

Egy Gogol-szöveghely Puskin-hivatkozásáról (*A démon* című költemény szerepe *Az arcképben*)

KATALIN KROÓ

Univerza Loránd Eötvös, Filozofika fakulteta, ELTE BTK Orosz Nyelvi és Irodalmi Tanszék, Múzeum krt. 4/D, HU – 1088 Budapest, krookatalin@freemail.hu

SCN II/1 [2009], 144–157

Študija obravnava vlogo Puškinove pesmi *Demon* v Gogoljevi pripovedki *Portret*. Njena intertekstualna analiza ne temelji na temah in metodah, ampak na odkrivanju misli, ki omogočajo vpogled v Gogoljevo razmišljanje o umetniškem upodabljanju in o odnosu med življenjem/stvarnostjo in umetnostjo. Gogoljevo razmišljanje o umetnosti je značilno tudi za samo besedilo *Portret*, tako se medbesedilna analiza v študiji osredotoča predvsem na metapoetično razumevanje pripovedke. Hkrati pa je to le del razumevanja, ki želi metabesedilnost pripovedke razkriti s pomočjo analize besedila, povezanega z motivom demona v *Portretu*. Pristop, predstavljen v študiji, je prispevek k ponovni oceni gogoljevskega razmišljanja o *hudičevskem/demonskem*.

This article examines the function of an allusion to Pushkin's poem *The Demon* in Gogol's *The Portrait*. It reveals that the Pushkin intertext shows special features in Gogol's short story, since it is not primarily alongside thematic definitions or motif formulations that the intertext evolves, but much more significantly, at a metatextual level. This meaning layer is fairly complex, as it develops the sense of a kind of art definition in two major directions: taking into account the relationship of life to art, and the ever developing artistic language which never ceases to recreate itself. As a result of a survey of the semantic processes constructing the metapoetic reading of Gogol's *The Portrait*, the conclusion is drawn that Pushkin's *The Demon* and Gogol's demon(s) semantically incorporate a similarly wide range of meaning, which can be regarded as the semantic code of the genesis of certain texts of Pushkin and Gogol.

Ključne besede: Puškin: *Demon*, Gogolj: *Portret*, metapoetično razumevanje, medbesedilnost, literarno upodabljanje, odnos življenja in umetnosti, literarno ustvarjanje jezika

Key words: Pushkin's *The Demon*, Gogol's *The Portrait*, intertextuality, metapoetic reading, life–art relation, literary language creation

Tanulmányomban¹ az irodalomtörténet egy kivételesen érdekes pillanatát veszem szemügyre. Egy olyan esetet, melynek különös értékét az adja, hogy Gogol egyik szépirodalmi alkotásának, *Az arckép* (a továbbiakban: *Portré*) című elbeszélésének a poétikai anyagába beleszövi Puskin nevét, méghozzá úgy, hogy ezzel az olvasatot nyomatékosan egy konkrét Puskin-műhöz, *A démon* című költeményhez (1823) vezeti. Nem is akárhogyan. Gogol nem egyszerűen egy költői világra hivatkozik Puskin életművéből, hanem e hivatkozást az *értelmezés metaszövegévé* terebélyesíti. Másképp fogalmazva: a Puskinra történő utalás köré olyan jelentéstér szerveződik, amely *magát a puskinai értelmezési mechanizmust értelmezi*. A *Portré*ban felderítendő intertextus ily módon nem elsősorban egy megidézett témát vagy jelentésalakzatot interpretál.² Gogol e művében különleges módon méri a puskinai értelmezési folyamatokhoz saját szövegbelső interpretációs eljárásait, és mindezt önnön alkotására, a *Portré* szövegére vonatkoztatja. Annak is köszönhető ez, hogy a *Portré*ban hivatkozott és így a mű olvasatában feltétlenül felelevenítendő Puskin-vers szövegközi szerepének az a megértési szükséglete, mely az elbeszélésben érlelődik meg, előszólító jellegű. Mivel a hivatkozás mint témaközvetítés igen rejtélyesnek tűnik fel (első látásra ellentétes tartalmakat kapcsol össze), így meglehetősen intenzíven „írja elő” az értelmezés szükségességét, ezen keresztül pedig szinte természetyszerűen hívja elő magából a Puskin-életműből is *A démon* interpretációjának rokon poétikai megnyilatkozásait. Az olvasó tehát emlékezik *A démon* puskinai önértelmezéseire is, és összegzi azok jelentését.

Előrebocsátom az utalás és a köré fonódó intertextus funkciójának később tisztázandó komponenseit:

- a tematikus allúziókon kívül (démon és jellemző jegyei), magának a démonhoz kapcsolódó *értelmezésnek* mint motívumnak a kidomborítása;
- a puskinai értelmezésnek mint *kettős szemantikai perspektívának* (jelentés-aspektusnak) az interpretációja;
- a puskinai értelmezés szemantikai folyamatának újraformálása a Gogol-műben;
- a *puskinai értelmezési folyamatnak* mint jelentésnek a Gogol-szövegre való vonatkoztatása → a szöveg önreflexív dimenziójának a megnyílása: metatextuális olvasási sík képződése.

Lássuk elsőként *A démon*-hivatkozás konkrét megjelenését és az *értelmezés* szemantikai motívum bevezetését, valamint a benne gyökeredző jelentésmotiváció megformálódását! Ez Csartkov tehetetlen dühöngésének és pusztításának a leírásában ölt testet, lényegileg annak bemutatásával indul, hogyan ébred rá a festő arra, hogy tehetségét eltékozolta.

¹ E tanulmány szóbeli változata elhangzott a 2009. június 19-i, Szombathelyen megrendezett tudományos konferencián („Международная славистическая конференция, посвященная юбилею А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя”). A konferencia kötete orosz nyelven fogja tartalmazni az előadást.

² A *démon* motívumáról a lírai frazeológia elemeként ld.: Григорьева 1969: 110.

