УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Вишња С. Печенчић

НОВИНАРСТВО И КЊИЖЕВНОСТ У ДИКЕНСОВОМ СТВАРАЛАШТВУ ОД 1833. ДО 1846. ГОДИНЕ

Докторска дисертација

Београд, 2026.

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Višnja S. Pečenčić

JOURNALISM AND LITERATURE IN DICKENS'S WORKS FROM 1833 TO 1846

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2026

Ментор: Др Корнелије Квас, редовни професор,
Универзитет у Београду,
Филолошки факултет

Чланови комисије:

1. _____

2. _____

3. _____

Датум одбране: _____

Захваљујем се

Свом малом делу великог океана човечанства – члановима породице који су ми постали најбољи пријатељи, и пријатељима који су ми постали најближа породица – који ме својом љубављу непрестано подсећају на то због чега треба волети и велики океан човечанства.

Свом ментору, професору Корнелију Квасу, који ме је подстакао да наставим студије и без чије дугогодишње подршке и доброхотности не бих успела да завршим ово истраживање.

Професору Предрагу Бребановићу, због чијег успутног савета постадох „дикензијанка”.

Чарлсу Дикенсу, ако икако могу, због свега што је написао и због свега што је мене инспирисао да напишем.

НОВИНАРСТВО И КЊИЖЕВНОСТ У ДИКЕНСОВОМ СТВАРАЛАШТВУ
ОД 1833. ДО 1846. ГОДИНЕ

САЖЕТАК

Рад осветљава динамичан однос новинарства и књижевности у стваралаштву Чарлса Дикенса у периоду од 1833. до 1846. године. Основни предмет истраживања представља преплитање новинарске и књижевне праксе, као и амбивалентност поводом фикционалног статуса текстова. Приступ предмету је мултидисциплинаран и контекстуалан, како би се указало на садејство Дикенсових текстова и поетике са ширим медијским контекстом ране викторијанске културе штампе.
Појам фикције представља теоријско средиште рада. Фикција је дефинисана као променљива, контекстом одређена, медијска конвенција. Издвојени су трагови фикционалности који служе као неесенцијалне, дескриптивне маркације фикционалности. Дефинисано је подразумевано значење појмова чињеничних фикција и фикционалних чињеница, као пракси у којима се књижевно и новинарско преплићу. Шири историјски контекст изнет је у трећем поглављу рада. Указано је на особености индустрије и културе штампе раног викторијанског доба, као и на развојне токове књижевности и новинарства унутар њих. У четвртом поглављу се постављене хипотезе преиспитују на примерима Дикенсових књижевних и новинарских текстова насталих у истраживаном периоду.
У Закључку се издвајају две главне прекретнице у односу књижевности и новинарства током ове фазе Дикенсовог стваралаштва. Увиђа се да је на почетку своје каријере писао књижевност по узору на новинарство, док је, потом, засновао своју новинарску поетику угледајући се на књижевност. Закључује се да је Дикенсова популарност проистекла из његове изузетне прилагодљивости ускомешаном медијском окружењу, продубљеног разумевања принципа функционисања културе штампе, и свести о томе да, уколико жели да се обраћа „великом океану човечанства", мора бити спреман да чује свако таласање тог великог океана.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Дикенс, викторијански, фикција, медиј, реализам, новинарство, култура штампе, жанр, серијализација
НАУЧНА ОБЛАСТ: Наука о књижевности
УЖА НАУЧНА ОБЛАСТ: Наука о књижевности

JOURNALISM AND LITERATURE IN DICKENS'S WORKS
FROM 1833 TO 1846

SUMMARY

This thesis illuminates the dynamic relationship between journalism and literature in the works of Charles Dickens from 1833 to 1846. The primary subject of research is the intertwining of journalistic and literary practices, as well as the fictional ambivalence of Dickens's texts. The approach to the subject is multidisciplinary and contextual, aiming to demonstrate the correlation between Dickens's texts and poetics and the broader media context of early Victorian print culture.

The notion of fiction is the central theoretical category of this study. Fiction is defined as a variable, context-dependent media convention. Traces of fictionality are identified, serving as non-essential, descriptive markers of a text's fictional status. Furthermore, the study defines the underlying meanings of factual fictions and fictional facts as practices in which the literary and the journalistic overlap. The broader historical context is presented in the third chapter, highlighting the specific characteristics of the early Victorian print industry and culture, as well as the developmental trajectories of literature and journalism within them. In the fourth chapter, the established hypotheses are tested through analysis of Dickens's literary and journalistic texts produced during the period in question.

The Conclusion identifies two major turning points in the relationship between literature and journalism during this phase of Dickens's career. It is observed that at the beginning of his career, he wrote literature modeled after journalism, whereas he subsequently established his journalistic poetics by drawing inspiration from literature. The paper concludes that Dickens's popularity stemmed from his exceptional adaptability to a turbulent media environment, a profound understanding of the principles of print culture, and the awareness that, to address the "great ocean of humanity," one must be attuned to hear its every ripple.

KEY WORDS: Dickens, Victorian, fiction, media, realism, journalism, print culture, genre, serialisation

SCIENTIFIC FIELD: Literary Studies

SCIENTIFIC SUBFIELD: Literary Studies

САДРЖАЈ

1. УВОД 1
1.1. Предмет и опсег истраживања. 1
1.2. Литература. 3
1.3. Недовољно осветљени проблеми и значај истраживања. 5
1.4. Методе истраживања. 5
1.5. Хипотезе истраживања. 6
1.6. Структура рада. 6
1.7. Циљеви и очекивани резултати истраживања. 7
2. КАТЕГОРИЈА ФИКЦИЈЕ 10
2.1. Термин фикција. 10
2.2. Фикција као медијска конвенција. 11
2.2.1. Чињеничне фикције и фикционалне чињенице. 16
2.3. Трагови фикционалности. 18
2.3.1. Текстуални трагови фикционалности. 19
2.3.2. Паратекстуални трагови фикционалности 27
2.3.3. Интенционални трагови фикционалности 31
2.3.4. Ефективни трагови фикционалности 36
2.4. Закључак 39
3. ИНДУСТРИЈА И КУЛТУРА ШТАМПЕ, РЕАЛИЗАМ И НОВИНАРСТВО У РАНОМ ВИКТОРИЈАНСКОМ ПЕРИОДУ. 41
3.1. Периодизација 41
3.2. Медиј штампе: индустријализација и комерцијализација културе 42
3.2.1. Књиге 44
3.2.2. Новине 45
3.2.3. Часописи: између књига и новина 47
3.2.3.1. Утицај протестантизма и утилитаризма 49
3.2.3.2. Примери популарних часописа 51
3.2.4. Прегледи и огласи 53
3.3. Рани реализам у британској књижевности 54
3.3.1. Критичка занемареност и неразвијеност поетике 55
3.3.2. Реалистички пакт 57
3.3.3. Проза прилика 60
3.3.4. Сада и овде 62

3.3.5. Ауторитет писца и поузданост приповедача 64
3.4. Новинарство у раном викторијанском периоду 65
3.4.1. Издвајање новинарства као делатности 66
3.4.2. Врсте новинарства 67
3.4.2.1. Извештаји 69
3.4.2.2. Сензационалистичке „приче” 70
3.5. Закључак 72
4. Анализа Дикенсових текстова 74
4.1. *Бозове скице* и *Пиквиков клуб.* 75
4.1.1. *Бозове скице*. 76
4.1.1.1. Приче и скице – жанровско и медијско одређење. 77
4.1.1.2. Веза између скица и града. 81
4.1.1.3. Преображај приповедача. 82
4.1.1.4. Употреба реалистичких књижевних поступака. 85
4.1.1.5. Паратекст. 87
4.1.2. *Пиквиков клуб*. 89
4.1.2.1. Првобитно жанровско одређење и медијски оквир 89
4.1.2.2. Ауторски паратекст оригиналног издања 92
4.1.2.3. Првобитне приповедне стратегије 94
4.1.2.4. Преображај текста 96
4.1.2.5. Преформулисање ауторске намере и рађање поетике реализма .. 100
4.1.2.6. Критичка и популарна рецепција 102
4.2. *Бентлијева сваштара*, *Оливер Твист* и *Николас Никлби*. 105
4.2.1. *Бентлијева сваштара* и *Оливер Твист* 106
4.2.1.1. Нови закон о сиромашнима. 108
4.2.1.2. Дикенсова реакција на Нови закон о сиромашнима 109
4.2.1.3. Мелодрама савремене стварности. 113
4.2.1.4. Реакције у штампи на Нови закон о сиромашнима. 115
4.2.1.5. Остали текстови из *Бентлијеве сваштаре* 120
4.2.2. *Николас Никлби* 124
4.2.2.1. Чињенице и фикције јоркширских интерната 125
4.2.2.2. Поетика и политика 128
4.2.2.3. Хумор као средство реализма и смех као ефективни траг фикције 132

4.2.2.4. Реалистична театралност ... 136
4.3. *Часовник господина Хамфрија* и *Стара продавница реткости*. ... 138
4.3.1. Часовник господина Хамфрија. ... 139
4.3.1.1. Жанр сваштаре ... 140
4.3.1.2. Поигравање са границама фикције ... 142
4.3.1.3. Романтична страна познатих ствари ... 146
4.3.1.4. Прича „Стара продавница реткости". ... 148
4.3.2. *Стара продавница реткости* ... 149
4.3.2.1. Сваштарски роман ... 149
4.3.2.2. Рецепција ... 151
4.3.2.2.1. Питање сентименталности и реалистичности ... 152
4.3.2.2.2. Фикционални приказ емоционалних механизама и њихов метафикционални аспект ... 155
4.3.2.2.3. Физиологија фикције ... 159
4.3.2.3. Смрт Мале Нел као рађање реализма ... 162
4.3.2.4. Мала слушкиња и Дик Свивелер ... 167
4.4. *Барнаби Рај* ... 170
4.4.1. Жанр историјског романа ... 171
4.4.2. Дикенсово огледање у жанру историјског романа ... 174
4.4.3. Утицај и трагови савремене стварности у Дикенсовом историјском роману ... 180
4.4.3.1. Контроверза њугејтског романа ... 184
4.4.3.2. Јавна погубљења и јавни дискурси о њима ... 187
4.5. Писма из Америке, *Америчке хартије* и *Мартин Чазлвит* ... 193
4.5.1. Америчка штампа. ... 196
4.5.2. Писма из Америке ... 199
4.5.3. *Америчке хартије* ... 208
4.5.4. *Мартин Чазлвит* ... 213
4.5.4.1. Фикционална слика америчког орла ... 217
4.5.4.2. Стари и Нови Свет ... 219
4.5.5. Последице америчког искуства и америчких списа ... 224
4.6. Божићне књиге и *Дневне вести* ... 225
4.6.1. Периодични новинарски „ударци" ... 226
4.6.2. *Божићна песма у прози* ... 232

4.6.2.1. Прича о духовима Божића као алегорија о фикцији 234
4.6.3. *Звона* 243
4.6.4. *Цврчак на огњишту* 250
4.6.5. *Дневне вести* 254
5. Закључак. 261
Литература 275
Биографија аутора 286

1. УВОД.

Књижевност и новинарство раног викторијанског периода биле су две уско повезане и испреплетене праксе културе штампе. Њихов међусобни однос је обликовао и усмеравао развој штампе као првог масовног медија. Стваралаштво и рад Чарлса Дикенса су посебно упутни за разумевање сложеног односа књижевности и новинарства, и за сагледавање садејства различитих пракси писања и медија штампе, јер су његови рани текстови непосредно утицали на значајне развитке у култури штампе тог доба. Премда Дикенс данас важи за једног од најзначајнијих писаца енглеске књижевности, његово књижевно стваралаштво је дубоко повезано са његовим новинарским радом. Великан енглеске књижевности је започео своју радну каријеру као новинар. До краја живота упоредо се бавио новинарством и књижевношћу. Извесно је да је обе делатности сматрао важним. Поврх свега, чини се да је увиђао значај њиховог садејства. Упорно истрајавање у упоредном обављању више различитих послова унутар медијског система и огледање у писању у мноштву различитих формата су значајна обележја Дикенсовог рада. Сви писани трагови које је оставио за собом сведоче о израженој жељи да својим радом утиче на друштвену стварност. Упадљиво је колико често је као циљ својих текстова наводио „задавање ударца". Разликовао је, притом, врсте и јачине удараца, схватајући да дејство ударца зависи од облика у ком се материјализује. Књижевност је видео као ефектније средство у постизању тог циља. Ипак, његово књижевно стваралаштво носило је многа обележја оновременог новинарства и настајало је под јаким утицајем услова и ограничења устројства штампарске индустрије. Штавише, чини се да су снага и домет његових „удараца" били највећи управо онда када је стварао комбинујући књижевне поетике и новинарске политике. Дикенс је разумео да јачина било ког ударца не зависи само од изолованог текста, већ од интертекстуалне и интермедијалне мреже, као динамичних структура у које је сваки појединачни текст урођен. Његов новинарски и књижевни рад су се међусобно допуњавали. Своју циљну публику називао је „великим океаном човечанства", свестан чињенице да је масовна штампа омогућавала такво виђење публике. Да би допро до тако широке публике, знао је да мора да јој се обраћа много, често и у различитим видовима. Чинио је то незајажљиво и неуморно, одговарајући са изузетном гипкошћу и спремношћу на услове убрзане и проширене производње и дистрибуције штампаних материјала. Увиђајући да је трансмедијалност основа новонастајућих масовних медија, он се стално кретао путем различитих медијских фронтова, тиме увећавајући шансе да његове речи чује што већи део тог пространог океана човечанства. Тиме је стекао статус прве самостворене медијске звезде масовне културе (John 2010: 7).

Дикенсова позиција у оквирима викторијанске културе штампе била је истовремено парадигматична и изузетна. Његово стваралаштво одражавало је целокупну медијску културу, али ју је и преображавало. Он је пратио промене индустрије штампе и прилагођавао им се, али је својим радом уједно и усмеравао и надахњивао нове токове. Статус звезде га је чинио изузетним представником свог времена, али је као звезда представљао типичан феномен новонастајуће културе масовних медија. Дикенсови текстови били су и знаци и путокази времена.

1.1. Предмет и опсег истраживања. Наш рад истражује однос новинарства и књижевности у Дикенсовом стваралаштву од 1833. до 1846. године. Хронолошки ћемо анализирати његове књижевне и новинарске текстове настале током тих година. Анализом ће бити обухваћено шест романа: *Пиквиков клуб* (1836–1837), *Оливер Твист*

(1837–1839), *Николас Никлби* (1838–1839), *Стара продавница реткости* (1840–1841), *Барнаби Рац* (1841) и *Мартин Чазлвит* (1843–1844). Сагледаћемо прве три божићне књиге: *Божићна песма* (1843), *Звона* (1844) и *Цврчак на огњишту* (1845). Дикенсову прву публикацију, *Бозове скице* (1836) посматраћемо као погранично дело које стоји између новинарства и књижевности. Од новинарских текстова издвојићемо уретке из *Бентлијеве сваштаре*, *Истражитеља* и *Јутарње хронике*, као и новинарски путопис *Америчке хартије* (1842). Његов уреднички рад осветлићемо кроз примере недељника *Часовник господина Хамфрија* (1840–1841) и дневних новина *Дневних вести* (1846).

Ово раздобље Дикенсовог стваралаштва оквирно се подудара са раним викторијанским периодом. То је значајан период у историји медија јер представља прво доба масовних медија у Британији. Током тих година долази до вртоглавог раста индустрије штампе. Са растом долази и до умножавања медијских формата и жанрова. Под утицајем промењених услова производње штампаних текстова успостављају се нове жанровске конвенције, теоријске претпоставке, етичке и поетичке парадигме различитих медијских пракси. Присутни су бројни огледни и хибридни формати који настају преплитањем различитих дискурса. Тридесете и четрдесете године деветнаестог века биле су време „пупољења и ускомешаности", период „плодоносних хибридних огледа и кретања ка новим формама и темама" (HOLLINGTON 2008: 456).

Из перспективе књижевне историје, реч је о прелазном периоду који је претходио устоличењу реализма као доминантног правца и који се данас најчешће назива раним реализмом. Таква еволутивна одредница, међутим, засењује хетерогеност тадашњег књижевног стваралаштва. Поред трагова који навештавају реализам, стваралаштво овог периода обележавају значајни утицаји других поетичких парадигми попут романтизма, сентиментализма, као и мање признатих популарних књижевних традиција. Роман као носећи жанр реализма и даље није устоличен, те се срећемо са низом прелазних и поетички лабавије утемељених варијанти овог жанра. Консензус постоји поводом одређења 1848. године као преломне у историји британске књижевности. Између 1846. и 1848. године објављена су четири дела која су навестила долазак доба „великих романа". То су били Текеријев *Вашар таштине* (1847–1848), *Џејн Ејр* (1847) Шарлоте Бронте, *Оркански висови* (1847) Емили Бронте и Дикенсов *Домби и син*, чија публикација је трајала од 1846. до 1848. године. Тек након тога долази до „наступања викторијанског консензуса о реализму као доминантној естетици романа" (HOLLINGTON 2008: 460). Следствено, ми ћемо пратити Дикенсов рад све до романа *Домби и син*. Етапа Дикенсовог стваралаштва коју ћемо изучавати само се условно може назвати раном. Различити критичари дају различите процене прекретнице између раног и зрелог периода његовог стваралаштва. Зависно од критеријума које примењујемо, то може бити *Николас Никлби*, *Стара продавница реткости*, *Барнаби Рац*, *Мартин Чазлвит* или пак божићне књиге. Наша одлука да обухватимо дела настала завршно са 1846. годином мотивисана је контекстуалним околностима, а не одликама самих текстова. Наиме, ми желимо да се осврнемо на период у ком поетика реализма није била конвенционално устоличена, самим тим ни жанр реалистичког романа.

Новинарство у раном викторијанском периоду и даље није било успостављено као независна делатност и као уважена професија. Профилисање новинарства одвијало се путем раздвајања од књижевности. Први и основни критеријум разликовања био је материјални облик издања или медијски формат објављивања. Сажето речено, књижевност је представљала оно што је имало појавни облик књиге, док је новинарство било оно што се налазило на страницама периодичних новина. Други кључни критеријум разликовања био је вредносни. Књижевност се сматрала вреднијом делатношћу од новинарства. Умеће књижевног писања сматрано је уметношћу, док је новинарско писање виђено као занатска вештина. Књижевна дела су оцењена као носиоци трајних вредности,

насупрот ефемерним новинарским обавештењима. Материјални и вредносни критеријум губе значај у периоду који обрађујемо у овом раду. Са Дикенсовим *Пиквиковим клубом* књижевност одлучно улази у домен периодичне штампе, где се веома успешно задржава. Постојеће хијерархије које су по вредносним принципима разграничавале различите облике штампаних пракси урушавале су се под императивом ширења тржишта и масовизације медија. Хијерархизован однос књижевности и новинарства почео је да се преображава у однос супарништва. Књижевност и новинарство су све више постајале две ривалске медијске праксе (RUBERY 2009). Делатност новинарства је освајала статус кредибилитета и дигнитета одмеравајући се са делокругом књижевности. Премда говоримо о конкретном и особеном историјском тренутку, ривалитет књижевности и новинарства опстаје до данашњих дана, без обзира на све тековине и промене које су обележиле последња два века. Разлог томе јесте што оне и даље чине део истог тржишно одређеног система медија штампе, који без конкурентности не би могао да опстаје.

Међутим, сагледавањем књижевности и новинарства овог доба, открива се да супарништво заправо можемо окарактерисати као нарцизам малих разлика. Постојале су упадљиве сличности чак и у погледу теоријских претпоставки двеју пракси. Поједини новинарски жанрови који већ тада имају јасније контуре и дефинисана начела деле носеће теоријске претпоставке са књижевним жанровима. Тако жанр парламентарних извештаја конвенционално подразумева интервенције извештача зарад „улепшавања" речи посланика. Сензационалистичке новинарске *приче* непосредно указују на своју повезаност са књижевном формом приче. С друге стране, књижевно стваралаштво се све више окреће ка реалистичком представљању садашње и овдашње стварности и одликује га изражена референцијалност. У том погледу, књижевност почиње све више да личи на новинарство. Треба подсетити и на чињеницу да су се новинарским и књижевним послом махом бавили исти људи. Већина викторијанских књижевника писала је и објављивала новинарске текстове; већина викторијанских новинара имала је амбиције да се остваре и као књижевници. Дикенс је у том погледу био типичан представник свог доба. То можемо са лакоћом закључити из данашње перспективе. Као млади безимени новинар Боз, који је сасвим случајно постао писац Чарлс Дикенс, он је за своје савременике био потпуно атипична аномалија.

Наше интересовање за овај предмет усмерено је првенствено на испитивање начина на који књижевност, односно новинарство раног викторијанског доба представљају стварност. Тачније, занима нас да ли се по том основу могу повући јасне границе између књижевног и новинарског приступа писању и између текстова који настају као резултати таквих приступа. У основи, то је питање односа различитих дискурзивних пракси према појму истине: могућностима и начинима њене спознаје, представљања и преношења. Масовизација медија није значила само повећање медијских извора и проширење публике, већ и умножавање приступа преношењу истине. Чини се да је жарка жеља ка проналажењу нових и тачнијих метода верног преношења стварности ишла упоредо са процесом ширења тржишта штампе, односно јавног дискурса, било да то ширење карактеришемо као масовизацију, демократизацију или пак као обе. Одговоре на то питање даћемо кроз примере Дикенсових текстова.

1.2. ЛИТЕРАТУРА. Избор литературе је један од методолошки највећих изазова овог истраживања. Изузетно је много написано о лику и делу Чарлса Дикенса, али и о викторијанској књижевности и култури штампе уопште. Као академске изворе за тумачење и прегледе рада Чарлса Дикенса највише смо се ослањали на неке од најрелевантнијих и најпродуктивнијих савремених ауторитета у тој области. Највећи број ауторских и уредничких публикација о Дикенсу које су подупрле ово истраживање потиче од Мајкла Слејтера (Michael Slater), Пола Шлика (Paul Schlicke) и Роберта Патена (Robert

Patten). Позивамо се и на неке старије, али и даље релевантне дикензијанце, попут Г. К. Честертона (G. K. Chesterton), чије многобројне студије о Дикенсу, настале у првој половини двадесетог века, до данас одишу свежином и оригиналношћу. Издвојили бисмо и капиталну студију Кетрин Читик (Kathryn Chittick) *Дикенс и хиљаду осамсто тридесете* (*Dickens and the 1830s*), која нам је послужила као непроцењив извор за контекстуализацију Дикенсових раних радова. Када је у питању Дикенсово новинарство, постоји знатно мање релевантних студија. Пионирски рад у тој области био је *Дикенсово новинарство* (*Dickens' Journalism*), прва сабрана колекција Дикенсових новинарских текстова, коју је приредио Слејтер. Недуго затим Џон Дру (John Drew) објављује прву критичку студију посвећену Дикенсовом новинарству у целини *Дикенс новинар* (*Dickens the Journalist*). У међувремену је објављено још значајних студија о појединачним аспектима Дикенсовог новинарског рада, које ћемо поменути у поглављима која следе. Већину других студија о Дикенсу користимо за појединачна поглавља, односно као потпоре за тумачење конкретних дела. Не умањујући њихов значај за наш рад, овде их нећемо поименце наводити услед обимности списка.

Приликом представљања ширег контекста ране викторијанске културе штампе ослањали смо се на многобројне изворе. Издвојили бисмо студије Ричарда Алтика (Richard Altick) *Обичан енглески читалац: Друштвена историја масовне читалачке публике 1800–1900* (*The English Common Reader: A Social History of the Mass Reading Public 1800–1900*), *Новина новина: Викторијанска фикција након открића вести* (*The Novelty of Newspaper: Victorian Fiction After the Invention of the News*) Метјуа Риберија (Matthew Rubery) и *Серијалне форме: Недовршени пројекат модерности* (*Serial Forms: The Unfinished Project of Modernity*) Клер Петит (Claire Pettitt).

