag világosodik meg előttünk a Csartkovval történetek oka.

Gogol a bravúros narrációt meglepő végszóval zárja: az aukcióról a történet elmondása közben eltűnik a festmény. Itt többször is hangsúlyozza, hogy az összes jelenlévő ember B. festőre figyel, eleinte még vissza-visszanéznek a képre, aztán teljesen leköti őket az elbeszélés, és ez lehetőséget ad a lopásra.

A gogoli világ törvényszerűségei

Mindamellett többen úgy vélik, hogy nem elsősorban az egyes motívumokra kell összpontosítanunk, hiszen ezek műről műre vonultak végig az európai kultúrkörön belül, s abban a korban igen divatosnak számítottak – ebből az elbeszélésciklusból egyébként *Az arckép* felelt meg leginkább a kor divatjának, hiszen társadalmi ellentétet, a meg nem értett művész és az értetlen, megérteni nem akaró társadalom szembenállását jeleníti meg –, hanem az egyedi szemléletmódot érdemes kiemelni. Hoffmann elbeszélői világában a mindennapok borzalmait elszenvető embereknek megadatik, hogy a hétköznapi élet irracionális elöl a romantika tündérvilágába meneküljenek, s tisztaságuk miatt beteljesülhetnek vágyaik, „a világból kiszakadva, átlényegülve találják meg a boldogságot”.¹⁷ Hoffmann úgy gondolta, hogy valójában a mindennapi élet borzalma az, amely az embert olyannyira gyötri, és ez nem más, mint a többi ember kegyetlensége és a nyomorúság, „...amelyet kis és nagy zsarnokok okoznak kíméletlenül, a pokol ördögi cinizmusával, ez szüli az igazi kísértethistóriákat.” – ahogyan ezt az 1821-ben megjelent *Szerapion-tesvérekben* (*Die Serapionsbrüder*) megfogalmazta.¹⁸

Gogol elbeszéléseiben azonban nem nyújt ilyen menedéket. Hiába tűnik úgy sokszor, hogy a szereplők boldogságra leltek, szerencse érte őket, Gogol kegyetlen világában pusztulásra vannak ítélve. A Gogol által teremtett valóság irracionális, az ember által felfoghatatlan és kaotikus,

¹⁷ BAKCSI 1986, 70.

¹⁸ BAKCSI idézi HOFFMANNT. BAKCSI 1986, 71.

természetfölötti elemekkel vegyített, és „fantasztikus színezetben jelenik meg a vergődő kisember előtt”.¹⁹ A kisember pedig hiába küzd a gonosz ellen, hiába próbál ellenállni – ez az erő bekebelezi, megőrjíti őt, és legvégül az életét követeli. A vele űzött játék igazságtalan és látszólag szabályok nélküli, esélye sincs a győzelemre. Ez történik Csartkovval, a festővel is: hosszú időre sikeresen elnyomja magában a „tisza művészet” iránti vágyat és igényt, elfojtja saját ösztöneit, de amikor a büntudat miatt hirtelen ráébred, hogy elvesztegette életét a „hamis művészet” miatt, s újra alkotni kezd, mániakussá válik, megtébolyodik és meghal. Más elbeszélésekben láthattuk, hogy vannak olyan szereplők, akik túlélnek ennek az ördögi világnak a próbatételeit, ezek azok a karakterek, akik egyéniségük utolsó darabkájáról is képesek lemondani, így például Pirogov vagy Kovaljov. Ez azt jelenti, hogy Csartkov nem volt képes magából a tiszta művészet iránti igényt teljes mértékben kiirtani, mert az első adandó alkalommal, amikor emlékeztetik rá (meglátta a képet, ami – ahogy az elbeszélő fogalmaz – „isteni”, harmonikus volt), kétségbe esik, és ez a veszthez vezet.

