

O „pošlosti“ kod N. V. Gogolja i A. P. Čehova

Tkalčec, Lara

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:066115>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-22**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



zir.nsk.hr

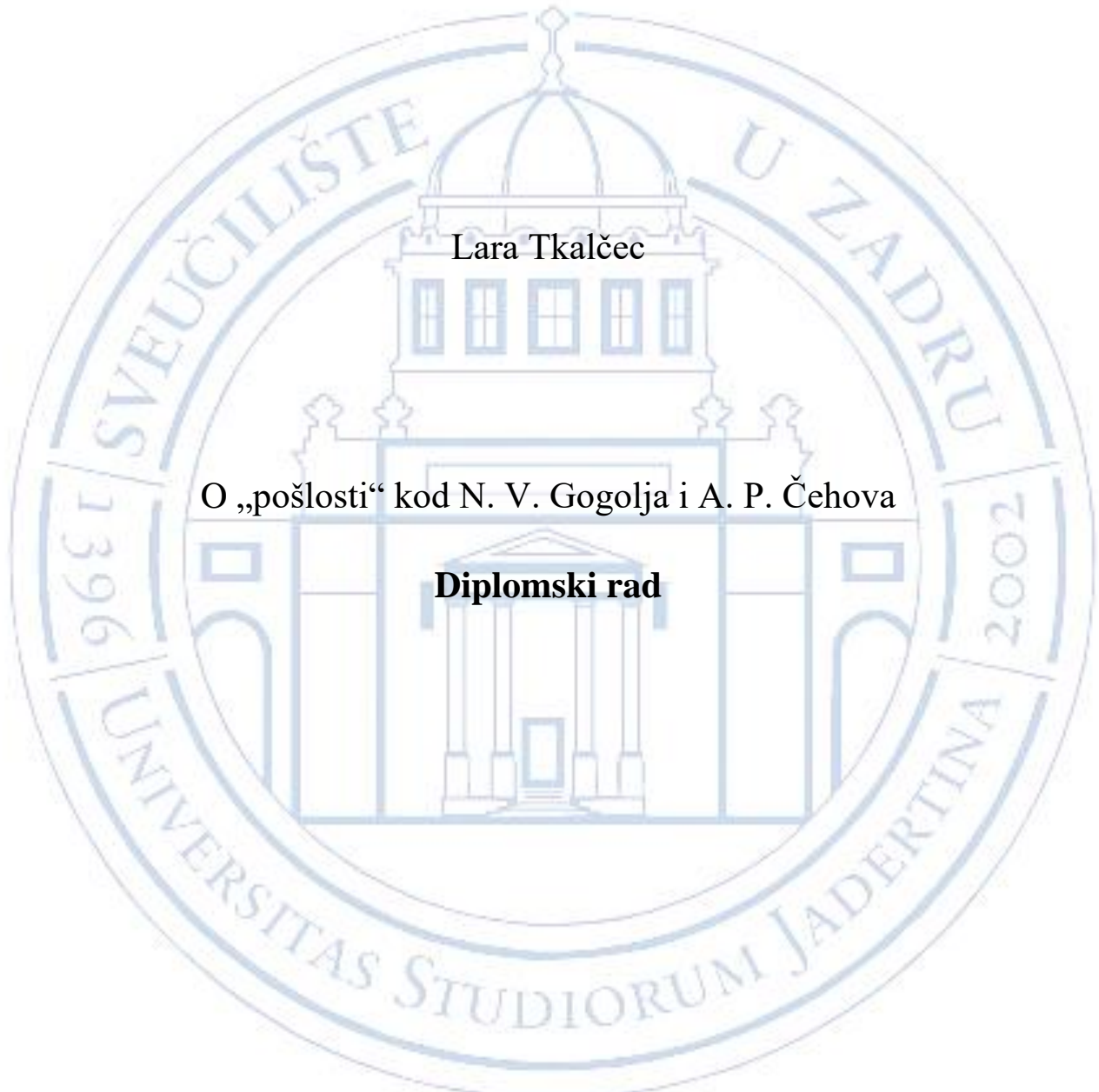


DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište u Zadru

Odjel za rusistiku

Dvopredmetni sveučilišni studij ruskoga jezika i književnosti (nastavnički smjer)



Lara Tkalčec

O „pošlosti“ kod N. V. Gogolja i A. P. Čehova

Diplomski rad

Zadar, 2020.

Sveučilište u Zadru

Odjel za rusistiku

Dvopredmetni sveučilišni studij ruskoga jezika i književnosti (nastavnički smjer)

O „pošlosti“ kod N. V. Gogolja i A. P. Čehova

Diplomski rad

Student/ica:

Lara Tkalčec

Mentor/ica:

Doc. dr. sc. Adrijana Vidić

Zadar, 2020.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Lara Tkalčec**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **O „pošlosti“ kod N. V. Gogolja i A. P. Čehova** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 8. lipanj 2020.

Sadržaj:

1. Uvod	1
2. O <i>pošlosti</i>	2
3. Gogolj i <i>pošlost'</i>	7
3.1. „Kabanica“	8
4. Čehov i <i>pošlost'</i>	15
4.1. „Dama sa psićem“	16
5. Zaključak	21
6. Bibliografija	23

1. Uvod

Pošlost' kao koncept igra veliku ulogu u ruskoj kulturi, pa time i u ruskoj književnosti. Odras je moralnog, estetskog i duhovnog propadanja društva te predmet fascinacije brojnim filozofima i književnicima. Svaki od njih ima vlastiti pristup *pošlosti*, ovisno o kolektivnoj svijesti vremena kojem pripadaju, ali i vlastitim uvjerenjima, a sam pojam prolazi kroz transformaciju značenja tijekom povijesti. Dva se ruska klasika općenito uzimaju kao majstori bavljenja *pošlosti*: Nikolaj Vasiljevič Gogolj i Anton Pavlovič Čehov.

U Gogoljevim tekstovima tridesetih i četrdesetih godina 19. stoljeća da se iščitati fascinacija, možda i opsjednutost banalnošću svakodnevnih detalja te skidanje maske normalnosti (koja se kod Gogolja izjednačava s *pošlosti*) ispod koje se krije realnost. *Pošlost'* za njega predstavlja nepresušivi izvor inspiracije, ali i utjelovljenje demonskog pa tako, kroz svoje tekstove, upozorava čitatelje na opasnosti demona *pošlosti*.

Anton Čehov stvara bliže kraju stoljeća, ali je i kod njega nemoguće ne naići na likove koji se guše u vlastitoj banalnosti, monotoniji i rutini. Ipak, za razliku od Gogolja, u Čehovljevim tekstovima osjeća se manja osuda i jednostavno drugačiji pristup konceptu *pošlosti*. Gogolj, kao jedan od prvih autora koji se bavi ovom tematikom potvrđuje *pošlost'* kao znak dekadencije u ruskom društvu. S druge strane, Čehov, redefinirajući pojam, pokazuje nam drugačiju stranu *pošlosti*.

U ovom diplomskom radu će se, dakle, analizirati po jedan književni tekst obojice autora s naglaskom na njihove vlastite pristupe *pošlosti*; njihovi opisi, definicije i stavovi o *pošlosti*, ali i njihovi eventualni stavovi o suzbijanju iste. Tekstovi o kojima se radi su „Kabanica“ (1842) Nikolaja Vasiljeviča Gogolja te „Dama sa psićem“ (1899) Antona Pavloviča Čehova.

S obzirom na kompleksnost samog termina, prvo poglavlje ovog rada bavi se detaljnim definiranjem i analizom pojma *pošlosti*, njegovom transformacijom kroz povijest te njegovim značenjem za rusku kulturu i književnost. Drugo poglavlje započinje kratkim opisom Gogoljeva odnosa s *pošlosti* općenito, a zatim analizira taj odnos u samom književnom tekstu. Poglavlje koje se tiče Čehova i „Dame sa psićem“ koncipirano je na identičan način. Naposljetku, zaključni dio donosi usporedbu pristupa prikazivanju i stavova prema *pošlosti*.

2. O pošlosti

Pojam *pošlost'* iznimno je važan za razumijevanje ruske kulture, ali je njegovo značenje izuzetno kompleksno i nije jednostavno prevodivo. U prvom dijelu ovog poglavlja se stoga definira značenje pojma i opisuje se njegova transformacija kroz povijest, a zatim se kratko analizira odnos između književnosti i *pošlosti*. Na kraju su opisani pojmovi usko vezani uz *pošlost'* koji omogućuju njezino dublje razumijevanje, poput pojmova *byt* i kič, te se nastoji odgovoriti na pitanje zašto se baš u Rusiji javlja toliko radikalna pobuna protiv svakidašnjeg.

Otvorimo li *Rusko-hrvatski rječnik*, pronalazimo sljedeće prijevode termina: „otrcanost, prosječnost, banalnost, trivijalnost, nepostojanje duhovnih interesa; prostota, ordinarnost, vulgarnost“ (Poljanec 841). Kako vidimo, navedena značenja nisu sinonimi, a takav je slučaj i kod pridjeva *pošlyj* koji znači „plitak, otrcan, trivijalan, banalan; vulgaran, grub, prost; neduhovit, bez ukusa, ružan, gadan, bljutav“, te imenice pošljak kojom se označava „prostak, vulgaran čovjek; čovjek koji pravi glupe, neukusne šale“ (841). Svetlana Boym značenja proširuje te je smatra „ruskom verzijom banalnosti“ u čijoj je srži „osebujna spona seksualnosti i duhovnosti“ (41), a Vladimir Nabokov inzistira na tome da se termin zbog kompleksnosti i povezanosti s isključivo ruskom kulturom i mentalitetom ne može prevesti jer je u ruskom „moguće jednom nemilosrdnom riječju izraziti ideju određenog rasprostranjenog defekta za koji ne postoji naziv niti u jednom od tri europska jezika koje govorim“ (48). Iz istog razloga predlaže da se riječ kada je to moguće piše transliterirano umjesto da se prevodi, što naposljetku i mi ovdje činimo. Tvrdi, međutim, i da neprevodivost riječi ne znači nužno nepostojanje istog ili sličnog koncepta u drugim kulturama, već se aspekti pojma mogu pronaći u dugom nizu riječi drugih jezika poput, primjerice, „jeftino“, „bezvrijedno“, „jadno“, „tričarija“, itd. (49). Ipak, ti pojmovi nisu dovoljni da bi se koncept *pošlosti* razumio u potpunosti jer, prema Nabokovu, oni jasno i očito prikazuju lažne vrijednosti te „za njihovo otkrivanje nije potrebna nikakva lukavost“ (49) za razliku od prave *pošlosti* koja je, „prekrasno bezvremena i tako pametno prekrivena zaštitnim slojevima da njezina prisutnost (u knjizi, u duši, u instituciji ili bilo gdje drugdje) često ostaje neotkrivena“ (49). Tu se zapravo i krije najveća opasnost *pošlosti* – nije očita, već prikrivena, ponekad čak i maskirana kao nešto iznimno vrijedno, to jest prikazuje se kao važna, lijepa ili uzvišena kada zapravo to nije.