Студија на основу које ћемо поставити нашу полазишну хипотезу је *Чињеничне фикције: Порекла енглеског романа* (*Factual Fictions: The Origins of the English Novel*) Ленарда Дејвиса (Lennard Davis). Он истиче заједнички ток развоја романа и вести и назива га вести-роман дискурсом. Тај дискурс од почетка почива на тврдњи о новости и истинитости свог садржаја. Уједно, почива на конвенцији амбивалентног односа фикција и чињеница. Текстове који настају из тог дискурса назива чињеничним фикцијама. Значајно је да Дејвис историјским осврtом уочава постојање исте амбивалентности у жанровима вести и романа који ће се касније сматрати супротстављеним управо по основу своје фикционалности. До таквог раздвајања долази у раном модерном периоду као последица „растућег правног притиска за разликовање степена доказа, истинитости (веродостојности) и трагова" (DAVIS 1996: *xii*). Нови однос између чињеница и фикција је културолошки оснаживан. Наративне форме вести, романа и историографије издвојене су по критеријуму њиховог претпостављеног односа према истинитости (DAVIS 1996: *xii*). Међутим, без обзира на постављене међе, у култури штампе настављају да постоје категорије текстуалности које проблематизују разликовање степена истинитости. То је превасходно роман, који амбивалентним ставом према сопственој фикционалности подрива истинитост начелно фактографских жанрова. У том смислу, роман као књижевни жанр постаје поприште критичког преиспитивања језичког посредовања стварности, могућности спознаје и досезања истине. Чињеничне фикције Дејвис заправо уводи као синоним за жанр романа, конкретно за осамнаестовековни енглески роман. Његов приступ је историјско-материјалистички. Он се конкретно бави развојем британског романа завршно са осамнаестим веком. Преузимајући његов приступ, увиде и разумевање чињеничних фикција, ми ћемо испитати токове преплитања чињеница и фикције у раном викторијанском добу, на конкретним примерима Дикенсових текстова. С обзиром на то да предмет нашег истраживања неће бити само Дикенсови романи, већ и текстови других жанрова, ми ћемо предложити шире разумевање појма чињеничних фикција од Дејвисовог. Наиме, предложићемо да категорија чињеничних фикција може објединити

многе од прелазних и хибридних жанрова у која се сврставају Дикенсова дела обухваћена нашим радом.

1.3. Недовољно осветљени проблеми и значај истраживања. На основу литературе коју смо изучили, примећујемо да је неупоредиво мање пажње посвећено Дикенсовом новинарству него књижевности. То се посебно односи на године од објављивања сабраног издања *Бозових скица* до средине века, када почиње објављивање његовог чувеног часописа *Домаће речи* (*Household Words*). Новинарски текстови које је објављивао у овом периоду нису имали значај и утицај као што су имале *Бозове скице* и радови који су уследили након 1850. године. Међутим, они осветљавају књижевна дела настала у том периоду на нов начин. С тим у вези, сматрамо да није посвећено довољно академске пажње динамичком односу Дикенсове књижевности и новинарства, и начинима на које су се ове две праксе у Дикенсовом раду и стваралаштву преплитале и допуњавале. Запажање од ког и ми полазимо наводи Дру: „Дикенсов својеврстан таленат није лежао ни у писању романа, нити у новинарству *per se*, већ у њиховом бриљантном сједињавању, чиме је допринео жанровском редефинисању књижевности" (Schlicke 2011: 309). Као прво, додали бисмо да је Дикенс, поред редефинисања књижевности, допринео и дефинисању новинарства. Оно што ми желимо дубље да истражимо јесу сами појмови књижевног и новинарског у Дикенсовом раду, односно њихово значење у времену у ком је он писао. Узимајући у обзир све што је речено о прелазном периоду који проучавамо, отвара се питање да ли је разликовање књижевности и новинарства за Дикенсове савременике било толико једноставно као за нас из апостериорне позиције. Такође, сматрамо да Дикенс није довољно изучаван као критичар медија. Много тога је речено и написано о његовим настојањима да својим писањем реформише друштво. Много пута је његов реални утицај на том пољу оспорен. Сматрамо да је много значајнији и видљивији утицај имао као реформатор медијске сцене. Његово огледање у различитим облицима штампане речи, између осталог, га је водило ка преиспитивању различитих начина представљања стварности и одмеравању појма истине према имагинацији и фикцији с једне стране, и информацији и чињеницама, с друге. Нашим истраживањем ћемо настојати да допринесемо испитивању и другачијем сагледавању наведених аспеката Дикенсовог рада.

1.4. Методе истраживања. У методолошком смислу, сматрамо да до краја нису истражене могућности мултидисциплнарног сусрета историје медија и новинарства са теоријом књижевности, поглавито са теоријама фикционалности. Књижевни и текстуални приступи Дикенсу недовољно осветљавају суштинску условљеност његове поетике материјалним аспектима индустрије и културе штампе. Медијски и контекстуални приступи пренебрегавају чињеницу да је Дикенсов утицај на медијско окружење у основи био текстуалан. Ми ћемо настојати да удружимо контекстуалну и текстуалну анализу Дикенсових текстова. Општи метод истраживања одређујемо као мултидисциплинаран. У оквиру њега примењиваћемо контекстуални, историјско-материјалистички и аналитичко-интерпретативни приступ. Таква позиција ће омогућити да увидимо сложене односе међузависности текстуалних производа и контекстуалних чинилаца. Подробније и потпуније сагледавање утицаја медија штампе, као контекста књижевности реализма, може донети значајне увиде за разумевање садејства књижевне поетике и медијске политике. С друге стране, примена аналитичких метода књижевне интерпретације на новинарске текстове може допринети сувислијем разумевању историје новинарства, као и увиђању значаја самог Дикенса у историји новинарства и особеног правца у ком је подстицао развој новинарске делатности.

1.5. Хипотезе истраживања. Наша полазишна теза јесте да је испреплетеност књижевног и новинарског у Дикенсовом стваралаштву део традиције чињеничних фикција. Испреплетеност двеју пракси у том смислу није оригинална одлика масмедијског окружења, нити Дикенсовог стваралаштва. Међутим, будући да је дискурзивна пракса чињеничних фикција дубоко контекстуална, она у периоду који посматрамо има особене карактеристике и појавне облике. Како бисмо доказали Дикенсову припадност овој пракси, а уједно осветлили особености његовог стваралаштва унутар ње, сам појам фикције одредићемо као медијску конвенцију. Под тим подразумевамо да се ради о варијабилној, контекстом одређеној категорији која се развија унутар система штампаних медија и упоредо са њим.

Тврдња да пракса чињеничних фикција постоји као вишевековна традиција, међутим, упућује на то да извесне заједничке одлике фикције као конвенције морају постојати. Ми ћемо те заједничке одлике назвати траговима фикције. Издвојене трагове груписаћемо у четири категорије: текстуалне, паратекстуалне, интенционалне и ефективне трагове. Њихово присуство ћемо потом пратити у Дикенсовим текстовима. Конвенцију фикције огледаћемо кроз саодносе и садејства тих трагова. Трагове фикционалности издвајамо позивајући се на неке од најзначајнијих савремених књижевних теорија фикције. Настојаћемо да из сваке од тих позиција издвојимо увиде који могу бити значајни за наш рад и да на примерима Дикенсових дела установимо који од тих општих трагова одговарају конвенцији фикције рановикторијанских медија.

Наша друга хипотеза јесте да је пракси чињеничних фикција комплементарна пракса фикционалних чињеница. Под њом подразумевамо фактографске жанрове који садрже трагове фикције. Сматрамо да је Дикенсово новинарство парадигматичан пример фикционалних чињеница. Основна претпоставка фикционалних чињеница јесте да се чињенице стварности могу истинитије приказати путем фикционализације. Ову праксу сматрамо карактеристичном за викторијански период и за самог Дикенса. Разлог томе јесте доминантно присуство утилитаристичке идеологије и методологије приказивања стварности. Дикенс је писао у времену којим је владао утилитаристички култ чињеница. Као велики противник тог култа, он је својим писањем настојао да пружи истинитији приказ стварности. Управо због тога, развој новинарства који је желео да види и који је подржавао било је новинарство обогаћено извесним фикционалним траговима. У том смислу, његови књижевни и новинарски текстови нису доприносили разлучивању двеју врста писања, већ њиховом приближавању.

Коначно, наша кључна хипотеза је да су начини на које је Дикенс мешао књижевно и новинарско, истовремено помно ослушкујући захтеве и корективе медијског апарата и прилагођавајући им се, били кључни узрок његове велике популарности и утицаја. Уједно, тиме тврдимо да је замагљивање граница између књижевног и новинарског, односно амбивалентност поводом референцијалне природе штампаних текстова, била и једна од носећих стратегија почетних фаза масовних медија. Дикенсова невероватна слава је доказ да је примењивао стратегије које су биле повољне и за пословање медија. Наш рад је највећим делом посвећен истраживању тих стратегија Дикенсовог писања, које можемо објединити под појмом дикензијанског реализма. Сматрамо да је мешање књижевног и новинарског усидравало Дикенсове текстове у стварни свет на особен, убедљив и, што је најважније, привлачан начин. Дикензијански реализам надилазио је оквире књижевног поступка верног преношења стварности. То је био реализам у медијском смислу.

1.6. Структура рада. Након увода, у другом поглављу нашег рада поставићемо теоријске и методолошке оквире за изучавање наше теме. Дефинисаћемо кључне теоријске појмове које ћемо пратити у даљем току рада: фикцију, чињеничне фикције и фикционалне чињенице. Фикцију ћемо дефинисати као медијску конвенцију и објаснити

шта под тим подразумевамо. Теоријско упориште за такво посматрање фикције налазимо у приступима Филипа Лежена, Жерара Женета, Питера Ламарка, Стејси Френд, Корнелија Кваса и најконкретније Ленарда Дејвиса. Појединачно ћемо се осврнути на поменуте ауторе. Затим ћемо објаснити шта одређујемо као трагове фикције. Њих ћемо издвојити позивајући се на неке од најутицајнијих књижевних теорија фикције двадесетог и двадесет првог века. Осврнућемо се на текстоцентрични новокритичарски приступ Клинта Брукса и Роберта Пена Ворена и на феноменолошки приступ Кете Хамбургер. Те приступе ћемо допунити структуралистичким позицијама, превасходно паратекстуалним теоријама Жерара Женета. Размотрићемо приступе који фикцију посматрају као интенционалну категорију, попут позиције Џона Серла и других представника теорије говорних чинова. Сагледаћемо и рецепционистички усредсређен приступ фикцији Кендала Волтона. На мноштво приступа се позивамо како бисмо дочарали сложеност разумевања фикције и како бисмо доказали конвенционалну и варијабилну природу тог појма. Издвојене трагове испитиваћемо на примерима Дикенсових текстова.

У трећем поглављу ћемо приказати историјски контекст предмета истраживања, тачније културу и индустрију штампе у раном викторијанском периоду. Изнећемо троструки историјски преглед: историју медија штампе, историју књижевности и историју новинарства. У првом одељку ћемо размотрити медиј штампе као индустрију, приметити одлике тржишта штампе и издвојити основне врсте штампаних производа. Будући да говоримо о времену када долази до великих промена у том домену, део овог прегледа ће обухватити и кључне догађаје медијске историје из неколико претходних деценија. Тај одељак ће приказати материјалистички контекст и вантекстуалне чиниоце који су обликовали културу штампе и довели до настанка масовних медија. Наредна два одељка биће усмерена на текстуалне и поетичке аспекте. Објаснићемо због чега је рани викторијански период био прелазно раздобље у британској књижевности. Хетерогеност стваралаштва, неомеђеност жанрова и непостојање доминантне књижевне поетике издвојићемо као основне одлике књижевности овог доба. На тематском плану указаћемо на растуће интересовање за прозно представљање савремене стварности и свакодневног, локалног живота. Сагледаћемо развојну фазу новинарства као делатности и представити друштвену функцију коју је новинарство као јавни дискурс имало. Осврнућемо се на неке од истакнутих новинарских жанрова и сагледати њихова начела, оквире и претпоставке у погледу начина представљања стварности.

Четврто поглавље представља полигон на ком ћемо испитати изнете претпоставке. У њему ћемо подробно анализирати Дикенсове текстове. Тачније, анализираћемо оне аспекте његових текстова који откривају појединости о односу књижевности и новинарства у његовом стваралаштву, али и у ширем медијском контексту. Утврдићемо да ли његови текстови могу бити окарактерисани као део традиције чињеничних фикција и фикционалних чињеница.

У закључку ћемо дати преглед најважнијих увида до којих смо дошли током истраживања. Затим ћемо утврдити да ли резултати одговарају постављеним хипотезама. Уколико дођемо до неочекиваних и непредвиђених закључака, покушаћемо да сагледамо њихове импликације и значај. Коначно, упутићемо на даље перспективе за изучавање овог предмета.

1.7. Циљеви и очекивани резултати истраживања. Циљ нашег истраживања је да уочимо и испитамо начине на које је Дикенс преплитањем књижевних и новинарских поступака, начела и пракси утицао на токове развоја књижевности реализма и викторијанског новинарства, а тиме и на културу и индустрију штампе као новонастајућег масовног медија. Посматрајући Дикенсове текстове из контекстуалне, медијске перспективе, упоредо настојимо да осветлимо на које начине је устројство

медија штампе, као индустрије, усмеравало и условљавало књижевне и новинарске праксе писања, њихова етичка и естетичка начела и оквире. Мултидисциплинарним приступом који примењујемо желимо да подсетимо на значај који удвајање медијске и књижевне перспективе у научном истраживању може имати за потпуније разумевање како књижевног стваралаштва и новинарске делатности, тако и начина функционисања медија. Поврх свега, такав приступ омогућава потпуније разоткривање теме посредовања стварности, која представља средишњи проблем књижевности реализма и новинарства као професије.

Настојимо да укажемо на то да је Дикенс током првих четрнаест година своје каријере активно развијао свест о разликама и сличностима књижевности и новинарства, и да се развој те свести одражавао и на његово писање. Сматрамо да тако можемо допринети бољем разумевању значаја новинарства, и као извора искуства, умећа и инспирације, и као мете критике, за обликовање Дикенсове књижевне поетике. Такође, настојимо да осветлимо утицај Дикенсовог књижевног стваралаштва, посебно његовог разумевања могућности и моћи фикционалног израза, на развој викторијанског новинарства. Усредсређивањем на тачке преплитања књижевног и новинарског у Дикенсовом стваралаштву, што теоријски одређујемо појмовима чињеничних фикција и фикционалних чињеница, настојимо да дубље истражимо разлоге због којих су амбивалентности поводом истиносног статуса текстова биле присутне у култури штампе и како су деловале на рецепцију. Желимо да покажемо да је тај вид поигравања са истиносним статусом текстова био и начин критике и преиспитивања пракси представљања стварности у штампи, али и успешна стратегија за одржавање интересовања широке публике. Дикенс је својим заводљивим и примамљивим реализмом наводио своје читаоце да драговољно поверују у стварност плодова његове имагинације, али је, уједно, сталним имагинативним раскринкавањем неистинитости наводних чињеница које су испуњавале штампу, подсећао читаоце да не треба олако да верују свему што прочитају. Дикенсово вешто и особено комбиновање књижевног и новинарског желимо да сагледамо у светлу његове велике популарности и да покажемо зашто је баш та одлика његовог писања доприносила привлачности и утицајности његових текстова.

Коначно, циљ нашег истраживања је да докажемо значај изучавања почетних ступњева масовног медија штампе, и то на примеру писца који се сматра првом *звездом* масовне културе, за продубљеније разумевање појединих аспеката савремених масовних медија. Увиђањем многострукости хибридних облика које је Дикенс стварао, а који су настали различитим комбинацијама новинарских и књижевних елемената, желимо да подвучемо многострукост приступа истинитости текста који масовни медији од самог почетка подразумевају. Враћањем на почетке масовних медија желимо да покажемо да је тадашња публика била једнако збуњена масовношћу садржаја и многострукошћу представљених „истина", као и ми данас. Постављањем феномена преплитања књижевности и новинарства код Дикенса у оквире вишевековне традиције намерног замагљивања граница између фикција и чињеница, као стратегије штампаних медија и начина критике пракси штампе, настојимо да поставимо основе за праћење токова те традиције и до данашњих дана. Изучавањем односа књижевности и новинарства у Дикенсовом стваралаштву настојимо да дубље проникнемо у проблем медијског посредовања стварности и да нагласимо значај Дикенсовог рада за постављање неких од темеља културе масовних медија.

Очекивани резултати нашег истраживања су:

1. Јасно теоријско образложење фикције као медијске конвенције и издвајање трагова фикционалности путем којих се открива фикционални статус текста. Затим, теоријско проширење појма чињеничних фикција, образложење појма фикционалних чињеница и испитивање њихове примењивости у анализи Дикенсових текстова.

2. Постављање Дикенсовог стваралаштва и рада у контекст ране викторијанске културе и индустрије штампе, поетичке оквире раног реализма и развојне токове новинарства, и утврђивање његове особене позиције унутар тог контекста. С тим у вези, очекујемо да дођемо до ближих увида о узајамном дејству чиниоца ширег медијског контекста и Дикенсових текстова.
3. Сагледавање односа књижевног и новинарског у Дикенсовом стваралаштву, са нагласком на динамичности тог односа, који се током првих четрнаест година његовог рада развијао и мењао. Путем анализираних дела, очекујемо да дођемо до прецизнијих увида о томе како и зашто се тај однос мењао.
4. Издвајање конкретних начина на које се књижевност и новинарство преплићу и међусобно огледају у Дикенсовом стваралаштву и ефеката које су таква преплитања и огледања имала на оригиналну рецепцију и на Дикенсову популарност, његов статус звезде и бренда викторијанске културе.
5. Увиђање значаја амбивалентности поводом фикционалности текстова за пословање штампе као масовног медија с једне стране, и као средства критике и преиспитивања истинитости медијских представа стварности, с друге.

2. КАТЕГОРИЈА ФИКЦИЈЕ.

На самом почетку неопходно је нагласити да фикцију не поистовећујемо са књижевношћу. То је категорија која начелно служи као индикатор књижевности, а истовремено, и као контраиндикатор новинарства. Кроз сагледавање сложености појма фикције и њених амбивалентних манифестација, осветлићемо проблематичност разграничавања књижевног и новинарског дискурса. Будући да се термин фикција у оквирима различитих дисциплина и дискурса користи за означавање различитих појмова, почећемо од дефинисања термина и одређивања појма с којим га ми у овом раду повезујемо.

2.1. Термин фикција. Реч фикција изведена је из латинске речи *fingere*, која има неколико сродних, али и вредносно супротних значења: од обликовати до фабриковати[1]. У свакодневном говору најчешће означава нешто што је измишљено, што није стварно ни истинито, али задржава и конотацију обликовања, што је доводи у везу са уметничким стварањем. Фикција представља и научни термин, а користи се за означавање различитих, често несродних појмова. На првом месту, разлог томе је што се овај термин користи у различитим дисциплинама, те се о фикцији може говорити као мултидисциплинарном термину. Иако је присутан у многим дисциплинама – од математике, до права – термин је најзначајнији у оквирима филозофије и науке о књижевности, и то превасходно од краја деветнаестог века наовамо. У средњем веку среће се у филозофском дискурсу у значењу концептуалне апстракције, идеје која је антипод истини. На пољу теорије и историје књижевности јавља се тек у модерном добу, у блиској вези са развојем штампе, и у тим оквирима се одлучније одваја од негативног вредносног предзнака наглашеног у дискурсима у којима је супротстављена истини. У контексту књижевности, фикција добија и позитивну конотацију стваралачког и имагинативног, те допушта да се појам развија и у правцима који нужно не отварају питање односа према чињеничној истини, већ се баве другим аспектима стваралаштва. Уопштено се може рећи да у поетичком смислу фикција најчешће служи као жанровска одредница. Међутим, различити аутори нуде различите дефиниције фикције као жанра. Дорит Кон (Dorrit Cohn) се опредељује да фикцију одреди као књижевне нереференцијалне наративне текстове, где убраја жанрове романа, кратке приче, баладе и епа (1999: 15). Кете Хамбургер (Käte Hamburger) фикцију одређује као посебну врсту употребе језика која ствара привид живота; услов таквог привида је „једино и искључиво испуњен драмском и епском фикцијом (приповјест у трећем лицу), као и филмском" (1976: 80). Барбара Хернштајн Смит (Barbara Herrnstein Smith) говори о фикционалном дискурсу који почива на конвенцији репрезентације и тврди да „се *сва* поезија може сматрати таквом [...], не само репрезентација говора у драми, већ и лирика, епика, приче и романи" (1978: 24). Поред тога, Кон издваја још два уобичајена значења фикције у дискурсу о књижевности, односно у значењу „вербалне или књижевне експресије" (1999: 6). Једно од њих је блиско свеобухватном жанровском одређењу Хернштајн Смит, којим се заправо долази до изједначавања појмова фикције и књижевности (барем у погледу обима). Кон поред Хернштајн Смит издваја и друге ауторе сличног становишта попут Сузан Герхарт (Suzanne Gearhart), Пола де Мана (Paul de Man) и Питера Мекормика (Peter McCormick), а као заједничку основу свих ових становишта примећује одбацивање наративне природе фикције (1999: 8). Насупрот таквом посматрању, стоји дефиниција фикције као синонима за наратив, где је позиција Хејдена

[1] Из истог латинског корена потиче и реч *фингирати*, што значи лажно представљати (Клајн – Шипка 2006: 1327), чије су варијације присутне у савременим европским језицима: (итал.) *fingere*, (франц.) *feindre*, (енг.) *feign*, (нем.) *fingieren*.

Вајта (Hayden White) стожерна (1999: 8–9). Набрајање значења фикције би се могло наставити, но наведене варијанте довољно илустративно указују на вишезначност термина, чак и унутар једне дисциплине.

Коначно, вишезначност термина се развија и у интердисциплинарним сусретима. Наиме, поједина значења фикције настају приликом примене једног од значења успостављеног у оквиру једне дисциплине на поље друге. У тим случајевима долази до издвајања нових, интердисциплинарних и специјализованих појмова фикције. Најчешће је реч о преплитању филозофског и поетичког дискурса о фикцији, где се филозофске теорије фикције обично примењују и испитују на примерима књижевних фикција. Као пример може послужити дефиниција фикције коју предлаже Кете Хамбругер, а коју развија кроз дијалог са филозофском теоријом фикције Ханса Фаингера (Hans Vaihinger), и коригује његов модел, како би био примењив на пољу књижевне теорије. Фаингер уводи појам *као-да* структуре, којим објашњава фикцију као нешто што се представља као да је реалност, а заправо није. Хамбургер додаје да се у случају књижевних фикција заправо ради о *као* структури (1976: 78–80). Ту није посреди претварање, јер је код књижевних фикција наглашена илузорност, која нас позива да у њу поверујемо. На утицајну позицију Кете Хамбургер ћемо се подробније осврнути у наставку рада; на овом месту је узгредно помињемо као пример интердисциплинарног приступа фикцији. Од осамдесетих година двадесетог века наовамо, интердисциплинарни приступи фикцији су све присутнији, јер постоји све већа склоност да се фикција разуме као категорија која је одређена већим бројем разнородних фактора.

