

Tehnike izgradnje komičnog efekta u Kabanici N. V. Gogolja

Marta Brajnović

Abstract: The Comical Effects in Gogol's short story "The Overcoat"

This paper explores the comic devices in "The Overcoat" by Nikolai Vasilievich Gogol in accordance with Boris Eichenbaum's analysis and his claim that *skaz* (a type of first-person narrative based on verbal play) has the main role in the structure of Gogol's short story. The thesis of the paper is that *skaz* is the basis of humour in the short story and that the semantic aspects of the work are realized by means of the possibilities contained in language itself, which is illustrated through a number of examples. At the same time, the interconnection between certain stylistic devices is brought to attention. By emphasizing the expressive features of words and mimicking the style of conversational speech, the features of both prose and poetry are brought together in Gogol's work. Therefore, the comic devices in this paper are grouped according to the types of figures of speech which reflect the characteristics of prose and poetry respectively. In addition to that, the reader also has a significant role in creating the illusion of conversational speech and Gogol encourages them to participate actively. The paper concludes that the artistic value and the significance of "The Overcoat" to a greater extent stem from Gogol's mastery of language use, rather than his intention to create "an illusion of reality" in the fictional world of "The Overcoat".

Keywords: Nikolai Gogol, "The Overcoat", *skaz*, humour, comical effects, poetic prose, Eichenbaum, formalism

1. Uvod

Nikolaj Vasiljevič Gogolj može se istaknuti kao pisac kojemu je pošlo za rukom stvoriti djela koja se i nakon više od sto pedeset godina od objavljivanja odbijaju podvrgnuti bilo kakvoj cjelovitoj interpretaciji, a njihova umjetnička vrijednost u isto vrijeme ostaje neupitna. Rasprave o smislu njegove pripovijesti *Nos* i dalje traju dok zajedničkog mišljenja o stajalištu s kojeg bi trebalo tumačiti *Kabanicu* još uvijek nema (Mann 1978; Rancour-Laferriere 1982; Vojvodić 2009). Govoreći o *Kabanici*, nužno je spomenuti da diskusiju o značenju te pripovijetke predvode dva protivnička tabora koja predstavljaju suprotne mogućnosti u interpretaciji teksta. Prva se vizura temelji na doslovnoj interpretaciji pripovijetke kao kritike društva kroz primjer života maloga jadnog čovjeka. Književni kritičari i povjesničari književnosti koji Gogoljevu *Kabanicu* promatraju pak iz druge, formalističke vizure, skloni su posve negirati važnost "patetičnih", emocionalno zasićenih elemenata Gogoljeve pripovijesti. Unatoč naizgled nepomirljivim razlikama između ovih načina interpretacije postoji jedan aspekt *Kabanice* koji obje strane prihvaćaju i čiju važnost naglašavaju: humor.

Uzimajući u obzir da je cilj humora proizvesti smijeh, valja spomenuti ulogu smijeha u književnosti. Perišić tvrdi da se "proučavanjem [smijeha] u književnoteorijskom kontekstu neizbježno zalazi na klizav teren" (23), da smijeh u najmanjoj mjeri spada u kategoriju književnoteorijskih pojmova te da je u tumačenju značenja humora u književnom tekstu i načina ostvarivanja komičnog efekta nužan interdisciplinarni pristup (9–10). Pritom je smijeh složeno jednoznačno definirati zbog njegove epistemološke ograničenosti, odnosno činjenice da je aspekt smijeha kronološki uvjetovan: ono što se u prošlosti smatralo smiješnim danas kod nas ne mora izazivati istu reakciju (Perišić 10–11). U tom smislu ovaj rad predstavlja analizu komičnih tehnika iz perspektive suvremenog čitatelja i današnjeg vremena. Međutim, bez dvojbi bismo mogli ustvrditi da se u *Kabanici* oblikuje i ostvaruje poseban tip tzv. *podsmješljivo g smijeh a* koji V. Propp naziva "najbitnij[im] za tumačenje književnoumjetničkih djela" (28).