Хула на мир и отрицание изображалось само собой в чертах его. Казалось, в нем олицетворился тот страшный демон, которого идеально изобразил Пушкин. Кроме ядовитого слова и вечногo порицанья, ничего не произносили его уста (Гоголь 1984: 94; itt és a további összes idézetben a kiemelés tőlem – K. K.).

Az *ábrázolás / értelmezés* (téma-)motívumának jelentéskettőző kódja így határozható meg az eredeti orosz kifejezések szellemében: „*страшный демон*” у Пушкина ↔ „*идеальное изображение*” *страшного демона* у Пушкина.

A gogoli narrátor felismerteti az olvasóval Puskin démonját annak jegyében, hogy a csartkovi démon ugyanaz, mint amelyikkel Puskin költeményében találkozhatunk: *rettenetes, félelmetes* démon. E démont ugyanakkor Puskin *ideálisan* ábrázolta. Az elbeszélői szövegrészlet úgy jeleníti meg a puskini démon-ábrázoláshoz kötött kettős szemantikai perspektívát (annak mintegy megfejtett értelmét feltárva), hogy e kettősséget, magának Puskinnak tulajdonítja (megközelítőleg ilyen logikát követve: tartalma szerint *rettenetes, de e retteneteket / félelmeteket „ideálisan” is lehet ábrázolni, nem feledkezve meg arról, hogy ami az ideális mögött rejlik, valójában: „rettenetes”*). Ebben a kontextusban adja meg Gogol a démon *rettenetességének / szörnyűségének* összes motívumát, melyeket alább a rövidített, de nagyobb lélegzetű leírásból emelek ki, címként feljegyezve a *démon–ördög–pokol* ekvivalenciasort.

Демон: Бес (Ад)

[...] почти **бешенство** готово было ворваться к нему в душу. [...] он узнал ту ужасную муку [...]; ту муку, которая [...] обращается в бесплодную жажду; ту страшную муку, которая делает человека способным на ужасные злодеяния. Им овладела ужасная зависть, зависть до бешенства. Желчь проступала у него на лице [...]. Он скрежетал зубами и пожирал его взором василиска. В душе его возродилось самое адское намерение, какое когда-либо питал человек, и с бешеною силою бросился он приводить его в исполнение. [...] Кутивши картину [...] с бешеным томизмом на нее кидался, рвал, разрывал ее, изрезывал в куски и топтал ногами, сопровождая смехом наслажденья. Бесчисленные собранные им богатства доставляли ему все средства удовлетворять этому адскому желанию. [...] Никогда ни одно чудовище невежества не истребило столько прекрасных произведений, сколько истребил этот свирепый мститель. [...] как будто разгневанное небо нарочно послало в мир этот ужасный бич, желая отнять у него всю его гармонию. Эта ужасная страсть набросила какой-то страшный колорит на него: вечная желчь присутствовала на лице его. [...] отравить потом весь день [...] безнадежного сумасшествия [...] бешенство его было ужасно (Гоголь 1984: 93–94).

A megtekintett szövegrész nem csak annak a „szörnyű démon”-nak („страшный демон”) a jegyeit gyűjti egybe, melyet a narrátor megítélése szerint Puskin hajdan ideálisan ábrázolt. Egy igen fontos szemantikai művelet is végbemegy itt: mindezek a Csartkov tulajdonságaiként elősorolt jegyek egybekötődnek a szöveggel mint jelentéssel. Megformálódik tehát a *szöveg* szemantikai motívuma. Annak eredménye ez, hogy maga Csartkov, jelentésbeli meghatározottsága szerint, *szöveg-minőség*ként tűnik fel. Egy ábrázolás testesül meg benne: „в нем олицетворился тот страшный демон, которого

идеально изобразил Пушкин”, tulajdonképpen ő reprezentálja Puskin szörnyű démonjának az *ábrázolását* (az „ideális” minősítés is magára az *ábrázolásra* vonatkozik); alakja kiiktat és felerősít egy jelölési aspektust; vonásai együttesen úgy ábrázolnak (metaforikus értelemben: vizuálisan, a szöveg motívumára való vonatkozásban pedig, mondhatjuk: képletesen), hogy szemantikai tartalmat hordoznak: „Хула на мир и отрицание изображалось само собой в чертах его” (itt lehető fel az ábrázolás tartalmának összegző meghatározása). Ezeknek az elemeknek a szemléleti egységében Csartkov alakja az *ábrázoló szöveg* jelentésében mutatkozik meg, amelynek értelme: a *szörnyű démon* (Csartkov tehát *szöveg*-mivoltában tárul eléink, amely a szörnyű demont úgy ábrázolja, hogy azt szemantikailag reprezentálja). E gondolat sajátos módon szilárdul meg. A leírás következő szakaszában annak a Csartkovnak a különös tapasztalatáról kapunk hírt, akinek tulajdonságait az elbeszélés a portré ábrázolási tárgyának (modelljének, az „ördögi” uzsorásnak) a vonásaival azonosítja. E tapasztalat szerint Csartkov szöveggként más szövegekkel érintkezik, azok keretében fogadva be a világot: „Все люди, окружавшие его постель, казались ему ужасными портретами.” (Félreérthetetlen, hogy a *страшный / ужасный демон* motívumánál járunk).

Érdeemes valamivel részletesebben is idézni az adott leírást:

Ему начали чудиться давно забытые, живые глаза необыкновенного портрета, и тогда бешенство его было ужасно. Все люди, окружавшие его постель, казались ему ужасными портретами. Он двоился, четверился в его глазах; все стены казались увешаны портретами, вперившими в него свои неподвижные, живые глаза. Страшные портреты глядели с потолка, с полу, комната расширялась и продолжалась бесконечно, чтобы более вместить этих неподвижных глаз (Гоголь 1984: 95).