Један од кључних проблема у вези са изучавањем фикције је управо то што се у радовима на ову тему често не прави довољно јасна дистинкција појма, не адресира се вишезначна и мултидисциплинарна природа термина, и оснажује се претпоставка о подразумеваном значењу фикције (Cohn 1999: 1–17). Парадигматичан пример тога можемо видети у студији новокритичара Клинта Брукса (Cleanth Brooks) и Роберта Пен Ворена (Robert Penn Warren) *Разумевање фикције* (*Understanding Fiction*), која ће деценијама служити као уџбеник на америчким универзитетима. Она започиње речима: „Ово је књига о читању фикције и може се учинити пожељним да је започнемо дефинсањем предмета. Међутим, у одређеном смислу, дефиниција није потребна, јер свако осећа да зна шта је фикција" (Brooks – Warren 1959: 1). Иако се такав став не среће често у овако изричитом облику, он је имплицитно присутан у многобројним студијама чији је предмет фикција, а које не прецизирају шта под тим појмом подразумевају. Стога ћемо на првом месту јасно одредити на који начин ми у овом раду схватамо фикцију. Дефиницију фикције за коју ћемо се определити не предлажемо као замену за неку другу дефиницију, нити инсистирамо на њој као ваљанијој од других. Наше опредељење за конкретан начин посматрања фикције мотивисан је уверењем да ће нам успостављање такве категорије помоћи у бољем расветљавању односа књижевности и новинарства у опусу Чарлса Дикенса.

2.2. Фикција као медијска конвенција. Услед чињенице да је Дикенсов рад у великој мери био усмераван и одређен медијима, тачније тадашњом штампарском индустријом, сматрамо да је за ово истраживање неопходно разматрати фикцију у контексту ширем од књижевног, односно поетичког. У овом раду ћемо фикцију посматрати као медијску конвенцију. Оквир медија штампе отвара простор за сагледавање садејства многоструких фактора, укључујући и поетичке, кроз које се медијске конвенције успостављају, развијају и одржавају. Сматрамо да фикција, као медијска конвенција, почива како на текстуално-поетичким постулатима, који се могу открити као трагови фикционалности унутар текста, тако и на бројним вантекстуалним чиниоцима које намећу карактеристике и стратегије самих медија, а који зависе од историјских, социолошких, економских, правних

и политичких околности. Притом, наглашавамо конвенционалну природу и текстуалних и вантекстуалних фактора. Фикцију ћемо посматрати као варијабилну категорију условљену конкретним контекстом, а не као универзалну и непроменљиву категорију, како се она обично схвата у филозофским, а понекад и у поетичким дискурсима. Одлука да фикцију повежемо са медијским оквирима мотивисана је и чињеницом да у поетичком дискурсу овај термин почиње да се појављује тек када је штампарска индустрија узела маха. Како штампарски медиј постаје масовнији, тако и термин фикција постаје присутнији у дискурсу о књижевности, а промене у његовом значењу условљене су садејством медијских и поетичких фактора. Медијски контекст сматрамо прикладним за наше сврхе, јер сам медиј може послужити као призма кроз коју се преламају многобројни разнородни утицаји – поетички, социолошки, економски, правни – који, као резултат обликују конвенцију коју зовемо фикција.

Наш приступ фикцији је интердисциплинаран, контекстуалистички и, у вези с тим, материјалистички. Стејси Френд у есеју „Фикција као жанр" ("Fiction as a Genre") уводи термин контекстуалистичког приступа фикцији, као алтернативу редукционистичком. Редукционистички приступ своди фикцију на одлике фикционалности које се могу препознати у одређеним сегментима појединачног дела, док контекстуалистички подразумева сагледавање појединачног дела у оквиру ширих целина, превасходно у контексту жанровских пракси (FRIEND 2012: 187). За нас контекстуалистички приступ подразумева и узимање у обзир других контекстуалних аспеката, поред жанровског. На првом месту то је непосредни, примарни контекст текста, односно материјални облик у ком се текст у стварности појављује. У том смислу наш приступ одређујемо и као материјалистички. Оквирни модел за такав приступ налазимо у интердисциплинарној области историја књиге, која се развија осамдесетих година двадесетог века. Сматра се да је студија која је послужила као полазишна тачка за овај нови приступ *Појава књиге* (*L'Apparition du livre*) Лисјена Февра (Lucien Febvre) и Анри-Жан Мартина (Henri-Jean Martin) објављена 1958. године, у којој се књига посматра у контексту медија штампе. Доналд Макензи (Donald McKenzie), Роже Шартије (Roger Chartier) и Роберт Дарнтон (Robert Darnton) преузимају такав приступ и даље га развијају. Дарнтон у есеју „Шта је историја књиге?" ("What is the History of Books?") одговара да је то „друштвена и културна историја комуникација путем штампе" (1982: 65). Иако историја књиге подразумева историју разних формата којима се текст преноси, од глинених таблица до савремених дигиталних формата, највећи део истраживања усмерен је на период након открића штампарске пресе, те је и медиј штампе у фокусу. Основни предмет истраживања је процес кружења књиге, чије су фазе продукција, циркулација и утицај. Те фазе су паралелне са инстанцама ауторства, издаваштва и рецепције.

> „Историја књиге се бави сваком фазом овог процеса, и процесом као целином, са свим својим варијацијама кроз време и простор и свим односима са другим системима који га окружују – економским, друштвеним, политичким, културним" (DARNTON 1982: 67).

Премда Албер Тибоде (Albert Thibaudet) још тридесетих година двадесетог века примећује да се: „књижевност одвија као функција Књиге, а ипак, мало је тога о чему човек књиге размишља мање него о Књизи" (1930: 141), шире академско интересовање развијено је тек неколико деценија касније. Развој историје књиге може се посматрати као део растућег интересовања за изучавање масовних медија, те као један од приступа који се развија у оквиру студија медија. Теза зачетника студија медија Маршала Маклуана (Marshall McLuhan) – медиј је порука (1971: 41–58) – била је порука и за теорију и историју

књижевности, у оквиру којих је порука изучавана са релативно мало обазирања на систем који омогућава њено преношење и кружење. Историја књиге, насупрот историји књижевности, нагласак ставља на материјални облик књижевности – на *књиге*. Реч књига се користи као заједнички именитељ за разне материјалне облике у којима се бележе и чувају текстови, не само књижевни, већ и друге врсте штампаних текстова попут новинарских, научних, политичких, рекламних итд. Изучавају се материјалне карактеристике самог издања попут формата, дизајна, илустрација, типографије, пропратног текста, али и конвенције, праксе и законитости процеса производње штампаних књига и произвођења њиховог значења. Говоримо о праксама попут серијализације романа у деветнаестом веку, где се може веома јасно видети како медијска конвенција утиче на сам текст (захтеви штампе непосредно условљавају ауторово обликовање наратива), али и на начин рецепције (одложено и испрекидано читање). Значајан допринос у истраживању материјалних одлика издања даје Жерар Женет (Gérard Genette) у студији *Прагови* (*Seuils*), која ће и за нас бити веома важна и на коју ћемо се враћати у даљем раду. Ту Женет уводи обједињујући појам *паратекста* за све елементе који уоквирују текст, који служе као врста прага између текста и околног света, и који омогућавају његову презентацију. Ова студија нема историјски приступ (иако признаје историјску варијабилност паратекста), те само делимично дотиче поље историје књиге. Међутим, Женетова систематична класификација паратекстуалних елемената намеће се као основни појмовник приликом материјалистички окренутих истраживања књиге и дозвољава испитивање датих појмова у конкретним историјским контекстима, што ћемо ми и учинити.

Паратекст, међутим, није само средство презентације текста, већ и интерпретације. То подвлачи и Филип Лежен (Philippe Lejeune) говорећи о „пограничном пољу штампаног текста који у стварности *управља* сваким читањем" (1975: 45). Разматрајући жанр аутобиографије у *Аутобиографском пакту* (*Le Pacte Autobiographique*), Лежен долази до закључка да се жанр одређује применом актуелних издавачких кодова, чије препознавање доводи до склапања *пакта* између аутора и читаоца. Поред аутобиографског, Лежен наводи и друге пактове, попут референцијалног, фикционалног и фантазмагоријског, чиме је речено да и други жанрови постоје као кодови који се остварују у виду пактова. За нас је значајно да и Лежен запажа њихову контекстуалну природу:

> „Хронолошке варијације ових кодова (које су последица како промена позиција аутора и читалаца, тако и техничких и економских проблема издавача) омогућиле би да много јасније увидимо да имамо посла са кодовима, а не са 'природним' или универзалним стањем ствари" (LEJEUNE 1975: 45).

Леженово схватање кодова и пактова је заправо оно што ми називамо медијском конвенцијом – постојање кодова које уписују аутор и издавач, и чије препознавање наводи рецепцију на прихватање предложеног пакта. Као и Женет у случају паратекста, Лежен признаје да његов рад не даје увид у варијације конвенција, и истиче значај историјског истраживања које би употпунило његово теоријско.

То нас још једном враћа на историју књиге. Услед чињенице да фикцију одређујемо као конвенцију која се успоставља у контексту медија, улога рецепције је неизоставна карика, а историја књиге веома често као крајњи циљ има реконструисање историје рецепције. Изучавање материјалних аспеката књижевних текстова подстакнуто је освешћивањем њиховог значаја приликом тумачења, у чему је рецепционистичка критика имала важну улогу. Поред повезаности са студијама медија, историја књиге се развија као својеврстан одговор, или допуна рецепционистичкој критици. За представнике рецепционистичке критике рецепција и појам читаоца су у жижи интересовања, али се углавном говори о

читању и читаоцу као општим категоријама – о интерпретативним стратегијама имплицитног читаоца, а не реалним околностима емпиријског. Упркос значајним увидима рецепционистичке критике која „може да открије опсег могућих реакција на текст, то јест на реторичка ограничења која усмеравају читање без да га одређују" (DARNTON 1990: 181), представници ове струје не узимају у обзир специфичности конкретних, историјских читалачких публика. Дарнтон примећује: „Чини се да они понекад претпостављају да су седамнаестовековни Енглези читали Милтона и Банјана исто као што то чине универзитетски професори из двадесетог века" (1990: 181). Историја књиге под својим окриљем треба да развије рецепционистичку историју, као допуну рецепционистичкој критици. Дарнтон позива на удруживање књижевне теорије и историје књиге (слично као и Лежен и Женет), заузима се за „дуалну стратегију, која би била комбинација текстуалне анализе и емпиријског истраживања" (1990: 181). На тај начин ћемо и ми приступити конвенцији фикције, у покушају да нађемо тачке преклапања теорије и историје овог појма.

Наше разумевање фикције се највише ослања на становиште Ленарда Дејвиса (Lennard Davis) које износи у студији *Чињеничне фикције: Порекла енглеског романа* (*Factual Fictions: The Origins of the English Novel*), те до коначног одређења нашег разумевања можемо доћи тек након подробнијег разматрања Дејвисовог истраживања. Предмет студије је настанак романа у Енглеској и његов развој до краја осамнаестог века. Свој приступ аутор одређује као посебни вид историјског материјализма који не своди уметничко дело на симптом времена, већ уважава међусобни, обострани утицај уметности и историјског доба, истичући „једнакост стратегијских тежњи уметничког дела и чинова моћи" (1996: 9). Ослањајући се на Фукоово схватање дискурса, Дејвис сагледава дискурс романа – скуп наративних штампаних текстова који се тичу романа, у који не спадају само књижевни текстови и текстови књижевне критике, већ и многобројне друге врсте текстова који нису део књижевног дискурса. Оправдање за такав шири приступ он налази у чињеници да се роман развијао у блиској вези са некњижевним факторима, превасходно оним које су наметале штампарска индустрија и правни оквири – „закони који дефинишу и ограничавају когнитивни простор дела, жанра или скупа текстова често нису само поетички закони, већ и правни" (1996: 86). Ти фактори нису утицали само на медијске и правне аспекте романа, већ и на његове поетичке одлике. Основне тезе ове студије, наведене су у предговору другом издању:

> „Да су роман и новинарство замршено повезани, можда и више него роман и романса; да је у раном модерном периоду дошло до преокрета у односу културе према фикцији и чињеници; да је овај преокрет последица растућег правног притиска за разликовање степена доказа, истинитости (веродостојности) и трагова; да је устоличење културе штампе успоставило нове категорије текстуалности које су изазвале проблеме у разликовању степена истинитости; да је постојала веза између криминалности и фикционалности коју су романи настојали да оповргну; и коначно, да је култура оснаживала овај нови однос између чињеница и фикција издвајањем наративних форми – вести, романа, историографије – по критеријуму њиховог претпостављеног односа према истинитости" (DAVIS 1996: *xii*).

Контекстуалистички приступ је кључан за Дејвиса. Фикције и чињенице нису логичке, нити аутохтоне поетичке или филозофске категорије, већ идеолошке конвенције, које се мењају са сменом идеологија и контекста. У том погледу, Дејвисовој позицији блиски су и Питер Ламарк (Peter Lamarque) и Стејси Френд (Stacie Friend), који такође фикцију схватају као праксу, односно конвенцију, и сагледавају је контекстуално. Позиције

Ламарка и Френд ћемо детаљније сагледати у даљем току рада. На овом месту је важно истаћи да је Дејвисов приступ упутнији за нас јер је контекст из којег он посматра шири. Френд и Ламарк су уже фокусирани на контекст књижевноисторијске традиције; Дејвис такође на прво место поставља књижевноисторијску традицију, али њу посматра у контексту медијске индустрије, сматрајући да се категорије о којима говори конституишу у међусобном дејству текстуално-поетичких и материјалних фактора. Он прати преплитања естетског и материјалног домена. Фикција као конвенција конституише се у спрези поетичких и ванпоетичких тежњи. Спрега се актуализује кроз индустрију и културу штампе, јер се све те тежње сусрећу под њиховим окриљем. Медиј можемо посматрати као мрежу која је испреплетана од многоструких чиниоца и која све те чиниоце функционално повезује, слично као што структуралистички правци посматрају структуру. Тиме још једном наглашавамо да ћемо фикцију посматрати као *медијску* конвенцију и приступати јој интердисциплинарно.

Дејвис такође придаје велики значај рецепцији у образовању конвенције фикције. Као што увиђају и историчари књига, перспектива публике је неизоставна карика у разумевању медијског контекста управо због чврсте економске зависности медија од публике. То значи да се медијске стратегије, од самих почетака штампарске индустрије, развијају и мењају у повратној спрези са реакцијама читалачке публике, превасходно ради поспешивања пословања. Медијске стратегије, између осталог, могу имати за циљ и успостављање неке конвенције, али то како ће конвенција бити актуализована зависи од рецепције. Публика је конститутивни чинилац у успостављању конвенције фикције, јер конвенција као таква подразумева договор, сагласност свих страна на које се она односи. Фикција је конвенција коју медији (где сврставамо и инстанце аутора и издавача, као оних који стварају и пласирају садржај медија) предлажу, а коју публика прихвата. Оно што чини тај однос сложеним јесте то што само начелно можемо говорити о предлагању и прихватању. То подвлачи и Дејвис. Водећи се Фукоовим схватањем идеолошких система, према којем је идеолошки систем претежно несазнатљив за субјекте који су у њега урођени, Дејвис тврди да седамнаестовековна и осамнаестовековна читалачка публика није у потпуности била упозната са конвенцијама жанрова који су тада настајали. То потврђује и Ламарк:

> „Није увек јасно какав став аутор заузима према материјалу који пише, а последично ни које су одговарајуће норме рецепције и процене. Није увек јасно која се игра игра, нити која су правила на снази. То је посебно проблематично када на снагу ступају нове форме писања, вођене новим праксама" (LAMARQUE 2014: 103).

Тај феномен уочавају и многи други аутори, попут Ролана Барта (Roland Barthes), који одатле изводи појмове *читљивог текста* – који не представља проблем за интерпретацију јер почива на устаљеним конвенцијама, и *писљивог текста* – оног који читалац сам мора да *допише*, јер још увек нису формулисани кодови и конвенције који га чине читљивим (БАРТ 1996: 516–526). Нама данас такође може бити тешко да дефинишемо и јасно сагледамо све нове формате који се све већом брзином и у све већем броју развијају у оквирима савремених масовних и дигиталних медија. Иако се наше интерпретативне стратегије знатно разликују од оних које су публике користиле пре неколико векова, изазовност праћења нових медијских пракси у настајању и њиховог разумевања представља појаву заједничку свим публикама. У том смислу, када ми данас са временске дистанце посматрамо текстове настале пре неколико векова, може се чинити знатно мање проблематичним да их одредимо као фикцију, јер се у већини случајева ми лично то ни не питамо. Одређени текстови су кроз време изнова и изнова класификовани као фикционални, у библиотекама, књижарама, студијама, те се може учинити да је њихов

фикционални статус неупитан. Нас овде, међутим, занима тадашња, широка и шаренолика публика и њен однос према категорији фикције, а не генерације потоњих, претежно стручних читалаца који апостериорно уводе класификације. Услед тога, Дејвис као свој циљ поставља проналажење „категорија и таксономија којима се читалац у седамнаестом и осамнаестом веку могао служити, можда и несвесно, како би разграничио читав опсег текстова које ми данас називамо наративом" (1996: 8). Преузимамо претпоставку да су се читаоци средином деветнаестог века такође служили специфичним категоријама и таксономијама, које ћемо у даљем раду настојати да одредимо.

Разматрање изворне публике доводи и до питања дејства и функције одређених медијских пракси у придобијању читалаштва. Гледано из перспективе медија, то је у основи економско питање: које праксе обезбеђују већи комерцијални успех? Које праксе су привлачније за публику, а исплатљивије за производњу? У вези са тим намеће се и низ психолошких питања која се тичу рецепције: како публика реагује на садржај који је декларативно фактографски, а како на декларативно фиктиван? Чему служе те декларације, у каквим све облицима постоје, да ли се у њих недвосмислено верује, или су управо оне покретачи сумње? Коначно, отварају се и стратешко-структурална питања: да ли су декларације неопходне да би се извесни ефекти постигли, или само устројство текста производи одређене ефекте? Шта се постиже изостављањем декларација и чему служе „лажне" декларације? С каквим циљем се замагљују границе између фикција и чињеница и због чега је амбивалентност која се тиме ствара корисна за пословање штампарске индустрије? Одговоре на ова питања даћемо приликом анализе одабраних Дикенсових текстова.

Коначно, овакав приступ категорији фикције може допринети бољем разумевању узрока, начина и последица успостављања (или пак замагљивања) граница између књижевности и новинарства – две праксе штампаних наратива које средином деветнаестог века и даље нису јасно раздвојене. Категорија фикције се успоставља као медијска конвенција која начелно служи као индикатор књижевности, односно текстова који су измишљени, и као контраиндикатор новинарства, историографије и других текстова који су *истинити*, односно засновани на чињеницама. Међутим, док теоријски можемо рећи да појам фикције може да се користи у служби класификације текстова и осветљавања разлика, у пракси фикција неретко чини управо супротно путем карактеристичног поступка порицања фикционалности. Балзакова чувена тврдња с почетка романа *Чича Горио* – „*Све је истинито*" (1969: 8) – упечатљив је и језгровит пример тог поступка, посебно учесталог у реалистичкој књижевности. Тврдња о истинитости, односно поступак порицања фикционалности уланчан је и са маскирањем пишчевог позива. Тако се у књижевности реализма неретко сусрећемо са писцима који се у својим делима издају за секретаре, уреднике, записничаре или хроничаре. Упоредо, ни медијска пракса чињеничног дискурса није ослобођена поигравања са фикционализацијом.

2.2.1. Чињеничне фикције и фикционалне чињенице. Студија *Чињеничне фикције* нам није значајна само због приступа који Дејвис у њој примењује и који ћемо преузети, већ и због појма чињеничних фикција. Поигравање чињеничног и фикционалног је феномен који Дејвис у овој студији изучава. Тачније, он прати порекло присуства те појаве у енглеском роману. Дејвис тврди да роман настаје издвајањем из вести/роман (news/novel) дискурса (1996: 42–70). Вести/роман дискурс је први популарни жанр који извире из штампе у Енглеској, још у шеснаестом веку. Одликује се актуелношћу и истинитошћу садржаја, односно тврдњама о актуелности и истинитости садржаја. Блискост облика вести и романа, и њихова дељена одлика новине садржаја, је много упутнија на енглеском језику, где и *news* (у ранијој транскрипцији *newes*) и *novel* имају заједнички значењски корен – *нов.* Поред тога, реченица која се готово попут мантре

понавља у оквиру овог дискурса током неколико векова гласи: „све је истина" ("all is trewe"). Примери вести/роман дискурса које наводи у студији упућују на то да садржај није нужно био ни нов ни истинит. Дејвис подвлачи да је у питању особеност развоја енглеског романа, и да је ситуација у другим срединама, чак и у суседној Француској, потпуно другачија. То повезује са различитим развојним путевима двеју традиција. Етимологија најочигледније одражава ту разлику. Француска реч, која је преузета и у српском, *roman* потиче од *romance* што је средњовековни жанр који одликују давни, далеки или фантастични елементи. С друге стране, у Енглеској реч роман, односно *novel* успоставља јасну везу са оним што је ново, актуелно и што се издаје као истинито, иако то често није. Енглески реализам се надовезује на ту националну традицију, што није случај у Француској, где појава реализма представља дисконтинуитет. У том светлу, Балзакова изјава „*Све је истинито*" ("*All is true*") (1969: 8), издвојену из текста *Чича Горија* и курзивом и енглеским језиком[2], можемо видети као крунски доказ Дејвисове тезе о специфичном развојном путу енглеског романа.

До раздвајања вести/роман дискурса долази у раном модерном периоду као последица „растућег правног притиска за разликовање степена доказа, истинитости (веродостојности) и трагова" (DAVIS 1996: *xii*). Тада се успоставља нови однос између чињеница и фикција који је културолошки оснаживан. Наративне форме вести, романа и историографије издвојене су по критеријуму њиховог претпостављеног односа према истинитости (DAVIS 1996: *xii*). Међутим, без обзира на постављене међе, у култури штампе настављају да се развијају форме које заузимају двосмислен – или вишесмислен – однос према сопственој истинитости. То су, како их Дејвис назива, чињеничне фикције „које су порицале своју фикционалност и у читаоцима побуђивале особену неизвесност или амбивалентност поводом тога да ли читају нешто што је истинито или лажно" (DAVIS 1996: 36). Роман је носећи жанр који одражава ту амбиваленцију:

> „Роман је чињенична фикција која је уједно и чињенична и фикционална. То је извештај о свету и изум који пародира тај извештај. Корен таквог двоструког става према искуству је делимично у наклоњености вести/роман дискурса ка коментарисању и извештавању о свету, што је последица његове повезаности са новинарством" (DAVIS 1996: 212).

Дејвисова студија је строго контекстуална, а његово разумевање појма чињеничних фикција ограничено на модерни енглески роман. Ипак, ми претпостављамо да се категорија чињеничних фикција може посматрати као појава ширег опсега. Наиме, раздвајањем вести/роман дискурса долази до стварања мноштва поджанрова и хибридних жанрова који такође задржавају амбивалентност поводом своје истинитости. Сагледавајући културу штампе раног викторијанског доба, сматрамо да постоји мноштво таквих примера. Ми ћемо се усредсредити на примере које налазимо у Дикенсовим текстовима, попут скица, сваштарског часописа или сваштарског романа. Дејвис показује да су текстови са амбивалентним односом према фикционалности вишевековна традиција енглеске културе штампе. Полазишна хипотеза нашег рада је да та традиција опстаје у деветнаестом веку у особеном облику, то јест особеним облицима. Указаћемо на неке од њих на примерима Дикенсових текстова, како бисмо ту хипотезу потврдили.

Другу хипотезу истраживања такође смо издвојили надовезујући се посредно на *Чињеничне фикције*. Дејвисово одређење романа као чињеничне фикције наводи нас и на разматрање оних жанрова који су, након раздвајања вести/роман дискурса, развијани као жанрови блиски вестима. Сматрамо да се амбивалентан однос између фикција и

[2] Оригинална реченица из *Чича Горија* написана је на енглеском језику, те се и у преводима на друге језике обично оставља на енглеском.