Iako *pošlost'* ima veliku ulogu u svim aspektima ruske kulture, pojam je prije 19. stoljeća imao drugačije značenje, lišeno negativnih konotacija ili poveznice s dobrim ukusom, banalnošću, odsustvom duhovnosti, a označavao je nešto staro ili tradicionalno. S vremenom termin poprima drugačije značenje te se istovremeno javlja cijeli pokret protiv nje. Naime, rat

protiv *pošlosti* u Rusiji započinje šezdesetih godina 19. stoljeća te traje stotinjak godina i postaje neka vrsta „kulturne opsesije“ među ruskom i sovjetskom inteligencijom (Boym 41). Štoviše, Boym tvrdi kako „nigdje drugdje na svijetu nije postojala takva dosljednost u bitci protiv banalnosti“ (41). Sličnu tvrdnju nalazimo i kod Nabokova: „Otkako je Rusija počela razmišljati pa sve do vremena kada joj se um potpuno ispraznio pod utjecajem režima [...], školovani, senzibilni i slobodoumni Rusi bili su akutno svjesni tajnog i ljepljivog dodira *pošlosti*“ (49). Dakle, iako se *pošlost'* preklapa s mnogim drugim pojmovima, poput kiča, banalnosti, vulgarnosti, itd., riječ ima vlastitu kulturnu povijest i ne može se zamijeniti niti jednom riječju ostalih europskih jezika.

Naposljetku, za razliku od *pošlosti*, navedeni zamjenski pojmovi u Rusiji nemaju moralne konotacije, odnosno u Rusiji je banalna umjetnost loša, ali nije nemoralna. Štoviše, Boym navodi kako posuđenice u ruskom jeziku obično imaju značenje koje je manje pogrdno nego izvorni ekvivalenti (15). Razlog tomu je, najvjerojatnije, činjenica da se u Rusiji svakodnevica (rus. *byt*, pojam koji se također poklapa s *pošlosti*) promatrala kao nešto što nije u potpunosti razdvojivo od duhovnosti. Dok se na Zapadu nazirala granica između svjetovnog i duhovnog, u Rusiji je oduvijek postojala veza između ljubavi, seksualnosti, duhovnosti i moralnosti pa je tako i *pošlost'* pronikla u rusku svijest te je kasnije i definirala. Drugim riječima, i pojam i njegova kritika „čine srž definicije ruskog identiteta, kako nacionalnog, tako i kulturnog. Pojam uključuje stavove o materijalnoj kulturi i povijesnim promjenama te određuje etičke vrijednosti, posebice one vezane za seksualnost“ (Boym 44).

Ipak, valja napomenuti da *pošlost'* u seksualnom smislu nije prostitucija, a neki su ruski pisci poput Dostojevskog prostitutke prikazivali kao svete. Prema Boym, one su dovoljno ekstremne da se mogu izbaviti, a stvarnu opasnost predstavlja svakodnevna seksualnost, pa strah od *pošlosti* „nije strah od seksa, već strah od seksualnosti kao nezavisne sfere postojanja – odvojene od ljubavi, religije i društvenih preokupacija. *Pošlost'* nije prostitucija, već sklonost prema razvratu ili prema prekomjernoj sentimentalnosti (45). Drugim riječima, promiskuitet nije *pošlost'* jer je iskren, to jest ne pokušava se prerušiti u nešto uzvišeno pa ne predstavlja „kulturnu prijetnju“. S druge strane, valja se držati društvenih normi i dobrog ukusa, pa Tolstoj piše kako se u njegovom mladosti smatralo *pošlosti* voditi ozbiljne razgovore o ljubavi s djevojkama jer se to kosilo s „aristokratskim normama dobrog ukusa, prijateljevanja s muškarcima te pravilima razgovora“ (Boym 45).

Iako se čini da je vrhunac bitke protiv *pošlosti* daleko iza nas, razlog tome nije činjenica da neprijatelja više nema te da se više nema protiv čega boriti. Kako Nabokov tvrdi, nije

potrebno putovati kroz vrijeme i prostor kako bismo dobili bolji uvid u *pošlost'* jer primjera njezina postojanja ima i danas. Dovoljno je otvoriti prvi časopis koji se nađe pri ruci (ili upaliti televiziju, *prosurfati* internetom) i pronaći ćemo niz reklama za različite proizvode poput odjevnih predmeta, automobila, frižidera i slično. *Pošlost'* u reklamama, objašnjava Nabokov, „ne proizlazi iz toga što one preuveličavaju (ili u potpunosti izmišljaju) iznimnost predmeta koje oglašavaju, već u tome što sugeriraju da se čovjekova sreća može kupiti, te da ta kupnja na neki način oplemenjuje kupca“ (50). Ipak, iluzija koju stvaraju je bezopasna jer i kupac i prodavač svjesno sudjeluju u njezinom stvaranju i postojanju.

Pošlost' se uvukla u svaki aspekt ruske kulture, pa tako nije zaobišla ni književnost. Međutim, dok je ruska inteligencija ratovala s *pošlosti*, ruski pisci su, čini se, uživali pišući o njoj te kroz nju otkrivali i upoznavali kompleksnosti života u Rusiji. Iako se, kako je ranije spomenuto, *pošlost'* smatra nepoželjnom, čak i nemoralnom u umjetnosti, njihov odnos je, tvrdi Boym, „simbiotski i paradoksalan“ (48), a fasciniranost njome među ruskim autorima evidentna je u tekstovima Puškina, Gogolja, Čehova, Bulgakova, pa čak i u tekstovima modernih pisaca poput Sorokina, Prigova, Tolstaje i mnogih drugih. Književni tekstovi, objašnjava Boym, daju nam uvid u „raznolikost nijansi *pošlosti* i stavova prema njoj, od osude do zanesenosti njome, od satire do suosjećajnosti“ (48), a upravo Gogolja i Čehova navodi kao one koji su čitateljima uspjeli otkriti ograničenja, ali i zadovoljstvo koje može proizaći iz *pošlosti* te su ukazali na njezinu povezanost s „domom i beskućništvom, ljubavlju i dosadom“ (48).

Nabokov također naglašava veliku povezanost književnosti i *pošlosti*, štoviše, tvrdi da je književnost jedno od najplodnijih tla za njezin nastanak. Pritom ne misli na šund, jeftinu književnost bez ikakve umjetničke vrijednosti jer ona je, poput ranije spomenutog promiskuiteta, iskrena u vezi onoga što jest. „Očiti šund, začudo, ponekad ima pozitivne strane te ga voljeti mogu djeca i jednostavne duše“ (Nabokov 51), a navodi primjer *Supermana* koji je „očita *pošlost'*, ali u tako blagom i nepretencioznom obliku da nije vrijedan spomena“ (51). Podsjeća da je *pošlost'* osobito zlobna kada „varka nije očita i kada se vrijednosti koje imitira smatraju [...] dijelom visoke umjetnosti, uzvišenih misli ili emocija“ (51) te upozorava da se treba čuvati *bestsellera* koji se predstavljaju kao nešto uzvišeno i inspirativno dok su u stvarnosti potpuno bezvrijedni. Dakle, *pošlost'* nije „očiti šund, već ono što je lažno važno, lažno lijepo, lažno pametno i lažno privlačno“ (53).

Iz svega navedenog, da se zaključiti da je pojam *pošlost'* vrlo širokog značenja, a da je sama *pošlost'* kao koncept sveprisutna. Banalnost, kič, šund, seksualnost, vulgarnost pojmovi su, uz brojne druge, koji sačinjavaju iako u potpunosti ne definiraju *pošlost*, ali pojam ima i još

jedno šire značenje. Vezano je uz svakodnevicu, odnosno „svakodnevnu rutinu koja se smatra opscenom zbog toga što je obična i zlom zbog toga što je banalna“ (Boym 41). Budući da predstavlja jednaku prijetnju ruskoj kulturi kao i *pošlost'*, svakodnevica je također dobila vlastiti naziv u ruskome jeziku, a s njime i set kompleksnih (i negativnih) konotacija pa su se tako u ratu protiv *pošlosti* vodile i bitke protiv *byta*.

Prema Romanu Jakobsonu „[p]rotivna kreativnom nagonu za transformiranje budućnosti je stabilizirajuća sila nepromjenjive sadašnjosti prekrivena [...] muljem koji guši život gustim, čvrstim kalupom. Rusko ime za taj element je *byt*“ (Jakobson 120). Kao što je to slučaj i kod *pošlosti*, *byt* se, tvrdi Jakobson, ne može prevesti ni na jedan europski jezik, a „od svih europskih naroda, samo su Rusi sposobni boriti se protiv 'tvrđava *byta*' i osmisliti radikalnu oprečnost svakodnevici“ (Boym 3). Iako je u Rusiji kulturni identitet zaista ovisio o „herojskom protivljenju svakodnevnom životu“ (Boym 3), tvrditi da je pojam *byt* neprevediv ne bi bilo sasvim ispravno. Pogledamo li u rječnik, naći ćemo sasvim jednostavan prijevod: „način života, (svakidašnji) život, svakidašnjica“ (Poljanec 58). Međutim, poput *pošlosti*, prolazi kroz transformaciju koju su pokrenuli simbolisti kraja 19. stoljeća kada su počeli koristiti termin da bi označili „vladavinu stagnacije i rutine, svakodnevne prolaznosti života bez uzvišenosti, bilo duhovne, umjetničke ili revolucionarne“ (Boym 30). Dakle, *byt* kao rutinu, običan način života, smatrali su nečime što sprječava bilo kakvu vrstu prosvijetljenosti i, samim time, nešto što znatno šteti ruskom narodu. Upravo zbog tih konotacija, Jakobson smatra pojam *byta* neprevedivim.