Općenito je prihvaćeno da je Gogolj u rusku književnost uveo skaz, princip izgradnje teksta u kojem središnje mjesto imaju narativne tehnike i govor pripovjedača. Ruski istraživač Boris Ejhenbaum, poznat po svom antologijskom tekstu "Kako je načinjena 'Kabanica' Gogolja" (1918), naglašava da se u toj pripovijesti "središte pozornosti prenosi sa sižea (koji je ovdje reduciran do minimuma) na narativne tehnike, [te da je] najvažnija komična uloga dana igrama riječi" (377). Isto tako, Ejhenbaum uvjerljivo argumentira da "skaz ima tendenciju ne jednostavno pripovijedati, ne

jednostavno govoriti, nego mimetički i artikulacijski reproducirati riječi te se rečenice biraju i spajaju ne samo po principu logičkog govora, nego prije po principu ekspresivnog govora" (380). Naša je teza da se u Gogoljevoj pripovijesti humor temelji upravo na skazu, što određuje specifičnosti ostvarivanja komičnog efekta. Naime, marginalizacijom radnje pripovijetke i premještanjem fokusa na mogućnosti koje u tvorbi značenja pripovijesti nudi sâm jezik, Gogolj na određeni način unutar okvira proznog žanra uvodi karakteristike jezika poezije, birajući riječi po principu zvučnosti i ekspresivnosti.

Za opisivanje obilježja proznog i poetskog stila na formalnoj razini koristimo se definicijama Borisa Tomaševskog i Zdenka Lešića. Govoreći o prozi, Lešić navodi: "Prozni tekst se razvija kontinuirano. Prelaženje rečenica iz reda u red slobodno je i zapravo sasvim arbitrarno" (167) te potom zaključuje da se ritam u proznom tekstu "zasniva isključivo na uređenju *sintaktičnog jezičnog materijala* : na rasporedu riječi u rečenici i vezama među rečenicama" (167). Za karakteristike poetskog stila Tomaševski tvrdi da "Lirskim žanrovima pripadaju stihovna djela malena opsega" (76), a Lešić ustvrđuje: "Prije svega, u stihu je sintaktički materijal podređen *fonološkoj organizaciji teksta* " (167). Međutim, u ovom radu poetsko i prozno ne označavaju samo principe formalnog oblikovanja teksta, već se poetsko i prozno shvaćaju i kao filozofsko-svjetonazorske koncepcije. Naime, sukladno tumačenju švicarskog teoretičara Emila Staigera, koji u *Temeljnim pojmovima poetike* tvrdi da "Pridjevi lirsko, epsko, dramsko (...) sadrže kao nazivi jednostavno kvalitete u kojima određeno pjesništvo može imati udjela, ali i ne" (203), lirsko, epsko i dramsko mogu podrazumijevati i različite vrste odnosa prema svijetu, tj. pozicija iz kojih se on tumači. Opisujući lirsko, Steiger navodi da su u lirskim stihovima "glazbena polja sila po kojima se raspoređuju riječi (...) moćnija no prisila na gramatičku pravilnost i običnost" (21) te da "U lirskom pjesništvu najveće značenje zadobiva glazba jezika" (54). Steigerov je zaključak "da se valjanost pojmova rodova ne ograničuje na književnost, da su tu posrijedi imena za općenite mogućnosti čovjeka" (216), tj. trodioba književnih rodova na lirsko, epsko i dramsko "postoj[i] samo zato jer područja emocionalnosti, slikovitosti i logičnosti konstituiraju bit čovjeka" (180). Ona istodobno "pokriv[a] [i] tri temeljne mogućnosti čovjeka prema svijetu: osjećanje – pokazivanje – dokazivanje, a zatim i trodimenzionalno vrijeme: prošlost, sadašnjost i budućnost" (Lešić 300). Naše se shvaćanje proznog i poetskog stila u ovom radu temelji na sintezi ovih dvaju pristupa kako bismo cjelovito obuhvatili povezanost obilježja proznog i

poetskog stila jer smatramo da je iz teksta *Kabanice* moguće iščitati elemente obaju načina tumačenja kategorije roda.

Prethodno spomenuti sukob između dvaju suprotna načina interpretacije teksta (formalizam i patetika) može se tumačiti i kao zrcaljenje kontrasta između proznog i poetskog kao dva različita pogleda na svijet. Međutim, premda se poezija i proza tradicionalno temelje na oprečnim principima, Gogolj ih u *Kabanici* čini komplementarnim ispreplećući elemente jednoga s drugim kroz cijelu pripovijetku. Sukladno tomu, tehnike komičnog efekta mogu se, radi preglednije sistematizacije, podijeliti u dvije skupine – obilježja proznog stila i obilježja poetskog stila, s time da se potonja grupa može dodatno razgranati na figure dikcije, figure misli i figure riječi. Pritom treba istaknuti da figure iz obilježja poetskog stila proizlaze iz obilježja proznog stila, tj. stil naracije čini temelj koji omogućuje igre riječima i zvukovima, ironiju itd. U ovom će se radu analize postupaka ostvarivanja komičnog efekta temeljiti na radovima Borisa Ejhenbauma (igre riječima, zvučni efekti, govor pripovjedača), W. Woodina Rowea (ironično značenje riječi, netočni opisi) i R. W. Halletta (neispunjena očekivanja, digresija). Mnogi odabrani primjeri povezuju više karakteristika istovremeno i time svjedoče da je Gogoljevo pero više nalik na iglu koja plete razne niti kako god mu se prohtije.