чињеница може открити и у тим жанровима, али на другачији, донекле обрнути начин. Предлажемо да су чињеничним фикцијама комплементарне фикционалне чињенице. Под тим појмом подразумевамо различите дискурзивне праксе које се начелно издају као фактографске, али се служе поступцима фикционалног обликовања текста. С обзиром на предмет нашег рада, мислимо превасходно на новинарске жанрове раног викторијанског периода који допуштају, па чак и подразумевају фикционализацију. Основна претпоставка фикционалних чињеница јесте да се чињенице стварности могу истинитије приказати путем фикционализације. Постојање фикционалних чињеница упућује на то да фикција, као конвенција, није нужно служила као контраиндикатор новинарства. Напротив, многи новинарски жанрови овог периода су подразумевали присуство елемената фикције. Овај појам уводимо јер га сматрамо изузетно упутним у сагледавању правца у ком је Дикенс својим новинарским радом усмеравао токове викторијанског новинарства.

Чињеничне фикције и фикционалне чињенице ћемо посматрати као праксе које одражавају амбивалентан став поводом односа чињеница и фикције према истини. С једне стране, чињеничне фикције поричу сопствену фикционалност, тврдећи да су чињенице, а самим тим и истините. С друге стране, фикционалне чињенице преиспитују везу чињеница и истине, признајући фикцији извесне предности у погледу спознајних могућности. Пре него што уђемо у разматрање „веселог прелажења граница између фикције и не-фикције" (Женет 2002: 67) и дејства које такве трансгресије имају, морамо одредити шта разумемо под појмом трагова фикционалности, места на којем се налазе, и начина на које се откривају.

2.3. Трагови фикционалности. Одредивши фикцију као медијску конвенцију, рекли смо да се она успоставља у садејству многоструких чиниоца који се могу објединити под окриљем институције медија. Сада је неопходно приближније одредити те чиниоце и начине на који они указују на фикционалност. За те потребе, осврнућемо се на неколицину теорија фикционалности које ће нам помоћи да осветлимо три примарна чиниоца која образују конвенцију фикције: медијски садржај (текст и паратекст), ствараоце медијског садржаја (писац, уредник или издавач) и примаоце медијског садржаја (читалац и публика). Тим инстанцама ћемо прво приступити теоријски, а тек касније, када реконструишемо поетички и друштвено-историјски контекст прве фазе Дикенсовог стваралаштва, моћи ћемо да их конкретизујемо. Овде нас занима питање метода откривања фикционалности – да ли текст сам одаје своју фикционалност читаоцу, да ли је писац експлицитно открива, да ли то чини издавач начином на који пласира текст, да ли она зависи од доживљаја читаоца или од структуралних одлика публике? Наш одговор је да фикционалност зависи од свих тих фактора, тачније од њихових међусобних односа.

Питање *места* на ком се фикција открива доводи до многих размимоилажења у разумевању фикције. Размотрићемо неколико приступа који дају различите одговоре на ово питање, како бисмо покушали да издвојимо елементе и односе које ћемо и ми пратити када дођемо до анализе примера. Ове елементе не узимамо као универзалне, па самим тим ни као нормативне. Осврташем на више приступа настојимо да подвучемо конвенционалну природу категорије фикције и трагова који је одређују. Трагове фикције навешћемо као теоријске претпоставке чију ћемо релевантност испитати на примерима Дикенсових текстова. С обзиром на нашу склоност ка тексту, који сматрамо средишњим предметом интересовања (не умањујући тиме значај контекста), почећемо од два утицајна приступа који фикционалност виде као инхерентну одлику текста. Анализа текста као полазна тачка при разумевању фикције јесте оно што ћемо и ми преузети. Наш став да на одређење фикције утичу и други, вантекстуални фактори, не подразумева

искључивање текстуалне анализе као метода, нити умањује индикативност текстуалних трагова као важних чинилаца приликом откривања фикције.

2.3.1. Текстуални трагови фикционалности. Средином прошлог века доминантан став, посебно у англоамеричкој књижевној критици, јесте да је фикционалност одлика самог текста. Представници школе нове критике инсистирају на унутрашњем приступу књижевним текстовима, примењујући метод пажљивог читања, и тврде да је за тумачење књижевности довољан текст. Анализе су им, симптоматично, махом окренуте поезији, будући да референцијална функција није толико изражена у поезији као у прози. Клинт Брукс и Роберт Пен Ворен 1938. године објављују универзитетски приручник *Разумевање поезије* (*Understanding Poetry*) у ком кроз примере излажу основе новокритичарског приступа, а већ неколико година касније објављују и комплементарну студију *Разумевање фикције*[3]. Као и у случају поетских текстова, фикционални текстови се посматрају као ентитети за себе, а фикционалност као одлика која се открива искључиво кроз текстуалне трагове. Студија се састоји из великог броја текстуалних примера, одломака или краћих целих текстова, које аутори потом подробно анализирају, испитујући трагове фикционалности у тексту. Према њима, фикционалност се не утврђује у релацији према чињеничној стварности:

> „Читалац ће приметити да ни у једном од примера које смо анализирали фактор историјске истине или неистине није узет као основа за разликовање фикције и нефикције. На први поглед то може деловати необично, јер људи углавном фикцију разумеју као супротност чињеници. Напротив, ми смо структуру сваког појединачног испитаног примера сматрали одређујућим фактором; тачније, начин на који су елементи (ликови, догађаји, значења) међусобно повезани" (Brooks – Warren 1959: 25).

Брукс и Ворен се опредељују за аристотеловску парадигму песничке истине, која се не заснива на моделу кореспонденције са историјским и реалним чињеницама, већ на моделу унутрашње кохерентности самог дела. Тиме је речено да фикција почива на моделу истине као кохеренције, те да је кохерентност основни критеријум за фикционалност текста. У својим интерпретацијама они издвајају елементе текстова и начине на који су они организовани у целовиту структуру, који доприносе испуњењу тог критеријума. Фикционалност се, стога, своди на умеће кохерентног обликовања текста. Кохерентност се може разумети као обједињујући критеријум, који подразумева да су и остали критеријуми фикционалности – доследност и пријемчивост ликова, мотивисаност и уверљивост радње и прихватљивост значења – увезани на умешан начин. Другим речима, фикција је врста умећа која има своја правила, законитости и услове, што, опет, прати основне поставке Аристотелове поетичке мисли. Неки од текстова које Брукс и Ворен тумаче испуњавају те услове више, неки мање, те је у неким од тумачења присутно и вредновање умећа писања. Основни проблем оваквог приступа је што допушта једну интуитивно упитну импликацију – да текст потпуно измишљеног садржаја који не испуњава наведене поетичке захтеве не сврставамо у фикцију.

Брукс и Ворен ипак не тврде да је фикција изолована од стварног света. Вероватно најнеочекиванији одељак *Разумевања фикције*, узимајући у обзир доминантне доктрине нове критике, поглавито одбојност према биографизму и било каквом осврташу на аутора и његове намере, јесте одељак који је додат другом издању. Ту су приложене четири кратке приче допуњене есејима у којима писци говоре о њиховом настајању и о

[3] Служимо се другим издањем овог приручника из 1959. године.

повезаности писања прича са личним животом. Самодовољност фикције не значи да она није утемељена на искуству и да нема значајне везе са стварним светом. Овај одељак започиње речима:

> „Када читамо дело фикције, ми се измештамо из нашег стварног света, света у ком ми, као људи живимо, у свет имагинације. Али тај свет имагинације је створио писац из стварног света у ком он, као човек, живи. Овде су умешана три света: наш стварни свет, пишчев стварни свет и свет који је он за нас створио. Свет који је писац створио је тај који хоћемо да окусимо и у којем хоћемо да уживамо, али га не можемо дубински ценити уколико не разумемо његов значај за друга два света, за пишчев свет и за наш свет" (BROOKS – WARREN 1959: 526).

Инсистирање на самодовољности текста за ваљано разумевање фикције, ипак не искључује могућност да од ваљаног постоји и *боље*. Упознавање света писца поставља се као врста другостепеног тумачења, које није неопходно, али може бити корисно. Притом, свет писца о ком говоре није свет одређеног писца као човека, већ свет одређеног човека као писца. Свет писаца који се у овом одељку осветљава је искључиво онај део њихових светова који се односи на сам процес писања фикције; биографски подаци који се не тичу пишчевог списатељског рада нису од интереса. То што је за разумевање фикције сам текст *довољан* не значи да тумачење по сваку цену треба да избегава *додатне* изворе, док год је јасно постављено шта је примарно, а шта секундарно. Основни циљ додатог одељка је истицање повезаности фикције са стварношћу. Фикционални текст јесте целина за себе, али је као такав део једне веће целине – стварног света.

Повезаност фикције и стварности још је упадљивија када је у питању свет читаоца. Одрицање значаја односа фикције и чињеница, не значи да одређивање фикционалности, односно процена кохерентности, нема никакво упориште у стварности. Кохерентност текста процењује читалац тако што препознаје да он одговара на захтеве вероватности и веродостојности, а „наш суд о вероватности и наше схватање веродостојности чврсто су утемељени у начину на који људски ум функционише и на искуствима које смо ми, као људска бића, имали" (BROOKS – WARREN 1959: 27). Тиме се отвара проблематично питање односа људског искуства и фикционалног обликовања истог. У бројним анализама Брукс и Ворен истичу коришћење феномена присутних у стварном животу унутар текста као траг који или одаје његову нефикционалну природу, или представља уметничку мањкавост фикционалних текстова, која им умањује вредност. Један од таквих феномена стварности је случајност. Приликом тумачења извештаја новинара Хансона Балдвина о потонућу Титаника, који наводе као пример нефикције, примећује се велики број ироничних сплетова околности и невероватних случајности. Толики број оваквих појава, без обзира на то што су се чињенично догодиле, није погодан за фикционални текст, јер то угрожава његову вероватност. Писац фикције треба да прилагоди чињеничну реалност захтевима фикције. Сличну замерку наводе у тумачењу фикционалног текста *Намештена соба* О. Хенрија, који оцењују као *јефтину* фикцију, јер се радња своди на немотивисану случајност. У оба тумачења посежу за поштапалицом да је *истина чуднија од фикције* (*truth is stranger than fiction*). Но, ако се признаје да се случајности често дешавају у стварности, нису ли оне управо део људског искуства, те самим тим и вероватне и веродостојне? Сличне замерке се могу поставити и на разумевање карактера и на значење: да ли смо кроз искуство стварности нужно суочени са људима чији су нам карактери јасни, чије мотиве у делању разумемо и чије унутрашње биће можемо да *прочитамо*? Да ли догађаји и појаве у животу имају јасна значења, идеју; да ли су целовити? Уколико је чињенична, историјска, свакодневна истина чуднија од фикције, уколико је то једна од спознаја нашег људског искуства, на основу чега од фикције очекујемо неку другу врсту истине?

Премда начелно признају улогу читаочевог стварног животног искуства, његовог хоризонта, Брукс и Ворен га заправо не узимају у дубље разматрање. Они се не баве појединачним читаоцима и њиховим карактеристикама, већ настоје да обликују *доброг* читаоца. Такав приступ читаоцу је разумљив будући да је *Разумевање фикције* дидактички, школски приручник за професоре и студенте америчких колеџа средином двадесетог века који служи као помоћно средство за подучавање *правилном* читању и разумевању фикције. Упркос индуктивном, описном методу анализе текстова, овај приручник заправо из репозиторијума поетичких начела дедуктивно преузима поједина и нормира чин правилног читања фикције. Упркос емпиријском приступу текстовима, приручник се не обраћа емпиријским читаоцима, већ онима који теже да постану идеални читаоци. У том смислу, говорећи о људском искуству читаоца, Брукс и Ворен подразумевају парадигму људског искуства, а не конкретну субјективност историјски одређене особе.

Тиме долазимо до осветљавања важне контекстуалне чињенице, а то је да је ова књига имала веома јасно одређену циљну групу. Брукс и Ворен, обојица и сами професори, искусни у раду са студентима, конкретно њима објашњавају како треба да разумеју фикцију. С обзиром на распрострањеност приступа, чији су они родоначелници, тих година у Америци, може се претпоставити да је и њихова циљна публика имала слично разумевање фикције као и они. У том смислу, цитат с почетка овог поглавља о сувишности давања дефиниције фикције, јер сви знају шта је то, можемо видети у другом светлу. Сви којима се Брукс и Ворен обраћају знају шта је то; сви који припадају њиховом историјском, културном и академском контексту. Без обзира на то што се ова студија може узети као негативан пример у погледу тога што не даје јасну дистинкцију значења термина фикције за које се опредељује (што је у овом случају просто речено уметничка проза), преко чега олако прелази тврдећи да се значење подразумева, она је заправо одлична илустрација контекстуалне природе категорије фикције. Чињеница да аутори студије не виде разлог да фикцију јасно дефинишу сведочи о постојању конвенције фикције с којом је и њихова веома специфична и поприлично уска циљна публика упозната. На америчким универзитетима, средином прошлог века постојала је конвенција да је фикција синоним за жанрове уметничке прозе, поглавито кратку причу и роман. Упознатост са том конвенцијом се подразумевала у том датом контексту. Премда Брукс и Ворен не говоре о фикцији као конвенцији, њихов приручник је сведочанство о томе да она то јесте и пример је контекстуалне варијанте те конвенције. У трећем издању *Разумевања фикције*, објављеног двадесет година након другог, они то и потврђују: „Не смемо заборавити да се фикција мења како се свет мења, да свако доба производи сопствену врсту фикције" (1979: 1).

Анализа фикционалног текста јесте потрага за откривањем јединства између његова три кључна елемента – радње, ликова и значења. Од ова три елемента, значење има повлашћени положај, јер је циљ фикционалног текста да пренесе сопствено значење. Уколико су радња и ликови довољно вешто обликовани и увезани, они творе фикционално искуство које изражава сопствено значење. Фикционално искуство је убедљиво због своје кохерентности, а не због кореспонденције са чињеничном стварношћу. Оно није илустрација стварности, већ илуминација стварности. Фикција не објашњава стварност, већ је открива везивањем искуства за значење, а то је веза која се у стварности не подразумева. Фикција је онај текст који нам предочавањем искуства дозвољава да разумемо његово основно значење, где за разумевање није *неопходно* (премда може бити пожељно) да тражимо било шта ван самог текста. Дакле, целовитост и самодовољност представљају текстуалне трагове фикције.

Видећемо да је питање целовитости и унутрашње кохерентности текста веома проблематично у случају који изучавамо, с обзиром на интердисциплинарни,

контекстуалистички и материјалистички приступ који примењујемо. Посматрање прве етапе Дикенсовог стваралаштва у медијском контексту оставља мало простора за уочавање целовитости. Педесетак скица које су објављиване у пет различитих часописа од 1833. до 1836. године, исте 1836. године објављене су у два наставка као први и други серијал *Бозових скица*, а 1839. године излази целовито издање под истим насловом које је садржало педесет и шест скица. Свих шест романа које ћемо анализирати првобитно су објављивани у наставцима, али су убрзо потом објављени у двотомним или тротомним издањима, а коначно и у целовитим. *Пиквиков клуб* је објављен као једнотомно издање истог месеца када је завршена серијализација, у новембру 1837. године. Исти је случај са *Николасом Никлбијем*, чија се серијализација завршила септембра 1839. године, а целовито издање објављено је у октобру исте године. Романи које ћемо анализирати махом излазе у серијалном формату; скице су раштркане по разним часописима. Мало где устројство медија очигледније утиче на композицију фикције него у пракси серијализације. Но, сви ти серијални текстови недуго по првом објављивању добијају и друго, целовито издање, што не значи да су тим целовитим издањима *овековечени*. Напротив, готово сви су поново објављивани серијално, након што су већ доживели целовита издања. Кључно питање јесте на основу чега се издавачи опредељују за објављивање целовитог, односно фрагментарног текста и да ли те одлуке утичу на перципирање фикционалности текста.

Друга врста текстуалних трагова које ћемо преиспитати биће темељ за даље разматрање стилских одлика књижевности и новинарства. Њих предлаже феноменолошки оријентисана Кете Хамбургер у студији *Логика књижевности* (*Die Logik der Dichtung*), којом поставља значајне основе за развој потоњих наратолошких приступа фикцији. Премда и Хамбургер тврди да се фикционалност открива на нивоу текста и такође се надовезује на аристотеловску традицију схватања мимезе, њен приступ фикцији је умногоме супротан Бруксовом и Вореновом. Хамбургер настоји да, као противтежу естетским, вредносно заснованим, те често произвољним, сагледавањима књижевности који се обично усредсређују на појединачна дела, понуди логички систем кроз који се феномен књижевности може посматрати на уопштенији, али научно прецизан начин. Услов за егзактно, научно посматрање књижевности и за постојање њене логике јесте њена језичка основа. Као што језик има своју логику, тако и језик књижевности има своју. „Логички закони су овде апсолутни, а естетски релативни, они су предмет сазнања, а не вредновања попут ових" (Хамбургер 1976: 34). Логика књижевности, стога, основне феномене књижевности посматра као универзалије. Фикција је један од тих феномена, и кључна је за успостављање логичког система књижевног језика, јер омогућава основну класификацију књижевности засновану на односу књижевних врста према стварности – на фиктивну (епика, драма и филм[4]) и нефиктивну (лирика), уз приповетку у првом лицу и баладу, као две посебне врсте.

Фикција се дефинише као посебна врста употребе језика која располаже сопственом граматиком. Језик фикције је супротстављен исказима стварности, који се заснивају на односу субјекат–објекат. Фокус је на субјекту; он је тај који одређује статус исказа, без обзира на то шта исказује, тј. на то шта је објекат. Како у предговору *Логике књижевности* наводи Слободан Грубачић: „исказ је увек исказ једног субјекта о једном објекту, при чему карактер и функција почивају искључиво на исказном субјекту, тако да је појам исказа идентичан њему, док је исказни објекат само интенционално имплициран у њему" (Хамбургер 1976: 18). Уколико је субјекат исказа одређен реалним временом и простором, његов исказ је стваран, чак и уколико је предмет исказа измишљен, лажан или нетачан.

[4] Хамбургер сврстава и филм у класификацију књижевности, истичући да и тај облик уметности почива на језичким основама.

Критеријум за разликовање фикционалног језика од система исказа стварности је исто тако субјекат, а не објекат. Стога фикционалност не можемо ишчитати из предмета о ком се говори (чиме је питање референцијалности објекта депласирано), већ из субјекта који исказује. Откривање нестварности, односно фикционалности субјекта могуће је сагледавањем начина на који се он језички исказује и приказује. Пренето на поље књижевног текста, субјекат се препознаје у лику, односно ликовима. Фикционалност ликова утврђује се праћењем језичких структура текста, *симптома* фикције који су инхерентни граматици фикције.

Средишње поглавље *Логике књижевности* „пресудно за језичко-теоретски доказ пјесничког језика" (1976: 28) посвећено је епској фикцији, коју Хамбургер сматра парадигмом фикције. Ту су издвојени кључни елементи граматике фикције, који су и симптоми и услови фикционалности. Језичке формације нису пука грађа фикције; оне су функционализована средства којима се фикција као феномен приказује у свести реципијента. Фикционална језичка средства су миметична – стварајући привид живота и стварности она заправо у свести реципијента отварају врата ка једној новој стварности, онтолошки независној од реалног света. Параметри стварности попут субјективитета, времена и простора у фикционалној стварности имају другачије устројство; спознавају се и доживљавају на другачији начин. Кључни и дистинктивни елементи граматике фикције односе се на посебну субјективност, која се остварује кроз примену глагола унутрашњих збивања на трећа лица и на темпоралност приповедања, која је оличена у посебној употреби глаголских времена. Поред њих има и других, но ова два симптома, у међусобном садејству чине срж фикционалног приповедања.

Речено је да су за Хамбургер ликови окосница фикционалности – фикција је мимезис делатних ликова. Ова Аристотелова теза, која је подједнако примењива на драму, у епској фикцији почива на још једној карици – на приповедачу. Појам приповедача се код Хамбургер схвата у веома специфичном смислу. Наиме, за њу је права епска фикција она у којој приповедач скрива свој субјективитет и своје присуство, тиме појачавајући илузију да се пред реципијентом непосредно одвијају животи ликова. Епска фикција се заснива на приповедању, а не на приповедачу, што Хамбургер наглашава стављајући појам приповедача епске фикције под наводнике, или га називајући *функцијом*. Прави приповедач је само онај који приповеда у првом лицу, али управо тиме истовремено стиче статус стварног исказног субјекта, и губи статус фикционалног. Дакле, субјективитет епске фикције није „приповедач", већ ликови о којима се приповеда на тај начин да се стиче илузија њиховог непосредованог спољашњег и унутрашњег делања.

> „Епска фикција је једино, како језичко, тако и спознајнотеоретско мјесто гдје се о трећим лицима не говори – или не само – као о објектима, него и као о субјектима тј. гдје се субјективитет неког трећег лица може приказати *као* субјективитет трећег лица" (Хамбургер 1976: 146).

Односно, како Дорит Кон поједностављује: „где се могу приказати неизречене мисли, осећања и перцепције особе која није приповедач" (1978: 7). Фикционални субјективитет се препознаје када се глаголи попут *мислити*, *осећати*, *веровати*, *одлучити* припишу трећем лицу, односно лику. Тиме се ствара привид *Ја-Оригинитета*, а ми добијамо утисак да спознајемо стварног субјекта, што, реално, није случај. Крајња последица овог поступка, и како Хамбургер сматра „највеће умјетничко средство фикционализирања епског приповједања" (1976: 101) јесте доживљени говор. Слажемо се да је речени поступак један од најочигледнијих текстуалних показатеља фикционалности и да питање усмерености на приказивање субјективитета ликова, насупрот објективитету догађаја представља једну од основних разлика између књижевног и новинарског поступка. Све

поступке који су на спектру интернализације ликова преузећемо као важне текстуалне трагове фикционалности и испитати њихову примену и ефекте код Дикенса.

Други главни симптом граматике фикције је карактеристична употреба глаголских времена. Повезаност својственог субјективитета и својствене темпоралности фикције најбоље се осликава у доживљеном говору, јер се у том облику приповедања најјасније осликава атемпоралност фикције. Наиме, доживљени говор се служи глаголима прошлог времена, а презентује нам унутрашње збивање у лику које као да се одвија у том тренутку пред нама.

> „Релевантан је само садржај значења самог глагола који означава мишљење или осећање које се у том фиктивном тренутку њихове фиктивне егзистенције врши у ликовима. '... он, Септим бијаше сам' – не да је он 'тада' – та гдје би? – био сам, јесте доживљај који имамо читајући, већ *јесте* сам у својој јадној, разореној души. *То је лик романа, фиктивно лице које уништава имперфектно значење описујућих глагола*. Разговјетније, опипљивије него било који други начин приповједања, доказује то доживљени говор, јер је он – различито од дијалога и монолога који по себи имају исту функцију – уз придржавање епског облика извјештавања а тиме и претерита, најадекватније средство (које није случајно постало најпопуларније) да се ликови прикажу у свом Ја-Оригинитету" (Хамбургер 1976: 104).

Поред интернализације ликова, епски претерит је други носећи симптом фикције. Појам епског претерита[5] Хамбургер уводи како би означила прошло глаголско време које заправо не служи да прикаже прошлост. Кроз примере она показује да се темпорални ефекат који по логици језика стварности припада презенту, у фикцији може постићи и коришћењем претерита. „Унија која у исказу стварности постоји између садржаја значења глаголске ријечи и његовог вријемена […] тако рећи се укида у фикцији" (Хамбургер 1976: 119–120). Фикционално приповедање, како га Хамбургер разуме, је заправо атемпорално јер ефекат који ствара није условљен глаголским временом. Ефекат је привид да се нека стварност изграђује у тренутку док је ми спознајемо; да ликови који обитавају у тој стварности делају, мисле и осећају у тренутку док их ми доживљавамо. Фикција је презентација у смислу да ствара утисак, привид, илузију да се догађа овде и сада. Приповедна фикција има исте основе као драмска (и филмска), али разлог из ког Хамбургер епику узима као парадигму фикције јесте то што се посредством приповедања заправо постиже јача илузија стварности. Ту долазимо до ауторкиног запажања које отвара горуће питање нашег рада. Након што покаже да епски претерит и историјски презент дају исте резултате у погледу доживљаја времена фикције – да нас оба времена подједнако преносе у илузију *овде и сада* – Хамбургер нуди објашњење предности употребе претерита у фикцији:

> „Успоставља се један феномен који – често уочен – није још образложен: ми осјећамо претерит адекватнијим, естетски благотворнијим од историјског презента, који [...] на сувише наметљив начин лако упозорава на то да имамо посла са фиктивним односима, и управо зато омета илузију, привид, чије је произвођење суштина фикционалног приповједања" (Хамбургер 1976: 127).