Csartkov nem más tehát, mint *ábrázolás / szöveg: portré: szörnyű démon*, amely maga is portrékat lát, és így *az életet ábrázolásként / szöveggként olvassa*. A kibontakozó motívumrend felől értelmezve, az utóbbi sem egyéb, mint *szörnyű démon*. Ennek fényében mondható, hogy a Gogol-elbeszélésben egynemű, tagolatlan szemantikai egységbe rendeződik az ábrázolt tárgynak a művészettől független léte (az élet, az empirikus létélmény: az ördögi uzsorás), mely ábrázolási tárgy jegye a *szörnyű démon*, valamint Csartkov, aki a létélmény művészetén keresztül befogadjaként megörökli e jegyeket. Itt leljük meg szemantikai motivációját annak, hogy Csartkov, vonásai szerint, lényegileg eggyé válik a műalkotással, a művészetté átlényegült étellel (a portrénak nem adatik meg, hogy elkülönítsék a művészetén kívüli létezés tapasztalatától). E gondolat csendül fel abban a megfogalmazásban, hogy Csartkov maga sem más, mint művészi portré (ábrázoló szöveg), amely helytelenül olvassa az életet művészetként (portréként). A portré befogadása úgy megy végbe, hogy Csartkov személyes *történetté* változtatja át a portrét: „[...] вспомнил он всю странную его историю, как вспомнил, что некоторым образом он, этот странный портрет, был причиной его превращения” (Гоголь 1984: 93).

Csartkov, mint a művészet befogadója, egyéni történetébe transzformálva recepcióját, e befogadást kiinduló pontjához, az élethez és nem a művészethez vezet vissza. Az életet és a művészetet így egybefogó tagolatlan egység adja ki azt a *szörnyű démon* meghatározásban rejlő komplex motivációs sort, amely mögött már egy igen összetett jelentéssor tapintható ki: *'az empirikus tapasztalat (élet) → a művészet → a művészet személyes befogadása és annak az élethez való inadekvát visszakötése'*. A *szörnyű démon* értelme korántsem csupaszítható le egy egyszerű motívumjelentésre. Az elbeszélés egészének a keretein belül egy olyan szűzsés kifejtési sort fed le, amely, motivációs összefüggést hozva felszínre, egy *gondolatilag zárt, helyes értelem-konstituálást ellehetlenítő művészet- és élettapasztalási módról* ad hírt.

A nem adekvát szövegértést létrehozó olvasás, amely nem megfelelő befogadási / olvasási módozaton alapul, a Gogol-elbeszélésben megjelenő tematizáció értelmében azért válik szemantikailag eggyé a *szörnyű démonnal*, mert Csartkov „hangtalan” marad: „Наконец жизнь его прервалась в последнем, уже безгласном, порыве страдания. Труп его был страшен.” (Гоголь 1984: 95). Ez a korábbi szidalmazást és gúnyolódást („Кроме ядовитого слова и вечного порицания, ничего не произносили его уста.”) leváltó *hangtalan-ság* (ami a *bec* motívumát nemcsak a „страшен” jelző révén, hanem az *ördög* újra és újra „felhangzó” fonikus jegyén [бес] keresztül is hordozza), a gogoli jelentésvilágban az *erőtlenség* egy fajtáját jelenti. Azt, amelyikben az erőlködés túlnövi az erőt, a tehetségtelenség a tehetséget, ami tematikusan a következő megfogalmazásban tárul fel: „размер страстей был слишком неправилен и колоссален для слабых сил ее” (Гоголь 1984: 94). E gondolathoz a következő leírás társul:

он узнал ту ужасную муку, которая, как поразительное исключение, является иногда в природе, когда талант слабый силится выказаться в превышающем его размере и не может выказаться; ту муку, которая в юноше рождает великое, но в перешедшем за грань мечтаний обращается в бесплодную жажду (Гоголь 1984: 93–94).

A „страшный демон” eszerint nem egyéb, mint az *alkotói terméketlenség* (ezért is vonatkozik az alkotás produktumaként érthető *szövegre*), amelynek egyszersmind oka és eredménye az, hogy az élet és a művészet között – visszatérve előző kifejezésemhez: – rossz áramkör zárul. A csartkovi szövegvilág (metaforikus jelentésében: a félelmes démon-szöveg) félelmes démon-szöveget olvas és olvastat. Vonatkozik ez az élet és a művészet pólusainak nem megfelelő összekötésére, de mindenekelőtt arra az *erőtlenségre*, amelyet egy másik *Pétervári elbeszélés*, a *Nyevszkij Prospekt* is meghatároz. Ott eme erőtlenség legfőbb jellemzője annak modellálásán keresztül körvonalazódik, hogy a lényegi művészet kizárólag a létélménynek olyan kreatív átültetésében születhet meg, amelynek teremtő hordozója a valóságot (és annak nyelvét) átlényegítő, újraalakító művészi kifejezés. Ennek a művészi újratereztési aktusnak a motívuma lesz a *nepenecstü* (egyszerre két jelentésével: *átvinni* – ez vonatkozik az említett átültetésre, valamint: *kibírni* – ez kapcsolódik az *erő* problémájához). A

перенести témakörnyezetében nem véletlenül merül fel itt is az *erő*: „О, какое небо! какой рай! дай силы, создатель, перенести это! жизнь не вместит его, он разрушит и унесет душу!” (Гоголь 1984: 20). A *Nyevszkij Proszpekt* megidézett helyén az *átvitel* már az életbe bele nem férő, tehát azon keresztül azonosíthatatlan gondolati formációnak a minősítőjegye – Piszzkarev álmába sem tud már beleférni az eszményi valóságról szóló elképzelés. Egy másik létszférában lehet azt csak megjeleníteni: a művészetben. A perzsa ópiumárus kérése ilyen értelemben dekódoló funkciót tölt be, noha a szavak kimondója szintén idealizáló művészetet kíván életre hívni: „нарисуй мне красавицу” (ld. a folytatást: „Чтобы хорошая была красавица! чтобы [...] и я сама чтобы лежала возле нее [...] чтобы хорошая была! чтобы была красавица!”), Gоголь 1984: 23) Piszzkarevnek hiányzik az ereje a szépség műalkotásba való átfordításához. Ez az *erőtlenység* (a Csartkov alakjához kötött *kifejezés hiánya*, s még mélyebben visszaolvasva a gondolatot a *Portréba*, illetve onnan vissza a *Nyevszkij Proszpektbe*: a *hangtalanság*) vezet el Piszzkarev halálához: „О, это уже слишком! этого нет сил перенести” (Гоголь 1984: 23). Nem születik meg az a típusú kreatív újrajelölés, amelynek hiányát a *Portréban* Gogol a *szörnyű démonhoz* és a benne rejlő történeissorhoz kapcsolja, a jelöletlenséget *hangtalanságként*, illetve, még azt megelőzően, *terméketlen, inadekvát (pusztító gúnyt és szidalmazást reprezentáló) beszédmódként* jellemezve. A *Nyevszkij proszpektben* szembeszökik *erőtlenység hiánya* oly módon nyer két irányban értelmezést, hogy mindkettő az élet és a művészet relációjának a problémáját fejt fel. Az első idézett megfogalmazás szerint Piszzkarev az élet idealizált vonásokkal való telítettségét sem viselheti már el („О, какое небо! какой рай! дай силы, создатель, перенести это!), hiszen ez túlfut az élet természetes valóságán („жизнь не вместит его, он разрушит и унесет душу!). Ehhez hasonlóan a hős a tökéletlen valóval sem képes szembesülni, amikor a szépség mögött alantasság rejlik („Боже! в этих словах выразилась вся низкая, вся презренная жизнь, — жизнь, исполненная пустоты и праздности, верных спутников разврата”, Гоголь 1984: 26).

