

Zámbó Bianka

**Ikon és bálvány dichotómiája Gogol *Az arckép* című elbeszélésében, valamint Bulgakov
Mester és Margarita című regényében**

Ezt szeretne volna tenni, de torkán akadt a szó,
könnyek és éktelen zokogás tört ki belőle feleletként,
és úgy rohant ki a teremből, mint aki megháborodott.
(Gogol)¹

Tanulmányomban Bulgakov *A Mester és Margarita* című regényét Gogol *Az arckép* című elbeszélése felől közelítem meg, s ezzel egy újabb olvasatot szeretnék kínálni az olvasók számára, mely művészetelméleti és vallásfilozófiai alapon nyugszik.

Nyikolaj Vasziljevics Gogol *Az arckép* című elbeszélésének gerincét képezi a folyamatosan jelenlévő művészetfilozófiai vonal. Nála a művészetnek, a műalkotásnak önmagán túlmutató szerepe van, s ebből kifolyólag ontológiai státussal rendelkezik. Gogol művészetfelfogásában a mű csatornaként szolgál az égi és a földi világ között: akképp tudja betölteni a hírhozó szerepét a földön, hogy megtestesíti önmagában az égi lényeket. A műalkotás feladata így összetetté válik: nem csupán arra hivatott, hogy ábrázoljon, hanem hozzá tartozik a belső lényeg felszínre hozása is. *Az arckép* című novellában központi hely jut a művészetnek, főbb szereplői mind művészek, akik az ikon – bálvány ellentét elemiségével küzdenek, van köztük, kit magával ránt az evilági dicsőség üressége, s van, ki túl tud lépni a megkísértésen, s valóban közvetítővé tud válni profán és transzcendens között. Mihail Bulgakov *A Mester és Margarita* című regényében szintén központi szerep jut a művészetnek, a művészi létmódnak és magának a műalkotásnak, hisz szereplői gyakran művészek – gondoljunk itt a Mesterre, Hontalan Ivánra, a Varieté Színház előadásának szereplőire, vagy a TÖMEGÍR Írószövetség tagjaira, valamint a mű jelentős részét is egy műalkotás, egy betétregény teszi ki. A regényben a megkísértés, az ördögi alku és a tiszta alkotás útja hasonlóképpen bejárásra kerül, mint *Az arckép*-ben. A két mű egymás mellé helyezésével újabb, egyetemesebb rétegek feltárására törekszem, melyek korábbi elemzésekben nem nyertek teret. *Az arckép*, valamint *A mester és Margarita* összehasonlító elemzéséből kiindulva a művészet, a művészi folyamat feltárására teszek kísérletet.

¹ GOGOL, Nyikolaj Vasziljevics, *Az arckép*, Helikon, Budapest, 1970, 43.

A vizsgálódást a novella alapmotívumának, a kép (festmény) megvalósulásának szemrevételezéssel kezdem, mivel a mű megértéséhez elengedhetetlen a kép „működési elvének” tisztázása. Gadamer az *Igazság és Módszer* vonatkozó részében² három alapkategóriát különböztet meg, a *mintaképet* (Urbild), a *képmást* (Abbild) és magát a *képet*. A kép lényege szerint mindig vonatkozásban áll mintaképével, létmódja a bemutatásban ragadható meg. A műalkotásnál a prezentálás nem lehet egyszerű leképzés, szükség van egy átmeneti folyamatra, a képmásra. A képmás esszenciája, hogy hasonlítson a mintaképhez, miközben megszünteti önnön magáért való létét, tehát tulajdonképpen egy eszköz, amely teljesen a leképezett közvetítését szolgálja. A kép komplex voltában a megmutatás lényegi összefüggésben marad a megmutatottal, sőt hozzátartozik. A „mágikus képvarázslaton” keresztül a kép és a leképezett meg-nem-különböztettként állnak egymás mellett. Ezen meg-nem-különböztetés folytán a kép megőrzi vonatkozását a mintaképre, s egyben többé válik, mint képmás. „A megmutatás révén a megmutatottnak úgyszólván gyarapodik a léte. A kép saját tartalma ontológiailag a mintakép emanációja.”³ A kép keretei között a reprezentáción keresztül tovább élhet az ábrázolt valóságszelet. A kép igazi „léthatalma” a vallásos ábrázolásokon érhető tetten, mert az isteni megjelenése csak szó és kép által válik képszerűvé, a megjelenítés nélkül megreked a szellemi síkon. A kép nem egy leképezett lét képmása, nem szakítható el a leképezettől, mert létszerűen folytonos kommunikációban van a leképezettel.⁴