Ezek a karakterek már csak azért sem juthatnak el a hoffmanni tündérvilágig, a boldogságig, mert nem maradtak érintetlenek a társadalmi elvárásoktól, szabályoktól, vagyis a külvilág által megfogalmazott és rájuk is kiterjesztett törvényektől. Csartkov, az alapvetően szerény, visszahúzódo festő, aki korábban éhezése és nyomora ellenére sem volt hajlandó behódolni ezeknek a társadalmi elvárásoknak, többször is elmondja, hogy ha így cselekedett volna, most gazdag, ismert és sikeres lenne. Megtalálja az ezer cservonyecet, és úgy gondolja, hogy ebből megalapozhatja jövőjét – de nem az addig elképzelt módon. A kezdeti morfondírozások ellenére nem akar visszavonulni, és békésen alkotni az „igaz művészet” szolgálatában, hanem első útja egy szerkesztőségbe vezet, ahol lefizet egy újságíró, és dicséző cikket jelentet meg magáról. Innentől özönlének hozzá a megrendelők és a különböző kérések. Kezdetben visolyog attól, hogy portrékat fessen megrendelésre, hogy Marsként ábrázoljon egyszerű tisztet, és Corinnaként fessen le kisasszonyokat. Nem sokkal később mégis behódol ezeknek a társadalmi elvárásoknak, egy idő után a munka örömmel tölti el, ezzel párhuzamosan jelleme eltorzul; előbb kérkedő, pöffeszkedő emberré válik, majd kapzsi, „mozgó kőkoporsó” lesz, aki „hullát hordoz a szíve helyén”, végül tehetetlen düh tör rá, felvásárolja és tönkreteszi az összes létező műreket, s ő örület és szörnyű kínok közt ér véget.

A művész és a világ szembenállása

Ebben az elbeszélésben tehát a társadalom, a kívülállók és az alkotó ellentétéről van szó, vagyis arról, hogy a világ képtelen az Isten ihlette alkotót megérteni, azonosulni szellemiségével, ezért előbb-utóbb elpusztítja a belőle kilépett művészt. Hiába próbál tehát a gogoli hős hasonlítani a többi emberhez, végül mindig elbukik.

A *Nyevszkij Proszpekt* Piszkarjevétől, aki azért hal meg, mert nem tudja a vágyait összeegyeztetni a valósággal, Csartkov alakja már eltér. Ő egyfajta „álművész”, nincsen kiforrott lelki világa, nincs konkrét értékrendje. Folyamatos átalakuláson megy keresztül, ahogy említettük, kezdetben csak elvétve gondol arra, hogy ha behódolna a kor divatjának, akkor sikeres és gazdag lenne. Keményen szembe szegül a háziúrral és a rendőrfőnökkel. Amint megtalálja a pénzt, tervezni kezdi, hogy úgy

¹⁹ BAKCSI 1986, 71.

fogja elrendezni életét, ahogy mindig is álmodta: kivesz egy kis szobát, megveszi a kellékeket, és csak dolgozik elvonulva a külvilágtól. Ehelyett hatalmas lakást bérel a Nyevszkijen, két inast fogad, csak szórakozásból kocsikázgat a városban, a legdrágább helyeken ebédel. Úgy dönt, hogy lemond az álmáról, és behódol a kor „giccsművészetének” – eszerint tehát megkezdődik az alkalmazkodása, csakúgy, mint a korábban említett „megmenekülő karakterek” esetében, így a tragédia váratlanul következik be.