[5] У немачкој књижевности претерит је најчешће коришћено приповедачко време. У српском језику најприближнији облик је имперфекат, с тим што претерит не мора нужно означавати несвршену радњу, стање или збивање.

Приметићемо да овај цитат сведочи о конвенционалној природи епског претерита. Наиме, претерит је време које је у немачком језику карактеристично за писани језик. Доминантан је у немачкој књижевности, али и у новинарству, док се у усменом говору ређе среће. *Адекватност* претерита није универзална, почевши од чињенице да претерит као глаголско време није универзално присутно у другим језицима. Тиме није искључено да сличне конвенције постоје у другим језицима.

Но, овом приликом нас превасходно занима примедба о ометању илузије фикције. Језичка средства која скрећу пажњу на себе, која су, такорећи, упадљиво фикционална, ометају досезање суштине фикције, илити стварање привида стварности. Стожерна одлика фикционалног приповедања је склоност ка прикривању, па чак и порицању сопствене фикционалности. Једноставније речено, логичка основа привида је претворност. Епски претерит, у оквиру корпуса који Хамбургер разматра доприноси томе јер „првобитном граматичком значењу претерита као израза прошлости тиме приања *особина фактицитета*" (1976: 130). У питању је модална, а не темпорална одлика претерита, коју за разлику од потоње, епски претерит задржава. Као време које по језичкој логици изражава прошлост, епски претерит сугерише фактицитет управо због тога што изражава нешто што се *догодило*, што у временској перспективи не носи неизвесност у погледу своје реализације. Не улазећи дубље у лингвистичке оквире ове тврдње, подвлачимо да Хамбургер ефикасност фикционализирајућег средства доводи у непосредну везу са категоријом фактицитета. Илузија коју фикција ствара снажнија је уколико се чини да је сличнија фактицитету. Скренимо пажњу још једном на то да се у немачком језику епски претерит конвенционално користи *и* у књижевности *и* у новинарству. Основни проблем нашег истраживања – покушај разграничавања књижевности и новинарства на основу трагова фикционалности – открива се у својој сложености управо у склоности фикције да не буде откривена.

Неоспоран допринос *Логике књижевности* у оквиру проучавања фикције је издвајање конкретних језичких структура које доиста могу да се уоче у тексту и које при читању несумњиво производе специфичан ефекат фикције – ефекат привида живота. Будући да ћемо се и ми бавити анализом самог текста, испитаћемо примењивост појединих симптома фикционалности које Хамбургер наводи и на примерима Дикенсових текстова које смо одабрали. Приговор који се може поставити јесте да ове језичке симптоме може уочити и идентификовати само *упућени* читалац, онај који је упознат са лингвистиком и теоријом књижевности. Међутим, кључно је истаћи да Хамбургер све време заправо указује на поступке који производе известан ефекат у рецепцији – привид живота. Тај ефекат не мора бити освешћен да би био актуализован. Детаљна лингвистичка анализа симптома фикционалности пружена је само како би се они боље разумели, али њихова претпоставка јесте да покрећу непосредно психолошко дејство у реципијенту. Драж граматике фикције и јесте у томе што производи врсту доживљаја који не мора бити последица знања; што поседује „сугестивну снагу која нам при лектири дозвољава да утонемо у фингирани свијет и да живимо у посебном, осебујно не-стварном свијету, који ипак изгледа стваран" (Ingarden 1960: 182). Уколико сагледамо све то у контексту медија штампе, што ћемо и чинити, језички симптоми фикционалности се могу видети као медијске стратегије за привлачење публике. Један од основних адута фикције у оквирима индустрије штампе јесте то што омогућава публици доживљавање когнитивних и емотивних стања која ту публику привлаче. То су превасходно стања замишљања и уживљавања. „Људска бића не само да имају склоност да обитавају у имагинарним световима већ поседују потребу за тим" (Хилис Милер 2017: 81). У случају трагова фикционалности о којима говори Хамбургер, која нагласак ставља на доживљавање субјективитета друге особе, можемо закључити да фикција посредством својеврсних

језичких поступака дозвољава публици да се саживи са измишљеним ликовима и њиховим унутрашњим стањима.

Још један приговор, који се може поставити нашем осврту на Кете Хамбургер, односи се на приступ фикцији. Третирање фикције као логичко-језичке универзалије суштински је обрнуто од посматрања фикције као контекстуално одређене конвенције, те се може учинити да је теорија са таквом поставком излишна за наш рад. На то имамо два одговора. Прво, наше контекстуалистичко виђење фикције не тежи ка потпуној релативизацији значења појма фикције. Иако сматрамо да је конвенција фикције одређена временом и простором, односно медијем у времену и простору, то не значи да она у различитим контекстима има потпуно различите основе. Напротив, верујемо да извесни заједнички елементи постоје, и да они омогућавају препознавање конвенције фикције као такве. У те заједничке елементе спада претпоставка да фикција ствара привид стварности, односно живота, и да то најочигледније чини приказујући унутрашњост ликова *овде и сада*. Друго, свако пажљивије читање *Логике књижевности* показује да Хамбургер не спречава у потпуности уплив естетских категорија и књижевних конвенција у свој логички систем. Керолајн Доменгино (Caroline Domenghino) примећује: „Управо нас логичка анализа враћа књижевним оквирима и формама чије интуитивно препознавање захтева одређено естетичко знање" (2008: 32). Доменгино инсистира на „књижевној интуицији" (2008: 31–32) као предуслову логичког разматрања књижевности, јер упознатост са књижевним, естетским конвенцијама одређује психолошка и формална очекивања. Можемо поткрепити ову тврдњу горенаведеним цитатом о „естетској благотворности" епског претерита, који *осећамо* прикладнијим од других глаголских облика. На бројним местима Хамбургер говори о *знању да читамо роман*[6]: „Ако, међутим, ово мјесто читамо *са знањем* да је оно почетак једног романа, да смо дакле ступили на поприште једног романа, наш је читалачки доживљај сасвим другачије врсте" (1976: 82); о *очекивању*: „рекли смо да је у нашем примјеру… *очекивање* наступа личности романа оно које *унапријед* доприноси да нам приказано изгледа као не-стварно" (1976: 84); о *контексту*: „Овај доживљај наступа у оном моменту када наступају фиктивни ликови или Ја-Оригинес или када *очекујемо* њихов наступ, пошто смо *контекстом* припремљени на то" (1976: 145). То се види и кроз анализе примера које Хамбургер даје, у којима наглашава конвенционалну природу одређених поступака фикционализације, попут мешања фикционалних и нефикционалних деоница, што је својствено писцима попут Штифтера, Балзака и Толстоја – које назива представницима свог „историјског стољећа". Таква преплитања, тврди она, премда ремете фикционализацију, не укидају фикционални статус дела, уколико је фикционални *оквир* успостављен.

> „Када је фикционални оквир успостављен у датом тексту, он је осигуран и може приуштити изузетке. Допуштањем прекорачења логичких ограничења фикције, Хамбургер признаје да и писац и читалац располажу интуитивним разумевањем жанра и фикционалног приповедања" (DOMENGHINO 2008: 31).

Појам књижевне интуиције, подвлачи Доменгино, је контекстуалне природе; она је „резултат културне историје и одгоја и као њихова последица зависна је од културе њених естетских производа" (2008: 32). Кроз неке од примера Дикенсових текстова које ћемо анализирати, видећемо колико појам фикционалног оквира може бити проблематичан и нестабилан, посебно у случајевима нехотимичног рађања нових жанровских пракси. У окружењу масовних медија, које подразумева непрестану иновативност, интуитивно

[6] У наредна три цитата наш курзив.

разумевање жанра неретко означава својеврсну анахрону везаност за контекст који је превазиђен.

Два приступа фикцији које смо навели и окарактерисали као текстоцентричне показују да постоје текстуални трагови који могу указивати на фикционалност, али да они нису универзални, већ да су ствар конвенције и да углавном нису довољни за одређење фикционалности.

2.3.2. Паратекстуални трагови фикционалности. До прихватања конвенционалне и контекстуалне природе фикционалности долази се кроз структуралистичке приступе. Значај структурализма за изучавање фикције је у томе што омогућава посматрање појмова као структура. Две кључне одлике структура су њихова унутрашња динамичност и међусобна повезаност са другим структурама. Структура се схвата као целина у којој су елементи функционално повезани, то јест „целина која *значи* сваким од својих делова" (Мукаржовски 1987: 176). Јан Мукаржовски (Jan Mukařovský) објашњава да је природа структуре енергична и динамична:

> „Енергичност структуре састоји се у томе што свака појединa компонента има у заједничком јединству одређену функцију која је сврстава у структуралну целину и везује за њу; динамичност структуралне целине дата је пак тиме што због своје енергетске природе ове појединe функције и њихови узајамни односи подлежу непрестаним променама" (Мукаржовски 1987: 176–177).

Примењујући овакво схватање на појам фикције, долазимо до свеобухватнијег разумевања трагова фикционалности, где се фикција више не открива као сума фикционалних елемената, већ као последица њихових функционалних односа. Дакле, да бисмо текст одредили као фикционалан, није довољно поименично набројати његове фикционалне елементе, већ утврдити да ли су они повезани тако да образују фикционалну целину. Динамичности, односно променљивости структура, још је упутнија за наш случај, јер нас то доводи до разумевања фикције као варијабилне појаве. Варијабилност је производ односа према конвенцијама. Оно што Мукаржовски приписује уметничкој структури сматрамо примењивим и на категорију фикције: „Динамичност уметничке структуре потиче отуд што један део њених компонената увек очувава стање дато конвенцијама из најближе прошлости, док други део ово стање мења" (Мукаржовски 1987: 178). Тиме је речено да текст не постоји у вакууму, већ да је део ширег контекста. Структура текста није целина за себе, независна од других језичких и нејезичких структура, већ је динамичним саодносима повезана са њима. Како сажима Јури Лотман (Juri Lotman): текст није апсолутан, „он је корелативан са целим низом других пропратних историјско-културних и психолошких структура" (2021: 431). Посматрање текста ван контекста, „без одређеног система друштвених кодова, слично је надгробном натпису на неразумљивоме језику" (2021: 433), примећује Лотман. Појмови кодова и конвенција заузимају значајно место у структуралистичким поетикама и представљају основну претпоставку за разумевање текста, јер је текст само један од чинилаца комуникативног процеса којим управљају конвенције.

За нас је посебно релевентан рад Жерара Женета, који проблематизује разграничавање фикционалних и нефикционалних текстова по наратолошким основама, и који осветљава структуре које непосредно уоквирују текст, односно *паратекст*. У студији *Фикција и дикција* (*Fiction et diction*) Женет предлаже примену наратолошке анализе на нефикционалне текстове и саопштава да му је намера: „пропитати разлоге који су

фактографску и фикцијску причу нагнали на различито понашање према причи коју 'извештавају'" (2002: 47). Преиспитујући позицију Кете Хамбургер и трагове фикционалности које она предлаже, с једне стране, и супротстављену позицију Џона Серла (John Searle), према коме не постоје текстуални трагови фикционалности, Женет долази до закључка да извесни текстуални трагови фикционалности заиста постоје, али да се они могу срести и у фактографским текстовима, те да се не могу узимати као нормативни. Најубедљивији трагови се тичу начина и гласа приповедања. Начин се првенствено односи на фокализацију и као траг се издваја „израван приступ субјективности другога" (2002: 53), што Женет преузима од Хамбургер, али додаје запажање које иде у прилог тези о конвенционалној природи фикције. Наиме, поред унутрашње фокализације, за фикцију је својствен и обрнут поступак, односно спољашња фокализација. Женет примећује да је потоњи тип фокализације, присутан код њему савремених аутора попут Хемингвеја и Роб-Гријеа, у жанру објективне приче, чиме је речено да се *типични* поступци фикционализирања мењају с временом. На том трагу је још убедљивији пример фактографских жанрова који се развијају у другој половини двадесетог века попут новог новинарства и нефикцијског романа, чија је фундаментална одлика намерно преузимање поступака фикционализације. У погледу гласа, чија су обележја време, лице и разина односно ниво, Женет сматра да се разлика између фикције и фактографије једино открива у погледу разине, и да је „присуство метадијегететске приче довољно поуздана индиција фикције, премда њено одсуство не значи ништа" (2002: 56). Циљ Женетове анализе је ублажавање две радикалне позиције какве су оличене у приступу Хамбургер и Серла. Он показује да трагови постоје, али да нису у строгом смислу нормативни већ факултативни, и да су *размењиви* између фикционалних и фактографских жанрова. Норме родова су конвенције које су родови „напосљетку, сами себи наметнули" и које су „типично историјске" (Женет 2002: 66). У духу структуралистичког разумевања динамичности, Женет закључује да било какво раздвојено посматрање фикције и фактографије, којим се претпоставља чврста и јасна граница која их дели не може бити одрживо осим у теоријској апстракцији. Стварна пракса, напротив, сведочи о томе да наративне форме „весело прелазе границу између фикције и не-фикције" (Женет 2002: 67) и да се у том прелажењу и преступању изнова развијају нове конвенције. Такав став је и у основи Дејвисовог разумевања чињеничних фикција, као жанровски прелазне форме која се развија у датом историјском контексту. Такав став је такође у основи нашег приступа Дикенсовом књижевном и новинарском опусу, јер се слажемо са запажањем Џона Друа да: „Дикенсов својеврстан таленат није лежао ни у писању романа, нити у новинарству, *пер се,* већ у њиховом бриљантном сједињавању, чиме је допринео жанровском редефинисању књижевности" (Schlicke 2011: 310).

Показавши да је строго текстуална анализа недостатна у разликовању фикционалне и нефикционалне приче, Женет истиче значај оних текстуалних елемената који нису део самог наратива:

> „Нису све фикцијске 'индиције' наратолошке природе, прво зато што нису све текстуалне: најчешће, а можда све чешће и чешће, неки фикцијски текст препознаје се као такав због паратекстуалних ознака које читатеља поштеђују сваког пријезира, а опћа назнака *роман*, која се налази на насловници, само је један примјер" (Женет 2002: 63).

Конкретно разматрајући појам фикције и њених индикатора, Женет чини први корак у померању фокуса са текста на оно што је изван њега. Кажемо *први* корак, јер Женетов велики допринос лежи управо у расветљавању онога што је у непосредној близини текста,

пограничне зоне текста, подручја које и јесте и није текст, које он назива праговима или паратекстом. Паратекст чини један од пет облика *транстекстуалности*, односно релација које текст има са свим оним што је ван њега (другим текстовима). Женет највећу пажњу посвећује облицима које назива архитекст (жанровске релације текста са другим текстовима), хипертекст (релација текста са неким старијим текстом) и реченом паратексту, који је, може се тврдити, образложен најподробније. Томе је посвећена студија *Прагови* која представља опсежан подухват у систематизацији и класификацији паратекстуалних облика, речју инвентар. Да би се појам паратекста дефинисао, нужно се призива материјалистички аспект књижевног – књига, опет, као у синтагми *историја књиге*, схваћена у општем значењу материјалног облика у ком се текст у стварности појављује, у ком се отеловљује као чинилац комуникације. Паратекст не подразумева само текстуалне форме. Сви елементи, било текстуални (наслов, име аутора, издавача, предговор, поговор итд.), било визуелни (димензије и облик издања, дизајн, илустрације), било имплицитно-контекстуални (свако указивање на чињенице које се тичу контекста, попут припадности једног текста некој већој ауторској целини, жанру, епохи), који уоквирују текст и који га на известан начин презентују, чинећи основну разлику између пишчевог рукописа и објављеног издања, представљају паратекст. Основна подела паратекста је на перитекст, који чине елементи који су у непосредној близини текста и најчешће материјално везани за њега, и епитекст који подразумева *удаљеније* елементе попут интервјуа аутора, најава, реклама итд. Укратко, паратекст је оно што контекстуализује текст. Женет скреће пажњу на значај паратекста у усмеравању читања и сматра да су управо ти елементи они који пресудно управљају рецепцијом, па самим тим и одређивању његове фикционалности.

Прагови дају синхронијски преглед елемената паратекста, а не дијахронијски, односно историјски. „Артикулација ових категорија описује паратекстуално поље; успостављање тих категорија је предуслов за било какав покушај пружања историјске перспективе" (GENETTE 1997: 14). Дата таксономија треба да послужи даљим истраживањима као база појмова који даље могу да се испитују у својим историјским специфичностима. Ова ауторова намера ће наћи остварење и у нашем раду – Женетова таксономија послужиће нам као предложак за сагледавање неких од набројаних појава у историјском контексту који проучавамо. Међутим, треба приметити да Женет не избегава истицање контекстуалних специфичности елемената које анализира, њихову суштински конвенционалну природу. Он наводи многобројне примере везане за конкретне контексте. Тако показује да појам формата има потпуно друго значење пре и после открића штампарске пресе, и да то значење наставља да се мења развојем штампарске индустрије; постојање имена аутора ни по својој присутности ни по својој функцији нема универзални карактер; поновљена издања у различитим економским условима имају различите циљеве и публике. „Начини и употреба паратекста непрестано се мењају, зависно од периода, културе, жанра, аутора, дела и издања" (GENETTE 1997: 3). Додали бисмо и зависно од медија, који можда и најнепосредније одређују паратекст. Женет признаје да доба масовних медија доводи до њиховог умножавања, што је, приметићемо, процес који и данас траје и заправо је у непрестаном прогресивном развоју. Иако Женет у паратекст убраја и елементе који нису материјално везани за саму књигу, такозвани епитекст, већина елемената епитекста такође је медијске природе: огласи за књигу, интервјуи с писцем итд. У случају Дикенса, ова врста паратекста је изузетно богата. Ту спадају лична писма, јавни говори, ауторизоване позоришне и музичке адаптације, јавна читања. За нас је најзначајније то да су многи од његових књижевних и новинарских текстова у међусобном епитекстуалном односу. Паратекст је, како га Женет описује, *par excellence* медијски производ, то су управо они елементи који се тексту додају тек онда када он ступа на тле медија, када улази у процесе комуникације и конзумације као

материјализовани предмет. Доба у којем је Дикенс писао значајно је у историји медија јер тада долази до омасовљења медија штампе, а самим тим и умножавања средстава којима медији презентују текст. Женет не улази у дубљу анализу самих медија нити њихових комуникационих стратегија, те ни паратекст не посматра из угла његове функције унутар структуре појединог медија. Приметно је да је област епитекста упадљиво сиромашније обрађена од области перитекста, да аутор често изричито одбија да се бави одређеним елементима, попут издавачког епитекста, јер његова „суштински маркетиншка и промотивна функција не укључује одговорност аутора на значајан начин" (GENETTE 1997: 347). Неувиђање значаја таквих средстава и улоге медија као институције у разумевању паратекста критиковаће теоретичари окренути изучавању медија и комуникација[7], не спорећи, притом, непроцењив значај и корисност Женетовог појма за студије медија.

Систематичност *Прагова* се огледа и у мапирању пет основних аспеката којима се сваки елемент описује. Ти аспекти су: просторни (где се налази?), временски (када је настао, или нестао?), супстанцијални (како је искомуницирaн?), прагматични (ко се обраћа коме?) и функционални (шта треба да постигне?). За сваки од аспеката Женет предлаже класификацију, осим за последњи, који уједно сматра и кључним. У погледу функције паратекста не постоји априорна подела, већ се сваки случај засебно мора узети у обзир, и то у односу према тексту који уоквирује, јер је паратекст суштински *у служби* текста. Сматрамо да су сви ти аспекти значајни и за питање фикционалности, премда се и у том случају функционални може сматрати основним. Нас ће занимати они паратекстуални елементи који говоре нешто о фикционалности, што је питање на које се, како у предговору енглеског издања *Прагова* примећује Ричард Макси (Richard Macksey), и Женет често осврће: „кроз комплексне медијације између аутора, издавача и публике понире у питања повезана са суседним областима фикције и чињеница" (GENETTE 1997: xvii). На овом месту се нећемо дуже задржавати на појединим паратекстуалним елементима, то ћемо оставити за саме анализе Дикенсових текстова. Поред елемената паратекста које ћемо преузети од Женета, нас ће посебно занимати један аспект паратекстуалности који Женет не обрађује, премда га истиче као једну од кључних паратекстуалних појава. У питању је серијализација, која не само да је типична медијска појава Дикенсовог времена, већ је и конститутивна за питање фикционализације. Пре него што наставимо, треба подвући да је наше интересовање за паратекст заправо интересовање за однос који паратекст има са текстом, што потврђује Женетову тезу о помоћној функцији паратекста. Фикционалност тражимо у мрежи чиниоца који упућују на њу. У том смислу, биће посебно занимљиво испратити еволуцију издања Дикенсових списа које проучавамо и то како промена паратекста издања, попут имена аутора, изгледа корица, предговора, облика и целовитости формата утиче на поимање фикционалности текста. То ћемо посебно истражити на првом примеру анализе текста – какво се померање догађа у рецепцији фикционалности када су многобројни кратки текстови с насловима попут „Скотланд Јард", „Размишљања о људима" или „Екскурзија паробродом" спојени у сабрано издање под насловом *Бозове скице*? Значајно је нагласити и то да овакав приступ омогућава посматрање књижевног и новинарског у истом медијском контексту и истом методологијом. Паратекстуални елементи подједнако су важни за новинарство као и за књижевност, исти елементи могу бити подједнако својствени обема врстама писања, но имати друге функције. Као и у случају текстуалних трагова фикционалности, међу којима смо се сложили са ауторима које смо навели да постоје неки који су универзалнији и *снажнији* од других, и паратекстуални трагови фикционалности се разликују по својој убедљивости и директности. У основи те снаге трагова фикције, било текстуалних, било паратекстуалних, лежи учвршћеност, распрострањеност и *одомаћеност* конвенције чији

[7] Видети STANITZEK, Georg. Texts and Paratexts in Media. *Critical Inquiry* 32/1 (2005): 27–42.

су плод. Период који изучавамо је тим пре проблематичнији, јер у њему долази до почетка смене медијских парадигми и конвенција на којима почивају. Симптоматично, Дикенсов чувени часопис *Домаће речи* почеће да излази тек средином века и тек тада можемо говорити о конвенционалној одомаћености његових речи.

Паратекст, као спона између текста и света који га окружује, следствено нас води ка отварању питања инстанци стварног света у одређењу фикције. До сада смо размотрили текст и његову пограничну зону, прихватајући да елементи који се налазе у оба подручја могу утицати на фикционалност. Сада је потребно проширити перспективу на инстанце производње текста – писца и институције штампе (штампани медији и издавачке куће), и инстанце рецепције текста – читалаца и јавности.