Ezen elméleti kitekintés miért volt szükségszerű? Gadamer képről való nézetei megvilágítják B. festő által készített arckép különös létét. A megrendelés, amit az öreg uzsorástól kapott, azt foglalta magába, hogy minél élethűbb portrét készítsen róla, mert ha élethűre sikerül, akkor itt maradhat a világon.⁵ B. festő félbehagyta az arckép készítését, mert rádöbbsent, hogy az ördögöt mázolja a vászonra, de a szempár már telítődött ábrázolt alanyával, s a „képvarázson” keresztül túllépet a képmás keretein, s megőrizte magában a leképezett individuumát. Az uzsorás ördögi alakja a földön maradhat a képi reprezentáció miatt, hiszen az folytonos kapcsolatban áll a mintaképpel. A portré különlegessége, hogy a bemutatott saját magát mutatja meg a portréban. A portré lényegéhez az is hozzátartozik, hogy nem csak azoknak tárul fel a szubsztanciája (azaz portré volta), akik ismerték a lefestett személyt, hanem minden szemlélője előtt a maga egészében jelenik meg, sőt az „ismeretlen” befogadók számára még inkább az ábrázolt valós lényege jelenik meg, mivel ők nem a felszíni vonásokkal, az

² GADAMER, Hans-Georg, *A kép létrangja = Uő., Igazság és módszer*, Gondolat, Budapest, 1984, 107–112.

³ Uo., 111.

⁴ Vö., Uo., 112.

⁵ Az uzsorás mondja az öreg festőnek: „Akkor pingálj rólam egy arcképet. Lehet, hogy nemsokára meghalok, én élni akarok. Tudsz-e olyan arcképet festeni, amelyik pontosan olyan lenne, mintha élne?” GOGOL, *i. m.*, 61.

eredeti személlyel való összevetéssel foglalkoznak, s ezáltal könnyebben feltárulkozik számukra az idealizált mélység. Ez történt az uzsorást ábrázoló festmény esetében is. Az uzsorás ördögi valója megőrződött a képben, s testi halála után is kifejtette démoni hatását. Az ördögi erő azokat is a hatalmába kerítette, akik nem ismerték már személyesen, sőt esetleg nem is hallottak róla. Elég volt a portré jelenléte, ahhoz hogy előtörjön belőle a mintakép tekintete. B. festő barátja és annak unokatestvére a falra akasztás után rögvest megérik az ördögi erőt. Csartkov is véletlenül bukkan a képre a Scsukin Dvor-i képesboltban, nem ismeri sem a portrén szereplőt, sem a portré készítőjét, az arckép mégis teljes (negatív) valójában tárulkozik fel számára.

A novella vázához az olvasó az ekphrasziszon keresztül kerül közelebb. Előbb találkozik a képleírással, mint az uzsorás „élő”alakjával. Tehát a mintaképből képpé alakult való válik az elsődleges forrássá. A képesboltban a következő jellemzést kapjuk a narrátortól a portréről:

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 a pecsétjét. Az öregot 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 kifejező ereje 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 magáról az arcképről is, hogy különös elevenséggel mintegy megbontotta a kép egész összhangját.⁶

A mű második részében szereplő leírás is hasonló vonásokkal jellemzi az uzsorást.⁷ Az ekphrasziszban szereplő karakteres jegyek megegyeznek a valós személy vonásaival; bő ázsiai ruhája, bronzszínű, redőzött ábrázata és félelmetes szeme által megragadhatóvá válik az uzsorás alakja. Legalábbis alakjának a kép keretei közé zárt része, mivel a második részben szereplő bemutatás sem lép túl az ekphrasziszban szereplő ismertetésen. Az ördögi öregemberről csak derék fölött tud meg részleteket az olvasó, az arckép szempontjából lényegtelen komponensekről – mint a has, derék, láb – nem kap leírást, altestének minden részlete egy bő

⁶ GOGOL, *i. m.*, 8–9.