Az arckép művészetfelfogása

Érdekes, hogy mindezzel párhuzamosan változik Csartkov ars poeticája, művészetfilozófiája: kezdetben többször is eszébe jut, hogy esetleg feladná művészi hitvallását, de ezt szigorúan elítéli. Ekkor még undorral tekint a francia és a flamand festők alkotásaira, akik erős színekkel túl élénken festik meg a valóságot. Amikor végül is behódol kora elvárásainak és társadalmának, lenéző megnyilatkozásokat tesz Tizianóról, Raffaellóról, elítéli azokat a művészeket, akik lassan alkotnak, és ahogy Gogol írja, a beszélgetések során, amikor kifejti eszméit, végül teljesen véletlenül mindig rá terelődik szó. Idősebb korba lépve már elismeri a korábban kritizált festőket, de csak azért, hogy ezt tanítványai, a fiatalok orra alá dörgölhesse. Úgy gondolja, hogy a világon minden nagyon egyszerűen megy végbe, a pontosság és az egyformaság szigorú törvényeinek kell mindent alávetni. Hosszú éveken át tehát elnyomja magában az igaz művészetre való hajlamot, végre teret engedve fiatalkori vágyának, majdnem teljesen átalakul, de egy régi ismerőse remekre sikeredett festménye zokogást vált ki belőle, és ráeszmél arra, hogy elvesztegette a fiatalságát, „álművészként” élt, és hamis eszmét szolgáltat. Ezután persze szeretne visszatérni az igaz művészethez, újra a régi ecsetvonásokat használni, de annak minden maradványát kiirtotta magából az évek során: már csak a begyakorolt, gépies mozdulatokra képes. Ekkor veszíti el minden értékét a felhalmozott arany: felvásárolja a fiatalok értékes műveit, és egytől-egyig elpusztítja az összeset.

A különöc

Az elbeszélés központi kérdésévé lép elő a művész és a társadalom közt fennálló antagonisztikus ellentét. Figyeljük meg Gogol leírását Csartkovról:

„Egyszer egy ilyen alkalommal önkéntelenül megállt az üzlet előtt egy arrafelé haladó fiatal festő, Csartkov. Ócska télikabátja és csöppet sem ficsúros ruhája oly emberre vallott, aki önfeláldozóan, odaadással végzi munkáját, és nem jut ideje arra, hogy a ruházatával törődjék, pedig az mindig titkos vonzóerővel hat a fiatalságra.”

Ezután nézzük meg, hogyan ábrázolja az elbeszélő a festő lakását és egyben műtermét:

„Csartkov belépett a tűrhetetlenül hideg előszobájába; a művészek előszobája általában ilyen szokott lenni, ezt azonban ők maguk nem igen veszik észre. Anélkül, hogy télikabátját odaadta volna Nyikitának, bement műtermébe, egy négyszögletes, nagy, de alacsony, jégvirágos ablakú, mindenféle művészholmival: gipsz kézdarabokkal, rááakra kifeszített vásznakkal, megkezdett, de félbehagyott, félredobott vázlatokkal, székekre aggatott drapériákkal telezsúfolt szobába. Ugyancsak elfáradt, levetette télikabátját. Szórakozottan két nem túl nagy vászon közé állította az imént vett arcképet, és keskeny

díványára dobta magát, amelyről nemigen lehetett elmondani, hogy bőrrrel volt bevonva, mivel a hajdanában belévarrt rézszögecskék sora már régen magában árválkodott, a bőr szintén egyedül maradt felül, úgyhogy Nyikita az alá szokta dugni a piszkos harisnyáját, ingeket meg az egész szennyest. Üldögélt egy darabig, elterpeszkedett, már amennyire el lehetett terpeszkedni ezen a keskeny kis díványon, és végül gyertyát kért.”

Gogol tehát vizualizálja a művész és a világ szembenállását, a művész szerinte már külsejében is eltér a többi embertől. Ez a jellemzés azonban pozitív felhangot kap: az igazi művész nem törődik a külsőségekkel, nem törődik azzal, hogy milyen ruhát hord, pedig – ahogy ezt kiemeli – a fiataloknak az öltözködés nagyon fontos kérdés. Csartkov tehát minden szempontból szemben áll a társadalommal, nemet mond a divatra, az emberek által kialakított felesleges szokásokra. Ezt igazolja a továbbiakban a művész lakásának leírása: túlságosan hideg, romos, koszos és kényelmetlen – nem törődik a külsőségekkel, de még az se érdekli, hogy fázik. Egész egyszerűen Csartkov különc, amely mások, a külvilág számára ezekben a külsőségekben nyilvánul meg.