A *Nyevszkij proszpekt* narrátora – félrevezető módon – az eszmény és a valóság közötti ellentmondást hangsúlyozza, ami azt sugallja, hogy Piszzkarevnek az ideál életbeli megvalósulatlansága okán kell végigjárnia a művész tragikus sorsát (ennek egyik sokatmondó témamotívuma a „раздор мечт с существенностью”, Гоголь 1984: 24). A narrátor értelmezésével szemben viszont az elbeszélés kompozíciójának egészében szemlélt motívumkifejtés – mely részben a *szila* (az *erő*) és a *перенести* (*átvinni*) fent bemutatott változatait tartalmazza – ennél sokkal gazdagabban üzen az olvasónak.³ A túlfutó eszmény-jelenlét pontosan azt a hatást váltja ki Piszzkarevből, mint annak alulmaradása a valóságban, az élet által kínált, az eszményvalóságra gyalázatot mérő létformációkban. Mindegyik „túl sok” („слишком”) ahhoz, hogy elviselhető

³ P. M. Waszink e gondolkör kidolgozásához közvetve a terek semlegesülésének a poétikai megoldását köti, amelybe beletartozik az *Olaszország vs. Oroszország* ellentmondás feloldása is. Waszink 1988: 214, *passim*.

(a motívumrend értelmében egyben: egy másik létszférába átültethető) legyen. Gogol arról is szól, hogy miért. Egyiknek sincs harmonikus helye – nem olyan helye, mely az életben vagy a művészetben létesült, hanem olyan, amely az élet és a művészet relációját megtestesítő térben létesítendő. A túl „paradicsomit” az élet maga sem tudja befogadni („жизнь не вместит его”). Az alantas szépségnek pedig, amelyben Gogol megítélése szerint az élet bővelkedik, Csartkov nem tud teret adni a művészetben. Álmodásokba menekül, amelyek minősítésénél Gogol az ideál elviselhetetlen túlcsoportulásának a művészre tett hatását egy újabb módon is az erőhöz méri: „Долго боролся он с бессонницею, наконец пересилил ее” (Гоголь 1984: 22). Látszólag Csartkov ereje demonstrálódik itt, amennyiben ezzel az erővel képes legyőzni álmatlanságát. Az álmatlanság, a бессонница ugyanakkor egy szélesebben vehető irodalmi korszak jelentősen egybetartozó corpusában (gondolhatunk itt Puskin művei közül például a *Mozart és Salierre* [1830], valamint a „Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы” [1830] című költeményre, de csakígy Dosztojevszkij e műveknél későbbi regényére, a *Fehér éjszakákra* [1849], mely szövegközi poétikájában egyszerre működött a *Nyevszkij Proszpektre* és a megnevezett Puskin-költeményre vonatkozó utalásokat), a tanulmányozott kontextusban, szinte már toposz-jelentéssel kötődik a művészi alkotás problémaköréhez (többek között az alkotóerőhöz), mely Gogolt oly súlyosan foglalkoztatja mind a *Nyevszkij Proszpektben*, mind a *Portréban*. A *бессонница* motívumával összefűzhető a *határátlépésnek* az az egész kérdésköre, amelyben, az említett művek tanúsága szerint, az élet és a művészet egymásba való átfordíthatóságának igen bonyolult vonatkozásai rejlenek. Ennek fényében az „álmatlanság” mesterséges legyőzése korántsem Pizskarev erejét bizonyítja. Épp ellenkezőleg, valójában a hősnek sem ahhoz nincs ereje, hogy az eszményből kiüresedő, sem ahhoz, hogy az eszménytől túláradó valóságot művészi nyelvbe transzformált alkotásba lényegítse. Az álmatlanságot leváltó álom itt csupán *helyettesítőjévé* tud válni az életnek („сновидения сделались его жизнью”, Гоголь 1984: 23), és ezért Gogol nem hitelesíti ezeket az álmokat az élet és a művészet viszonya kreatív megvalósítójának a szerepkörében. Az álmokat még át kellene vinni (перенести) a művészi alkotás egy új típusú létformájába. E művészet megszületéséhez szükség van az adott jelentésvilágban értelmeződő démonra (a puskin *гений* értelmében), melynek elviselésére azonban sem Pizskarev, sem Csartkov nem képes. Az ártatlanságában naiv Pizskarev a *démon*ba belepusztul (vö. „какой-то демон искрошил весь мир”, Гоголь 1984: 19), míg a *Portré* hőse, Csartkov maga válik *szörnyű démon*ná. Mindkét esetben rossz azonosításokat leplez le az elbeszélés, amelyeknek lényege, szemantikai síkra átfordítva az értelmezést: az egyneműsítés. Egyformán működésképtelen az eszménytől megfosztódó *élet(szöveg): művészi szöveg* ekvivalencia mint gondolkodási alakzat (ld. a *Portré*ből jelen írásban tanulmányozott jelentéssávot), valamint az eszménytől túlcsoportuló, az élet helyére lépő, *az élet szövegét átíró álomszöveg* (ld. még egyszer: „сновидения сделались его жизнью”). Ez utóbbi olyan azonosítást fed le (*élet: álom*), amely egy már eleve torzított életvalóságot olvas, hiszen valójában az életbe nem fér bele mindaz, ami az álomba befér („жизнь не