⁷ „Már az arcában volt valami annyira szokatlan jelleg, önkéntelenül is mindenki természetfölötti létezés tulajdonított neki. Ezek az éles, oly mélyen bevésődött vonások, ahogy embernél sohasem fordul elő; ez a forró bronz arcszín, a szemöldöknek ez a rendkívül sűrűsége, az elviselhetetlen, félelmes szempár, sőt még ázsiai ruhájának bő redői is, egyszóval, mintha minden azt hirdette volna, hogy az ebben a testben forrongó szenvedélyhez képest elhalványul mások minden szenvedélye.” *Uo.*, 58.

ruha rejtekében marad. *A Mester és Margarita*ban Woland professzor alakja az uzsoráshoz hasonlóan szintén riadalommal és szorongással tölti el azokat, akik látják, külseje az idegenség érzetét kelti. Termete, öltözeke normálisnak mondható, az arcán uralkodó aszimmetria okozta a rémületet. Woland a külsejét többször is változtatja (legalábbis a szemtanúk leírása alapján), egy jellegzetes megjelenését a narrátor a következőképpen ragadja meg:

Két szem szegeződött Margarita arcára. A jobb szeme mélyén aranyszikra villódzott, és mindenkinek a veséjébe látott, a bal üres volt, fekete, mint a szén - mint egy árnyékkal, titkokkal teli feneketlen kút. Woland arca ferde volt, jobb szája sarka lefelé húzódott; kopaszodó, magas homlokába a szemöldökkel párhuzamosan, mély barázdák vésődtek. Bőrét mintha napsütés égette volna soha ki nem fehéredő barnára.⁸

A két sátáni alak leírása közel áll egymáshoz, főbb vonásaikban egyetemesség fedezhető fel: bőrszínük sötét, arcuk mélyen barázdált, szemük az ember mélyébe lát. Az uzsorásnak, s vele egyetemben a portrénak, valamint Woland professzornak is a legszuggesztívebb eleme a szem. Mit tudhat egy szem, egy szempár?

A szem alapvető képessége a nézés, a látás, a befogadás (a világ befogadása, hisz önmagát sosem forgathatja vissza magában, a látás csak a *másig*, *másikig* terjed). Merleau-Ponty a festészet középpontjába ezen témakör rejtélyét helyezi:

A szem olyan műszer, amely magától mozog, olyan eszköz, amely feltalálja saját céljait, a szem az, ami a világ egy bizonyos összeütközése által jött mozgásba, és ami azt a láthatóban rekonstruálja a kéz nyomain keresztül. Bármely civilizációban szülessen is, bármely hitből, indítékból, gondolatból, bármilyen őt körülvevő szertartásból, és még akkor is, amikor úgy tűnik, hogy másnak van szentelve, legyen tiszta vagy nem tiszta, figuratív vagy sem, a festészet Lascaux-tól napjainkig soha nem magasztal mást, mint a láthatóság rejtélyét.⁹

Merleau-Ponty véleménye szerint tehát a festészet alapmotívuma a szem, vagy pontosabban, némileg tágítva a kategóriát a nézés, – a látás és a láthatóság dichotómiája. A szem nem csak néz, láthatják is, s a két szem tekintetének egybefonódása a lelkek találkozása. Az öreg festő bűnbeesésének origója a szem megfestése, ekkor tudatosul benne, hogy az ördög portréját festi. Az uzsorás rideg karaktere a materiális világban csak ridegséggel töltötte el, azonban a képpé válás folyamatában, a szem mintaképből képpé alakulásában a megértés is végbemegy. Ez az a szempár, amiről Csartkov valóságában a következő mondatok hangzanak el: „Ez már nem

⁸ BULGAKOV, Mihail, *A Mester és Margarita*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1978, 248.

⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice, *A szem és a szellem* =

http://esztetika.elte.hu/baranyistvan/files/2012/02/Merleau-Ponty_A_szem_%C3%A9s_a_szellem.pdf

művészet volt: ez megbontotta a kép összhangját is. Ez eleven emberi szempár volt!”¹⁰ A realitás szétfeszítette az ábrázolás határait, kilépett saját keretéből, s ezzel egyetemben összemosta Gadamer fentebb említett kategóriáit (mintakép, képmás, kép): átszakadt a gát a kép és a leképzett között. B. festőt oly mélységekbe rántotta a szempár megalkotása, s ördögi voltának tudatosulása, hogy később tekintete és ábrázoló vonalai a sátán irányítása alá kerültek, – akaratán kívül – démonikus szemeket festett a megrendelt oltárkép szent szereplőinek arcára.¹¹ Woland szeme szintén karakterisztikus, felemás jellege jelzi a kettősvilághoz tartozó voltát. Az alvilághoz való kötődését mutatja a szénfekete balszem, az égi síkot pedig a jobb szemén keresztülhúzó aranyerezet szimbolizálja. Mivel látószervei különböznek, tekintete nem birtokolható teljes egészében, nem fordulhat elő a szempárok egybefonódásának aktusa. Ezt erősíti bal szemének üressége is, hisz a külvilág helyett önmagában merül el, így kizárja az önmegmutatást, az önmegismertetést.

Csartkov életében úgyszintén elemi módon van jelen a látás motívuma. A festő önnön tekintetén keresztül kerül kontaktusba az arcképpel; érzi a portré szemének égető elevenségét, s ő az, aki megadja a szemek találkozásának talaját, aki engedi magába hatolni. A látás kölcsönös aktusán keresztül tör be az ördög Csartkov belső világába, s az arany elfogadásával Csartkov véglegesíti az aktust, alkut köt az ördöggel. A szemnek „lélek tükörként” való értelmezése feltárja azt az utat, hogy a portréban megtestesülő ördög nem csak Csartkov látását lopja el, hanem a lelkét is.¹² Kárpótlásként megjelenik a festő orrán egy lornyet, melynek bűvös-bűnös üvegén keresztül tekint inntól kezdve a világra. A lornyet ekképp az ördögi világ szimbólumaként, a látás hiányának jelzőjeként és a nemlét jellemzőjeként testesül meg Csartkov életében.¹³ A szemüveg „üvegburájába” zárva elveszti saját személyiségét és tehetségét, az egyedi megragadása helyett áttér az általános, semmitmondó ábrázolására. Valós

¹⁰ GOGOL, *i.m.*, 14.

¹¹ „A művész képe valóban nagy tehetségre vall – mondotta –, de az arcokról hiányzik a szent malaszt; sőt mintha valami démonikus kifejezés ülne a szemekben, mintha a művész kezét a sátán vezette volna. (...) megdöbbenve látta, hogy csaknem valamennyi figurának az uzsorás szemét festette az arcára.” Uo, 63.

¹² Vö. HOFFMANN Kornélia, *Művészetfilozófia és művészi megformáltság Gogol Az arckép című elbeszélésében*, Életünk 1996/9., 848.

¹³ Érdekes, hogy a novella elején Csartkov professzorának „monológja”, mintegy mise en abyme-ként előre jelzi a festő sorsát, tehetségének eltékozlását, művészi látásának elvesztését (lornyet) és divatos festővé válását:

„Aztán vigyázz, öcsém – mondta neki a professzora nem is egyszer, benned van tehetség! Vétkeznél, ha engednél csak úgy elkallódní. De te türelmetlen vagy. Téged könnyen elbolondít ez vagy az [...] Vigyázz, nehogy afféle divatos festő váljék belőled. A színeid máris valahogy túl harsányan kezdenek kiabálni. A rajz nem szigorúan pontos, sőt egészen gyöngé, a vonalakat alig látni; máris a divatos világítást hajhászod, azt amelyik első pillantásra majd kiszúrja a szemet; vigyázz mert még belecsöppensz az angol iskola stílusába! [...] Az ilyesmi nagyon könnyen arra csábítja az embert, hogy divatos képecskék, holmi portrécskák festéséig sülyedjen – pénzért.” (GOGOL, *i.m.*, 11–12.) Ahogy a professzor szavaiból felépülő „kicsinyítő tükörben” jóslatszerűen feltűnik Csartkov tehetségének eltékozlása, úgy az uzsorással kötött alku után a festő ecsetvonásai tényleg elindulnak a lejtőn, s valós vonalak helyett a pénz csörgését keresik a könnyed portrék világában.

látását élete során egyszer nyeri vissza, akkor is csak néhány percre, – ez akkor történik, amikor találkozik régi művészbarátjának tiszta, makulátlan festményével. Wolandnak is – akár csak Az *arckép* ördögének – megvan az a képessége, hogy elhomályosítsa a körülötte lévők látását. Mikor a Mester Ivannal beszélget az elmeógyógyintézetben arról, hogy Ivan miért is nem ismerte fel Wolandban a sátánt a Patriarsije Prudin, nem véletlenül fogalmaz a következőképpen: „Mentségére persze meg kell mondanom, hogy Woland még nála agyafurtabbaknak is képes „port hinteni a szemébe.”¹⁴ Tehát a két mű ördöge hasonlóképp él a látás módosításával, a valóság elfedésével.

Most annak vizsgálatára térek ki, hogy mi volt olyan különböző a Gogol művében szereplő kétféle alkotási módban, Csartkovéban és régi barátjáéban. A kérdés problematikájának feltárására Jean-Luc Marion alapkategóriáinak bevonásával teszek kísérletet. Jean-Luc Marion *A láthatatlan kereszteszűdésében* két alapkategóriát különböztet meg, a *bálványt* és az *ikont*.¹⁵ A bálvány szaturálja a látványt, ezáltal megállítja a láthatónál, azaz önmagánál; kielégíti a látás vágyát, amely így nem terjed tovább a szem előtt lévőnél, tulajdonképpen bámulatba ejt, mint az uzsorás portréjának szeme vagy a TÖMEGÍR tagjainak írásai. A bálvány elkápráztatja a látást, s ezzel magánál tartja, a látás számára mintegy láthatatlan tükröt kínál fel. „A tekintet bámulja saját bámulását, kockáztatva, hogy semmit sem lát saját arcán kívül.”¹⁶ A bálványon keresztül saját bámulásomat nézem, így csak saját képességeim határait látom. Tehát a bálvány szemlélése tulajdonképpen az űr, az üresség, a semmi megélése, s ebben közel áll az ördöghöz, mely mint ál-valóság jelenik meg az ember előtt. A néphagyományban a gonoszt belül üres lényként, szubsztancia nélküli héjként képzelik el, éppen mint ahogy az uzsorás megjelenik, akin a bő ruha redői elrejtik a belső űrt, s amint Woland szeme artikulálódik a világ számára. A bálvány kategóriájába sorolható *Az arcképből* B. festő uzsorásról készített arcképe és templomi oltárképe, valamint Csartkov lornyettben „pingált” portréi, *A Mester és Margaritából* pedig az Írószövetség tagjainak írásai, illetve a Varieté Színház szenzációhajhász előadásai.

Ennek égi ellenpólusa az ikon kategóriája, amely már nem állítja meg magánál a tekintetet. Tükrő helyett ablakként funkcionál, melyben a látás a láthatatlan felé, azaz a végső megértés felé tart. Megengedi, hogy a látás, az értelem szaturálódjon anélkül, hogy rögzítődne egy létezőn, s ezáltal megőrzi a távolságot. Az ikonban a láthatatlan nem szenteli többé magát

¹⁴ Az orosz eredeti latin betűs átírata a következő: "Voland mozheta zaporositi' glaza i cheloveku pohitreie", aminek a tükröfordítása a "Woland ravaszabb embernek is port tud hinteni a szemébe." mondat. Ebből látható, hogy a szem (glaza) kifejezés nem csak a magyar fordítás leleménye, hanem Bulgakov is ezt használja az eredetiben.