Ez az első változás, vagyis Csartkov külsejének megváltoztatása fogja elindítani a lejtőn, és vezet végső romlásához, ahhoz, hogy feladva saját elveit a giccsművészetnek hódoljon, és kiszolgálja a tömegek elvárásait, amely pedig legvégül szükségszerűen a halálát eredményezi. Fontos tehát ennek a külső ábrázolásnak az elsődlegessége, és hogy Gogol szerint ez láthatóan determinálja az egyén és a társadalom viszonyát, illetve a külsőségek előtérbe kerülése egyértelműen a belső értékek romlásához, Csartkov mint művész és mint ember romlásához vezet. Így lehet az, hogy amint szert tesz az ezer cservonyecre, először a szabóhoz megy, majd bebodoríttatja a haját, ahogy pedig nő hírneve, és ezzel elveszik igaz művészi énje, még többet foglalkozik a ruházatával, megtudjuk, hogy ezzel a nőknek szeretne imponálni, és ezt követően a Nyevszkij Proszpekten található lakását még inkább rendbe hozatja, sőt két inast is felbérel.

Ez megint egy részvétel Gogoltól az igaz művészet kérdésére. Nem igaz művészet ugyanis az, amikor az alkotó mások tetszésére alkot, hiszen alkotását szeretnie kell mind tematikájában, mind megképzése folyamatában, és ha ezt teljesíti, tökéleteset alkothat, amely elnyeri Isten tetszését. Tehát a külsőségekre és a külvilág befolyásolására hagyatkozó ember már alapvetően nem lehet igaz művész, és ez a téves értelmezése elsődlegesen a külsejében nyilvánul meg.

Hogy lehet akkor az, hogy Csartkov, a fiatal festő, aki mindig is különc volt, és ezzel együtt tehát az igaz művészetet szolgálta, mégis keserű véget ér? Csartkovban valójában mindig is létezett a hamis művészet csírája. Ha megfigyeljük, hogy Csartkov miképpen nyilatkozik a többi festőről, azok művészetéről és technikájáról, a divatról magáról, akkor láthatjuk, hogy már az elbeszélés legelején lenézően beszél a kortárs festőkről – de azon kívül, hogy úgy gondolja, ezek a művészek „porig alázzák a művészetet”, begyakorlott mozdulatokkal festenek, és hogy „önkényesen betolakodtak a művészet templomába”, Gogol itt még semmi egyebet nem említ róluk. Csartkov nem irigy tehát, egyszerűen csak felháborítja a többi festő dilettantizmusa, fel sem merül benne abban a pillanatban, hogy olyan legyen, mint ők. Ám amint a festmény hozzákerül, gondolkodása megváltozik: már összefüggésbe hozza a művészetfilozófiát az anyagi biztonsággal, vagyis úgy gondolja, hogy azzal, hogy nem adta fel az elveit, csak saját nyomorát okozta, mindez pedig nem azért van, mert „rossz

művészetfilozófiát” szolgált, hanem mert a többiek nem értették meg, és ezért senki sem vesz a képeiből.

Azt, hogy a hajlam mindig is megvolt benne a hamis művészetre, korábbi mesterének intelmeiből tudhatjuk meg. Az elbeszélő szerint Csartkovnak olyan mestere volt, aki támogatta és szerette őt, és az igaz művészetre nevelte a tanítványát. A mester szájából elhangzik a horatiusi művészetfelfogás alapelve, vagyis a mű kihordásának, megfontolt és átgondolt alkotásának fontossága. A művészet nem más tehát, mint szenvedés, száz évig kell az alkotáson ülni. A mester szerint Csartkov türelmetlen, mindig csak egy dolog érdekli, nem az egész körülötte levő világot, tehát a *természet* figyeli meg és próbálja azt interpretálni, hanem mindig csak egy-egy dolog érdekli. Csartkov többször „divatozik” is, s félt, hogy ezek a dolgok ahhoz vezetnek, hogy Csartkov feladja a tiszta és valódi művészet szolgálatát. A kép tehát úgy kerül hozzá, hogy Csartkovban megvan a lehetőség a démon kibontakozására, mert nem teljesen elkötelezett, és ezek szerint néha meginog saját hitében.