Valja napomenuti, ipak da je sam pojam svakodnevice teško definirati jer je riječ o „modernom konceptu koji je proizašao iz sekularizacije ljudskih svjetonazora, [...] podjele sfera egzistencije i pojave srednjeg sloja društva. Obično, trivijalno i svakodnevno je teško odrediti i definirati, bilo kroz umjetnost, teoriju ili povijest“ te se Boym poziva na Stanleya Cavella koji „navodi 'neobičnost običnog' koja se istodobno i suprotstavlja i poziva na filozofsku raspravu“ (20). Svakodnevicu, čini se, karakterizira određena doza ironije koja se temelji na tome da nam je svakodnevno nešto blisko, nešto što, doslovno, proživljavamo svaki dan, a, s druge strane, neopipljiva je i vrlo teška za definirati. Boym odlično sumira ironiju svakodnevnoga u jednoj rečenici kada navodi da je „istovremeno preblizu i predaleko našem poimanju: svjesni smo ga samo kada nam nedostaje u razdobljima rata ili kakve katastrofe, ili kada se pojavljuje u prekomjernoj količini tijekom napadaja dosade“ (21). Ako su *pošlost'* i *byt* tako apstraktni i neopipljivi, javlja se pitanje – tko je zapravo neprijatelj ruske kulture, to jest protiv koga se

točno boriti i kako pobijediti u bitci s nevidljivim neprijateljem? Boym nudi sljedeće objašnjenje, oslanjajući se na neke ruske autore:

Pošlost' se često odnosi na materijalne predmete u kućanstvu kao i na sentimentalne ljudske odnose. Za Majakovskog se rat s banalnošću tiče dvije određene sfere života – vođenje kućanstva i vođenje ljubavi. Sergej Tretjakov najavljuje „bitku ukusa“ koja se odnosi na svakodnevne običaje sovjetskih građana, na njihovu psihu. Bitka protiv *pošlosti*, Tretjakov napominje, bitka je protiv svega što je automatsko. (63)

Opasnost se ne krije, dakle, u svakodnevnim radnjama, već u njihovom automatizmu, a *pošlost'* i *byt* podrazumijevaju ponašanje i osjećanje koje se kod ljudi odvija automatski i nesvjesno. Upravo tu se krije prava opasnost *pošlosti* jer, kako tvrdi Tretjakov, nikakva revolucija ne može ukloniti unutarnji *byt* u ljudima; okružujemo se ljudima i predmetima koji nam nisu zaista potrebni, sentimentalno projiciramo na njih osjećaje topline i ljubavi bez ikakvih osnova i na kraju se pretvaramo u njihove robove (Boym 63).

Djelić odgovora na pitanje zašto se baš u Rusiji odvija tako žestoka bitka protiv običnog i svakidašnjeg može se pronaći u tezama filozofa Nikolaja Berdjajeva koji stoji iza „ruske ideje“. Prema njemu, Rusi su izabran narod, a kao takvi, „ne trebaju se brinuti oko procesa svakodnevnog života i pukog preživljavanja“ (Boym 30). Boym nadodaje kako se tu radi o narodu gdje je „eshatološko i apokaliptično iznimno blisko pojmu nacionalnog identiteta“ (30) pa ni ne čudi da Rusi imaju vrlo malo „strpljenja za obično, prolazno i svakodnevno“ (30). Valja spomenuti i kako se sama Rusija u književnosti personificira kao leteća trojka koja napušta ovaj banalni svijet, a Aleksandar Blok opisuje Rusiju kao neokaljani duh koji pleše uz tužnu pjesmu o bijegu od svakidašnjice (Boym 31). Rusija je, dakle, „definirana njezinim vječnim nomadskim duhom i oslobođenjem od običnosti“ (31), a *byt* i *pošlost'* smatraju se neduhovnim pa tako i neruskim.

3. Gogolj i *pošlost'*

Kao što je spomenuto u prethodnom poglavlju, odnos između ruske književnosti i *pošlosti* je simbiotski: banalnost svakodnevice predstavlja nepresušivi izvor inspiracije mnogim ruskim autorima, a jedan od onih za kojeg je razumijevanje *pošlosti* nužno kada je u pitanju interpretacija njegovih književnih tekstova je Nikolaj Vasiljevič Gogolj. Sam Gogolj ponosno je tvrdio kako mu je Puškin jednom prilikom rekao da niti jedan drugi pisac „nema takav dar da tako jasno prikaže *pošlost'* života“ (Boym 48), te je pisao kako je „potreban veliki pjesnik da bi iz običnog predmeta izvukao ono neobično“ (Fanger 19).

Prema Boym, Gogolj prikazuje „raznolikost prizora iz obiteljskog života, od ranijih tekstova poput 'Mirgoroda' pa sve do 'Peterburških priča' i 'Mrtvih duša‘“, a prizori „obiteljskog života, bili oni elegični ili ironični“ predočeni su „očima otuđenog pripovjedača. Uvijek na putu i uvijek izgubljen, Gogolj prikazuje staromodan obiteljski život istodobno pun prijezira i nježnosti“ (48-49). Upravo zbog fascinacije banalnim detaljima svakodnevnog života biva uvršten među predstavnike realizma premda se neki ne bi složili s tom kategorizacijom jer u njegovoj književnosti vide samo karikature. Međutim, razlog zbog kojeg su ga vlastiti suvremenici nazivali realinom nalazi se u sposobnosti da prikaže drugačiju vrstu stvarnosti, onu koja je „neukrašena i zanemarena“ (Fanger 19), a upravo kod njega *pošlost'* širi teritorij te počinje „obuhvaćati obiteljski život i zapadnjačke običaje“ (Boym 51). Dakle, može se ustvrditi da Gogolj nije samo prikazivao stvarnost, već je mijenjao način na koji shvaćamo tu stvarnost te je ukazao na to da se zlo svakodnevice može manifestirati na mnoge načine.

Prema Kathryn Pribble „[u] kršćanskoj se tradiciji zlo uvijek definira u odnosu na oskudicu, to jest ništavilo“ (3), a Gogolj prikazuje vruga kao *pošlost'*, odnosno pobjedu materijalnog i banalnog nad uzvišenim. Za Gogolja je vrug jednak *pošlosti*, a *pošlost'* je jednaka ništavilu. Nadalje, u prethodnom poglavlju spomenuta je Nabokovljeva tvrdnja kako najveća opasnost *pošlosti* leži u njezinoj sposobnosti da se predstavi kao nešto važno ili uzvišeno kada to zapravo nije; a upravo tako vrug pobjeđuje u gogoljevskom svemiru – uvijek biva predstavlja kao nešto što nije. Često se u Gogoljevima pojavljuje neki trivijalan predmet kojemu je dodijeljena iznimna važnost pa tako likovi žive proganjajući tu trivijalnu sitnicu što ih na kraju vodi u propast. Osim toga, čini se da likovi u Gogoljevima pripovijetkama općenito nisu sposobni razlikovati ono što je zaista dobro od onoga što se lažno predstavlja kao dobro. Kao što će se pokazati i na primjeru „Kabanice“, tu često pronalazimo nekakav predmet ili osobu koji predstavljaju inkarnaciju *pošlosti*; a protagonist tome predmetu ili osobi počne pripisivati

iznimno značenje, čime skreće s pravog puta. Nadalje, ta osoba/predmet *pošlosti* se u fabulu uvodi preko posrednika, to jest vraga koji se pojavljuje kao jedan od likova ili preko nekog drugog lika koji je povezan s demonskim silama.

Jerald Zaslove inzistira na tome da razumjeti *pošlost'* znači u potpunosti razumjeti „kontekst suptilnih detalja Gogoljeva svijeta“ (20). Prema njemu, Gogolj

ne nastoji definirati *pošlost'*, već dramaturgizirati njezine posljedice. Pri toj dramaturgizaciji prikazuje neprekidne prizore bespomoćnih žrtvi osrednjosti koje reagiraju groteskno, bez efekta, fizički i, koliko god se to činilo neobično, suosjećajno na proces trivijalizacije njihovih djela i emocija. Gogolj postiže tu dramaturgizaciju kroz prikazivanje reakcija likova na *pošlost'* koja se nalazi u njihovim i oko njihovih života. (21)

Kroz te reakcije, dobivamo uvid u to kako ti likovi žive s *pošlosti*, kako je preživljavaju i kako se, ako ikako, brane od nje.

3.1. „Kabanica“

U jednom od pisama Gogolj navodi negativne navike koje bi svaki kršćanski vladar trebao izbjegavati: „Više te neće pokretati taština, neće te motivirati čin niti odlike, u potpunosti ćeš prestati razmišljati o tome da se pokažeš pred Europom i o tome da postaneš povijesna ličnost“ (Meyer 64). Umjesto toga, pravi vladar-kršćanin će voljeti svoje podređene, a podređeni će zauzvrat voljeti njega pa će tako ići „uvis po hijerarhijskoj ljestvici, sve dok ljubav ne dostigne svoj zakonit izvor, a car, kojega svi vole, prenijet će tu ljubav pobjedonosno pred svima samome Bogu“ (64).

Ideje sadržane u tom izvatku predstavljaju sve što likovi u „Kabanici“ nisu. U ovome svemiru nešto je pošlo po zlu i „svi likovi su luđaci koji gone stvari koje se njima čine važne sve dok ih apsurdno logična sila zadržava na njihovim beskorisnim poslovima“ (Nabokov 101). Sama fabula „Kabanice“ vrlo je jednostavna: protagonist, Akakij Akakijevič Bašmačkin, titularni je savjetnik koji jednog dana, posredovanjem sudbine (i krojača Petroviča) bude primoran dati izraditi novu kabanicu. Kada napokon uštedi novac i uspije nabaviti kabanicu, razbojnici ga zaustave na ulici i ukradu mu je, nakon čega se razboli i umre.