вместит ero”). Gogol minden érintett esetben az *élet megjelölhetőségének*, tehát tágabb értelemben: ábrázolhatóságának a formáira kérdez rá, és ezeket a formákat a gondolkodásalakzatok kontextusában kezeli. A tét: az az értelmező gondolkodás, amelynek a művészet formájában kell létesülnie, és annak közegében realizálódnia. *A démon* motívuma a gondolkodásalakzatok szemantikai modellálásában vesz részt mind a *Nyevszkij Proszpektben*, mind a *Portréban*. Az eszmény témája is ebben a gondolatkörben bomlik ki. Gogol az ábrázolás, *a jelölés ideálisságának* (vö: „идеально изобразил”) az esélyeit kutatja. S úgy tűnik, a kritérium nem egy konkrét formanyelv, hanem egy gondolatalakzat (az élet és valóság összefüggését szabályozó felfogás) művészi megtestesülése. Ez pedig konkrétan nem mást takar, mint az élet és a valóság tagoló szétválasztásának, illetve ismételt és ismételt újradefiniálásának az igényét.

Ebben játszik nélkülözhetetlen szerepet a „злбный гений”, aki arra is képes, amit Puskin *A démon* című versében – a gogoli narrátor értelmezése szerint – „ideálisan” ábrázolt. E szörnyű démonnak, a csartkovi szövegteremtés vonásától eltérő jegye az a fajta átlényegítés, mely az alkotó szubjektum (mind Puskin, mind Gogol értelmezése szerint metapoétikai olvasatban: a költő) nyelvének állandó megújulásában áll. *A démon* című költeményből legalább három helyen egyértelmű ön-reminiscenciával élő *Anyegin* motívumkezelésnek, valamint Gogol *Portré* című elbeszélésének a motívumrendje értelmében ez a démon, a művészi ábrázolás motívumaként, tartalma szerint két, alább körülírandó fontos tekintetben mondható „ideális”-nak a szörnyű démon üres pusztításával (dekonstrukciójával, darabokra szedésével) szemben. Mindkét esetre jellemző lesz, hogy a tagolás, a szétszedés, a darabokra bontás az értelemkeresés eredményével, vagyis értelemteremtéssel zárul. Ennek végpontja pedig semmiképpen sem jelentheti az élet és a valóság ismételt vagy új típusú tagolatlan egybeszervezését. A lét és a művészet ilyen egyneműsége természetlennek bizonyul – akár, ha olyan ismétlés formájában jelentkezik, mely mögött a élethez való rossz visszakapcsolás rejlik (ld. a korábban említett *'élet* → *művészet* → *befogadó* → *élet*' önmagába visszatérő, „zárlatos”-nak nevezett körfolyamatát); akár, ha annak a rossz értelmű végtelenségnek a formájában tűnik fel, mely az idő valós szegmentálásának a lehetőségétől foszt meg (vö.: „**Страшные портреты** глядели с потолка, с полу, комната расширялась и продолжалась **бесконечно**, чтобы более вместить этих неподвижных глаз”). Ez utóbbi éppen azt a jelenséget rejti magában, amelyről Dosztojevszkij majd mint *rossz végtelenségről* fog beszélni az *Ördögökben* (Крвоо 2005: 236, *passim*). Gogolnál e rossz végtelenség megfelel az olyan befejezetlenségnek, amely abból adódik, hogy az alkotó gondolkodás nem tud eleget tenni az élet–művészet reláció folyamatos reflektálásának, kreatív újragondolásának, mely e viszonyt mindig újratagolja. Ugyanis ez az, ami összhangban állna a művészet állandó önmegújításának az igényével és ars poetica követelményével, és ennek megvalósulása rajzolja ki azt a két szempontot, amelynek érvényessége alapján Puskin démon-ábrázolása „ideális”-nak mondható.

Az érdemben megvalósuló befejezés hiánya, tehát a *befejezetlenség* (a megadott hivatkozási rendszerben ld.: Gogol), illetve a *rossz végtelenség* (a fenti