2. Obilježja proznog stila

Komični elementi koje bismo mogli svrstati u obilježja proznog stila povezani su sa stilom naracije, govorom pripovjedača i digresijama unutar teksta. Već od samog početka Gogolj nastoji izgraditi efekt razgovornog jezika koji će se provlačiti cijelom pripovijetkom; konkretnije, već u prvoj rečenici prekida se ozbiljna naracija i pripovjedač se predstavlja kao opušten i spontan čitateljev sugovornik: "Na odjelu... Ali bolje da ne kažem na kojem odjelu" (Gogolj, *Kabanica* 7). Takav dojam živog govora, koji je ujedno i temelj skaza, Gogolj neprestano potkrepljuje i pojačava, istodobno tim činom umanjujući bilo kakvu superiornost koju bi pripovjedač mogao imati nad čitateljem. Dapače, pripovjedač različitim postupcima, između ostaloga i upotrebom zamjenice "mi", kao što je vidljivo u sljedećem primjeru, briše granicu između pripovjedača i čitatelja: "Stoga ćemo, da bismo izbjegli bilo kakve neugodnosti, radije odjel o kojem je riječ nazvati samo jednim odjelom" (Gogolj, *Kabanica* 7). Zbog izbjegavanja konkretnog imenovanja odjela kako bi se izbjeglo njegovo

kompromitiranje ili kako se pripovjedač "ne bi doveo u neugodnu situaciju", čitatelj stječe dojam da taj odjel postoji u stvarnom svijetu te se tako svijet pripovijetke isprepleće s realnim svijetom čitatelja. Na taj način, premda je on sveznajući, pripovjedač namjerice ograničava svoje znanje, pritom u određenoj mjeri ironizirajući svoju poziciju, što ilustriraju i sljedeći primjeri: "A možda nije čak ni to pomislio – ma ne možete se ipak čovjeku zavući u dušu i otkriti baš sve što on misli"; "Kome je sve to pripalo, sam Bog zna: valja priznati da se pisac ove pripovijesti nije za to čak ni raspitivao" (Gogolj, *Kabanica* 23, 31). Također, pripovjedač formulu "kako, kada, zašto – ne zna se" redovito ponavlja, dopuštajući da jedan aspekt priče ostane neizrečenim. Činjenica da će čitatelj u jednom trenutku pomisliti da je pripovjedač "netemeljit" i "površan" potvrđuje da je Gogolj u potpunosti uspio stvoriti iluziju skaza, što je vidljivo i u sljedećem primjeru: "ali kada, u koje doba i na koji je način nastalo od te riječi, o tome se ništa ne zna" (Gogolj, *Kabanica* 7).

Riječima Ejhenbauma, "u 'Kabanici' je taj skaz stiliziran da podsjeća na posebnu vrstu nemarnog, naivnog brbljanja. Kao da 'nepotrebni' detalji nehotice iskaču vani" (390). *Kabanica* obiluje digresijama, bilo na razini umetnutih anegdota (načelnik policije koji se žali na prikaz svog zanimanja u jednom romantičarskom djelu, titularni savjetnik koji je svoj ured nazvao "službeno nadleštvo"), bilo na razini opisivanja likova, najčešće u sklopu nabranjanja: "I otac mu i djed, pa čak i šurjak i svi do jednog Bašmačkina, nosili su uvijek čizme, mijenjajući jedino dva-tri puta godišnje potplate na njima" (Gogolj, *Kabanica* 7–8). Na prvi je pogled uvođenje takvih detalja nesvršishodno, no oni predstavljaju jedan od slojeva skaza, čineći pripovijedanje spontanim i utemeljenim na nizu asocijacija prije nego na nizu uzročno-posljedično povezanih događaja. Hallett za Gogolja tvrdi da je "irelevantnost koja se grana na dodatnu irelevantnost još jedna od njegovih stilističkih sklonosti. On također voli i digresiju koja obećava da će negdje završiti, ali se zaustavi u neizbježnoj slijepoj ulici" (380). Isto vrijedi i za digresije pri uvođenju novih likova, primjerice krojača Petroviča: "O tom krojaču, naravno, ne bi vrijedilo mnogo govoriti, ali kako je već običaj da se u pripovijesti potpuno ocrta karakter svake osobe, nema nam druge nego da se prihvatimo i Petroviča" (Gogolj, *Kabanica* 13). Ejhenbaum tumači da "tehnika komičnog u ovom slučaju leži u činjenici da se nakon takve izjave 'karakterizacija' Petroviča sastoji samo od primjedbe da bez izbirljivosti pije na svaki blagdan" (390). Nadalje, u ovom primjeru namjera pripovjedača da se oslobodi od zadane uloge izražena je do te mjere da on "ruši četvrti zid", tj. eksplicite govori čitatelju o svojim "obavezama" koje je