A művészetfilozófiai kérdések mint szövegszervező és történetvezető elv

Az egész szüzsé, Csartkov fokozatos átalakulása nem más, mint válasz azokra a művészetfilozófiai kérdésekre, amelyeket a festő akkor tesz fel magának, amikor a képet hazaviszi, és az uzsorásról álmodik, különböző víziói vannak. Először megijed, amikor egy alak lép ki a portré mögül. Elneveti magát, a szerző pedig elmagyarázza, hogy bizonyosan a mindent sejtelmessé tévő holdfény miatt tűnhetett úgy, hogy valaki más is van a szobában. Amikor letörölgeti a képet, megint megijed, de most azért, mert az uzsorás szeme túl élethű. Azt gondolja magában, hogy ez már nem művészet, mert a szempár valamiért megbolygatja a portré összhangját, hiszen túl eleven. Ez az első referálása tehát a művészetre magára: ez az alkotás nem jó, azért, mert diszharmoniót kelt a szempár, zavaróan élethű. Innen jut el a következő kérdéséhez: vajon vétek-e a természet hű utánzása? Vagy az lenne vétek, hogy az alkotó a témát lélektelenül választja meg? A végső kérdése pedig: mitől van az, hogy van olyan alkotó, aki a legalantasabb természetet is képes fényben, ragyogásban ábrázolni, valaki pedig a legszebb témát is csak mocskosan tudja megfesteni? Ezután, a későbbi álmofázisokban kérdést ugyan már nem tesz fel, de elgondolkozik a művészek, az alkotói folyamat rögzítéséről.

Csartkov azzal, hogy elkezd rendelésre dolgozni, folyamatában válaszolja meg a kérdéseket. Fokozatosan mond le személyisége darabjairól, elveiről. Először az alkotás tárgyának megválasztására ad feleletet. Felad egy hirdetést, és a megrendelők érkezésére vár, tehát már itt lemond arról, hogy alkotása tárgyát szabadon, tiszta szívvel válassza meg. Egy arisztokrata asszony érkezik hozzá lányával, és arra kéri, hogy fesse meg a fiatal Lise arcképét. Egy pillanatra visszatér az igaz művészi énjé, mert részletekben megfigyeli a lány arcát, igyekszik tökéletesen visszaadni annak vonásait, valami olyan tulajdonságot bemutatni, olyan arckifejezést ábrázolni, amitől valóban a lány arcképe lesz. A grófnő lebeszéli arról, hogy a lány arcát sárga foltokkal árnyalja, és el kell fednie a már meglévő foltokat, vagyis a valós *részleteket*. Eközben siettetik, többször megszakítják, vagyis kimozdítják őt az alkotás folyamatából, nincs módja a műalkotás megfelelő *kihordására*. Végül előveszi egy régebbi képét, Pszühké portréját, és befesti Lise vonásait – hiszen itt még bánná, ha elvesznének a jól megfigyelt *részletek*. Másnap, mikor meglátják a festményt, az anya felismeri benne lányát, és nagyon tetszik neki, amikor megtudja, hogy Pszühkéként ábrázolta őt a festő, viszont megint megakadályozza,

hogyan Csartkov tovább dolgozzon a képen, vagyis a *kihordás* ismét nem tud teljesülni, majd amikor elkezdí fényszeríteni az arcot, a grófnő azt sem engedélyezi: vagyis nem tudja „*fényben-ragyogásban*” ábrázolni az alkotás tárgyát.

Az elbeszélő által elmondott első portréfestést azért elemeztük ilyen részletesen tehát, mert Csartkov tulajdonképpen már ekkor választ kap az álomlátás során felmerült összes kérdésére, még hozzá negatív válaszokat. Vagyis minden alapvető törvényt megsért, amely meghatározza az igaz művészet fogalmát.