hivatkozás mentén ld.: Dosztojevszkij), vagy akár *a rossz vég* (ld. pl. az életbe való rossz visszazárulást, illetve az *Ördögök*ben a szövegek „rövidre zárását” [az idő gondolatkörének a fényében erről ld.: Kpoo 2005: 239]) az „ideális”-sal szemben azt az állapotot jelöli, amikor a művészet a fent elmondottakra nem képes, mert *nem tökéletes* (Puskin szavaival szólva: *nem „ideális”*). Ezért hozza el Csartkovnak a portré a rossz véget (még egyszer: „Груп его был страшен”), miközben magának a portrénak a vonása a tökéletesség mellé rendelt *befejezettség*. Ez a kompozíció segítségével közvetített gondolat. A Leonardo-portréra való emlékezésnek a mű elején adott leírása domborítja ugyanis ki a *befejezettség–befejezetlenség* oximoron-alakzatot, amely egyértelműen a Csartkov tulajdonába jutó portrét is minősíti. Arról a Gioconda-portréről van itt szó, amelyen a szerző sok éven át dolgozott, mégis befejezetlennek ítélte („и все еще почитал его неоконченным”, Гоголь 1984: 69), de amelyről a művész-műtész Vasari sokakkal egyetemben mégis úgy nyilatkozott, hogy az a tökéletesség értelmében a legbefejezettebb alkotás („который, по словам Вазари, был, однако же, почтен от всех за **совершеннейшее и окончательнейшее** произведение искусства”, Гоголь 1984: 69). Noha a narráció, mintegy Csartkov gondolatát közvetítve, ezután a Leonardo-portréval éppen hogy szembeállítja a hős birtokában lévő portrét (pontosan ezen a kontraszton keresztül fejtve ki a természet betű szerinti utánzása és a természet igazi műalkotássá való átlényegítése közötti feszültség témáját), ugyanerről a portréről a későbbiekben mégis kiderül majd, hogy alkotójának egyik remekműve. Eszerint érvényesnek kell lennie rá a *tökéletesség* értelmében megnyilatkozó *befejezettség*nek. Amikor a művész el akarja égetni a portrét, a következő intés–közlés hangzik el: „Помилуй, это одно из **самых лучших** твоих произведений. Это ростовщик, который недавно умер; да это **совершеннейшая вещь**. Ты [...] в самые глаза залез. **Так в жизнь никогда не глядели глаза, как они глядят у тебя**” (Гоголь 1984: 108). Kiderül tehát, hogy a narrátor által korábban sugallt megítéléssel egészen ellentétes minősítése is létezik a portrénak. Eszerint éppen a szem ábrázolásában sikerült a művésznak a legmagasabb fokon túlemelkednie a valóság másolásán, vagyis megalkotnia a valósághoz való viszonynak azt a művészet számára legértékesebb formáját, amelynek jellemzése Gogol adott művében így hangzik: a természettől eltávolodva létrehozni a természettel egyenrangú alkotást („художник [...] уже отдаляется от нее и производит ей равное создание”, Гоголь 1984: 84). A lényeg ebben áll: a szöveglét az élet *mellett* megnyíló létszféra („равное создание”), szemben azzal az álommal, amely az élet *helyére* lép. A portré mint műalkotás Gogol fikciós világában ebben az értelemben *tökéletes* és *befejezett*. A kérdés inentől kezdve a befogadás folyamatait illeti. A rossz vég nem a portréra vonatkozik, hanem a műalkotás befogadói közül mindazokra, akik majd összekeverik az életet a művészettel.

Visszatérve a Gogolnál alapvetően a gondolatalakzat problémájaként megnyíló ábrázolásra, mely az élet és a művészet kapcsolatára kérdez, és belső szükséglete, hogy folyamatosan erre kérdezzen, érdemes a *Nyevszkij Prospekt*ből idézve aláhúzni: a rettenet („ужас”, vö.: „страшный демон”) ott jelenik meg, ahol a démon úgy szaggatja darabokra a világot, hogy e

világ értelmét veszti: „какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски **без смысла, без толку** смешал вместе” (Гоголь 1984: 19). A motívumszomszédság azt sugallja, hogy ez az állapot az *ужасный, страшный демон* szemantikai megtestesülése, amikor is a szét-szedés után nem következik kreatívan (a művészetben) újratagolt új állapot, amely a termékeny értelemtalálás aktusának az ideiglenes végpontja lehetne. Az idézetben megjelölt állapot egyelőre *rettenesen / félelmesen ördögi* (*без смысла, без толку*), mely utóbbi megfelel a *Portréban* a *hangtalanságnak* (*безгласность*), vagyis a jelöletlenségnek (a teremtő, értelemképző új szöveglét hiányának). Természetesen a megújuló szöveglétben megtestesülő produktív jelöltség problémájával már réges-régen a Gogol-szövegek önreflexív gondolkodásának a tartományában járunk.

Mindezek után tekintsük meg, mennyire motivált a *Portré* jelentésvilágában *A démon* olyan megidézése, mely „ideális”-nak minősíti a szörnyű démon puskinsi ábrázolását! Ha *A démont* csak önmagában szemléljük is, az *Anyegin*-beli releváns önreminiszcencia-kör bevonása nélkül, melynek mindegyik eleme a puskinsi költői énszöveg önértelmező megnyilatkozását alkotja, akkor is megfigyelhető, hogy Puskin alkotásában mindkét fent említett vonatkozásban feltárul a Gogol-műben „ideális”-nak nevezett ábrázolás. Mindkettő tartalma szerint fogható: egyfelől a lét és a művészi szöveg (vö.: életvalóság vs. szövegvalóság) összefüggésének, másfelől az előrehaladó művészi újrajelölés új típusú folyamatának a szemantizálásában rejlik a megfejtés kulcsa.

A vers első kilenc sora arról a kiinduló állapotról beszél, amikor a létélmény és a művészi ihlet a lírai alany részéről tapasztalatlanul (reflektálatlanul), distanciáló tagolás nélkül egybefonódik (Alfred Bem a *telítettség* állapotát emeli ki elemzésében, ld. Bem 1937: 104).

*В те дни, когда мне были новы
Все впечатленья бытия —
И взоры дев, и шум дубровы,
И ночью пенье соловья, —
Когда возвышенные чувства,
Свобода, слава и любовь
И вдохновенные искусства
Так сильно волновали кровь, —
Часы надежд и наслаждений
Тоской внезапной осень,
Тогда какой-то злобный гений
Стал тайно навещать меня.*

(Пушкин 1977: 144)

A „Все впечатленья бытия” és a „вдохновенные искусства”-hoz tartozó átélési szférákat (a témameghatározásokat ld.: „бытие” vs. „искусство”) a „пенье соловья” köti össze annak révén, hogy az egyszerre a természeti lét és a szerelmi líra metaforájaként is olvasható. E kiinduló állapot azt az egybefüggő élet- és művészettapasztalási létmódot rögzíti, amelyet Bocsarov *Anyegin*-értelmezése szerint (ld. az I. 57. strófára vonatkozóan) a puskinsi verses