preuzeo kao pripovjedač i kreće u karakterizaciju Petroviča samo zato što mu je to "posao". Takva je karakterizacija namjerice nesuvisla kako bi se stekao dojam da je "odrađena reda radi". U tom je smislu i metafikcija dio skaza. Naime, pripovjedač komentira pripovijedanje da bi razbio okvire zadane literarnom formom i spojio svoj svijet sa svijetom čitatelja. Digresijama je cilj da izgledaju poput nasumičnih ogranaka koji ne vode nikamo (odnosno, u "slijepu ulicu", kao što je sugerirao Hallett), dok zapravo imaju vrlo važnu ulogu unutar samog teksta jer se uz njihovu pomoć uvode drugi postupci povezani s tendencijom stvaranja komičnog efekta.

3. Obilježja poetskog stila

3.1. Figure dikcije

Za ostvarivanje efekta živog govora zvučnovni aspekt skaza je apsolutno primaran te upravo on stavlja jezik u središte *Kabanice*. Istovremeno, upravo je to poigravanje s ekspresivnim aspektom riječi i povezivanje riječi prema načelu zvučnosti jedan od temelja izgradnje komičnog efekta. Gogolj se poigrava s raznim oblicima zvučnih efekata i igrama riječi radi postizanja željenog učinka do te mjere da pripovijest u sebi sadrži primjetne karakteristike poezije po pitanju zvučnosti. Ta je karakteristika vidljiva u čestom korištenju figura dikcije, koje, kao što je poznato, svoj učinak postižu u domeni zvučanja. Riječi su u *Kabanici* "kao logičke jedinice, kao znakovi pojmova, gotovo nedodirljive – raspoređene su i ponovo sakupljene po principu zvuka govora" (Ejhenbaum 387). Već od samog početka pripovijetke zvučnovni aspekt riječi središnji je postupak izgradnje komičnog efekta:

Ne bi se moglo reći da je taj činovnik bio osobito upadljiv, bio je onizak, pomalo kozičav, pomalo riđokos, pomalo čak na prvi pogled i kratkovidan, s omanjom ćelom iznad čela, naboran s obje strane obraza, i takozvane hemoroidne boje lica... Šta možemo! Krivo je tome peterburško podneblje.

(Gogolj, Kabanica 7)

U navedenom primjeru nizanje pridjeva s istim nastavcima ujedno stvara i ritam koji se uvriježeno vezuje uz pjesnički diskurs i podlogu pridjevu "hemoroidalni" (rus. *gemoroidal'nyj*) za koji

Ejhenbaum tvrdi da je "postavljen tako da njegova zvučna forma dobiva posebnu emocionalno-ekspresivnu snagu" (386) te da "zvuči grandiozno, fantastično, izvan bilo kakve povezanosti sa značenjem" (386). Semantika je dakle u potpunosti u drugom planu i Gogolju nije, zapravo, važna vjerodostojnost opisa Akakija Akakijeviča, nego kako će taj opis zvučati. Dijelom koji slijedi iza pridjeva "hemoroidalni" također se dobiva na zvučnosti i on pridonosi efektu živog jezika jer zvuči poput zakašnjele misli koja bi se mogla čuti u razgovornom jeziku. Iako je određivanje figura dikcija na klasičan način nemoguće zbog principa uređenja teksta koji uvjetuje prozni žanr, zahvaljujući zvukovnom aspektu pripovijetke moguće je izdvojiti primjere glasovnih figura koje su integrirane u tekst te se pri tome koristimo klasifikacijom, navedenom u *Teorij i književnosti* Zdenka Lešića. Prethodno navedeni opis Akakija Akakijeviča može poslužiti i za egzemplificiranje figura dikcije tako da se ponavljanje priloga "neskol'ko" može smatrati svojevrsnom anaforom unutar proznog teksta, dok pridjevi s jednakim nastavcima mogu predstavljati prozne varijante homojoteleutona jer je njihova funkcija u tekstu ostvarivanje ritma zahvaljujući njihovoj glasovnoj sastavu: "nizen'kogo rosta, neskol'ko pjabovat, neskol'ko pyževat, neskol'ko daže na vid podslepovat".^[1]