Akakij je predstavljen kao poprilično statičan lik, bez vlastitog „ja“ koji živi bezvremeno u svojem svijetu prepisivanja različitih spisa. On je „osobito neupadljiv, [...] onizak, pomalo kozičav, pomalo ridokos“ (Gogolj 17) i toliko pasivan da već pri rođenju napravi „takvu

grimasu kao da sluti da će postati titularni savjetnik“ (18), to jest kao da zna da nema pravo glasa u kreiranju svoje budućnosti (Karlinsky ga naziva „kombinacijom djeteta i lutke“ [45]). Čini se proklet od samog rođenja jer mu majka odbije nadjenuti ime po nekome od svetaca i umjesto toga mu daje očevo ime, birajući time put patrijarhata, a ne duhovnosti. Štoviše, prepisivanjem očeva imena kao da naznačuje njegovu sudbinu prepisivača. Nadalje, ne poštuju ga niti njegovi nadređeni niti ostale kolege, svakodnevno ga maltretiraju, ali Akakiju to previše ne smeta jer „uza sve to dodijavanje, nije ni najmanje griješio u prepisivanju“ (Gogolj 19).

Vrlo rano u tekstu dobivamo uvid u birokratski svijet u kojem Akakij živi. Već na prvoj stranici pripovjedač obavještava da je nedavno pristigla pritužba nekog načelnika jer se „njegovo sveto ime izgovara uzalud“ (Gogolj 17), upućujući tako na činjenicu da se činove mora poštovati. Kada predstavlja Akakija, jedna od prvih stvari koji spominje je čin „jer prije svega treba spomenuti čin“, a njegov je onaj titularnog savjetnika kojem „su se do mile volje narugali razni pisci“ (17). Saznajemo i činove svih koji su bili prisutni tijekom Akakijeva krštenja, a sve navedeno daje uvid u prioritete društva u kojem živi. Kada mu ukradu kabanicu, Akakij dobiva još bolji uvid u gusto satkanu mrežu birokracije kojoj je nemoguće pobjeći. Sav potresen, dolazi do pozornika koji ga ravnodušno uputi policijskom inspektoru, ali vlasnica stana u kojem živi savjetuje mu da ipak ode do načelnika policije. Ipak, ni sam načelnik policije nije odviše od pomoći:

Umjesto da obrati pozornost na bit same stvari, počeo je zapitkivati Akakija Akakijeviča: te zašto se kasno vraćao kući, te nije li možda nekamo svraćao, te nije li bio u kakvoj kući na zlu glasu, tako da se Akakije Akakijevič do kraja zbunio i otišao od načelnika a da nije bio načisto hoće li se uopće poduzeti istraga o kabanici ili neće. (Gogolj 40)

Naposljetku, Akakij odluči otići samoj *visokoj ličnosti*, samo da bi bio još više ponižen i prestrašen, ne postigavši ništa.

Tako izgleda gogoljevski svijet: jači maltretiraju slabije i svi se ponašaju kao da je to normalno i tako mora biti. Žrtve tog banalnog i trivijalnog života bespomoćne su i pomirene sa sudbinom upravo zato što takav život površinski djeluje razumno i uređeno. Sve se odvija onako kako treba, slijedi se hijerarhija činova, nikada se ne odstupa od službene birokracije, a sve to stavlja masku na lice stvarnosti ispod koje ljudi međusobno ponižavaju i uništavaju. Zaslove tvrdi da je za razumijevanje Gogoljevih tekstova iznimno važna inertnost i pasivnost likova koja je rezultat „uranjanja njihovih osjetila u lažnu svijest“ (29). Prema njemu, „Kabanica“ i mnogi drugi Gogoljevi tekstovi baziraju se na „činjenici da je *pošlost'* sinonimna sa stvarnošću

u kojoj službeni izgled normalnosti sudjeluje u lažiranju onoga što nam se stvarno događa“ (Zaslove 31).

U prethodnom poglavlju spomenuto je kako *pošlost'* velikim dijelom ima veze s moralnim vrijednostima, posebice kada je u pitanju seksualnost. Ipak, teško je zamisliti skromnog i nekomunikativnog Akakija kako uopće pokušava formirati bilo kakvu vrstu prijateljstva, a kamoli kakav romantičan odnos. Međutim, Akakij nije imun na *pošlost'* pa tako svoje sitničave strasti projicira na novu kabanicu. Gogolj najvjerojatnije namjerno izabire kabanicu (*šinel'*), imenicu ženskoga roda, umjesto puno češće korištene riječi *pal'to*, koja je srednjeg roda, da bude instrument *pošlosti'* u Akakijevoj priči. Kabanica tako može postati Akakijeva „draga životna družica“ (Gogolj 31), a kada počne prikupljati novac za svoju životnu suputnicu, osjeća se „kao da se oženio“ (31). Tom banalnom strašću koju osjeća prema novoj kabanici, zapravo zamjenjuje svoju pravu, iskrenu ljubav – prepisivanje:

Teško da bi se igdje mogao naći čovjek koji bi tako živio za svoj posao. Malo je kazati da je služio revno – ne, on je služio s ljubavlju. [...] Reklo bi se da za njega izvan tog prepisivanja ništa i ne postoji. [...] Čim bi se vratio kući [...] izvadio bi tintarnicu i uzeo prepisivati spise što ih je donio sa sobom kući. (Gogolj 20-21)

Sve dok služi s ljubavlju, Akakija *pošlost'* ne može dotaknuti, ali s pojavom kabanice, pada pod njezin utjecaj i postaje ranjiv.

Valja tu zastati i napomenuti da takav zaključak nije posve jednostavan. Naime, Mihail Ėpštejn navodi kako je djelatnost prepisivača u smislu „kulture semantike“ u drevnim civilizacijama Bliskog Istoka, srednjevjekovnog Bizanta i Zapadne Europe bila „okružena poštovanjem i plemenitošću jer je za vječnost pečatila onaj smisao koji je bio dostojan“ (1988, 68). Međutim, nakon izuma tiskarskog stroja posao se prepisivača počinje doživljavati „mehanički i stoga s prijezirom“ jer da tiskarski stroj preuzima privilegirani status prepisivača onih tekstova koji su dragocjeni i vrijedni čuvanja za vječnost, a prepisivačima ostaju samo tekstovi koji nisu osobite kvalitete i značaja, „poslovnih spisa čija je sudbina, u najboljem slučaju, arhiv, a više ne knjižnica“ (69). Mehanička se reprodukcija tekstova koji nemaju nikakvu duhovnu dimenziju, dakako, može dovesti u vezu s *pošlosti*, no možda ipak ne bi trebalo gledati na Akakija kao na *pošljaka* od početka njegove karijere jer – premda je kvaliteta spisa upitna – njegov odnos prema profesiji nije standardan. Posvećeno je vjeran izvorniku, odbija jedanput ponuđeni zadatak intervencije u tekst, a pognuta poza u kojoj prepisuje je i „oblik njegova bivanja u životu“. I ta je poza u novovjekovnom razdoblju izgubila

privilegiranoš i posvećenost s kojima se ranije promatrala, te se sad vezuje s „gubitkom vlastitog dostojanstva“ (70). Naposljetku, za Ėpštejna je važno i ono pred čim se prepisivač prigiba, a to je slovo. Prepisivač, kako navodi, ima doticaja samo s materijalnom stranom slova, ali u nekom hijerarhijskom poretku materijalnih stvari slovo bi „moglo zauzeti posljednje mjesto – njegovo je meso (*plot*) najmanje supstancijalno jer je slovo znak, i to čak uvjetniji, manje samodostatan u svojoj fizičkoj danosti od većine drugih pojavnosti znakova“ (71). Naposljetku junak izdaje svoj poziv „čim se minimalna materija slova, kojoj je bio predan, zamjenjuje tjelesnom, fizički teškom i samodostatnom materijom – kabanicom u koju se junak želi odjenuti da bi se, takoreći, učvrstio u supstancijalnosti svijeta“ (73). Način na koji je junak vršio svoj poziv bio je posvećen, a kabanica predstavlja đavolje iskušenje već i prisjetimo li se epizode kada je prvi i posljednji put pogriješio jer su ga zanijele misli o njoj, te kako se smjesta potom prekrizio.

Ako je kabanica ovdje instrument *pošlosti*, onda je krojač Petrovič inkarnacija vraga koji odvodi Akakija na krivi put. I zaista, kada je u pitanju opis tog lika, u tekstu pronalazimo brojne reference koje upućuju na njegov pravi identitet. Clyman primjećuje da je, kao i kod drugih predstavnika vraga u Gogoljevim tekstovima, Petroviču dodan dašak istočnjačkog kolorita (1), pa ga tako Akakij pronalazi „kako sjedi na širokoj neobojenoj stolici, a noge je podavio poda se kao turski paša“ (Gogolj 25). Nadalje, samo Petrovičevo imenovanje sadrži konotacije koje podržavaju tu tvrdnju: „Isprva se on jednostavno zvao Grigorij [...] Petrovič se prozvao kad je dobio otpusnicu od gospodara“ (24). Tu valja napomenuti da u ranijim verzijama teksta Petrovičevo ime uopće nije bilo Grigorij, već Petar (Clyman 602). Ta promjena imena nije bezrazložna. Naime, ime Grigorij grčkog je podrijetla, a znači „promatrač“, a u apokrifima anđeli koji su se pobunili protiv Boga i iskušavali ljude nazivali su se promatračima. Clyman tvrdi da to nije zanemariva činjenica, posebice uzmemo li u obzir Gogoljevo poznavanje apokrifa te važnost koju pridaje imenima likova općenito (3). Nadalje, i krojačev fizički izgled svjedoči o njegovom demonskom identitetu. Prema narodnim vjеровanjima, „vrag se može prepoznati po odsustvu nekog vidljivog organa, poput oka ili uha, ili po barem jednom papku na mjestu gdje bi inače bilo stopalo“ (602). Prvi Akakijevom ulasku u Petrovičev stan, čitatelj vrlo brzo saznaje da krojač zaista nema jedno oko, a samom Akakiju, kada vidi krojača, „upao je najprije u oči palac koji je već dobro poznao, palac s nekakvim deformiranim noktom, debelim i čvrstim, nalik na kornjačin oklop“ (Gogolj 25).