¹⁵ MARION, Jean-Luc, *A látható kereszteszűdése*, Bencés, Pannonhalma, 2003.

¹⁶ *Uo.*, 52.

annak, hogy a láthatót szolgálja, épp fordítva: az ikonon megjelenő arc, mozdulat, jelenség áll a láthatatlan szolgálatában, s ezáltal a láthatatlanra való nyitásként jelenik meg. Az ikonon nem ragadható meg, nem birtokolható a tekintet: tiszta, makulátlan és harmonikus. Ezen alapkategóriába sorolható Csartkov régi festőbarátjának az alkotása, illetve B. festőművész kései, Jézus születését ábrázoló képe. Az Olaszországban tökéletesedett festő művének ikonikus jellege a következőképp olvasható a novellában:

Tisztán, makulátlanul, gyönyörűen, mint menyasszony, állt előtte a művész alkotása. Szerényen, isteni tökéletességgel, ártatlanul és egyszerűen emelkedett mindnyájuk fölébe, mint egy génusz. Úgy tetszett, mintha ezek az égi alakok, amelyeket annyi rájuk meredő tekintet bámult, szégyenlősen lehunyták volna szempilláikat. (...) Látni való volt, hogy a művész mindent, amit csak elvont a külső világból, először lelkébe zárta, ott melengette, és csak onnan, lelke kútfejéből öntötte ki egyetlen harmonikus ünnepi dallá.¹⁷

Hasonlóképp tiszta, isteni alkotást hoz létre B. festő is miután végigjárta a megkísértés – bűnbeesés – megtisztulás hármasság útját. A *Madonna és a gyermek* ábrázolásán keresztül, az öreg festő szert tesz a belső, valódi látásra, s megkezdí a művészet transzcendens feladatának érvényesítését.¹⁸ A *Mester és Margaritából* a Mester műve, azaz a betétregény éri el az ikon kategóriájának égi jellegét. Megalkotásának folyamata, befogadhatatlansága, valamint egyetemessége jelzi tiszta mivoltát. A Mester arra törekedett, hogy Jesua történetét minden művésziességgel nélkül a maga tiszta valójában ragadja meg, nem magát akarta megmutatni, hanem a szenvedéstörténetet kívánta megvilágítani az igazság fényével. A regény akkor helyeződött az ikon magasságába, amikor a Mester saját szavaival szabadította fel a prokurátort. Az abszurd jelentsort túl feszíve ikonikus helyzetben jelenik meg még a Woland üldözését végig kísérő szentkép is, amelyet Ivan egy moszkvai konyhából vett magához, és tűzött a mellkasára. Idézem e szövegrészletet a regényből:

A konyhában egy lélek sem volt, a régimódi nagy sparherden tucatnyi kihűlt petróleumfűző búslakodott némán a sötétben. Az évek óta nem mosott poros ablakon egy árva holdsugár hatolt be, s éppen azt a sarkot világította meg, ahol egy elfeledett ikon függött, porosan, pókhálósan, szekrénykéje mögül két esküvői gyertya kandikált elő. A nagy szentkép alá kis papiros szentkép volt tűzve. (...) Ki tudja, mi vitte rá Ivant - de mielőtt kiszaladt a konyhaajtón át a hátsó lépcsőre, magához vette az egyik gyertyát meg a kis papírikont. E tárgyak birtokában hagyta el az ismeretlen lakást.¹⁹

¹⁷ GOGOL, i. m., 42–43.

¹⁸ Vö. MOLNÁR Angelika, *Képiség és metaforika Gogol Az arckép és Goncsarov Szakadék című művében = Regények, médiumok, kultúrák*, Argumentum, Budapest, 2010, 262.

¹⁹ BULGAKOV, i. m., 50.

A holdsugár általi megvilágítottság, valamint gyertyák attribútumszerű megjelenítése erősíti a szentkép ikonikus, anyagon túlmutató működését.