regény az *élet* és a *szerелеm* azonosságaként határoz meg (Бочаров 1974: 51). Ehhez Puskin szinte emblémaértékűen rendeli Petrarca szerelmi lírájának a témáját. A szerelem és a költészet szétválása (vö.: Бочаров 1974: 51) rajzolja ki az élet és a művészi reflexió új típusú relációját. E gondolatkör *Anyegin*-beli kifejtéséhez most csupán emlékeztetek a jól ismert sorokra az első fejezet 59. strófájából: „Прошла любовь, явилась муза / И прояснился темный ум” (Пушкин 1999: 45). Meg sem lepődhetünk, hogy e strófa nemcsak a lét és a szöveg relációjának újratagolásáról beszél, hanem annak mindig előrehaladó megvalósulásáról („Свободен вновь ищю союза”) – ez az, ami lehetővé teszi az értelmetlen, értelmet nem konstituáló befejezetlenség kiiktatását: „перо не рисует, / [...] Близ неоконченных стихов” (Пушкин 1999: 45; ugyanazt a gondolatsort követhetjük itt nyomon, mint Gogolnál, csak fordított irányból.) Bocсарov az említett versszakot, a *прояснение* értelmét tisztázandó, a *ясный* motívumvezetésére figyelemmel összeköti *A démon* című költemény első változatával, illetve a 1823 körüli, az *Anyegin* megkezdése és *A démon* írása idején született versek motívumvilágával. Ebből számára az derül ki, hogy Puskin e bizonyos első fejezetbeli *Anyegin*-versszakban nemcsak korábbi „tudatlanságától” lép távol (mely *tudatlanság* megfelel *A démon* első kilenc sorában az értelmezésben megjelölt kiinduló állapotnak, vagy Bocсарov hivatkozása szerint: Lenszkij életet és szerelmet egybemosó költészete „tisztaságának”), hanem magán a démon által hozott tudáson is túlemelkedik (Бочаров 1974: 48). E gondolatlan csak akkor lehet egyetérteni, ha figyelmen kívül hagyjuk *A démon* című költeménynek azt a szemantikai fejleményét, hogy az a szövegléteben megtestesülő [D]émonnal zárul, vagyis azzal a verssel mint lírai megnyilatkozási formával, amelyet a cím jelöl meg, és ami a démon-génius megkísértésének az eredménye. Ebben fejeződik ki az az új költői látás- és beszédmód, amelyet a lírai alany a démon látogatásának köszönhet. Alább nyomon követhető a versből kiemelt motívumvariánsokban a *látás* és *beszéd* négyszer előforduló együttes megjelenítése:

*Печальны были наши встречи:
Его улыбка, чудный взгляд,
Его язвительные речи
Вливали в душу холодный яд.
Неистощимой клеветой
Он провиденье искушал;
Он звал прекрасное мечтою;
Он вдохновенье презирал;
Не верил он любви, свободе;
На жизнь насмешливо глядел —
И ничего во всей природе
Благословить он не хотел.*

Igen tanulságos ebből a szempontból *A démon* és az *Anyegin* kéziratának az összevetése, amelyről úgy Brodskij, mint Lotman is beszél (Бродский 1964: 107–109; Лотман 1983: 168–169).

Демон (черновики)

[...]

Я видел мир его глазами

[...]

Я стал взирать его глазами

С его неясными словами

Моя душа звучала в лад.

Наброски из черновиков I главы
Евгения Онегина

[...]

Я стал взирать его глазами,

С его печальными речами

Мои слова звучали в лад...

[...]

Я стал взирать его глазами

(Бродский 1964: 108)

A puskinii „страшный демон” „ideális” ábrázolását így az különbözteti meg a Gogol által „ideális”-nak nem minősített démontól, hogy maga az a szöveglét, amelynek a démon szemantikai hordozója, „ideális”. E vonása pedig abban testesül meg, hogy mindig megújuló termékenységgel – Gogol szavaival élve, mondhatnánk: a jelölés megalkotásának intellektuális erejével, mely etikai nézőpontból egyben erkölcsi erőt is jelent (vö. a „злодеяние” témamotívumot) – új és új reflexiók és művészi kifejezési formákba rendezi a létélményt. A jelöletlenség metaforájául szolgáló *erőtlen hangtalanságnak* olyan szemantikai feloldása zajlik tehát le a *Portréban* a Puskin-hivatkozáson keresztül, amelyet az erőteljes értelem-konstituálás aktusaként határoz meg az elbeszélés. *A démon* puskinii ön-reminiscenciáinak a tanulmányozása az *Anyeginben* minden esetre vonatkozóan ezt támasztja alá. Kivétel nélkül olyan szöveghelyekről van szó az *Anyegin* eme pontjain, ahol a jelölési megnyilatkozási formák válnak sokirányú szemantikai kifejtés tárgyává. Tematikus síkon ez jelentheti *Anyegin* vagy a narrátor művészi kifejezésformái megtalálásának az útját, de jelentheti az ítélet és minősítés témájának a kidomborítását is, ami a reflexió gondolkörének szerves alkotóeleme (vö. pl. a 8. fejezet 12. strófájában: „Предметом став суждений шумных, / Несомно [...] Прослыть притворным чудачком [...] Иль сатаническим уродом, / Иль даже демоном моим”, Пушкин 1999: 236). Ami azonban a legfontosabb: a szóban forgó szöveghelyek mindmind a puskinii alkotás kontextusában válnak elevenné, vagyis kivétel nélkül metapoétikai vonatkozásúak. Így *Anyeginnek* az a démonisága, melyet Lotman is hangsúlyoz (Лотман 1983: 169), *Anyegin* alkotószellemének a szemantikai tükre. Mindez *Anyegin*t mint hőst úgy avatja a verses regény címévé, mint ahogy *A démon* szolgál az 1823-as Puskin-költemény megnevezéséül. Eme műalkotások önreflexivitásának a keretében viszont a démon és *Anyegin* démonisága nem más, mint a puskinii szövegek geneziséét leleplező metapoétikai kód (Неромнюясчй *A démont* az *Anyegin* genetikus kódjának tekinti, ld.: Непомнящий 1982: 136). Gogol elbeszélésének címe, a *Portré*, olyan művet jelöl melyről egyfelől, abban a dimenzióban, amelybe e tanulmányban is beléptünk, kiderül, hogy nem más, mint *nem-ideálisan megnyilatkozó démon-szöveg*. Ugyanakkor nem kerülheti el a figyelmünket az a tény, hogy a Gogol-elbeszélés nem merül ki a *tiszta pusztítás* szemantikai modellezésében, a csartkovi félelelmetes démon meghatározásában. Épp ellenkezőleg. A Puskin-hivatkozás arra az állandó értelmezési előrehaladási útra, arra az újratagoló, mindig termékenyen megújuló értelemalkotásra irányítja a figyelmet, mely Puskin *A démon*