Sama riječ „vrag“ i njezini sinonimi pojavljuju se u tekstu relativno često, posebice kada je u pitanju Petrovič. Kada mu Akakij dođe u ponovni posjet, Petrovič se trgne „kao da ga je

sam vrag bocnuo“ (Gogolj 30),¹ vlastita žena ga naziva „vragom ćoravim!“ (25),² a samom krojaću „ponekad puhne u glavu pa odjednom odrapi vrag će ga znati kakvu visoku cijenu“ (30).³ U takvim situacijama, njegova žena obićno prigovara da „ko da ga je sam nećastivi naputio da zacijeni koliko ni sam ne vrijedi!“ (31).⁴

I brojevi igraju ulogu u nagoviještanju demonskog prisustva u „Kabanici“. Prema Clymanu, rijeći koje sadrže broj ćetiri u korijenu (poput ćetrdeset, ćetiristo, ćetvrti ili ćetvrtasti) pojavljuju se u tekstu jedanaest puta (604). U okultnoj literaturi, broj ćetiri znak je nesreće, ali i – još je važnije napomenuti – u ruskom jeziku *ćetyre* sadrži sva slova rijeći *ćert* (vrag). Štoviše, broj ćetiri često se spominje vezano uz Petrovića koji živi na ćetvrtom katu,⁵ a portret generala na njegovom burmutici prelijepjen je ćetvrtastim komadićem papira.⁶ Clyman primjećuje kako se ta dva detalja ne pojavljuju se u ranijoj verziji pripovijetke, već su naknadno dodani (604). Spominje se i da krojać na kabanici radi dva tjedna, što je ćetrnaest dana, Akakijeva plaća je ćetiristo rubalja godišnje te se nada nagradi od ćetrdeset rubalja na kraju godine. Osim toga, Akakij je nekako znao da će mu Petrović pristati napraviti kabanicu i za osamdeset (dva puta po ćetrdeset) rubalja, umjesto sto i pedeset, kako je prvotno bio rekao.

Dakle, kabanica – instrument *pošlosti*, ulazi u Akakijev život preko demonskog posrednika Petrovića i tako oznaćava njegovu moralnu propast. Dakako, tako se ne ćini na prvi pogled jer *pošlost'* ima sposobnost pretvarati se da je nešto drugo. Ćim se navikao na pomisao o nabavi nove kabanice, Akakijev život se mijenja:

Od tada kao da mu je sam život nekako puniji, kao da se oženio, kao da je još neka druga osoba uza nj, kao da više nije sam, već kao da je neka draga životna družica pristala da s njim kroći životnom stazom – a ta družica nije nitko drugi do debelo vatirana kabanica, sa ćvrstom nepoderivom podstavom. (Gogolj 31-32)

Na kabanicu gleda kao na predmet koji će mu upotpuniti život, kao na izvor i vrhunac vlastite sreće, ona ga ne samo figurativno, već i doslovno vraća u život jer je „njegovo srce, inaće posve mirno, počelo snažno lupati“ (32) kada je napokon prikupio novac za šivanje. Drugim rijećima,

¹ „[...] toćno kak budto ego *ćort* tolknul“ (Gogol' 68). U korištenom elektronićkom izdanju, rijeć *ćert* se piše kao *ćort*.

² „[...] 'osadilsja sivuhoy, odnoglazyj *ćort*'“ (Gogol' 67).

³ „[...] ohotnik zalamlivat' *ćort* znaet kakie ceny“ (Gogol' 66).

⁴ „[...] za Petrovićem vodilas' blaž' zalomit' vdruk *ćort* znaet kakuju nepomernuju cenu, tako ćto uć, byvalo, sama žena ne mogla uderžat'sja, ćtoby ne voskriknut': 'Ćto ty s uma shodiš', durak takoj! V drugoj raz ni za ćto ne voz'met rabotat', a teper' raznesla ego *nelegkaja* zaprosit' takuju cenu, kakoj i sam ne stoić“ (Gogol' 68).

⁵ U korištenom hrvatskom prijevodu se navodi treći kat no u ruskom jeziku prizemlje se smatra prvim katom.

⁶ „[...] lico, bylo protknuto pal'cem i potom zakleeno *ćetverougol'nym* loskutoćkom bumažki“ (Gogol' 67).

„kabanica se javlja kao simbol lažnog razvitka, a njezina moralna uloga u priči je uloga upozorenja na zamke sitničavih strasti“ (Fanger 159).

Zaslove proširuje Nabokovljevu definiciju *pošlosti* i njegovu interpretaciju „Kabanice“, tvrdeći da se tu ne radi samo o „inferiornom, lažnom, vulgarnom, osrednjem i dehumaniziranom svijetu“ (67), već da je središnja ideja tog i brojnih drugih Gogoljevih tekstova „paradoksalno voljna, ali nesvjesna pomirenost s trivijalizacijom procesa stvaranja žrtava ovog naizgled uređenog društva“ (67). Važno je napomenuti da Gogolj ne rabi pojam *pošlost'*, ali „kruži oko nje, stvara interne legende, a sve to daje priliku svijetu pred nama da govori sam za sebe; da sam prezentira vlastito ludilo“ (39). Drugim riječima, vidimo Akakija koji prolazi kroz ovaj svijet „kao da je kroz čekaonicu proletjela obična muha“ (Gogolj 19), tako da se ikada požali na svoju situaciju – upravo zato što misli da tako mora biti, zato što ne zna za bolje. Pripovjedač pojačava takav dojam kod čitatelja koristeći fraze poput „Sve smo to naveli radi toga da čitatelj i sam uvidi kako se to dogodilo višom silom“ (18); „Šta možemo!“ (17), itd. Dakle, Gogolj izbjegava direktno govoriti o *pošlosti*, ali je pušta da sama pokaže svoju sveprisutnost i normaliziranost.

Zaslove tvrdi da, prema Gogolju, svijet nije pozornica s ljudima kao glumcima na njoj. Svijet uistinu jest pozornica, ali ljudi su marionete kojima se netko poigrava (257). Tako se poigravaju i Akakijem: rođen da bude titularni savjetnik, oduvijek pasivan, zavodi ga *pošlost'*, a kada mu se napokon učini da je pronašao komadić sreće, biva mu nasilno oduzeta. Zaslove primjećuje i da što su više ponižavani, Gogoljevi likovi postaju sve življima (135). Primjerice, Akakij prvi put u životu odlučuje uzeti sudbinu u svoje ruke kada se obraća visokoj ličnosti, premda to, naravno, biva bezuspješno. Na kraju Akakij umire i nitko se ne pita zašto, tko je kriv i što se moglo napraviti da se njegova smrt spriječi jer tako to jednostavno treba biti. Tu se otkriva prava opasnost *pošlosti*: nerazumno se radovati kabanici nije preveliki prekršaj, ali sve što u Akakijevu životu prethodi i slijedi iza njezine krađe, daje uvid u život koji je toliko „ritualiziran i tako gusto satkan da ne pruža nikakvu mogućnost za bijeg“ (Zaslove 255). Akakij, pa tako i ostali likovi, nisu sposobni ni razumjeti što im se događa jer *pošlost'* odaje dojam normalnosti. Štoviše, Akakij ne posjeduje ni vokabular kojim bi opisao svoje stanje jer se „ponajvećma izražavao prijedlozima, priložima i, najposlije, takvim poštapalicama koje ne znače ama baš ništa pod milim Bogom“ (Gogolj 26).

Uzimajući u obzir sve prethodno napisano, postaje očito da je Gogolj imao izniman dar za prikazivanje *pošlosti* te da je ona vrlo važna za razumijevanje njegovih književnih tekstova. Gogolj je realist jer ne piše o normalnosti, već o realnosti koja se krije ispod maske normalnosti

(*pošlosti*). Nužno se postavlja i pitanje o tome daje li Gogolj ikakve smjernice za bitku protiv – ili barem bijeg od – *pošlosti*. Prema Nabokovu, sama struktura svijeta „Kabanice“ ne dozvoljava moralnu pouku „jer tu ne postoje učenici i učitelji: ovaj svijet *jest* i isključuje sve što bi ga moglo uništiti, tako da su bilo kakav napredak, bilo kakva borba, bilo kakva moralna svrha ili nastojanje, potpuno nemogući, poput mijenjanja zvijezdine putanje“ (101). Sam pak Gogolj piše: „Ako vi, čitatelji, čekate na mene da vam pružim 'orijentaciju' koja bi olakšala vaše viđenje konflikata koje vam pokazujem, tada čekajte nekog drugog“ (37). Gogolj, moguće, ne može ili ne želi dati odgovor jer bi to bilo kontraproduktivno samoj borbi: „Prihvatiti poredak – bilo kakav poredak – znači prihvatiti i pomiriti se s *pošlosti* – tim drhtajućim, svakodnevnim poretkom ispod tvrde površine normalnosti koji tako dobro poznajem. Prihvatiti *pošlost'* znači živjeti smrt“ (Zaslove 37). S obzirom na to da bi prihvaćanje Gogoljeva odgovora također značilo prihvaćanje neke vrste poretka, pa time i *pošlosti*, autor ni ne upućuje čitatelja u bilo kojem smjeru, već samo ukazuje na opasnosti *pošlosti* i na njezinu sveprisutnost.

Ipak, Nabokov tvrdi da „pročitavši Gogolja, čitateljeve oči bi mogle postati *gogoljizirane*, to jest sposobne primijetiti djeliće Gogoljeva svijeta unutar čitateljeva“ (101), a primijetiti *pošlost'* koja je uvijek zamaskirana u normalnost veliki je korak. Nakon toga čovjek ima izbor: prihvatiti poredak koji mu je nametnut ili pak pokušati pobjeći, čak i pobijediti *pošlost*.

4. Čehov i *pošlost'*

Svetlana Boym smatra da je, za razliku od Gogolja, *pošlost'* kod Čehova „iznad dobra i zla“ te se „ne može opisati iz jedne moralne perspektive“ (52), a autor pripada tradiciji kojoj namjera nije bila podučavati ili propovijedati, već jednostavno opisati nepromjenjivu rusku svakodnevicu. Za Čehova je *pošlost'* dio te nepromjenjive ruske svakodnevice, „čini život podnošljivim, ali ne nužno i vrijednim življenja. Istovremeno je bezvrijednost i garancija opstanka“ te se „ne može personificirati kakvim demonskim ili grotesknim likom; sila je koja zamagljuje likove i radnju“ (52). Slično tome, George Z. Patrick tvrdi da Čehov nije smatrao da je na njemu kao autoru da „sugerira lijekove za bolesti društva, već da ih samo dijagnosticira“, a njegovi tekstovi „predstavljaju živopisnu sliku ruske svakodnevice sa svojim trijumfalnim samozadovoljstvom, žalosnom banalnošću, okrutnim besmisлом, tupom dosadom, zakržljanim intelektom i moralnom prazninom“ (658). Autor nije učitelj koji bi nas podučio moralu, već maštovit istražitelj.