Ejhenbaum tumači da značaj i komični efekt imena koja su bila namijenjena Akakiju (Mokija, Sosija, Hozdazata, Trifilije, Dula, Varahasije, Varadat, Varuh) "nije sadržan samo u njihovoj neobičnosti (...) nego i u odabiru koji priprema komično svojom neskladnom monotonijom imena Akakije, koje, dodano Akakijeviču, u takvom obliku zvuči više kao nadimak" (386). Akakijeva karakterizacija kroz zvukove zaokružena je njegovim prezimenom Bašmačkin, što ilustrira Ejhenbaumovu tvrdnju da su "igre riječi etimološke vrste bile naročito omiljene Gogolju i za njih je često smišljao posebna prezimena" (383). Osim što se izruguje Akakiju dajući mu prezime izvedeno od riječi "cipela", Gogolj koristi priliku za ubacivanje digresija i objašnjavanje apsurdna ozbiljnim tonom kako bi dodatno stvorio iluziju "živog", razgovornog jezika. U spomenutom se primjeru može vidjeti način na koji povezuje elemente koji bi bili karakteristični za poeziju s onima karakterističnima za prozu te oni ni na koji način nisu u opreci jedni s drugima, već su isprepleteni i pridonose pojačavanju komičnog efekta i stvaranju iluzije razgovornog stila. Nadalje, etimološke se igre riječima ne odnose samo na imena, nego se provlače kroz cijeli tekst: "(...) su se same od sebe stekle takve okolnosti da se djetetu nikako nije moglo drugo ime nadjenuti. Evo kako se to dogodilo (...)"; "(...)

ne samo titularnih nego i tajnih, pravnih, dvorskih i svakojakih drugih savjetnika, čak i onih koji nikom ne daju nikakve savjete niti ih od koga primaju" (Gogolj, *Kabanica* 8, 12).

Drugu dimenziju zvučnog efekta unutar teksta čine kombinacije glasova, poput "serebrjannye lapki po aplike" ["posrebnim šapicama" (Gogolj, *Kabanica* 18)] ili primjerice: "Na podkladku vybrali kolenkoru, no takogo dobrotnogo i plotnogo" ["Za podstavu su izabrali cic, ali tako solidan i čvrst" (Gogolj, *Kabanica* 20)]. Takve se igre glasovima, kao što se vidi u izabranim primjerima, neizbježno "gube u prijevodu". Najčešće rješenje jest stilizacija jezika međutim da bi se *Kabanica* vjerodostojno prevela, potrebno je prevesti i skaz, što zahtijeva zauzimanje pozicije "drugog autora" i korištenje potencijala hrvatskog jezika tamo gdje je to moguće, kao primjerice u sljedećem primjeru: "(...) s nebol'šoj lysinoj na lbu (...)" ["(...) s omanjom ćelom iznad čela (...)" (Gogolj, *Kabanica* 7)]. U isto vrijeme navedene primjere na ruskom jeziku možemo razmatrati i kao inačice asonance i aliteracije unutar proznog teksta; preciznije, "no takogo dobrotnogo i plotnogo" kao oblik asonance, a "s nebol'šoj lysinoj na lbu" kao oblik aliteracije.

3.2. Figure misli

Od tehnika koje bismo mogli svrstati u područje figura misli najvažnije su gradacija i ironija, s time da je gradacija isključivo temeljena na antiklimaksu. Gogolj ima tendenciju da gomila tekst rečenicom za rečenicom postupno podižuci očekivanja u svijesti čitatelja, no ta podloga, umjesto da na koncu stvori jednu zaokruženu cjelinu, najčešće završi jednom rečenicom koja je suprotna onomu što joj je prethodilo i po sadržaju i po strukturi, kao što je vidljivo u sljedećem primjeru:

*Čak i u one sate kad se sivo peterburško nebo potpuno ugasi i kad se sav činovnički svijet najede i naruča kako tko može, već prema svojoj plaći i vlastitim prohtjevima – kad se svi već odmire od škripe pera po uredima (...) – kad se činovnici žure da preostalo vrijeme iskoriste za svoje uživanje (...) – jednom riječju, čak i u to vrijeme kad se svi činovnici razmile po tijesnim stanovima svojih prijatelja da odigraju koju burnu partiju vista (...), ili kad se već nema o čemu pričati, (...) – jednom riječju, čak i onda kad se svi nastoje razonoditi – Akakije Akakijevič nije se odavao nikakvoj zabavi. (Gogolj, *Kabanica* 11–12)*

U citiranom primjeru kod opisivanja rasonode činovnika Gogolj neprestano niže rečenicu za rečenicom, povezuje ih veznicima i česticama kako bi postigao efekt razgovornog jezika, njegovo "riječju" (rus. *slovom*) ironično ne najavljuje nikakvo sažimanje, već samo nastavlja gomilanje. Nakon izgradnje takve goleme verbalne podloge sve se "strmoglavljuje" u jednu običnu rečenicu čija je funkcija sadržana u tome da negira sve što joj je prethodilo jer Akakije ne radi ništa od navedenoga u prethodnoj rečenici. U tom je smislu gradacija sredstvo koje omogućuje poigravanje sa sviješću čitatelja i "osnova te tehnike je da pobudi očekivanja i zatim ih iznevjeri uz pomoć bezobraznog, dobrog humora" (Hallett 380).

Ironija je u *Kabanici* prisutna u cijelom tekstu i u određenoj je mjeri utkana u ostale tehnike koje stvaraju komični efekt. Posebnu ulogu u ostvarivanju ironije ima ton pripovjedača, tj. ozbiljna naracija očitih digresija i apsurdnih dijelova, što ilustriraju sljedeći primjeri: "Zahvaljujući svesrdnoj potpori peterburškog podneblja, bolest je uznapredovala brže nego što se moglo očekivati"; "Taj neprijatelj nije nitko drugi nego naša sjeverna zima, iako inače tvrde da je vrlo zdrava" (Gogolj, *Kabanica* 30, 12). Na taj način Gogolj stvara neraskidivu vezu između ironije i razgovornog jezika, a skaz uvjetuje obojanost *Kabanice* ironijom. Pritom u nekim dijelovima ironija prelazi u otvoreno ismijavanje, no to je izvedeno tako da izgleda sasvim spontano i slučajno, gotovo nenamjerno, i upravo to pokazuje do koje je razine Gogolj uspio razviti iluziju skaza, što pokazuju i sljedeći primjeri: "Napokon, pošto su se do mile napričali a još više našutjeli"; "Doduše, mnogi vrijedni i brižni ljudi nikako se još nisu htjeli umiriti" (Gogolj, *Kabanica* 29, 36).

3.3. Figure riječi

Ironija u *Kabanici* usko je vezana uz područje "figura riječi"; točnije, "figure riječi" u *Kabanici* služe kao sredstvo za neposredno izražavanje ironije. Također, one često predstavljaju sintezu prethodno navedenih tehnika i dodaju završnu razinu izgradnje skaza: izravnu usmjerenost na čitatelja. Na primjer, upotreba pridjeva, koji se ovdje mogu smatrati epitetima, ima važnu ulogu u realizaciji igre riječima i razgovornog jezika, njihovo gomilanje pritom može tvoriti podlogu za digresiju i najčešće su obojani ironijom. Upravo tom ironijom u proširenom značenju pojma čitatelja se potiče na aktivno sudjelovanje u čitanju *Kabanice*, tj. promjena značenja riječi dovodi do komičnog efekta, a čitatelja se usmjerava da sâm odgonetne element humora u toj promjeni.