Florenszkijnek *Az ikonosztáz* című művében szereplő hármas megkülönböztetése is Jean- Luc Marionhoz hasonlóan jól megvilágítja a „szent” és a „profán” műalkotások különbözőségének gyökerét.²⁰ Florenszkijnél kétféle látomás van, az *álarc* és az *arculat*, mindkettő az *arcból* táplálkozik. Az *arc* az, amit a nappali tapasztalatban látunk, az, ahogy számunkra az evilági realitás feltárul. „Az *arc* nyers modell, amelyen már dolgozik ugyan a portréfestő, de művészileg még nem munkálta ki.”²¹ Az *arculat* már magában rejti a művész megismerő organizációját és eszközét, benne már megjelenik a művészi kidolgozás. Florenszkij a Bibliát hozza példának, ami különbséget tesz Isten képe és az Istenhez való hasonlatosság között. Az előbbi tekinthető az *arcnak*, az utóbbi pedig az *arculatnak*. Az *arculat* az Istenhez való hasonlatosság megvalósulása az *arcban*, – ez már szemlélhető, de mégis benne van az őskép bizonyossága. Akik az *arcukat* *arculattá* változtatják, azok képesek mindössze önnön látványukon keresztül hírt adni a láthatatlan világról. Ezt teszik a fentebb *ikon* kategóriájába sorolt alkotások. Az *arculat* ellentéte az *álarc*, amely a bálvány alapkategóriájával állítható párhuzamba. Az *álarc* az, ami *arcnak* mutatja magát és annak is tekintik, pedig belül valójában üres, – ilyen *álarcok* Csartkov megrendelésre festett polgári portréi.

Az arckép és *A Mester és Margarita* egyaránt rámutat arra, hogy a művészetben nincs középút, nem lehet egyszerre egy képen (vagy egy életen belül) ikont is és bálványt is ábrázolni, a szentet és a profánt is megragadni, az *arculatot* és az *álarcot* is próbálgatni. Gogol és Bulgakov itt elemzett művei alapján úgy tűnik, hogy a tiszta alkotásnak önmagán túlmutató jelentés fele kell törekednie, ami nemegyszer transzcendens tartalommal telítődik, s ennek révén a művészet összekötő, közvetítő szerepet tölt be a földi és az égi világ között. Tanulmányomat *Az arcképből* vett művészetfilozófiai eszmefuttatás részletével zárom:

A művészetben az ember számára már eleve benne rejlik az isteni, üdvözítő paradicsomra való célzás, és már ennél az egyetlen dolognál fogva is magasan fölötte áll a művészet minden egyébnek. (...) Mindenedet tedd a művészet oltárára, szeress belé teljes szenvedéllyel, nem földi vágyaktól bűzlő, hanem csendes mennyei szenvedéllyel; enélkül nem képes az ember a földi gyarlóság fölé emelkedni, nem tudja megütni a szent megnyugvás csodás hangját.”²²

²⁰ FLORENSZKIJ, Pavel, *Az ikonosztáz*, Typotex, Budapest, 2005, 31–42.

²¹ *Uo.*, 31.

²² GOGOL, *i. m.*, 69.

Bibliográfia:

BULGAKOV, Mihail, *A Mester és Margarita*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1978.

FLORENSZKIJ, Pavel, *Az ikonosztáz*, Typotex, Budapest, 2005.

GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és módszer*, Gondolat, Budapest, 1984.

GOGOL, Nyikolaj Vasziljevics, *Az arckép*, Helikon, Budapest, 1970.

HOFFMANN Kornélia, *Művészetfilozófia és művészi megformáltság Gogol Az arckép című elbeszélésében*, Életünk 1996/9., 842–856.

MARION, Jean-Luc, *A látható kereszteződése*, Bencés, Pannonhalma, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *A szem és a szellem* =

http://esztetika.elte.hu/baranyistvan/files/2012/02/Merleau-Ponty_A_szem_%C3%A9s_a_szellem.pdf

MOLNÁR Angelika, *Képiség és metaforika Gogol Az arckép és Goncsarov Szakadék című művében* = *Regények, médiumok, kultúrák*, Argumentum, Budapest, 2010, 253–277.