Nadalje, kod Čehova, *pošlost'* često ide ruku pod ruku s dosadom, posebice kada je ta dosada „bolna, ispunjena osjećajem krivnje te neizbježna“ (Boym 52). Likovi se često žale na nju pritom ne poduzimajući ništa da bi je otklonili i upravo u tome se krije *pošlost'*. Osim toga, Čehovljevi tekstovi često se dotiču duhovnosti, ali i međuljudskih odnosa, posebice banalnošću odnosa između muškaraca i žena. Pritom se drži slavne Tolstojeve rečenice o sretnim i nesretnim obiteljima iz *Ane Karenjine*; za njega je sretan život pun klišeja te piše o nesretnim životima i nesretnim neženjama „čija je suptilna nesreća previše dosadna i nevažna, previše nepoučna za melodramatičnu ili metafizičku imaginaciju“ (Boym 52). Obiteljski život za Čehova, čini se, ne predstavlja vrhunac sreće, već izvor banalnosti i trivijalnosti pa tako u njegovim tekstovima likovi, koji ganjaju utjehu takva mirna života, na kraju budu proganjani *pošlosti*. Boym dijeli Čehovljeve priče o nesreći i banalnosti u dvije kategorije, „one u kojima je romantičan odnos moguć, ali se nikada ne ostvaruje zbog zagušljive rutine svakodnevice i one u kojima se romantičan odnos uspio ostvariti, nakon čega protagonisti moraju pobjeći zagušljivoj inerciji sretnog završetka“ (54).

Pošlost' u Čehovljevim tekstovima često je vezana uz kontrast između javnog i tajnog. Sve što je od ikakve stvarne vrijednosti u ljudskim životima skriveno je od tuđih očiju, dok se, s druge strane, ono trivijalno i sitničavo stavlja u prvi plan. Tajno je ono što je istinito i uzvišeno, a prekriveno je velom lažnog i javnog. Protagonisti često, direktno ili indirektno, pitaju može li se to promijeniti, to jest je li moguće živjeti istinu, ali u pravilu ne dobivaju odgovor. Mnogi sanjaju o životu ispunjenom ljepotom i višim ciljevima, ali to ostaje samo san jer sami likovi

obično nemaju kakav određeni cilj ili ideju koja bi ih vodila na putu prema njemu. Ipak, život ne staje, snovi ostaju neispunjeni, a likovi preživljavaju i pate u svojoj *pošlosti* što inspirira i fascinira Čehova.

Pošlosti se u Čehovljevim tekstovima suprotstavlja ljepota, posebice ljepota prirode, koju likovi često nisu sposobni ni primijetiti. Prolazeći kroz život tako da ne obraćaju pozornost ni na što osim onog što se tiče njih osobno, tonu sve dublje i dublje u mulj trivijalnih interesa, što je jedan od razloga zašto su nesposobni riješiti se patnje izazvane neispunjenim snovima i životom u banalnosti.

4.1. „Dama sa psićem”

Kao i kod „Kabanice“, fabula „Dama sa psićem“ može se sumirati svega jednom rečenicom. Nezadovoljan monotonijom braka i života općenito, Dmitrij Gurov započinje aferu s Anom Sergejevnom dok odmaraju u Jalti, a par nastavlja sa sastancima i kasnije te priča ima otvoreni kraj. Unatoč prvotnim izgledima, Anu i Dmitrija će povezati duboki i njima prethodno nepoznati osjećaji. Upravo je otvoreni kraj zanimljiv jer se u njemu ne osjeća autorova osuda unatoč činjenici da je ono što protagonisti čine definitivno *pošlost*. Tu se, „umjesto bijega od trivijalnosti romanse, javlja njezino nježno redefiniranje. Tu klišeji ne vode k ironičnom raspletu već k nježnoj ljubavnoj priči nedorečena završetka“ (Boym 55).

Gurov je, kako Boym tvrdi, usred krize srednjih godina. Zaglavio je u braku koji ga ne ispunjava. Štoviše, „[o]ženili su ga rano, dok je još bio student druge godine, i sada mu je žena izgledala dvaput starija od njega“, te je „potajno smatrao ograničenom, uskom, neotmjenom, bojavao se nje i nije volio boraviti kod kuće. On ju je već davno počeo varati, varao ju je često“ (Čehov 126). Da to nije život koji je žarko želio, nazire se u izboru riječi za stupanje u brak jer Gurova „su oženili“, što sugerira odsustvo izbora s njegove strane.⁷ Privremeni lijek od dosade brojne su afere s vrlo različitim ženama pa se može reći da, koliko god to ironično bilo, traži utjehu od *pošlosti* u *pošlosti*. Valja ipak napomenuti da je postojao dio njega koji je žudio za nečim posve drugačijim i uzvišenijim. Naime, iako radi u banci, Gurov je po struci filolog te je postojalo razdoblje kada se bavio opernim pjevanjem. Navedeno ukazuje na podvojenost između banalnosti i umjetnosti u njegovu karakteru, ali i nagovještava potencijal za buduće izbjavljenje od *pošlosti*.

⁷ „Ego ženili rano, kogda on byl ešče studentom vtorogo kursa, i teper' žena kazalas' v poltora raza starše ego“ (Čehov n. pag.).

Sve se mijenja za Gurova kada upozna Anu Sergejevnu. Uglavnom u sivom, neupadljiva je i plaha žena što je u suprotnosti s Gurovljevim prethodnim ljubavnicama, a posebno s izgledom i ponašanjem njegove supruge, te primjećuje da „[i]ma u njoj nešto, što pobuđuje sažaljenje“ (Čehov 1960, 128). Za razliku od Gogolja, Čehov u ovom tekstu upotrebljava riječ *pošlost'* kada nakon prvog seksualnog odnosa među njima Ana sebe naziva palom ženom (*pošlaja ženščina*) i brizne u plač. Još mlada i neokaljana *pošlosti*, ali i sama nezadovoljna svojim životom i brakom (Caryl Emerson ju uspoređuje s Anom Karenjinom), vidljivo je potresena onim što je učinila. Dok ona plače, Gurov jede lubenicu i šuti, osjećajući neugodu zbog takvog pretjerano emocionalnog narušavanja dobrog ukusa.

Za Čehova karakterističan kontrast između javnog i tajnog pojavljuje se i ovdje. Sama pripovijetka započinje riječju „govorilo se“,⁸ označavajući važnost javnog mišljenja i kako mu je nemoguće pobjeći. Nadalje, kada se započinu viđati u Moskvi, Gurov i Ana vode dvostruki život: „On je provodio dva života: jedan javni, koji su vidjeli i poznavali svi, kojima je to bilo potrebno, pun uvjetne istine i uvjetne obmane, život, koji je bio savršeno sličan onome njegovih znanaca i prijatelja, i drugi – koji je provodio tajno“ (Čehov 1960, 139). Dakle, njihova ljubav, neprimjerena, ali iskrena, mora se čuvati od očiju javnosti dok se *pošlost'*, ono lažno, stavlja u prvi plan, radi onih „kojima je to potrebno“. U riječima „koji je bio savršeno sličan onome njegovih znanaca“, da se naslutiti Čehovljeva osuda društva; kao da svi imaju tendenciju raditi ono što je prihvatljivo te potrebu javno pokazivati upravo tu primjerenost njihovih života. Činiti nešto drugačije od prihvatljivog treba ostati tajno.

Prema Richardu N. Porteru, neki ruski kritičari nisu dobro prihvatili Čehovljevu književnost jer su ga ocjenjivali kao realista, a ne kao književnog impresionista (52). Jedna od glavnih karakteristika impresionizma u književnosti je stavljanje onoga dramatičnog u drugi plan, naglasak na određenim detaljima te izbjegavanje direktnog iznošenja ideja i stavova. To je slučaj i kod „Dame sa psićem“, gdje su scene, koje bi drugi pisci možda detaljno opisali i koje su dramatične i iznimno važne za radnju, izostavljene. Umjesto toga, autor nudi različite detalje iz života likova i njihove okoline, dajući indirektno uvid u njihova razmišljanja i djela. Primjerice, Čehov ilustrira *pošlost'* Gurovljeva života nakon povratka u Moskvu tako što navodi da „kad je obukao bundu i tople rukavice i prošetao po Petrovki (...) njegovo nedavno putovanje i krajevi, u kojima je bio, izgubili su za njega sav čar. Malo po malo utonuo je u moskovski život“ (Čehov 1960, 134). Iz tih nekoliko redaka može se iščitati i razumjeti rutina

⁸ „Govorili, čto na naberežnoj pojavilos' novoe lico: dama s sobačkoj“ (Čehov n. pag.).

Gurovljeva života. Vrlo brzo zaboravlja pozitivna iskustva iz Jalte i magla *pošlosti* ga proždire s lakoćom. Takvi opisi raspoloženja u tekstu su vrlo česti dok su, s druge strane, dramatične scene gotovo potpuno izostavljene. Prema Boym, Čehov reže melodramatični potencijal priče u korijenu, „on je samosvjesno tematiziran i raspršen elipsom naracije“ (55). Navedeno se može povezati s Čehovljevom fasciniranošću odnosima između javnog i tajnog te interpretirati kao autorov pokušaj da zaljubljenom paru podari nešto privatnosti jer, naposljetku, ono što oni imaju je iskreno i vrijedno čuvanja.