Gogolj uvlači čitatelja u *Kabanicu* tako da ga potiče da otkriva komično u izmjeni osnovnog značenja riječi i kontrastu proširenog značenja riječi s osnovnim. Primjerice, njegov oblik eufemizma je "tehnika uz pomoć koje je netko ili nešto netočno karakteriziran, čime se potiče čitateljevo kreativno sudjelovanje" (Rowe 395), što ilustrira sljedeći primjer: "Međutim, visoka ličnost, koja je inače bila potpuno zadovoljna domaćim obiteljskim nježnostima, smatrala je ipak potrebnim da za prijateljske odnose ima prijateljicu na drugom kraju grada" (Gogolj, *Kabanica* 34). Gogolj na ovaj način prepušta čitatelju da sâm zaključi da je "prijateljica" zapravo ljubavnica, no u isto vrijeme kontekstom u kojem se taj eufemizam nalazi ne ostavlja prostora za dvosmislenost ili više mogućih interpretacija. Time eufemizam sâm po sebi postaje predmet u službi ironije i komičnog efekta, što je ujedno i njegova svrha. U tom smislu, premda se može činiti da je upotreba eufemizma u tom primjeru donekle opravdana društvenim normama, Gogolj ne upotrebljava eufemizme da ublaži nešto uvredljivo ili nedolično, nego je predmet zamjene češće jedan uobičajen pojam čija zamjena ublaženom varijantom rezultira humorom. Tako u opisu reakcije značajnog lica "zgrozi se" (rus. *ne bez užasa*) znači upravo suprotno, odnosno sugerira da je bio potpuno užasnut te bismo mogli zaključiti da je eufemizam nedvojbeno u službi komičnog efekta, kao što pokazuje sljedeći primjer: "Okrenuvši se, ugleda onizjeg čovjeka u starom, iznošenom mundiru i zgrozi se kad u njemu prepozna Akakija Akakijeviča" (Gogolj, *Kabanica* 35).

Nadalje, zanimljivo je promotriti da Akakije zapravo fetišizira novu kabanicu: "već kao da je neka draga životna družica pristala da s njim kroči životnom stazom – a ta družica nije nitko drugi do debelo vatirana kabanica, s čvrstom, nepoderivom podstavom" (Gogolj, *Kabanica* 19). Kabanica u isto vrijeme postaje i živa osoba i smisao života u Akakijevim očima, no ta je personifikacija, premda prikazana ozbiljnim tonom, samo još jedna u nizu različitih lica ironije. Na sličan način Gogolj koristi i metaforu, o čemu govori i sljedeći primjer iz teksta: "navikao se čak i da navečer ništa ne jede, ali se zato hranio duhovnom hranom" (Gogolj, *Kabanica* 19). Izravnim suprotstavljanjem osnovnog i proširenog značenja čitatelja se usmjerava da plan proširenog sadržaja objeručke prihvati kao prostor ostvarenoga komičnog efekta, tj. svi putovi mijenjanja osnovnog značenja vode prema humoru. Način na koji Akakije doživljava kabanicu u funkciji je izrugivanja te takvo uzvisivanje kabanice do te mjere da ona postaje predmet junakove fetišizacije izaziva kod čitatelja jedino podsmijeh.

4. Zaključak

Po Ejhenbaumu odgonetavanje značenja *Kabanice* ne leži u objašnjavanju poante koja proizlazi iz radnje jer je radnja "situacija koja služi, takoreći, samo kao poticaj ili izlika za razradu komičnih efekata" (378). Sasvim je neupitno da humor u *Kabanici* ima veoma značajnu ulogu te se Gogoljevo majstorstvo vidi u raznolikosti i slojevitosti razrade i primjene komičnih efekata, što potvrđuje i Vladimir Propp: "Gogolj nije samo genijalan kao vrstan komičar, budući da to ne bi mogao postići bez jezika, točnije – bez jezičnog stila kojemu se neprekidno dive čitatelji" (119). Dajući prednost skazu nad radnjom, Gogolj je uspio iskoristiti sve mogućnosti koje mu jezik pruža za ostvarivanje efekta razgovornog jezika, koji zatim znatno strukturira humorističnu stranu pripovijesti. Posljedica takve usmjerenosti na jezik, pri čemu samo značenje riječi pada u drugi plan, a ekspresivnost i zvučnost uvjetuju raspored riječi, jest da *Kabanica* prerasta okvire proznog žanra i poprima značajke poetskog diskursa te se načini na koje Gogolj obogaćuje tekst humorom mogu dijeliti kao vrste stilskih figura. Tako u "Kabanici" nalazimo tehnike komičnog efekta povezane s obilježjima proznog stila i one povezane s obilježjima poetskog stila, a od potonjih su najznačajnije figure dikcije, figure misli i figure riječi. Međutim, prozno i poetsko u *Kabanici* nisu u sukobu, već su pomiješani u određenoj mjeri u svim tehnikama čiji je cilj stvaranje komičnog efekta. Pritom nijedan postupak uz pomoć kojega se postiže komični efekt ne postoji sâm za sebe, već se značenje teksta strukturira upravo njihovim isprepletanjem u kojem oni poput niti zajedno tvore tkanje skaza. Tako primjerice digresija može u sebi sadržavati igru riječi, a ozbiljni ton pripovjedača može pojačavati ironičnost. Stoga bismo mogli zaključiti da su u *Kabanici* upravo vrednote govornog jezika glavno sredstvo uz pomoć kojega se ostvaruje humor, pri čemu "efekt Gogoljeva smijeha u velikoj mjeri ovisi o odsutnosti bilo kakve 'poruke'" (Hallett 383).