2.3.3. Интенционални трагови фикционалности. Када је реч о улози аутора у одређењу фикције, незаобилазна је позиција већ поменутог филозофа Џона Серла, чије је виђење фикције утемељено на теорији говорних чинова. У филозофији језика и лингвистици ова теорија, коју шездесетих година двадесетог века формулише Џон Остин (John Austin), представља заокрет од семантике ка прагматици, што ће рећи да се речи не посматрају из перспективе значења, већ употребе. „Употреба је значење" одјек је како доктрина прагматизма, тако и филозофије Лудвига Витгенштајна, на коју се касније позивају и други проучаваоци фикције који упориште налазе у теорији говорних чинова. Теорија је формулисана у књизи Остинових универзитетских предавања насловљеној *Како деловати речима* (*How to Do Things with Words*). Остин се обрушава на позитивистичко свођење свих исказа на функцију описивања стварности и на њихову поделу на тачне и нетачне на основу тога како се према стварности односе. Такву врсту исказа он назива констативима, али поред њих, тврди, постоје и перформативи. Перформативни искази не говоре ништа о постојећој стварности, већ делују на њу, покрећу извесне реалне акције, реакције или промене у стварном свету. Перформативи су чинови који мењају стварност; они не реферишу на неко затечено стање стварности, не описују дату стварност и стога не подлежу испиту истинитости или тачности. Сам појам говорног чина уводи се као начин посматрања језичког израза у оквиру процеса комуникације, односно у конкретним комуникативним ситуацијама. Кроз одређене исказе врше се радње попут молбе, захтева, наредбе, похвале, а када исказ подразумева радњу, назива се говорним чином. Сваки говорни чин има три нивоа: локуциони чин (сам чин исказивања), илокуциони чин (намера, циљ или сврха исказа) и перлокуциони чин (дејство исказа), од којих је илокуциони чин кључни у процесу комуникације. Сам исказ у различитим ситуацијама може имати различит смисао, односно бити производ различитих намера. Процес комуникације омогућен је тиме што говорник претпоставља да ће слушалац препознати његову намеру и дејство које се очекује. Другим речима, теорија говорних чинова претпоставља да се процес комуникације одвија захваљујући коришћењу и препознавању конвенција комуникације, које су увек контекстуалне природе јер зависе од конкретних комуникационих ситуација. Последично, теорија говорних чинова представља једно од основних упоришта за конвенционално и контекстуално схватање фикције.

Џон Серл је један од првих који кроз ову теорију покушава да објасни појам фикције. У есеју „Логички статус фикционалног дискурса" ("The Logical Status of Fictional Discourse") он, као и Хамбургер, настоји да објасни логички статус фикције. Међутим, за разлику од Хамбургер, Серл не сматра да фикција представља посебну врсту језика која је на нивоу исказа специфична и препознатљива: „не постоји ниједна текстуална одлика, синтаксичка ни семантичка, којом се текст може одредити као фикционалан" (1975: 325). Дакле,

локуциони чин фикционалних и нефикционалних исказа се не разликује. Разлика се уочава тек на нивоу илокуционог чина, односно на нивоу намере с којом је исказ дат. На том нивоу, Серл такође сматра да не постоје специфични илокуциони чинови који се везују само за фикцију, као што су, на пример, илокуциони чин писања романа, или приче. Фикција се служи истим илокуционим чиновима као и нефикција, само што онај који исказује заузима другачији однос према том илокуционом чину. Док се у случају нефикције заузима *озбиљан* став, приликом фикционалног исказа говорник се *претвара* да је озбиљан. Притом, у случају фикције, претварање није исто што и обмањивање, јер фикција није *лаж*, то је претворство у смислу „необмањујућег псеудопредстављања" (SEARLE 1975: 325), то је претворна игра, која се препознаје као конвенција. „Претворне илокуције које чине фикционално дело су могуће захваљујући постојању скупа конвенција које спречавају уобичајену примену правила којима се повезују илокуциони чинови и свет" (SEARLE 1975: 326), где је нагласак на томе да је скуп конвенција које се односе на фикцију засебан у односу на конвенције обичне комуникације. Управо се у томе открива посебност фикције. Она се од обичног говора не разликује ни на нивоу исказа, ни на нивоу илокуционих чинова, већ на основу засебног скупа конвенција које се заснивају на претварању. Једино уколико препознамо и прихватимо те конвенције, можемо разликовати фикцију од лажи, јер конвенција фикције налаже да онај који исказује фикцију не подлеже испиту истинитости у погледу онога што говори и не сноси одговорност за неистинитост изреченог.

Овај закључак биће значајан у наредним етапама нашег рада, када будемо дошли до питања правних и економских аспеката медија штампе у Дикенсово време. Питање ауторске одговорности да саопштава истину једно је од кључних питања у развоју новинарства, које се временом и правно регулише. Средином деветнаестог века у Енглеској на снази су бројни правни укази којима се опорезује штампање фактографског садржаја, посебно актуелно-политичког. У датом контексту, видећемо да је информативно новинарство скупо коштало штампане медије, те да је неретко фактографија маскирана у фикцију, зарад избегавања правне одговорности и новчаних терета. У том смислу, упутно је скренути пажњу и на новинарску конвенцију која се може видети као паралела претворној конвенцији фикције. У новинарству се сусрећемо са праксом *претворне неозбиљности*, за шта је парадигматично сатирично новинарство. То говори да је и пракса чињеница доприносила замагљивању граница књижевног и новинарског писања.

Показавши да не постоје текстуалне, односно вербалне индикације фикционалности, те да је конвенција претворности оно што фикцију чини препознатљивом, Серл закључује да је једина поуздана одредница фикционалности ауторска интенција (будући да је претварање само по себи интенционални чин). Опомињући се школа које тврде да ауторска интенција није значајна приликом анализе фикције (што се првенствено односи на нову критику и концепт интенционалне заблуде), Серл признаје да интенционалност не мора бити од значаја на сваком нивоу, али да је:

> „Готово апсурдно претпоставити да критичар може потпуно игнорисати интенције аутора на најосновнијем нивоу, јер сам чин одређивања текста као романа, песме, па чак и као текста, већ по себи представља тврдњу о ауторској интенцији" (SEARLE 1975: 325).

Ово је уједно и једино место у овом есеју где Серл говори нешто конкретно о томе како се ауторска интенција сазнаје – жанровским одређењем текста. Поред чињенице да таква одредница уопште не мора постојати, емпиријска неразвијеност Серлове тезе показује се и у томе што он не наводи друге видове испољавања ауторске намере. Можемо претпоставити да се други елементи паратекста о којима говори Женет, попут

предговора, приватних изјава писца или других облика епитекста, могу узети као сведочанства о намери. Но, како разумети карактеристичну и свеприсутну конвенцију писаца реализма да у предговорима романа тврде да говоре истину, као што Дикенс чини у предговору трећег издања *Оливера Твиста*, у ком оправдава тематику и карактеризацију у роману реченицом одштампаном верзалом: „СВЕ ЈЕ ИСТИНИТО" ("IT IS TRUE") (2014: XIII)? Признавање конвенционалности таквог поступка и препознавање да је то опште место реализма не одговара на питање како сазнајемо шта је пишчева намера. Друго, уколико пратимо генезу неког текста, посебно у случају настајања серијалних текстова, често се сусрећмо са променом првобитне интенције, што је случај са многим од Дикенсових текстова које ћемо анализирати. Из наведеног можемо закључити да ауторска намера сама по себи није довољна нити поуздана одредница фикционалности, али да може бити упутна уколико је, на првом месту, сазнатљива, а затим сагледана у релацији са другим текстуалним и контекстуалним чиниоцима. Но, и даље остаје да утврдимо како се ауторска интенција испољава.

Основни проблем Серловог схватања ауторске интенције, односно претворности, јесте што је недовољно поткрепљено праксом фикционалних текстова и недовољно обазриво на постојање конвенција намерног преплитања фикција и чињеница и замагљивања граница које их начелно деле. Занемаривање емпиријског нивоа је присутно и у другим филозофским приступима књижевним фикцијама. Упутан пример може се наћи у раду „Шта је фикција?" ("What is Fiction?") Грегорија Карија (Gregory Currie), где се преиспитује Серлово становиште. Кари тврди да се аутор фикције не претвара, већ да озбиљно даје читаоцу до знања да је његов текст фикционалан, јер фикционалност заправо зависи од међусобног разумевања аутора и читаоца. Пишчева намера је да наведе читаоца да се прави да верује, а не да стварно поверује. Ипак, постоје случајеви који указују на то да писац јесте настојао да „превари" публику. „Скренута ми је пажња да је то била Дефоова намера приликом писања *Робинзона Крусоа*. Не знам да ли је то заиста био случај, али је засигурно могуће да јесте" (1985: 388), наводи Кари. У наставку се он пак не осврће на ово питање нити упућује на читање романа, иако наставља да га наводи као пример путем којег даље разрађује своју тезу о природи фикционалности. Испитивање књижевних фикција без њиховог *читања* је, у најмању руку, методолошки проблематично, јер се сложеност фикције у књижевности открива тек отварањем самих дела. У овом случају, чак ни отварање романа није неопходно, довољно је погледати насловну страну првог издања и остати збуњен чињеницом да на њој уместо имена аутора пише: „Написао он лично" ("Written by Himself"), што се односи на Робинзона Крусоа (1719). Збуњеност се отклања разумевањем књижевне традиције, конвенција књижевних жанрова, у овом случају поетике осамнаестовековног романа и механизама штампарског медија у датом тренутку. Свака тврдња да је фикција конвенција која се успоставља између писца и читаоца захтева подробније разматрање конкретног писца и конкретне публике, односно конкретних конвенција које су они могли да предлажу и препознају. Исто је и са разумевањем ауторске намере – било да је у питању претворност, као што мисли Серл, или Каријева тврдња да се ради о јасном комуницирању ауторске намере да пише фикцију – потребно је сагледати како се тачно те намере изражавају у појединачним случајевима[8].

[8] Конкретнији приступ у разумевању односа аутора и фикционалности нуди Филип Лежен. Есеј „Аутобиографски пакт" објављен је исте године као и Серлов (1975) и може се видети као емпиријска разрада питања ауторске интенције. Сводећи предмет свог истраживања на жанр аутобиографије, Лежен уочава начине на који се одлике тог жанра испољавају и омогућавају његово препознавање. Индикатори аутобиографије које Лежен издваја за нас нису од важности, будући да се овог жанра нећемо дотицати, али скрећемо пажњу на значај жанровски специфичног приступа којим је једино могуће доћи до издвајања конкретних конвенција, насупрот неодређеном општем схватању конвенције као такве.

Међутим, треба скренути пажњу на још једну важну тезу коју Серл поставља на самом крају есеја, а која се тиче разликовања дела фикције и фикционалног дискурса. Све што је до сад речено о Серловом приступу односи се на фикционални дискурс, односно на његов логички статус. Насупрот томе, дело фикције је целина која не мора у потпуности да се састоји из фикционалног дискурса; оно може садржати озбиљне илокуционе чинове, као што нефикција може садржати претворне (што се подудара са појмом фикционалног оквира о ком говори Хамбургер). Присутност и учесталост тих преплитања одређују конвенције жанрова, праваца или епоха. Тако и Серл истиче учесталост уметања озбиљних илокуционих чинова као одлику реалистичке књижевности, односно конвенцију реализма, чија примена не мора пореметити фикционални статус дела. Услов за очување фикционалног статуса упркос озбиљним умецима је кохерентност целине, за коју, опет, не постоји универзални критеријум: „оно што се узима као кохерентност у делу научне фантастике, неће се рачунати као кохерентност у делу натурализма" (SEARLE 1975: 331). Кохеренција је, закључује Серл, функција пакта који се остварује између писца и читаоца по питању хоризонталних конвенција[9].

Поред тога што овиме долазимо до још једне потврде конвенционалне природе фикције, сматрамо да Серлова теза – да фикционални статус дела зависи од пишчеве намере – може допринети разради питања те намере. Наиме, предлажемо да се ауторска интенција може ишчитати кроз чин стварања кохерентног фикционалног дела, у складу са актуелним конвенцијама кохерентности. С поетичке стране, то су конвенције реализма. С медијске стране, оне се указују у трансформацијама издања – од серијалних до целовитих издања; од анонимности, преко псеудонима, до имена и презимена аутора; у променама наслова и насловница; у променама цена и циљаних публика. Примена поетичких и медијских конвенција указује на ауторску (или издавачку) интенцију стварања дела фикције. У случају Дикенса, као некога ко се опробао у разним улогама које медијски контекст подразумева и који је веома интенционално улазио у све те улоге и оставио многобројне трагове својих намера, ова перспектива није нимало занемарљива. Напротив, једна је од кључних, јер је један од темеља његовог успеха био управо то што је неуморно радио на томе да писац буде подједнако познат публици као и његово дело.

Позиција Питера Ламарка упутна је за овакво разумевање ауторске намере. Ламарк такође прихвата ауторску интенцију као одређујући фактор фикционалности, штавише као једини нужни услов (2014: 20–23). Тачније, нужни услов је ауторова намера да дело које пише припада одређеној пракси. Појам праксе Ламарк преузима из Витгенштајнове филозофије и објашњава да је то:

> „Идеја да онима који су повезани са делима фикције (или нефикције) – и приповедачима и публикама – управљају извесне просте и углавном препознатљиве конвенције које се тичу намера, рецепције, разумевања, процењивања, расуђивања, очекивања, чак и емоција" (LAMARQUE 2014: 20).

Увођење појма праксе допушта Ламарку да оде корак даље од Серла, јер отвара простор за детаљније сагледавање одлика тих пракси. Као што чини Дејвис, Ламарк издваја праксу писања фикције и праксу писања фактографије и велику пажњу посвећује граничним потпраксама, односно поджанровима, попут нефикцијског романа, новог новинарства и

[9] Серл прави разлику између вертикалних и хоризонталних конвенција. Вертикалне се успостављају између језика и реалности и служе у обичној комуникацији, док су хоризонталне оне које се односе на фикционални дискурс.

факције[10]. Илустративно је поређење поетичких постулата новог новинарства и прозе реализма, где се показује у којој мери се ти постулати подударају, што Ламарк узима као аргумент за недостатност откривања фикционалности на искључиво текстуалном нивоу. Фикција се не открива ни на формалном (структура, стил, приповедање), ни на семантичком нивоу (однос према истини, референцијалност), већ на прагматичком: „у конвенционалним одликама попут контекста, става, интенције и рецепције. […] Фикционалност лежи у посебној врсти односа између писца, текста и читаоца који је у основи пракса одређена правилима" (LAMARQUE 2014: 36). Иако текст укључује као карику праксе, чини нам се да Ламарк не користи пун потенцијал појма праксе, јер не увиђа да и формалне и семантичке одлике заправо чине саставни део сваке праксе, те одриче могућност да се ауторова намера да припада одређеној пракси може утврдити и путем тих одлика. Наше виђење је да конвенција подразумева и извесна текстуална правила, или начела, која писац примењује како би своју праксу учинио препознатљивијом за читаоца. Зато и Ламарково инсистирање на ауторској намери сматрамо проблематичним, јер верујемо да постоје и други, подједнако упутни фактори за утврђивање фикционалности.
Будући да смо се определили да ауторску инстанцу посматрамо у односу са издавачком, односно уредничком, као оне инстанце које су повезане са стварањем и објављивањем текста, издвојићемо још једно Ламарково запажање које ће бити изузетно значајно у даљем току нашег рада. Као аргумент за став да граница између фикције и нефикције постоји, он наводи следеће:

> „Издавачи и књижари углавном имају изражен осећај за разликовање фикције и нефикције из прагматичног разлога што морају да изложе своју понуду у каталоге и на полице. Ову околност не треба да одбацимо као пуку површност, јер то како је књига позиционирана на тржишту у великој мери одређује начин на који ће се читати" (LAMARQUE 2014: 83).

Иако истиче значај ове, наизглед површне околности, Ламарк не развија даљу расправу на ту тему. Ипак, само запажање је довољно да се ми на њега надовежемо. Уколико дозволимо да ауторска намера буде схваћена у ширем смислу, којим ће бити обухваћена и намера издавача и уредника, оличена у начину на који се пласира одређени текст, отвара нам се шири спектар потенцијалних трагова који указују на интенцију. Током периода који изучавамо, Дикенс је сарађивао са неколико издавача и уредника чији утицаји на његово стваралаштво нису били занемарљиви. Када говоримо о серијалним издањима, трагови фикционалности који се откривају кроз издавачку/уредничку намеру су позиционирање епизодног текста унутар часописа, потписивање аутора, најаве и рекламе текста, одлуке о реиздањима итд. Посебну пажњу ћемо посветити огласима с обзиром на растући значај оглашивачке праксе у раздобљу које изучавамо. Избор и распоред огласа спадали су у домен уредничког и издавачког посла. Значајни нису били само огласи који су реферисали на публикацију, већ и они који су се налазили у оквиру самог издања. Видећемо, такође, да издавачи и уредници нису само утицали на начин пласирања Дикенсових текстова, већ некада и на њихово стварање, на садржај, теме, формат и сл. Поред тога, не треба изгубити из вида да Дикенса не посматрамо само у улози писца, већ и у другим медијским улогама, укључујући улогу уредника. Сматрамо да укључивање издавачке и уредничке инстанце у питање интенционалности може знатно олакшати препознавање фикције.

[10] Факција је кованица настала од енглеских речи *fact* и *fiction* и означава хибридни жанр у ком се преплићу фикција и фактографија.

2.3.4. Ефективни трагови фикционалности. Како бисмо употпунили комуникативни ланац у ком се успоставља конвенција фикције, долазимо до питања читалаца и публике. Приметићемо, међутим, да је у свим наведеним приступима фикцији перспектива рецепције присутна, те да се улога читаоца увек подразумева. Сама чињеница да говоримо о *откривању* фикционалности подразумева субјекта (било да га називамо читаоцем, тумачем, или критичарем) који то откривање предузима. Било да се фикционалност види као одлика текста, паратекста, ауторске или издавачке намере, или као конвенција која се успоставља у заједничком деловању свих тих чинилаца, читалац је увек присутан као неопходни чинилац за препознавање и актуализацију фикције. На почетку овог одељка нагласили смо значај рецепције за разумевање фикције као медијске конвенције, јер се управо на пољу рецепције може говорити о дејству или функцији фикције. Подвукли смо и то да је у случају сагледавања публике контекстуализација можда и најпотребнија, услед чињенице да полазећи из наше, овдашње и садашње перспективе олако можемо повући границу између различитих пракси, јер је та граница временом изнова оснаживана. За Дикенсове савременике, напротив, није било тако лако утврдити „која се игра игра" и која правила су на снази; исто као што нама данас није тако лако да разумемо која су правила докудраме, драмалитија, креативне нефикције или лажних вести[11].

Сматрамо да је контекстуализација најзначајнија када је у питању проблематика рецепције фикције, што ћемо показати кроз пример једне од најутицајнијих теорија фикције. Реч је о теорији Кендала Волтона (Kendall Walton) изложеној у студији *Мимезис као правити-се-да-верујемо: О основама представљачке уметности*[12] (*Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of Representative Art*). Волтон фикцију поистовећује са представљачким уметностима, што ће рећи да фикција „обухвата књижевна дела, дела ликовних уметности, као и хибридне форме попут позоришта, филма и опере" (1990: 4). Постављајући питање шта је заједничко за све те разнородне уметничке форме, он долази до окоснице своје теорије – сва дела фикције наводе реципијента на исту реакцију, а то је да се прави да верује. Како би боље објаснио ту психолошку реакцију, односно став, Волтон се позива на феномен дечијих игара и наводи: „Активности у које су уграђена дела представљачких уметности и унутар којих испуњавају своју сврху, најбоље се могу сагледати као продужетак дечијих правити-се-да-верујемо игара" (1990: 11). Када се деца играју, она се такође привремено праве да верују у стварност игре, у чему им помажу играчке које служе као реквизити за спровођење игре. Игре поседују правила с којима играчи морају бити упознати и која морају прихватити, јер је то неопходни услов за спровођење игре. У случају правити-се-да-верујемо игара, основно правило је да су играчи свесни претворне природе игре. Та свест, ипак не умањује способност уживљавања у игру. Када деца одрасту, тврди Волтон, она не губе потребу за овом врстом активности, а њен продужетак налазе у играма с делима фикције, које имају сличну основу, али су суптилније и посредније (1990: 12). Игра у коју човек улази са представљачким

[11] Докудрама (документарна драма) је телевизијски и филмски жанр у ком се документарна грађа преплиће са драматизованим приказима догађаја о којима се говори. Драмалити подразумева телевизијски ријалити програм који садржи драматизоване деонице. Креативна нефикција или књижевна нефикција означава широк спектар писаних жанрова у којима се нефикционална грађа износи књижевним стилом, те има и уметничку вредност. Лажне вести обухватају случајне или намерне дезинформације у медијима, али и сатирични писани или аудиовизуелни жанр у ком се кроз измишљене вести критикује актуелна стварност, поглавито информативни медији.

[12] У енглеском оригиналу Волтон користи израз *make-believe*, који је у енглеском језику много упутнији и непосреднији у значењу, будући да је веома уобичајен и често коришћен. У српском језику се, колоквијално, посебно у контексту дечијих игара чију функцију Волтон пореди са функцијом фикције, чешће говори „правити се". Опредељујемо се за синтагму која звучи помало рогобатно, зато што је за разумевање Волтонове теорије то што се читалац прави да *верује* кључно.

уметностима је „врста вежбања имагинације уз помоћ реквизита" (WALTON 1990: 12). За разлику од ширег појма имагинације, односно замишљања, особеност игара у којима се правимо да *верујемо* јесте што је појам веровања семантички повезан са појмом истине. Овде је реч о фикционалним истинама, чије успостављање омогућавају реквизити. У случају представљачких уметности, реквизит је само дело. Тиме је речено да је дело, рецимо роман, реквизит чија је функција да нас упути на то да се у њему износе фикционалне истине, у које треба да се правимо да верујемо. Јединa универзална функција представљачких уметности (јер оне свакако могу имати и многобројне друге функције) јесте да нас наведе да се правимо да верујемо. Та функција се остварује захваљујући постојању конвенција, илити правила игре које неко предлаже и неко прихвата, што Волтон назива принципима стварања фикционалних истина (1990: 38). Попут других приступа у којима се фикција види као врста конвенције, и ова позиција, премда усредсређена на рецепцију и дејства уметности, не одриче значај ни стваралачком, ауторском аспекту, ни аспекту одлика самих дела, односно реквизита: „ствараоци реквизита могу претпоставити како ће њихова остварења бити коришћена, те примереним обликовањем реквизита могу усмеравати начине на које ће они људе покретати на замишљање" (WALTON 1990: 53).

На питање конкретних правила која позивају на игру, на начине на које се фикионалност препознаје и њена *истина* прихвата, Волтон опсежно разматра одговоре које дају други теоретичари. Два принципа стварања фикционалности које разлаже, а који су посебно упутни на пољу књижевности, су принцип реалности и принцип узајамног веровања (WALTON 1990: 144–161). Волтон ове принципе наводи само како би показао да не постоји „релативно једноставан и систематичан начин разумевања како се фикционалне истине стварају" (1990: 139), јер се фикционалне истине стварају на толико разних начина да се проблему може приступити само појединачно, од случаја до случаја. Закључује, а тиме се враћа и на своју првобитну тезу, да једини општи принцип који се издваја као дефинишући за фикционалност јесте њено дејство – наводи нас да се правимо да у њу верујемо. Међутим, Волтон не запажа да су принципи стварања фикционалности, као они који управљају стваралачким чином, уједно и принципи препознавања фикционалности, те да се могу искористити за расветљавање не само питања стварања, већ и питања рецепције. Ту могућност истражује Корнелије Квас у студији *Границе реализма*, запажајући да принцип реалности и принцип узајамног веровања заправо „граде логику читалачког разумевања књижевног текста" (2016: 56). Квас такође примећује да су ово принципи који нису међусобно искључујући, како их Волтон посматра, већ да делују у спрези. Детаљнији осврт на Квасову студију изнећемо у наставку рада, када дођемо до разматрања фикције унутар поетика и стваралаштва реализма.