Dakle, priča o prisnosti ovog ljubavnog para ostaje tajna. Čak i kada se Gurov vrati u Moskvu i pokuša ispričati prijatelju o Ani, on mu odgovori: „Onomad ste imali pravo: jesetra nije bila najsvježija!“ (Čehov 1960, 135), upućujući na klišeiziranost komunikacije. Ipak, ta trivijalna izjava je ono što Gurova naglo probudi iz *pošlosti* u koju je utonuo: „Te riječi, tako obične, zbog nečega su odjednom uzbunile Gurova, učinile mu se ponižavajuće, nečiste. Kako divlji običaji, kakvi ljudi! Kako besmislene noći, kako nezanimljivi, tričavi dani!“ (Čehov 135). Međutim, tijekom njihovog prvog razgovora, Gurov i Ana se također oslanjaju na klišeje, razgovarajući o tome kako vrijeme brzo prolazi, i o tome kako je dosadno. Dosadno im je kod kuće, ali ni Jalta, čini se, ne pruža bijeg od dosade, već samo drugu vrstu dosade. Boym smatra da se pripovijetka „razvija kroz nelinearno križanje različitih ograničavajućih prostora – metropola, odmaralište, provincijski grad [...]. Ne nudi nam već poznati narativ bijega od trivijalnosti svakodnevice, već samo bijeg ili tek zaobilazak predvidljivih narativa“ (55),

Čehov u ovom tekstu daje novi okvir za razumijevanje *pošlosti*: možda nije potrebno pobjeći od nje jer, možda, sama *pošlost'* ima svojih draži. U sceni Anina i Gurovljeva prvog ljubavnog susreta njezino „kajanje zbog grijeha *pošlosti* i njezine nespretno suze ometaju Gurovljev ciničan scenarij ugodne konvencionalne afere. Njezina pretjerana reakcija čini njihov odnos sramotnim i zabranjenim jer nije po pravilima dobrog ukusa, ali nije ni dovoljno neukusan“ (Boym 55). Iako je Ana sudionica u tom *pošlom* prekršaju, ona pokazuje iskreno kajanje i upravo zbog toga joj autor, čini se, oprašta. Gurov sam prepoznaje nešto u njoj što ju čini drugačijom od svih žena koje je do tada upoznao:

Od onoga, što je doživio, on je sačuvao uspomenu na bezbrižne, dobrodušne žene, vesele od ljubavi i zahvalne mu za sreću, iako vrlo kratku, pa uspomenu na žene, kakva je na primjer njegova, koje su ljubile bez iskrenosti, sa suvišnim razgovorima, namješteno, s histerijom, s izrazom lica, kao da to nije bila ljubav, strast, nego nešto značajnije (...) Ali tu je postojala istinska bojažljivost, nespretnost neiskusne mladosti, nelagodan osjećaj; i

dobivao se dojam zbunjenosti, kao kad bi netko iznenada pokucao na vrata. (Čehov 1960, 129-130)

Ana predstavlja iskrenu emociju i neiskvarenost, kvalitete koje imaju potencijala da izbave od *pošlosti*, ne samo nju, već i Gurova, a ako ne, tada barem njezina iskrenost i svijest o vlastitoj banalnosti čine njezinu *pošlost'* u neku ruku šarmantnom i iskupljivom.

Kada je Gurov dođe posjetiti u S., shvati da „sada za njega na cijelome svijetu nema bližeg, dražeg i važnijeg čovjeka od nje; ta mala žena, koja se izgubila u provincijskoj gomili i koja se nije ničim isticala, s banalnim lornjonom u ruci, ispunjavaše sada čitav njegov život“ (Čehov 1960, 137). Tu banalno gubi negativne konotacije i koristi se kao izraz nježnosti. Prema Boym, Anina „provincijalna nespretnost daje nadu za bijeg od zagušljivih klišeja dobrog ukusa i društvenih normi“ (56). Drugim riječima, usputne ljubavne afere poput ove mogu se transformirati u iskrenu ljubav, a iskrena ljubav, koliko god imala korijene u *pošlosti*, nije jednaka *pošlosti* samoj. Banalnost je dio svakodnevnog života, što ne znači da ponekad nema svojih draži. Osim toga, budući da je *pošlost'* utkana u kulturu, njezin oblik se s vremenom mijenja. Ono što se smatralo staromodnim i banalnim, može vratiti svoj šarm, a ono što pripada dobrom ukusu često se transformira u klišej. Zato je nužno konstantno redefinirati *pošlost*. Upravo to Čehov čini u „Dami s psićem“: započeti vezu s udanom ženom i zaljubiti se možda jeste *pošlost'*, ali ostati zaljubljen je iznad banalnosti.

S takvim posebnim viđenjem *pošlosti* kod Čehova suglasan je i Mihail Ėpštejn koji razloge Čehovljeve omiljenosti kod čitatelja povezuje upravo s *pošlosti*.

Zašto svi tako vole Čehova i zašto je svima po volji? S Čehovom je moguće ustajati protiv *pošlosti* i istovremeno se odmarati u njezinoj mekoj loži. Može se tužiti na malograđane koji dobro jedu – ali pritom i sam jesti s apetitom, odmahujući na sva svjetska pitanja.

Čehov je izumio način da nekažnjeno govori *pošlosti* izazivajući suosjećanje prema svojoj tuži kao da aludira da iza *pošlosti* mora biti još nešto, nekakav prolom, nada, azurno nebo i slično, ali to se izravno ne smije reći jer će sve rečeno zvučati kao *pošlost'* i zbog toga se treba žalostiti i nadati. (2017, n. pag.)

Navedeno je dio epistolarne polemike koju je Ėpštejn vodio s Larissom Volohonskij (Larissa Volokhonsky), poznatom prevoditeljicom koja sa suprugom Richardom Pevearom prevodi s ruskog na engleski i tvrdi da, premda je Čehov stvorio toliko likova „*pošljaka* raznih boja dlake i kalibra“, samomu mu *pošlost'* nije bila svojstvena. Ėpštejn se tome mišljenju protivi i pouspoređuje s epizodom u kojoj je sudjelovao sam Čehov, a koju je Dmitrij Merežkovski opisao u tekstu „Čepljezi i kamilica“ („Asfodeli i romaška“).

Na *pošlyj* razgovor koji je započeo Gurov činovnik odgovara posve nepodnošljivom *pošlosti*, koja vrijeđa čak i Gurova [...]. A evo epizode koju je ispriповijedao D. Merežkovski, gdje se Čehov ponaša jednako kao taj činovnik, samo je umjesto jesetre – riblja juha:

„Govorim mu, čini mi se, o 'suzici izmučenog djeteta' koju se ne smije oprostiti, a on se odjednom okreće prema meni, pogleda me svojim jasnim, ne podrugljivim, nego pomalo hladnim, 'doktorskim' očima i izgovori:

– A znate, dragi, što sam vam htio reći: kad budete u Moskvi, zađite k Testovu, naručite riblju juhu – divno je pripremaju – samo ne zaboravite da uz nju obavezno ide velika votka.

Bilo mi je neprijatno, čak uvredljivo: ja njemu o vječnosti, a on meni o ribljoj juhi. Razdraživala me ta ravnodušnost, čak i svojevrsan prezir prema svjetskim pitanjima...“ (Ėpštejn 2017, n. pag).

Ėpštejn smatra da Čehov u onim trenucima kada izražava vlastiti svjetonazor zapada u „retoričku *pošlost*“ i tada zvuči poput svojih likova.⁹ Pritom, kako tvrdi, njegov govor „ostaje u strogim, skoro kanonskim okvirima *pošlosti* koju odaju tek nenadani skokovi s jedne razine *pošlosti* na drugu“. Kao primjer navodi skok u onom što doktor Astrov kaže Vojnickom u četvrtom činu *Ujaka Vanje*: „U cijelom su kotaru bila samo dva valjana, inteligentna čovjeka: ti i ja. No u tijeku desetak godina malograđanski je život, život vrijedan prezira, zahvatio i nas; svojim gnjilim isparinama otrovao nam je krv i mi smo postali isti takvi prostaci¹⁰ kao što su i svi ostali. (Živo) Ali nemoj ti mene navoditi na drugi razgovor, nego mi vrati ono što si mi uzeo“ (Čehov 2010, 144). Smatra da je upravo riječju „živo“ Čehov prebacio „*pošlyj* monolog o *pošlosti* iz visokog u niski registar“ te da tako i inače biva kod njega: „*pošlost* nastupa samo na fonu druge *pošlosti* tako da se stvara iluzija nekakvih nijansi, kontrasta, kao u mraku koji postaje još dublji mrak“ (Ėpštejn 2017, n. pag.).

⁹ Po principu nabiranja nalik na rođendansku čestitku uspoređuje poznati monolog doktora Astrova o Eleni Andrejevnoj („V čeloveke vse dolžno byt' prekrasno (...))“ s možda najpoznatijim Čehovljevim vlastitim svjetonazorskim riječima („Moja svjataja svjatyh – èto čelovečeskoe telo, um, talant, vdohnovenie, ljubov' i absolutnejšaja svoboda (...))“ (Ėpštejn 2017, n. pag.).

¹⁰ „Vo vsem uezde bylo tol'ko dva porjadočnyh, intelligentnyh čeloveka: ja da ty. No v kakie-nibud' desjat' let žizn' obivatel'skaja, žizn' prezrennaja zatjanula nas; ona svoimi gnilymi isparenijami otravila našu krov', i my stali takimi že *pošljakami*, kak vse. (Živo.) No ty mne zubov ne zagovarivaj, odnako. Ty otdaj to, što vzjal u menja“ (Čehov n. pag.).

5. Zaključak

Važnost *pošlosti* za rusku kulturu i književnost neupitna je. Osim toga, pojam je sudjelovao i u formiranju ruskog nacionalnog identiteta pa prema tome ne iznenađuje Nabokovljevo inzistiranje na tome da je neprevediv te da samo ruski narod može pojmiti istinsku *pošlost'* i boriti se protiv nje. Neki od sinonima *pošlosti* prisutni u našem jeziku su trivijalnost, banalnost, kič, rutina, seksualnost, vulgarnost, itd., ali niti jedan od njih ne obuhvaća u potpunosti njezinu esenciju. Svi ti pojmovi su iskreni, eksplicitno izražavaju ono što trebaju izraziti. Prava *pošlost'* je, međutim, prikriivena, a skriva se iza maske uzvišenosti, ljepote, inteligencije, produhovljenosti i slično.