című versében oly összetetten fejeződik ki és realizálódik. Ennek megfelelően hangsúlyozza Gogol az *ideális és nem-ideális szörnyű démon* jelentős különbözőségét, amivel valójában a puskinai szemantikai perspektivakettőzést emeli át elbeszélésébe. De csak azért, hogy saját démon-szövege genezisének a kódját Puskinnal definiálja. Mert tudjuk, a *Portré* szemantikai világa messze több, mint ami a csartkovi szörnyű démoniségben testesül meg. Mindez összerendeződik a jelentésvilág többi komponensével. Elég itt ismét arra emlékeznünk, hogy a *Portré* nem ér rossz véget. Igaz, a cselekményvilágból eltűnik, de visszatér Gogol szövegeként, egy irodalmi művé átlényegült portré minőségében.

Ezzel Gogol igen magas tudatossági szinten fogalmazza újra lét és szöveg kapcsolatának elbeszélésében Puskinhoz visszavezetett komplex problémakörét. A Puskin-hivatkozásról ebben a mélyebb értelemben mondható jogosan, hogy szerepe elsődlegesen nem abban áll, hogy témákat vagy motívumokat nyisson meg, hanem abban, hogy költői gondolkodásmódot modelláljon, illetve tegyen a metapoétikai önkifejezés síkján fontos referenciaponttá és önjelölési formává. A Gogol Puskin-hivatkozása körül kibomló jelentéstér így válik egyben az értelmezés metaszövegévé is, de csak akkor és annyiban, amennyiben megítéljük jelentéselválasztó, szemantikai differenciáló szerepét. E differenciáló szerepe éppen annak a kétféle démon-értelmezésnek az elkülönítésében tárul fel, amelyen keresztül Gogol meghatározza saját értelmező eljárásait.

IRODALOM

- A. Л. БЕМ, 1937: Разбор стихотворения »Демон«. *О Пушкине. Статьи*. Ужгород: Издательство Письмема. 104–109.
- С. Г. БОЧАРОВ, 1974: *Поэтика Пушкина. Очерки*. Москва: Наука.
- В. Н. БРОДСКИЙ, 1964: »Евгений Онегин«. *Роман А. С. Пушкина*, изд. 5. Москва: Просвещение.
- Н. В. ГОГОЛЬ, 1984: *Собрание сочинений в семи томах. Том III. Повести*. Москва: Художественная литература.
- А. Д. ГРИГОРЬЕВА, 1969: Поэтическая фразеология Пушкина. Ред. В. Д. Левин. *Поэтическая фразеология Пушкина*. Москва. 105–261.
- К. КРОО, 2005: »Творческое слово« Ф. М. Достоевского — герой, текст, интертекст. Санкт-Петербург: Академический проект.
- Ю. М. ЛОТМАН, 1983: *Роман А. С. Пушкина »Евгений Онегин«*. Комментарий. Ленинград: Просвещение. Ленинградское отделение.
- В. С. НЕПОМНЯЩИЙ, 1982: Начало большого стихотворения. »Евгений Онегин« в творческой биографии Пушкина. Опыт анализа первой главы. *Вопросы литературы* 6, 127–170.
- А. С. ПУШКИН, 1977: *Полное собрание сочинений в 10 томах. Т. 2. Стихотворения 1820–1826*. Ленинград: Наука.

A. С. ПУШКИН, 1999: *Евгений Онегин*. Москва: Эксмо-Пресс.

P. M. WASZINK, 1988: *'Such Thing Happen in the World': Deixis in Three Short Stories by N. G. Gogol'* (Studies in Slavic Literature and Poetics 12). Amsterdam: Rodopi.

VLOGA PESMI DEMON V PORTRITU

Analiza besedila se začneja pri tistem delu pripovedke *Portret*, v katerem Gogolj s pomočjo misli »idealne upodobitve demona« priključuje Puškinovo pesem *Demon*. Puškinovo medbesedilo ima v Gogoljevem delu posebne lastnosti: pomen interteksta je mogoče dosledno spremljati na ravni metapoetike in ne na ravni določanja tem ter motivov. Metapoetična raven razumevanja je zelo abstraktna in zapletena, njeno oblikovanje pa je vseskozi vezano na motiv demona oziroma podobe razumevanja, ki se razvijajo s pomočjo motiva. Med temi je najpomembnejša plat, ki poizveduje po možnih oblikah vezi med stvarnostjo in umetnostjo v umetniškem (literarnem, likovnem) upodabljanju. Gogolj to misel razvija tako, da razcepi pomen demona (in variante motiva), torej podvoji pomensko perspektivo. Loči demonsko, ki se pojavlja kot rušilna, uničujoča dekonstrukcija, ter identificira demona (in demonsko) oziroma pripadajoče procese razmišljanja, kar se pojavlja kot predpogoj iskanja in odkrivanja pomena. Gogolj vse to jasno poveže s problemom ustvarjanja umetnosti in kreativnim ustvarjanjem jezika. Demon postane prav preko te povezave motiv metabesedila in se vgradi v zapletene procese oblikovanja samorefleksivnega razumevanja pripovedke. Gogolj razmišlja zelo niansirano, ko pomen motiva demona in z njim povezane semantične dogodke ne porine v polarno razvrstljive vrednostne kategorije, ampak jih določa v krogu obnove življenja in umetnosti, razumevanja in umetniškega izražanja (določene metode upodabljanja). V *Portretu* predstavljene semantične povezave potrjujejo miselne in poetične rešitve, ki jih je mogoče zaslediti v *Nevskem prospektu*, in temu podobno vsa Puškinova samorazumevanja Puškinove pesmi *Demon* (glej: *Jevgenij Onjegin*), na katere bralce spominja Gogoljeva pripovedka *Portret*.