Ezeket a törvényeket nemcsak megsérti, de inentől zászlajára tűzi a fenti vétségeket mint alapelveket. Hangoztatja, hogy „*Csak az egészet, csak az általános kifejezést kell megragadni, és nem kell elmerülni azzal az ecsettel a kifinomult részletekbe, egyszóval a természetet a maga bevégezettségében követni, utánozni teljességgel lehetetlen volt.*” Erre akkor jön rá, amikor megrendelése megszaporodnak, és egyszerűen nincs ideje az alakok kidolgozására. Már csak az arcot vázolja fel részletesebben, de azt is stilizálja, az egyedi vonások elvesznek, mert minden női megrendelője csak a lélek és a jellem tükröződését akarja látni az arcán, és nem pedig az öregség ráncait, olyan képet szeretnének, amibe azonnal bele lehet szeretni. A férfiak még a nőket is felülműlják: a róluk festett portréknak erőt és emelkedettséget kell sugallnia, ehhez ízléstelen témákat találnak ki.

A részletek elnagyolása Csartkov részéről a *pars pro toto*-elv ősi igazságának *tagadása*. Erre az elbeszélő még egyszer rájátszik, amikor (a későbbiekben részletesen leírt) igazi művész életét mutatja be. Megtudjuk, hogy az a festő legnagyobb és egyetlen példának Raffaellót tartja, valamint, hogy már sok mindent olvasott életében, mindig a szépséget kutatva, az asztalán végül is csak az *Iliász* maradt. Vagyis az igazi művész a szépséget kutatja, ami a részletek harmóniáját jelenti, ami pedig a tökéletes egészhez, a tökéletes természet-interpretációhoz vezet – és így Homérosz eposzához.

Csartkov ezen felismerése azért kiemelkedően fontos, mert választ ad arra, hogy mi az a bűn egészen pontosan, amelyet a festő elkövet, és amiért büntetése a téboly lesz. Ez a bűn pedig az, ha az alkotó nem ábrázolja részleteiben a természetet, vagyis nem adja vissza hitelesen azt, azaz nem *megfelelő módon interpretálja a valóságot*. Ehhez több lépcsőn át vezet az út. Első az alkotás tárgyának nem megfelelő kiválasztása, nem tiszta szívvel, átszellemülten való kiválasztása, az alkotói folyamat meggyorsítása, és ezek miatt a modell nem átszellemült ábrázolása.

Csartkov lesz tehát az álművész, aki kiszolgálja a tömeg elvárásait, és művészetét a gazdag réteg giccsigényéhez igazítja, igaz, hogy rengeteg pénzt halmoz fel, dízhelyet tartanak fent neki a templomban, minden nap más hívja ebédre, az akadémia tiszteletbeli tagjává avatják, de sorsa az örület és a kínok közti halál. Vele állítja szembe Gogol igaz művészként, az álművészet tagadásaként Csartkov régi barátját, akin ő korábban csak nevetett, hiszen éveket dolgozott egyetlen alkotásán, még Rómába is elutazott, hogy megfesthesse élete nagy művét. Azt mondhatjuk, hogy ez a festő lesz tulajdonképpen a horatiusi szellemiség, a „*Nonum prematur in annum.*” („*Kilenc évig ül rajta.*”, jelentésében „*Gondold át, ne add ki hamar a kezedből.*”) hitvallás megtestesítője, az átgondolt alkotóé, aki valódi értéket, vagyis szépet teremt. Ez a művész kihordja, megszenvedti művét, s az is lehet, hogy csak egyetlen egyszer alkot, de ez a műve „...*a mennyekből a művészetre szállt eszme gyümölcse, és olyan fenséges, hogy az egész emberi élet készülődés erre a pillanatra.*” – itt Gogol

barátjára, Alekszandr Ivanovra utal, aki egyetlen egy képet festett életében, a *Krisztus megjelenése a nép előtt* című festményt, s dacolva tanáraival, ösztöndíja megvonása ellenére ennek a képnek szentelte minden idejét.²⁰ Ez a szembeállítás Gogolnál tehát egyfajta védőbeszéd barátja és az igaz művészet felett.