Pošlost' ima simbiotsku vezu s književnošću. Brojni ruski književnici bili su fascinirani njome i pisali su o njoj, bilo s osudom ili čak s nekom vrstom nježnosti, a kroz tekstove nastajale u različitim periodima dobivamo uvid u mnoga njezina lica. Nikolaj Vasiljevič Gogolj i Anton Pavlovič Čehov iznimno su značajni kada je u pitanju razumijevanje *pošlosti* i njezinog odnosa s kolektivnom sviješću ruskog društva, a kako stvaraju u različitim fazama ruskog realizma, daju uvid u razvitak značenja tog fenomena te, kroz analizu njihovih tekstova, možemo uvidjeti kako pisci imaju moć redefinirati kulturno značajne pojmove.

Gogolj se ponosio darom da vješto približi čitatelju detalje banalnog života. Njegovi likovi nisu samo karikature, već žrtve *pošlosti* sakrivene pod maskom normalnosti i upravo su oni ti koji su realni, stvarni, ali i otjerani u ludilo zbog nesposobnosti preživljavanja u svijetu banalnosti. Gogoljevo viđenje *pošlosti* je neupitno pesimistično – za njega je ona demonska sila koji je nemoguće protjerati. U „Kabanici“ je sveprisutna i nemilosrdna, u tolikoj mjeri da čini Akakija nesposobnim verbalno izraziti svoje misli i protestirati protiv nje. Gogolj je ne proziva njezinim imenom, ne pokušava je opisati niti definirati, već je radije pušta da govori sama za sebe, dok sam čitatelju pokazuje njezine posljedice. Među najvažnijima je nemilosrdni svijet koji samo daje privid uređenosti stavljajući birokraciju i poštivanje hijerarhije činova u prvi plan, a iza tog vela ljudi su bešćutni jedni prema drugima, krađu kabanice, iživljavaju se na podređenima i umiru sami. Međutim, koliko god takva sudbina zvučala zastrašujuće, u Gogoljevom svijetu nikome, čini se, ne pada na pamet progovoriti protiv takvog stanja u društvu. Svi djeluju pomireno sa situacijom u kojoj se nalaze, misleći da tako jednostavno mora biti i ne znajući za bolje. Gogolj ne nudi lijek protiv *pošlosti*, ne zato što ga nema, već zato što svatko mora pronaći vlastiti. Dati čitatelju jedan odgovor značilo bi prezentirati samo još jedan

poredak u nizu, a upravo to je ono što bismo trebali izbjegavati ako želimo izbjeći život u *pošlosti*.

Čehovljev pristup *pošlosti* mogao bi se nazvati manje pesimističnim od Gogoljeva. Iako se u njegovim tekstovima i dalje osjeća nota osude, za Čehova je ipak *pošlost'* pojam koji se ne može analizirati samo iz jedne moralne perspektive. Za njega ona nije neki demonski lik čija je jedina uloga odvesti rusko društvo u propast, već dio svakodnevice koji se ne može, pa možda čak i ne treba (barem ne uvijek) izbjeći. Nažalost, u Čehovljevu svijetu, ono što je lijepo i iskreno skriveno je, dok se u prvi plan gura ono lažno. U „Dami sa psićem“ svjedočimo redefiniranju shvaćanja *pošlosti*. Tu banalno i trivijalno nemaju nužno negativne konotacije, već dokazuju da mogu imati šarm te da se u određenom kontekstu mogu rabiti s određenom dozom nježnosti. Ana je obična i neupadljiva žena koja melodramatično reagira na vlastitu *pošlost'* i upravo je to ono što je izbavlja iz nje. Svjesna je svojih mana i kaje se zbog njih te iskreno voli i pokazuje svoju ljubav što pridonosi njezinoj nevinosti. Time se iskupljuje te izbavlja i Gurova iz mulja *pošlosti*.

Oba autora, dakle, imaju vlastiti pristup *pošlosti*. Kod Čehova, *pošlost'* često dolazi u paru s dosadom, a kod Gogolja su likovi previše zauzeti patnjom da bi im bilo dosadno. Čehovljevi likovi maštaju o boljoj budućnosti dok istovremeno ne poduzimaju ništa da bi je osigurali. Gogoljevi likovi bojažljivo pristupaju čak i jednostavnim maštanjima o najobičnijoj novoj kabanici. U Čehovljevim tekstovima *pošlost'* nailazi na silu koja joj se suprotstavlja – na prirodu i njezinu ljepotu, dok Gogoljev svijet ljepotu ne poznaje. S druge strane, ono što im je zajedničko je činjenica da obojica odbijaju uputiti čitatelja u pravom smjeru jer – pravog smjera nema, to jest na svakome je da nađe vlastiti. Ono što je iznad *pošlosti* su ljepota i iskrena ljubav, bila ona prema drugoj osobi ili prema predanom prepisivanju. U svakom slučaju, svijest o vlastitoj *pošlosti* daje nadu da se moguće izbaviti iz nje.

6. Bibliografija

Izvori:

Čehov, Anton Pavlovič. *Čovjek u futroli i druge novele i putopisi*. Prev. Dobriša Cesarić i dr. Zora, 1960.

Čehov, A. P. „Dama s sobačkom“. *Internet biblioteka Alekseja Komarova*, <https://ilibrary.ru/text/976/p.1/index.html>.

Čehov, A. P. *Djadja Vanja*. *Internet biblioteka Alekseja Komarova*, <https://ilibrary.ru/text/972/index.html>.

Čehov, Anton Pavlovič. *Tri sestre. Ujak Vanja. Višnjik*. Prev. Vladimir Gerić. Europapress holding d.o.o., 2010.

Gogolj, Nikolaj Vasiljevič. *Kabanica i druge pripovijetke*. Prev. Zlatko Crnković. ABC Naklada, 1998.

Gogol', Nikolaj Vasil'evič. *Povesti*. ImWerden Verlag, 2002., https://imwerden.de/pdf/gogol_povesti.pdf.

Literatura:

Boym, Svetlana. *Common Places Mythologies of Everyday Life in Russia*. Harvard University Press, 2009.

Clyman, Toby W. „The Hidden Demons in Gogol's Overcoat“. *Russian Literature*, vol. 7, no. 6, 1979, pp. 601–610. *ScienceDirect*, www.sciencedirect.com/science/article/pii/0304347979900140.

Emerson, Caryl. *All the Same The Words Dont Go Away*. Academic Studies Press, 2011..

Ėpštejn, Mihail. *Paradoksy novizny: o literaturnom razvitii XIX-XX vekov*. Sovetskij pisatel', 1988.

---. „Pošlost' Čehova“. *Snob*, 2017. <https://snob.ru/profile/27356/blog/127909>.

Fanger, Donald. *The Creation of Nikolai Gogol*. The Belknap Press of Harvard University Press, 1979.

- Meyer, Priscilla. „False Pretenders and the Spiritual City: 'A May Night' and 'The Overcoat'”. *Essays on Gogol: Logos and the Russian Word*. Ur. Susanne Fusso, Priscilla Meyer. Northwestern University Press, 1992.
- Roman, Jakobson. „The Generation That Squandered Its Poets (Excerpts)“. Prev. Dale E. Peterson. *Yale French Studies*, no. 39, 1967, pp. 119–125. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/2929486.
- Karlinsky, Simon. *The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol*. University of Chicago Press, 1992.
- Nabokov, Vladimir Vladimirovich. *Nikolai Gogol*. Penguin, 2011.
- Poljanec, R. F. i S. M. Madatova Poljanec. *Rusko-hrvatski rječnik*. Školska knjiga, 1973.
- Porter, Richard N. „Bunin's 'A Sunstroke' and Chekhov's 'The Lady with the Dog'”. *South Atlantic Bulletin*, vol. 42, no. 4, 1997, pp. 51–56. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3199025.
- Pribble, Kathryn. „The Word and the Christian Author: Attitudes Toward Verbal Language in Nikolai Gogol's Мёртвые Души”. *University of North Carolina*, 2013. *Carolina Digital Repository*, cdr.lib.unc.edu/concern/honors_theses/cj82kc390?locale=en.
- Whyman, Rose. *Anton Chekhov*. Routledge, 2011.
- Zaslove, Jerald. *The Ideology and Poetics of „Poshlost“: the Work of Nikolai Gogol and Its Importance in Our Time*. University Microfilms, 1974.

Резюме

О пошлости у Н.В. Гоголя и А.П. Чехова

В настоящей дипломной работе анализируется феномен пошлости в текстах Гоголя и Чехова. Первая глава представляет и описывает понятие пошлости, термин, который сыграл важную роль в русской культуре и литературе. Анализируются отношения Гоголя к пошлости в целом, а затем основное внимание уделяется пошлости в рассказе «Шинель». Следующие две главы, аналогично, касаются Чехова и представлению пошлости в «Даме с собачкой». В заключительной главе обсуждаются различия и сходства в отношении авторов к феномену пошлости.

Ключевые слова: Гоголь, Чехов, *пошлость*, литература, *быт*

Sažetak

O *pošlosti* kod N. V. Gogolja i A. P. Čehova

Ovaj diplomski rad analizira *pošlost'* u tekstovima Nikolaja Vasiljeviča Gogolja i Antona Pavloviča Čehova. Prvo poglavlje rada predstavlja i opisuje *pošlost'*, pojam od nezanemarive važnosti za rusku kulturu, pa tako i rusku književnost. Nakon toga, analizira se Gogoljev pristup *pošlosti* općenito te se zatim fokus prebacuje na *pošlost'* u „Kabanici“. Iduća dva poglavlja na identičan se način bave Čehovljevim opisom *pošlosti* u „Dami sa psićem“. Naposljetku iznose se eventualne razlike ili sličnosti u stavovima o *pošlosti* ova dva autora te se donosi zaključak.

Ključne riječi: Gogolj, Čehov, *pošlost'*, književnost, *byt*

Abstract

On *poshlost'* in the works of N. V. Gogol and A. P. Chekhov

This paper analyses the concept of *poshlost'* in texts written by Gogol and Chekhov. The first chapter introduces and describes *poshlost'*, a term that played an important role in Russian culture and literature. Next, the paper analyses Gogol's relationship with *poshlost'* in general and then focuses on *poshlost'* in „Overcoat“. The next two chapters, similarly, deal with

Chekhov and *poshlost'* in „Lady with the dog”. Finally, differences and similarities in authors' attitudes towards *poshlost'* are discussed in the concluding chapter.

Keywords: Gogol, Chekhov, *poshlost'*, literature, *byt*