Још један од уочених проблема Волтоновог приступа фикцији је ширина дефиниције, којом су обухваћени сви облици представљачких уметности. Стејси Френд тај широко постављен појам фикције какав срећемо код Волтона назива *волтфикцијом* (2008: 2–4). Поред тога што волтфикција обухвата и нетекстуалне форме, Френд подвлачи да она обухвата и нефикционалне текстове, попут новинарских, историјских итд. Разлог томе је што Волтон допушта да свака форма која нас, макар само појединим фрагментима, наведе да се правимо да верујемо, јесте фикција. Френд оспорава тај став по две основе.

Први проблем лежи у самом појму правити-се-да-верујемо и његовом односу према појму замишљања. Волтон објашњава правити-се-да-верујемо преко појма имагинације, односно имагинирања (и неретко их користи синонимно), што ми преводимо као замишљање. Френд пак показује да замишљање нужно не наводи на став правити-се-да-верујемо, већ у многим случајевима иде заједно са правим веровањем. „Живописно испричани нефикцијски наративи нас позивају да замишљамо како је изгледао живот људи у другим временима и местима, да проживимо дивна и страшна искуства и тако даље" (FRIEND 2008:

4), али чињеница да они у нама покрећу замишљање нас не спречава да таквим текстовима заиста верујемо, примећује Френд. Ако бисмо позицију замишљања узели као критеријум фикционалности, сваки текст који говори о свету који је другачији од нашег непосредног окружења и искуства, морали бисмо да сврстамо у фикцију. Таква импликација је посебно проблематична приликом посматрања новинарства, које представља суштински референцијалну праксу писања. Ако данас читамо Дикенсове новинарске текстове, ми свакако, услед историјске и културне дистанце са које читамо, морамо замишљати то о чему он пише. На исти начин замишљамо америчку стварност средином деветнаестог века на коју реферишу *Америчке хартије* и фикционалну стварност романа *Мартин Чазлвит*, чија је радња делимично смештена у Америку средином деветнаестог века; у прву ћемо веровати, у другу ћемо се само правити да верујемо. Френд инсистира да замишљање није упутна категорија за разликовање фикције и нефикције, стога уводи омеђенију дистинкцију става правити-се-да-верујемо. Приликом сусрета са фикцијом, ми заузимамо „став који подразумева замишљање, али не и веровање, назовимо тај став просто-се-правити-да-верујемо" (FRIEND 2008: 8) Тиме наглашава да за одређење фикције није пресудан процес замишљања, већ само став који се заузима по питању веровања.

То нас доводи и до друге основе по којој Френд одговара на Волтоново становиште. Наиме, она тврди да проблем представља и фрагментарно посматрање фикције, јер се наше читање у пракси не одвија фрагментарно. Следствено, ни став у погледу веровања не заузимамо на основу фрагмената текста, већ на основу текста као целине која припада ширем контексту. Због тога она предлаже: „уместо усредсређивања на појединачна дела или изјаве, треба да посматрамо праксе које подупиру наше интеракције са различитим текстовима" (FRIEND 2008: 14). Надовезујући се на ставове Питера Ламарка и Стајна Хаугом Олсена (Stein Haugom Olsen) изнете у студији *Истина, фикција и књижевност: Филозофска перспектива* (*Truth, Fiction and Literature: A Philosophical Perspective*), Френд закључује да фикцију и нефикцију треба посматрати као праксе писања, читања и критике које су одређене конвенцијама жанра. Тиме се дозвољава историјска, културна и поетичка контекстуализација фикције, што Френд назива контекстуалистичким приступом фикцији. Ламарк и Олсен признају да се праксе мењају кроз време, али њихов приступ је синхронијски и они настоје да прикажу „праксу у облику у ком данас постоји, као парадигматичан облик" (LAMARQUE – OLSEN 1994: 38). Френд, напротив, тврди да се до разумевања фикције долази управо кроз дијахронијску перспективу. У већини теоријских текстова који се баве питањем књижевних фикција, као примери се узимају дела настала у прошлости која су већ изучавана и од којих су многа већ стекла статус класика, те су данас неупитно фикција. Затим се на примерима тих текстова, који су данас неупитно фикционални, истражује шта то чини есенцијалне, одређујуће, парадигматичне одлике фикције. Уместо тога, Френд предлаже да фикцију и нефикцију посматрамо дијахронијски, као врсту над-жанрова који су одређени низом неесенцијалних критеријума, односно стандардизованих одлика, и које предлажу читаоцу како треба да чита текст. Њен приступ можемо назвати дескриптивним, будући да покушава да установи шта доприноси класификацији, а не шта је детерминише, као и рецепционистичким због пажње коју посвећује жанровски специфичним читалачким очекивањима и стратегијама читања.

У много погледа, Френд настоји да помири постојеће теорије фикције, признајући и преузимајући елементе како из теорије говорних чинова, тако и из Волтонове рецепционистички усмерене теорије. Иако се и она ограђује од текстоцентричних приступа (које дели на синтаксичке и семантичке), Френд заправо од њих преузима детаљну и пажљиву анализу текста. Она не избегава примере жанровских конвенција које су текстуалне природе. На примеру Тацитових *Анала*, Френд показује да присуство

измишљених, стилизованих или драматизованих говора који свакако наводе читаоца – како тадашњег, тако и садашњег – да се прави да верује, никако не угрожава статус *Анала* као дела историографије. „Позив да се правимо да верујемо у Тиберијеве мисли био је прихватљив за нефикцију Тацитовог доба; аутор који данас жели да замишља унутрашње мисли неке особе вероватније пише фикцију" (FRIEND 2008: 15). Кључ се крије у разумевању конкретних конвенција жанра, које су заправо у време када је Тацит писао потпуно легитимисале овакве имагинативне поступке приликом писања историографских дела. Уз то, Френд прихвата и значај ауторске намере, али сматра да не треба трагати за намером да се у читаоцу покрене правити-се-да-верујемо реакција, јер намера коју она види као основну јесте намера да се припада одређеној пракси: „Чињеница да Тацит намерава да наведе читаоце да се праве да верују није у сукобу са његовом намером да напише нефикционалну историју; за класификацију је пресудна ова потоња намера, а не прва" (FRIEND 2008: 14). Разлог из ког она даје предност намери да се припада пракси, у односу на намеру да се произведе известан ефекат, јесте тај што и приликом рецепције прво долази до препознавања жанровске праксе којој текст припада, па тек у зависности од препознате праксе покреће се реакција веровања, замишљања, неверовања итд. Знање о жанровском одређењу неког текста управља нашим доживљајем истог.

> „Било које разматрање разлике између фикције и нефикције треба да постави два питања: Прво, шта су критеријуми за припадање свакој од категорија? Друго, како класификација утиче на однос који имамо према одређеном делу? Сматрам да би одговор на прво питање требало да осветли одговор на друго: то јест наш суд о томе зашто неко дело припада одређеној категорији треба да расветли због чега и како та категорија фигурира у нашем доживљају дела" (FRIEND 2012: 180).

Приступ Стејси Френд изузетно је значајан за наш рад, будући да она прихвата релевантност већег броја фактора у одређењу фикције и приступа конвенцији контекстуалистички. Као што је речено и на почетку поглавља, њено становиште прихватамо, али уз допуну помнијег разумевања медијског контекста.

2.4. ЗАКЉУЧАК. За крај, осврнућемо се још једном на неопходност разликовања појмова фикције и књижевности. Упутну илустрацију налазимо код Ламарка. Пратећи Витгенштајнову концепцију праксе, аутор подвлачи важност разликовања два начина посматрања праксе књижевности: социополитички и аналитички. Социополитички је емпиријски и књижевност сагледава у контексту индустрије књига, у шта спадају:

> „Активности писања, читања, дистрибуирања и процењивања различитих врста књига. То може укључивати анализу класе, старости, рода и етницитета аутора, власничку структуру издавачких кућа и њихове политике и профите, као и обрасце различитих читалаштава, продаје, маркетинга, рецензирања и тако даље" (LAMARQUE 2014: 106).

За разлику од тога, аналитички приступ уместо конкретних инстанци, посматра *улоге*: аутор-улогу, читалац-улогу, дело-улогу итд. Ламарк објашњава да на трагу Витгенштајна долазимо до таквог приступа: „њега интересују само улоге говорника и слушаоца, а не актуализација тих улога у социополитичким оквирима" (2014: 108). Уколико књижевност посматрамо као праксу на коју утиче вредновање, што и Ламарк чини, и узмемо у обзир да вредновање јесте категорија која се не тиче толико историје, колико специфично књижевне историје, Витгенштајнов аналитички модел праксе можда и јесте упутан.

Међутим, управо ту подвлачимо разлику између књижевности и фикције – сматрамо да у нашем истраживању релевантни резултати могу бити постигнути уколико фикцију посматрамо као историјску, социополитички одређену категорију, будући да и развој овог појма у историји књижевности упућује на то да је он неодвојив од ових некњижевних фактора. Зато ћемо фикцију посматрати као категорију конкретног контекста. За разлику од статуса књижевног, који се може стећи апостериорно, који се доказује трајањем и којим се текст, својом универзалношћу осамостаљује од историјских оквира сопственог настанка, те отвара читању на разним поднебљима и у разним временима, статус фикционалног је питање конкретног контекста и тексту се намеће у тренутку настанка, објављивања и оригиналне рецепције. У том светлу Серлова тврдња да о томе шта је књижевност одлучује читалац, а о томе шта је фикција аутор, може бити упутна. Међутим, додали бисмо да је аутора потребно посматрати као инстанцу која ствара у оквиру одређених конвенција, одређене традиције, одређене поетике, одређеног медија, одређених социополитичких околности, одређених правила и, на крају крајева, закона. Такође, инстанца рецепције тиме није искључена из низа чинилаца захваљујући којима се конвенција фикције остварује, јер конвенција као таква подразумева прихватање или неприхватање од стране рецепције. Посредничка улога издавачке, односно штампарске индустрије је још један од одређујућих чинилаца. Аутори попут Дикенса не пишу водећи се само књижевним начелима, конвенцијама и поетикама, већ и начелима медија. Штампани медији су ти који непосредно комуницирају са публиком, који зависе од читалаца, односно потрошача. Фикционалност је конвенција писања, објављивања и читања, којој је комплементарна конвенција фактицитета, и коју актуализује сам медиј.

На примеру Дикенса сагледаћемо на које начине се конвенције фикције и чињенице спроводе у Енглеској средином деветнаестог века; којим средствима и са каквим циљевима и ефектима. Видећемо и то да тадашњи медији често не изражавају јасно којој од ове две конвенције припада одређени текст, и да то чине циљано. Наше основно интересовање уперено је управо на стратегију замагљивања конвенција, на сложена преплитања информације и имагинације. Крајњи циљ је да анализом овог конкретног историјског тренутка, тренутка рађања масовних медија, увидимо клице стратегија које су масовни медији наставили да развијају до данас и да укажемо на кључну улогу садејства књижевности и новинарства у развоју масовних медија.

3. ИНДУСТРИЈА И КУЛТУРА ШТАМПЕ, РЕАЛИЗАМ И НОВИНАРСТВО У РАНОМ ВИКТОРИЈАНСКОМ ПЕРИОДУ.

Фикцију као медијску конвенцију можемо разумети само уколико је посматрамо у конкретном контексту. Зато ћемо, пре урањања у саме текстове, прво представити њихове опште оквире. У овом поглављу настојаћемо да прикажемо историјски, културни, медијски и књижевни контекст Дикенсовог списатељског рада од 1833. до 1846. године. Да бисмо применили Дејвисов метод комбиновања материјалне и текстуално-естетске анализе, детаљније ћемо сагледати специфичности индустрије и културе штампе тог доба, као и токове књижевне и новинарске праксе унутар ње. Покушаћемо да прикажемо уску повезаност књижевности и новинарства као делатности и да издвојимо одлике индустрије и културе штампе које су отежавале њихово разграничавање. Указаћемо на упадљиве подударности које су постојале у теоријским претпоставкама књижевности и новинарства, а које су допринеле њиховој неомеђености и преплитању у пракси. Све то ће послужити као основа за разумевање хибридности списатељских и медијских пракси током тридесетих и четрдесетих година деветнаестог века. Такође, то ће омогућити испитивање традиције чињеничних фикција, као и сродне, али супротне праксе фикционализованих чињеница у првом добу масовне културе.

Премда се у овом поглављу нећемо осврнати на Дикенсов рад, важно је истаћи да су његови текстови играли изузетно важну улогу у обликовању ширег медијског контекста који ћемо у наставку описати. Његова дела представљају знакове времена, јер је он показивао висок степен разумевања штампе тог доба и изузетну прилагодљивост новим условима производње који су га обележили. Уједно, његова дела представљају путоказе времена, јер су својом иновативношћу трасирала путеве за даљи развој културе и индустрије штампе.

3.1. Периодизација. Период британске историје о ком говоримо обично се ближе одређује као део викторијанске епохе, која је омеђена владавином краљице Викторије Хановерске, од 1837. до 1901. године. Викторијански период представља историјски, политички и културни феномен, који под окриљем јединства оличеног у личном имену монарха крије мноштво разнородних, неспојивих и супротстављених ставова, идеја, пракси, покрета, производа, остварења, устројстава и вредности. Можемо говорити о викторијанском моралу, моди, жени, кући, граду, саобраћају, инжењерству, као и о викторијанској штампи, књижевности и новинарству. О свему томе можемо говорити *post hoc*, будући да се придев устаљује тек након смрти краљице Викторије. Употреба таквог периодизацијског принципа, односно употреба придева *викторијански* као заједничког именитеља, ствара илузију јединствености тековина овог периода, неку врсту заједничког имица, који се и данас у јавном дискурсу продубљује и оснажује. Ипак, у последњих неколико деценија академски приступи у оквиру различитих дисциплина настоје да оповргну такво виђење викторијанског, указујући на то да културна и политичка хомогеност коју термин подразумева, никада није постојала (John 2016: 2).

Спорови постоје поводом тога да ли се у оквиру одређених области јединство, или нека врста „викторијанског језгра" може утврдити. Поставља се питање да ли може бити сувисло говорити о викторијанској економији као целини, а истовремено обмањујуће на исти начин посматрати викторијанско образовање; или пак обрнуто. Франсис О'Горман (Francis O'Gorman) закључује да значај и упутност ове одреднице зависе од области, предмета, приступа и циља истраживања (2010: 4). Постоје случајеви када може осветлити предмет, али исто тако, има и оних када није нимало индикативан. Следствено, и сама дефиниција викторијанског зависи од „приче коју је потребно испричати о том периоду, а не обрнуто" (O'Gorman 2010: 4).

За потребе истраживања односа књижевности и новинарства у првих четрнаест година рада Чарлса Дикенса, термин викторијански може бити од користи једино уколико се временски рашчлани. Речима О'Гормана: не постоји викторијански *период*, већ викторијански *периоди* (2010: 4). Једну од првих подела овог раздобља предлаже Мајкл Седлер (Michael Sadleir) 1927. године. У свом осврту на стваралаштво Ентонија Тролопа примећује да је „реч *викторијански* постала толико свеобухватна, да је готово изгубила значење" (SADLEIR 1927: 6). Као решење, Седлер нуди троструку поделу на рани (1837–1850), средњи (1851–1879) и касни (1880–1902) викторијански период (1927: 7). Притом, он не оспорава да су ова три доба међусобно повезана и зависна, али истиче да свако носи довољно сопствених особености да би се могло сматрати засебним. Ми ћемо преузети Седлерову поделу и оквирно одредити раздобље које проучавамо у овом раду као рани викторијански период. Оквирно, јер обухватамо раздобље од 1833. до 1846. године, односно неколико година које претходе почетку раног викторијанског доба, и заустављамо се неколико година пре његовог завршетка. У наставку ћемо показати због чега је управо таква периодизација упутна и у случају Дикенсовог рада.

3.2. МЕДИЈ ШТАМПЕ: ИНДУСТРИЈАЛИЗАЦИЈА И КОМЕРЦИЈАЛИЗАЦИЈА КУЛТУРЕ. Једна од најзначајнијих тековина индустријских револуција осамнаестог и деветнаестог века била је индустријализација штампе, стварање тржишта штампе и рађање првог масовног медија. Као и у другим гранама индустрије, Британија је и на пољу штампе предњачила. Проучаваоци придају велики значај штампи у образовању и конфигурацији британског друштва тог доба. Одређење штампе као *fourth estate*, односно четврте власти или сталежа[13], наслеђе је викторијанског доба. Значај штампе у ширењу и одржавању моћи империјалистичке Британије изједначава се са улогом „њене војне и трговачке флоте, њених фабрика и свих краљичиних поданика у служби империје, како у домовини тако и ван ње" (JOHN 2016: 481). Како за круну, тако и за сваког краљичиног поданика, „штампа је у свим својим облицима постала контекст у оквиру ког су људи живели, радили и размишљали, и из ког је потицао њихов доживљај спољашњег света" (SHATTOCK – WOLFF 1982: xiii). Ова запажања треба узети с резервом, сходно претходно образложеној недостатности посматрања викторијанског периода као јединствене целине. Значај штампе је био неупитан за читав викторијански период, али на различите начине у различитим тренуцима. С обзиром на бујични развој индустрије и културе штампе током викторијанског периода, јасно је да почетне и завршне развојне фазе не могу бити поистовећене.

Током прве и друге индустријске револуције, развој на пољу штампе одвијао се у фазама, које су подразумевале и периоде стагнације. Сајмон Елиот (Simon Eliot) издваја две кључне фазе развоја у деветнаестовековној штампи у Британији. Оквирно, у периоду од 1830. до 1855. године одвија се прва фаза – револуција дистрибуције штампе, док друга фаза – револуција масовизације штампе – започиње у последњој четвртини деветнаестог века и, према Елиоту, траје све до Првог светског рата (1994: 106–107). Обе фазе су омогућене садејством многоструких фактора: технолошким открићима, економским императивом раста нове индустрије и тржишта, правним актима који су се односили на штампани материјал, променом парадигме фигуре аутора, ширењем потрошачког тела, односно порастом укупног броја становника и порастом писменог становништва које је могло постати читалачка публика и, коначно, самим форматима и садржајем штампаног материјала. Између свих тих контекстуалних чинилаца и самих текстова и њихових штампаних формата постојао је реципрочан однос. У наставку ћемо сагледати међусобне

[13] Варијација ове фразе у српском језику је „седма сила". Израз потиче из енглеског језика и првобитно се односи на увођење новинара у парламент, као четвртог сталежа, поред племства, свештенства и грађанства.

утицаје ових многоструких чинилаца који су обликовали индустрију и културу ране викторијанске штампе.
Прва револуција штампе у Британији наступа крајем двадесетих година деветнаестог века и обележена је првенствено, како Елиот истиче, великим променама у дистрибуцији. Долази до првог таласа масовизације и пада цена штампаних производа, што омогућава постепену демократизацију штампе (ALTICK 1998: 1). Тржиште се шири услед растућег броја становника и нивоа опште писмености. Снижавање цена чини штампане материјале приступачнијим за шире кругове читалаца, чак и за оне са нижих друштвених и економских позиција. Развој технологије штампе и њене дистрибуције, промена уређивачких политика гласила и започињање дуготрајних борби за укидање пореза на штампу и за стицање независности од политичких странака, постепено резултирају деполитизацијом и комерцијализацијом штампе.

У технолошком погледу, индустрија штампе је све до четрдесетих година била у заостатку за другим индустријама у Британији. Готово цела штампарска индустрија је била централизована у Лондону. Дистрибуција, посебно до руралних места, била је ограничена. Процес штампања је био скуп, како због материјала, тако и због радне снаге[14]. Штампарије су углавном користиле ручну железну пресу чији је капацитет био око двеста педесет отисака по сату (ALTICK 1998: 262). Парна преса Фридриха Кениха омогућила је четвороструко више отисака по сату и, будући да је била аутоматска, смањила трошкове радне снаге. Први пут је употребљена у Лондону за штампање дневног листа *Тајмс*[15] (*The Times*) већ 1814. године, међутим услови за распрострањивање ове технологије тада још увек нису постојали (ALTICK 1998: 262). Нова машина је била скупа, а потражња на тржишту и даље није била довољно велика да би штампарима улагање у пресу која омогућава масовну производњу било исплативо. Ричард Алтик (Richard Altick) објашњава реципрочни однос технологије и тржишта:

> „Технологије масовне производње постале су корисне тек пошто се тржиште довољно проширило; а онда када су уведене, умањиле су трошкове производње, па је појефтињење књига довело до даљег ширења тржишта, што је, опет, подстицало даље унапређивање производних метода" (ALTICK 1998: 227).

Тржиште се шири четрдесетих година. Парна преса, улази у ширу употребу и постаје стандардни део погона лондонских штампарија. У међувремену је унапређена толико да штампа две и по хиљаде отисака по сату. Процес производње папира за штампање је механизован, па је и његова цена снижена. Иновације у саобраћајном инжењерству, пре свега железничком, допринеле су бржој, широј и јефтинијој дистрибуцији штампаних материјала.
Догађај који је преокренуо стање у штампарској индустрији и култури у Британији била је такозвана Паника хиљаду осамсто двадесет и пете (The Panic of 1825). Реч је о банкарској кризи узрокованој падом берзе. Криза је довела до смене актера и односа моћи на сцени издавачке и штампарске индустрије. Готово све највеће издавачке куће банкротирају, након чега не успевају да се опораве. Иступају нови, до тада минорни издавачи, који преузимају водећу улогу на тржишту и мењају му конфигурацију. Заједно с тим, дотадашњи вредносни поредак у сфери издаваштва и штампе бива пољуљан; комерцијализација је са собом носила сопствени вредносни систем. Постепено се смањују

[14] Све до тридесетих година радници у штампаријама били су најбоље плаћени обучени мануфактурни радници у Лондону.
[15] За разлику од других периодика које ћемо наводити у раду, назив ових до данас активних новина не преводимо, јер је енглески назив одомаћен у српском језику.

цене свих штампаних материјала, а праћење потражње публике постаје императив пословања. Мењају се формати штампаних производа, као и садржај који испуњава њихове странице, прилагођавајући се жељама циљаних читалачких група. За нас најзначајнија новина представља све учесталије преплитање домена књига и домена периодичне штампе[16]. Исходиште таквих преплитања били су бројни огледни и хибридни штампани материјали.

Све до тридесетих година производња књига и производња периодичне штампе, односно новина и часописа, функционисале су као два одвојена тржишта, премда повезана истим технолошким условима и ограничењима. Цене како књига, тако и дневних, недељних или месечних новина и часописа биле су високе, те је штампани материјал био приступачан углавном само уском кругу најбогатијих читалаца. Поред скупог производног процеса у технолошком погледу, на високе цене су утицали и фактори специфични за сваку од ове две гране штампе, које ћемо у наставку изложити. По питању природе текстова који се објављују, карактеристично је да је књижевност веома слабо заступљена у периодичној штампи. Књижевност се види као категорија садржаја резервисана за књиге. Видећемо да је управо смањивање цена утицало на промене садржаја и формата књига и периодика, те довело до постепеног приближавања и преклапања две, до тада, раздвојене делатности.

3.2.1. Књиге. Током првих деценија деветнаестог века издавачи књига одржавали су елитистички модел пословања, иза којег је стајао страх да би смањивање цена књига угрозило „легитимни престол и власт империје књига" (Altick 1998: 272). Такав став био је конзервативни одговор на друштвене промене које су виђене као претња постојећој класној хијерархији. Стари поредак у Британији био је у кризи. Средња класа постајала је све значајнија у политичком животу државе и све моћнија у економском погледу. Нижа класа је све силовитије продирала у сфере образовања и описмењавања, које су до тада за њу биле неприступачне. Све то је довело до пораста броја припадника средње класе који су могли да приуште књиге, као и пораста броја припадника ниже класе који су могли да их читају. Страх од вулгаризације књиге, као симбола високе културе, побуђивала је и све већа количина јефтине, популарне и претежно сензационалистичке књижевности која се незаустављиво, често илегално, ширила међу нижим слојевима друштва. Преузимајући улогу бранилаца постојећег културног поретка и његових вредности, угледни издавачи су пажљиво бирали наслове.