A portré alkotója, B. festő apja a kezdet kezdetétől látja, hogy az uzorás maga az ördög, vagyis a többi emberrel ellentétben ő a kezdetektől fogva visolyog tőle. Megtudjuk, hogy a festő autodidakta módon tanul, folyamatosan képi magát, annak ellenére, hogy a kívülrőlők különösképp tartják – tehát ő is szemben áll a társadalommal. Ezen kívül ő még valahol lenéző is a többi emberrel szemben, azért, mert szerinte azok nem élnek elég erkölcsösen. Magától fordul magasztos témák felé, és így kezd el keresztény tematikájú képeket festeni, amelyeken az alakoknak fennkölt arckifejezése van. Benne tehát alapvetően nincs meg a hajlam a hamis művészetre, és csak azért kezdi el az uzorás portréját megfesteni, mert az egyik ilyen képen a sötétség szellemét szeretné a lehető leghitelesebb módon ábrázolni. Ekkor alakul ki diszharmonia az életében: összeveszik mindenkivel, türelmetlen, mérges, és ráébred arra, hogy ennek oka a portré. Így Gogol választ ad nekünk a valóság hű ábrázolásának újabb részkérdésére: van olyan téma, amit nem kell, nem szabad hüen ábrázolni. Az ilyen művek tárgya nem magasztos, az alkotó nem szeretettel választotta meg, vagyis nem felel meg a korábban kijelölt feltételeknek.

Így lehet az, hogy a portré alkotója először kolostorba vonul, majd a *Legenda Aurea* szentjeihez hasonlóan pusztai száműzetésben él, s ezen a ponton az elbeszélés didaktikus felhangot kap. Csak hosszadalmas vezeklés, aszkézis után bocsáthatók meg a vétkek – és ez a hosszadalmas aszkézis vezet el addig, hogy a művész tökéletesen alkot (talán Csartkov sem véletlenül élt eredetileg szegényes körülmények között, mert így volt lehetősége az igaz művészet gyakorlására). Itt azonban nem egyszerű emberi vétségéről van szó, hanem a művész vétkééről is. Ugyanis aki tehetséggel rendelkezik, az ajándékot kapott, egyfajta missziót kell elvégeznie: ki kell fürkésznie az alkotás belső titkát. A művész feladata a rossz, a lenézett ábrázolása is, ezt azonban, mivel nem gyűlölettel fog hozzá az alkotáshoz, már „a művész lelkének tisztító tűzén keresztülment” állapotban mutatja be. A művészet felette áll mindennek, mivel már eleve benne rejlik az isteni, és folyamatosan referál a Paradicsomra. Az alkotás (tehát az igenlés) a rombolás felett áll (vagyis a tagadás felett). Ha a művész gyűlöli saját alkotását, nem pedig mennyei szenvedéllyel szereti azt, és elfojtja minden érzelmét, a valóságot tehát lélektelenül ábrázolja, és így akar hű lenni a természethez, akkor hibát követ el. A művészeti alkotás, ha úgy tetszik, nem a valóság egyszerű descriptiója kell legyen, hanem a művész érzéseinek megformálása is, ezért kell, hogy a művész harmóniában alkosson, és ezt a harmóniát közvetítse alkotásán keresztül a befogadók felé, és ezzel a szeretettel alkothat szépét.