Gogoljev skaz, osim što stvara iluziju živog jezika, "uvlači" čitatelja u tekst te ga potiče da i on sâm aktivno sudjeluje u izgradnji iluzije. On uspostavlja izravnu vezu s čitateljem "koja je stalni izvor zabave i koja pomaže objasniti njegovu [Gogoljevu, op. a.] naklonost prema određenim komičnim tehnikama" (Hallett 380). Poigravajući se s očekivanjima u svijesti čitatelja i netočnim opisima navodeći ga da sâm odgonetava pravo značenje iza tih netočnih opisa, Gogolj humor prenosi na čitatelja, zahvaljujući čemu u konačnici sâm čitatelj postaje sredstvo za ostvarivanje komičnog

efekta. Pritom se pripovjedač predstavlja kao čitateljev sugovornik i prijatelj te je njegova uloga, po našem sudu, i u tome da prelazak iz stvarnog svijeta u tekst učini što neprimjetnijim, tj. da čitatelj ne osjeća granicu između "objektivnog" svijeta i svijeta teksta. Iluzija skaza na taj način postaje potpuna. Iz ove analize proizlazi da poetološko-stilska vrijednost i značajnost Gogoljeve *Kabanice* e leže u činjenici da "[su] njegova djela, kao i svaka velika književnost, fenomen jezika, a ne ideja" (Nabokov 111).

Works Cited

- Eichenbaum, Boris. "The Structure of Gogol's 'The Overcoat'." Trans. Paul, Beth and Muriel Nesbitt. *Russian Review* 22/4 (Oct. 1963): 377–399. *JSTOR* . Web. 20. March 2014.
- Gogol', Nikolai Vasilievich. *Peterburgskie povesti; Vzgljad kritiki*. Moskva: Russkij put', 2004. Print.
- Gogolj, Nikolaj Vasilijevič. *Kabanica i druge pripovijetke*. Prev. Zlatko Crnković. Zagreb: ABC naklada, 1998. Print.
- Hallett, R.W. "The Laughter of Gogol." *Russian Review* 30/4 (Oct. 1971): 373–384. *JSTOR* . Web. 20. March 2014.
- Lešić, Zdenko. *Teorija književnosti* . Beograd: Službeni glasnik, 2008. Print.
- Mann, Jurij. *Poëtika Gogolja* . Moskva: Hudožestvennaja literatura, 1978. Print.
- Nabokov, Vladimir. "Šinel' (1842)." *Lekcii po ruskoj literature* . Sankt-Peterburg: Azbuka, 2012. 101–12. Print.
- Perišić, Igor. *Uvod u teorije smeha: kratak pregled teorije smeha od Platona do Propa* . Beograd: Službeni glasnik, 2010. Print.
- Propp, Vladimir. *Problemi komike i smeha* . Prev. Bogdan Kosanović . Novi Sad: Dnevnik, 1984. Print.
- Rancour-Laferriere, Daniel. *Out From Under Gogol's Overcoat: a Psychoanalytical Study* . Ann Arbor: Ardis, 1982. Print.
- Rowe, Woodin W. "Observations on Black Humor in Gogol' and Nabokov." *The Slavic and East European Journal* 18/4 (Winter 1974): 392–399. *JSTOR* . Web. 20. March 2014.

Steiger, Emil. *Temeljni pojmovi poetike* . Prev. Ante Stamać. Zagreb: Ceres, 1996. Print.

Tomaševski, Boris. *Teorija književnosti: tematika* . Prev. Josip Užarević. Zagreb: Matica hrvatska, 1998. Print.

Vojvodić, Jasmina. *Gesta, tijelo, kultura: gestikulacijski aspekti u djelu Nikolaja Gogolja* . Zagreb: Disput, 2006. Print.

^[1] Navodimo i primjere na ruskom jeziku jer je jedino u njima vidljivo kako se ostvaruje zvučni efekt uz pomoć glasovnih, odnosno izražajnih vrednota govorenog jezika, te se tako i mogu klasificirati kao figure dikcije. Primjere navodimo iz: Gogol', N. B. 2004. *Peterburgskie povesti; Vzgljad kritiki*. Moskva: Russkij put.