Az apa a műfajnak megfelelő prédikáció során óva inti fiát a helyes útról való letérésről: „*Mentsd meg lelked tisztaságát. Akiben tehetség lakozik, annak tisztábbnak kell lennie lélekben, mint bárkinek. Másnak sok mindent megbocsátanak, de neki nem bocsátatik meg semmi.*” A művészetfilozófiai kérdés végső válasza az ortodoxiában keresendő. Gogol nem csak saját személyes véleményét, hitvallását

²⁰ BAKCSI 1982, 116.

artikulálja a szentté lett festő által: Oroszország, amely önmagát szembeállította a nyugattal, az erkölcsiség fontosságát vallotta a művészetben. Aquinói Szent Tamás nyomán a nyugati világ a műalkotást a művész fölé helyezi, a mű tehát önmagában véve lehet jó, ezt csak minősége dönti el, s ez dicséri alkotóját, akinek személye, élete a műalkotás szempontjából lényegtelen. Ezzel szemben az orosz kultúrkör a bizánci egyház hagyományaira támaszkodva úgy gondolta, hogy nem mindegy, mit él át az alkotó a mű megkonstruálása közben. Az orosz felfogás szerint az ember több a műalkotásánál, és az ember több a művésznél, mert művészi minősége emberi minőségétől függ. Vagyis a mű esztétikai értéke az alkotó emberi minőségének függvénye. Így lehetséges az, hogy vezeklése után a festő elkészíti az oltárképet, aminek megfestésével megbízták. Így történhet meg az is, hogy míg a festő korábban ördögi arcokat rajzolt, most Mária arca szerénységet, Jézusé mély értelmet tükröz, a királyok pedig ünnepélyes némaságba burkolóznak. Előtte nem akarta, hogy tanítványáé legyen a megtiszteltetés, és megfessen egy oltárképet a városi templomnak, ezért ő is elindult az általa kierőszakolt pályázaton, s bár tökéletes munkát készített, a megfestett arcok olyan ördögiek voltak, mint az uzsorás portréja. Most, hogy vezekelt és megbocsátást nyert, képes az igazi művészetre, képes „mindent a művészet oltárára tenni”, és beleszeretni „mennyei szenvedéllyel”, hiszen a jó vezérli tetteit, alkotását.

Az arckép alkotója egyben tehát az ikon alkotója is. Két képet fest meg: a második a vezeklés után készült ikon Jézus születéséről. Itt új konnotációt nyer a portré maga. Ha az ikon az „ablak a mennyre”, akkor az uzsorás portréja szintén ablak, „ablak a pokolra” – a két kép tehát formai szempontból párhuzamba állítható, azonban tartalmukban egymás ellentétét képezik.

Bibliográfia

- BAKCSI György 1982. Gogol. Gondolat Kiadó, Budapest
- BAKCSI György 1986. Gogol világa. Európa Könyvkiadó, Budapest
- DÁNÉL Mónika 2002. Szöveg és kép viszonyában. Az intermedialitás szerepe két orosz hasonmástörténetben: PETHŐ Ágnes szerk.: Képtárvitelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből. Scientia Kiadó, Kolozsvár
- GOGOL, Nyikolaj Vasziljevics 1957. Az arckép: GOGOL, Nyikolaj Vasziljevics: Kisregények és elbeszélések. Európa Könyvkiadó (Makai Imre ford.), Budapest
- ГОГОЛЬ, Н. Портрет. <http://ilibrary.ru/text/77/p.1/index.html>
- ГУКОВСКИЙ, Г. 1959. Realizm Gogolja. Goszudarsztvennoje izdatyelsztvo hudozsesztvennoj literaturi, Moszkva
- ГУКОВСКИЙ, Г. 1959. Реализм Гоголя. Государственное издательство художественной литературы, Москва
- KROÓ Katalin. Egy Gogol-szöveghely Puskin-hivatkozásáról. <http://kuscholarworks.ku.edu/dspace/bitstream/1808/7287/1/SC.2009.1.144-157.pdf>
- MANN, Jurij. Poetyika Gogolja. do.rulitru.ru/v15660/?download=1
- МАНН, Ю. Поэтика Гоголя. do.rulitru.ru/v15660/?download=1
- OROSZ Magdolna 2003. „Az elbeszélés fonala” – Narráció, intertextualitás, intermedialitás. Gondolat Kiadó, Budapest.
- TÖRÖK Endre 1970. Orosz irodalom a XIX. században. Gondolat Kiadó, Budapest
- ZÖLDHELYI Zsuzsa szerk. 1997. Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.