Укупно гледано, штампало се више књига фактографског карактера, иако је као појединачна категорија, књижевни садржај предњачио. Елиот наводи да је током прве половине деветнаестог века, тачније до 1846. године највећи проценат наслова био из категорије књижевности (прозна фикција, поезија и драма), чинећи двадесет и четири одсто од свих објављених књига (1994: 44–47). Незнатно мање наслова било је религиозног карактера, око двадесет одсто, премда Елиот тврди да су по тиражима религиозне књиге надмашивале књижевна издања. Око седамнаест одсто чиниле су књиге фактографског садржаја, књиге о географији, историји, путовањима, биографије и слично.

Махом су штампана књижевна дела познатих, прослављених и актуелних аутора, за која су морала да се плаћају ауторска права[17]. Издања су у материјалном погледу била скупоцена. Циљна група је била узак круг одабраних читалаца. За прозну фикцију стандардни

[16] Постоји више дефиниција периодичне штампе. Ми се опредељујемо за одредницу према којој периодични лист представља публикацију која се континуирано објављује у једнаким временским интервалима. Према томе, у периодичну штампу убрајамо и новине (публикације које садрже вести и које углавном излазе дневно или седмично) и часописе (публикације магазинског типа, које не садрже вести, и које махом излазе седмично, полумесечно, месечно, тромесечно, или годишње).

[17] До 1842. године писци су полагали ауторско право на своје дело у периоду од четрнаест година, или краће, у случају смрти.

формат, успостављен издањима романа Валтера Скота, била су тротомна издања. Фактографска дела су објављивана целовито или у више томова, у зависности од дужине текста, али и у периодичној штампи. Другим речима, издавачке конвенције за фактографске жанрове биле су разноврсније, док се фикција непосредно везивала за књижевност, односно за формат књиге у три тома. Конвенција фикције се у овом периоду може поистоветити са конвенцијама књижевности и са њеним вредносним импликацијама. Као одјек романтичарског величања имагинативног стваралаштва, постромантичарски писци су настојали да сачувају достојанство, вредност и трајност имагинативног писања путем објављивања у цењеним, скупим и трајним књишким форматима. Унутар и даље присутних поетичких оквира романтизма, књижевност је подразумевала имагинативно, односно фикционално стваралаштво објављено у књизи. Ризици за пословање су били велики, али одговор издавача није било одустајање од такве стратегије, већ непрестано подизање цена издања. Књижевни и културни феномен који је оснаживао ту стратегију и довео је до врхунца била је невероватна популарност Скотових дела, која је, економским речником, значила огромну потражњу. Важно је подвући да су управо *књижевна* дела, а не књиге из других жанровских и предметних категорија покренуле овај феномен. „Скотом инспирисана инфлација", како је Алтик назива, довела је цене књига до врхунца у дотадашњој историји Британије. Средином двадесетих година тротомна издања Скотових романа досежу толико високе цене да постају неприуштива чак и за припаднике виших класа. Купци нових издања све више постају комерцијалне претплатничке библиотеке чији је број у порасту. Међу становништвом (посебно међу припадницима средње класе) пракса позајмљивања књига у великој мери замењује праксу куповине. Другим речима, елитистичка искључивост индустрије књига довела је до искључивања саме елите са тржишта. До одлучујућег обрта у пословању долази након поменуте економске кризе, током које банкротирају многе од вићенијих издавачких кућа и штампарија, па и писци, попут самог Валтера Скота (PATTEN 2016: 482). Нови издавачи на тржишту по повољним условима откупљују издавачка права пропалих кућа, и започињу објављивање, до тада незамисливих и презрених јефтиних издања. Иронично, Скотови романи који су подстрекнули инфлацију на тржишту књига, покренуће и талас дефлације (ALTICK 1998: 274).

Као што је речено, економска криза је издаваче књига десетковала управо због њихове усредсређености на скупа издања актуелних и прослављених аутора којима су унапред плаћана ауторска права. Та пракса је значила да су издавачи улазили у непрестане финансијске ризике да уложено неће повратити продајом. Окретање другим, јефтинијим и мање ризичним моделима пословања постало је неминовно. Иако су јефтина издања обећавала мању појединачну добит, захваљујући високој продаји доносила су већу укупну добит. Издавачи и штампари, међу којима на тржишту постају све значајнији они који су до тада били маргинални, окрећу се реиздањима класика којима су истекла ауторска права, делима америчких аутора, серијалној фикцији и периодичним „сваштара" издањима (PATTEN 2016: 482). Прозна књижевност, која је до тада била резервисана за књиге, почиње да се објављује периодично. Формат тротомног издања губи статус паратекстуалног трага фикционалног садржаја. Почињу да се успостављају нове конвенције које удаљавају појмове фикције од материјалног облика књиге.

3.2.2. НОВИНЕ. Периодична штампа је такође била прилично скупа и неприуштива током првих деценија деветнаестог века. На британском тржишту су присутни дневни, недељни, полумесечни и тромесечни листови, као и неколицина годишњака. Од књига их је, поред другачијег ритма објављивања и изгледа издања, разликовао садржај, који је у највише случајева био актуелно-политички. Листови су били усмерени на ширење или противљење политичким идеологијама и служили су као вербално бојно поље

супротстављених странака. Углавном су били или у власништву или под покровитељством политичких актера. Цене дневних новина биле су највише, док су недељници били сразмерно јефтинији и приуштивији, стога и популарнији, посебно међу средњом класом. Праћење актуелности виђено је као још један луксуз резервисан за високо друштво, као „привилегована сфера високе озбиљности, интелектуализма и јавног учешћа" (RUBERY 2009: 10).

Основни разлог за високе цене листова који су садржали вести били су порези. Законска регулатива о опорезивању штампе у Британији је уведена је још 1712. године, како би се стало на пут извештавању о политичким актуелностима које нису ишле у прилог властима. Том приликом уведена је обавеза таксеног жига за одређене публикације, али критеријум за опорезовану категорију публикација није био садржај, већ формат, тачније – димензије папира. Акт је ревидиран 1724. године и додато је да таксени жиг морају имати „сви памфлети, штампане новине и листови које садрже јавне вести, информације или дешавања" (DAVIS 1996: 96). Поред овог пореза, гласила су морала да плаћају порез на огласе и порез на папир. Заједнички назив за ова три пореза, који се усталио током века, био је „порези на знање" (ALTICK 1998: 331). Износ пореза се за све то време повећавао, са наглим порастом на прекретници векова. Године 1815. био је четвороструко већи него век раније, и износио шездесет процената од продајне цене новина. У наредним годинама ситуација се додатно заоштрава, као реакција на претњу јефтине радикалне штампе која се ширила међу нижим, сиромашним и незадовољним слојевима становништва.

Незадовољство нижих слојева британског друштва букнуло је након Наполеонових ратова. Тада долази до пораста стопе незапослености и глади што покреће друштвену и економску кризу. Новине са радикалним политичким идејама постају веома популарне међу тим слојевима. Пошто оне и даље нису биле приуштиве нижим слојевима становништва, куповале су се, читале и слушале групно. Процене су да је један примерак новина читало двадесетак људи у угоститељским објектима и на јавним окупљањима (RUBERY 2009: 6). Реформиста и утицајни новинар, Вилијем Кобет, тада преобликује лист *Политички регистар* (*Political Register*) у формат јефтиних памфлета који су сиромашни могли да приуште. Како би избегао порез, то јест основни узрочник високе цене, Кобет у памфлетима није објављивао вести, већ радикалну политичку пропаганду. Тиме је сиромашним масама омогућен приступ политичким идеологијама које су доводиле датост друштвеног поретка у питање и, у крајњој линији, позивале на побуну. Кобетове публикације биле су само мали део бујице јефтине радикалне штампе.

У циљу гушења по власт опасних публикација, илити, речима Рејмонда Вилијамса (Raymond Williams) слободе изражавања, 1819. године донет је нови Акт о порезу на новине, којим је проширен опсег опорезованих публикација (1973: 23). Нова дефиниција новина гласила је: „свако периодично издање које садржи вести или коментаре на вести, које се објављује у размацима чешћим од двадесет и шест дана, на два листа или мање, и које кошта мање од шест пенија" (ALTICK 1998: 327–328). Тиме су постављена два нова критеријума новина – садржински и ценовни. Додавањем коментара на вести у скуп опорезованог садржаја имало је као циљ спречавање пропагандних памфлета попут Кобетових, док је одређивање изузетно високе горње ценовне границе за новине, поставило неповољну норму за даље ширење јефтиних новина. Актом су изричито изузете одређене категорије публикација, међу којима и поновно објављивање делова текстова, како фикционалних тако и фактографских, који су оригинално објављени у формату књиге (ALTICK 1998: 321). Иако је то остављало простор за јефтино објављивање подједнако радикалног садржаја као оног који је опорезован и одређен као новински, овај изузетак упућује на то да је као основна претња новина виђена управо њихова новина и непосредна референцијалност на актуелну стварност. Користећи ову олакшицу, бројни издавачи новина преусмеравају своју делатност на реиздавање књижевности и на

укључивање различитих врста фикционалног садржаја у своје странице. Вилијамс примећује: „проблеми које су стварали порези на знање могли су бити избегнути замењивањем правих вести, фикцијом, или позадинским причама" (1978: 48). Из тога видимо да се фикционалност као конвенција делимично успоставља путем диференцијације од категорије вести, а да се објављивање фикције, у датим околностима, подстиче као профитабилна стратегија индустрије штампе.

Олакшице, уистину незнатне, за оне који остају при новинама, долазе тек 1836. године. Од 1831. до 1836. године трајао је такозвани Рат неоверене штампе (War of the Unstamped Press), односно штампе без таксеног жига. Током тих година навире талас илегалних, неоверених радикалних и јефтиних новина (око петсто различитих гласила). Држава је реаговала хапшењем и кажњавањем продаваца ових новина (до 1834. године преко хиљаду њих је кажњено или ухапшено), међутим ти потези су само распирили побуну. Парламент 1836. године коначно доноси одлуку о смањењу пореза, и то четвороструко у односу на 1819. годину. Ова мера, међутим, у пракси није донела никакву олакшицу, будући да се порез плаћао по објављеном примерку, а да су тиражи у тих седамнаест година значајно увећани. Смањење пореза покренуло је нови талас побуна, које су делимично настављене у оквиру чартистичког покрета. Акт о порезу на штампу биће коначно повучен тек 1855. године, и тек тада се може говорити о суштински приуштивој штампи за све читаоце (RUBERY 2009: 5).

Све до тог тренутка једино легално решење за новине да олакшају бреме пореза било је да увећају продају, то јест да се комерцијализују. Борба за смањење цена новина текла је упоредо са борбом за независност од политичких партија. Деполитизација је захтевала комерцијализацију, те су се новине постепено окретале комерцијалним стратегијама пословања. То је укључивало прелазак на комерцијално финансирање, укључивањем већег броја огласа у штампана издања (RUBERY 2009: 5). Комерцијализација је подразумевала и јачање везе са потрошачким телом, односно публиком и њеним преференцама. Одговара се на укус и жеље већине читалаца, а већина није примарно заинтересована за политичке теме – „на квантитет продаје новина утицала је забава, а не политика" (SCHLICKE 2011: 410). Забавни садржај који су новине инкорпорирале био је најчешће сензационалистичке природе. О феномену сензационализма у штампи ћемо подробније говорити у одељку о новинарству раног викторијанског периода. На овом месту је важно истаћи да је сензационализам био једна од жаришних тачака преплитања фикције и фактографије у штампи. Сензационалне приче могле су бити и фикционалне и фактографске, али и хибрид обе праксе. Најчешће су обликоване као специфична мешавина књижевних и новинарских претпоставки, принципа и поступака.

Порези на знање узроковали су јаснију категоризацију штампаних материјала на основу садржаја, учесталости објављивања и цена, и допринели издвајању опорезованих новина наспрам свих других категорија штампаног материјала. Као последица законских и финансијских притисака, уредници новина прибегавали су комерцијализацији како би упркос високом порезу остали солвентни. Основни начин за то било је повећавање количине забавног садржаја у новинама. У томе је укључивање фикционалних сегмената играло једну од водећих улога. Такође, развој дискурса вести, као актуелности са политичким конотацијама, имао је снажан утицај на књижевност и новинарство тог доба. С једне стране, покренуо је потребу за прикривенијим и посреднијим коментарисањем актуелности и политике. С друге стране, мотивисао је измишљање нових медијских формата које порески систем није препознавао и путем којих се о таквим темама могло писати без пенала.

3.2.3. ЧАСОПИСИ: ИЗМЕЂУ КЊИГА И НОВИНА. Поред дневних новина, значајну скупину периодичне штампе чинили су седмични, полумесечни, месечни, тромесечни и годишњи

часописи који нису преносили актуелности. Захваљујући томе, нису сносили терет плаћања таксеног жига. Вилијамс издваја недељнике као најкарактеристичнији облик викторијанске популарне штампе, истичући да права историја деветнаестовековне популарне штампе јесте историја недељника, а не, како се то обично погрешно сматра, историја дневних новина (1978: 41). Ова врста публикација предводи пут ка појефтињењу, комерцијализацији и масовизацији штампе у Британији, али ка и упливу књижевног садржаја у периодичну штампу. Часописи се могу посматрати као врста прелазног штампаног формата између књига и новина. Они спајају садржај који је до тада објављиван у књигама са учесталошћу објављивања, формалним одликама и сразмерно приступачнијим ценама неопорезованих периодика. Као што је речено, током тридесетих година мења се и индустрија књига и помера се све више ка периодичном објављивању. Многи издавачи новина окрећу се издавању часописа, као уноснијем послу. С тим у вези, али и под утицајем других чинилаца, часописи као медији пролазе кроз преображај.

Рибери примећује да тридесетих година часописи развијају једну од формалних одлика, карактеристику прелома и дизајна, по којима су препознатљиви и данас – нелинеарну хетерогеност. До тада, „периодици су дизајнирани за линеарно, континуирано читање, пре но за необавезно, непажљиво читање прилагођено хетерогеним страницама" (RUBERY 2009: 9). Тиме је речено да су периодици до тада опонашали принципе прелома и дизајна књиге и да су захтевали исто линеарно читање какво је било потребно за читање књига. Одбацивањем линеарности наратива, отварају се много шире могућности и за разноврсност садржаја. Мноштво различитог садржаја постаје пожељан, ако не и неопходан услов за успех часописа: „листови су се такмичили да стигну до нових читалаца широким избором сваштарских садржаја, или брик-брака[18]" (RUBERY 2009: 8). Посреди је својеврсна револуција у историји читања, будући да се овим успоставља потпуно нов модел активности читања. Књиге су подразумевале пажљивог и стрпљивог читаоца, дугорочно посвећеног једној теми. Часописи, напротив, подстичу брже и површније читање, захтевајући од читаоца прилагодљиву, полетну радозналост, пре него потпуну пажњу. Студија Николаса Дејмса (Nicholas Dames) *Физиологија романа: Читање, неуролошке науке и форма викторијанске прозе* (*The Physiology of the Novel: Reading, Neural Science and the Form of Victorian Fiction*) даје драгоцен увид у то како су формати и ритмови објављивања штампе утицали на когнитивне аспекте рецепције и „подешавали физиолошку апаратуру читаоца у складу са темпоралним ритмовима модерности" (2007: 10). Као основне одлике модела читања који намеће периодична штампа Дејмс издваја испрекиданост пажње, продужено трајање читања са одлагањима (подстакнуто серијалним формама у периодичним наставцима), фрагментарност и убрзаност. Читање се преображавало у активност помоћу које се „урања" у стварни свет, подстичући својеврсну „индустријализацију свести читаоца" (DAMES 2007: 7). Нуди се алтернатива удубљивању у књигу, као активности која читаоца привремено наводи да се огради од реалних околности које га окружују. Управо чињеницом да не захтева строго усредсређену пажњу од читаоца, читање периодика се успоставља као мање имерзиван вид читања, приликом ког читалац остатак своје пажње посвећује стварним околностима у којима чита. Отуд се за читање периодичне штампе везују праксе групног читања, читања на јавним местима, у ходу, у превозу, у кафанама и гостионицама. Чин читања периодика добија наглашено друштвени карактер и подстиче осећај припадности друштву чији чланови читају исту штампу, који је према Дејмсу, омогућен физиолошко-когнитивним преображајима.

Ово је важна околност коју треба имати у виду приликом разматрања ефективних трагова фикције. Умесно је приметити да читање са подељеном пажњом отежава покретање

[18] У викторијанском периоду овај израз, преузет из француског језика, означава колекције насумичних предмета који не поседују уметничку вредност.

процеса замишљања и уживљавања приликом читања. Премда ти процеси нису исто што и просто-правити-се-да-верујемо, што Френд издваја као став који заузимамо приликом сусрета са фикцијом, они јесу предуслови за заузимање тог става. У том смислу, закључујемо да сам начин читања који су периодици предлагали, у основи није охрабривао разумевање њиховог садржаја као фикције. Даље пратећи аргументацију Френд и долазећи до питања намере да се припада одређеној пракси, такође закључујемо да у својим иницијалним фазама периодици јесу виђени као медији који превасходно преносе фактографски садржај. Умножавањем садржаја и формата штампе, самим тим и пракси, ситуација ће се у наредним деценијама знатно замрсити.

Изражен друштвени карактер читања периодика последично је довео до озбиљнијих разматрања читалаштва. Важан аспект преображаја часописа тицао се одређења циљних група, односно публика. Почетком века часописи су најчешће били усредсређени на посебне области, теме и публике, што Томас Карлајл (Thomas Carlyle) с извесном заједљивошћу коментарише: „свака од наших малих секти – унитаристи, утилитаристи, анабаптисти, френолози – мора имати свој месечни или тромесечни часопис [...], који меље оброке за друштво" (2010: 70). Као што су новине биле везане за политичке партије, тако су часописи обично били везани за одређене духовне струје и организације које су их заступале и пропагирале. Од тридесетих година ситуација почиње да се мења, јер све више часописа почиње да се окреће ка ширењу своје публике – од уско специјализованих публика, до публике као масе:

> „Када је закључено да је немогуће спречити ниже слојеве да читају, покренута је дугогодишња кампања којом би се осигурало да маса путем штампе буде наведена да потпомогне *status quo* и да брани безбедност и благостање посебне врсте живота нације које су баштинили њени високо и средњесталежни владари" (Altick 1998: 85).

Кроз развој часописа се најбоље види како се медиј штампе отварао ка масовизацији, и како се прилагођавао новонастајућем тржишту. Суштински, реч је о промени парадигме културе штампе. Од љубоморно чуваног елитног производа достојног само виших слојева, по друштвеном, економском и образовном статусу, штампа почиње да се схвата као средство управљања и утицања на друштво. Као део новонастајућег система либералног капитализма, штампа дугује моћ економским, пре него политичким чиниоцима. Економска моћ штампе била је сразмерна масовности публике до које допире.

3.2.3.1. Утицај протестантизма и утилитаризма. На промену парадигме снажно је утицало издаваштво двеју духовних и идејних струја које су обележиле британско друштво тог доба – протестантизма и утилитаризма (Altick 1998: 99). Оне су, уједно, допринеле успостављању конвенције фикције у штампи. Иако су по перспективама биле суште супротности, обе струје усмерене су ка постизању морализаторских и дидактичких циљева, свака настојећи да омогући ширење и прихватање сопствене *истине*. Штампу посматрају на веома сличан начин, као суштински двозначну појаву – и као благослов и као опасност. Виђена као средство за ширење доктрина и идеологија, како протестантизма, тако и филозофије утилитаризма, штампа, а посебно јефтина, пружала је могућности какве до тада нису постојале. Наличје тих могућности била је управо опасност плурализма идеологија. Посебно је бринуло то што су се неподобне идеологије углавном ширили путем најјефтинијег штампаног материјала, те су биле најдоступније масама.

Борба за позиционирање на тржишту јефтине штампе и борба за стизање до нове публике били су основни разлози за спуштање цена периодичних публикација цркве и утилитаристичких организација. Међутим, борба за задржавање публике није зависила

само од цене, већ првенствено од понуђеног садржаја. Подозрење према имагинативном садржају, односно фикцији, постојало је и у црквеним и у утилитаристичким часописима. Алтик објашњава да је то последица „суштински компатибилног темперамента, будући да су обе струје биле одређене својом дубоком озбиљношћу" (1998: 132). Ставови протестантске и утилитаристичке штампе према имагинативном садржају представљали су врсту моралног пореза за фикцију, као што су порези на знање правно спутавали вести. Сам чин жигосања одређених имагинативних текстова доприноси јаснијем одређењу фикције, односно успостављању конвенције фикције.
Ипак, много пре укидања пореза на знање, имагинативни садржај је заобишао „морални порез" и нашао пут до протестантских и утилитаристичких публикација. Забавни садржај је постајао императив новог тржишта, ком су морале да се повинују и ове врсте часописа. Сагледаћемо мало детаљније разлоге из којих је отпор према имагинативном садржају постојао, јер је у питању „подозрење које је милионима људи током целог века судбински одредило искуство читања" (Altick 1998: 109). Затим ћемо размотрити мотиве због којих је отпор ублажен и видове у којима је фикција налазила своје место у овој врсти веома утицајних часописа.

Црква је имала острашћено подозрење према секуларној књижевности као и било ком другом виду *овоземаљских ужитака*. Упутно је да је најопаснијом сматрана она књижевност која је убедљиво, реалистички, приказивала измишљени садржај. Алтик наводи став из часописа *Хришћански посматрач* (*Christian Observer*) у ком се објашњава због чега су Шекспирова дела опасна:

> „Камо среће да се Шекспир ограничио на приказивање патуљака, вила и других становника идеалног света! Али он је приказао реални свет тако убедљиво, да читалац умисли да је и сам краљ, ратник или љубавник – и тако губи додир са трезвеном реалношћу" (Altick 1998: 112).

Другим речима, проблем није био само у измишљености садржаја, већ и у сугестивности која је постизана умешним писањем. Увиђало се да нису сви писци подједнако опасни. Добри писци су били најопаснији, јер су способни да увере читаоца у истинтост своје имагинативне творевине, да створе убедљив привид стварности. Премда је отпор начелно и званично постојао, пракса показује да је фикција налазила своје место и у оваквим часописима, али у посебним облицима и под условом да је оснаживала црквене догме. Неретко су објављивани одломци књижевних дела која су у целости виђена као штетна. Међутим, одређени фрагменти, извађени из контекста, сматрани су поучним и усклађеним са протестантском доктрином (Altick 1998: 126). Такође, прихватљива је била фикција која је наменски писана да би пренела хришћанске догме. Присуство оваквих фикционалних сегмената било је скромно и веома одмерено све до друге половине века, што не значи да се и пре тога није настојало удовољити укусу публике. Посебно је занимљива пракса која је развијена као одговор на пријемчивост публике ка сензационалистичком наративном садржају. У питању је рубрика истинитих прича, које су поседовале и узбудљивост популарне прозне књижевности, али и моралну исправност. Алтик закључује: „много пре него што је унутар њихових страница допуштена сама фикција, материјал заснован на 'истинитим чињеницама' служио је као замена" (1998: 122). Међу таквим списима било је много оних који су по свом сензационализму били исти као и јефтина популарна књижевност. Да ли су узбудљиве приче биле засноване на истинитим чињеницама, или су у потпуности измишљене, није по себи било значајно. Важно је било да те приче остварују своју намену да пренесу моралну и верску истину. Публикације иза којих је стајала црква нужно су карактерисане као истините, а ауторитет који је стајао иза те тврдње биле су саме верске установе. Верник који би довео у питање

истинитост публикација, доводио је у питање и сопствену веру. Одатле видимо пример како медиј обликује конвенцију фикције. Премда су у одређеним текстовима могли да се пронађу текстуални трагови фикционалности, кључ за тумачење текста давао је шири контекст, односно врста часописа у којем је објављен.

Утилитаристички часописи делују под претпоставком просвећивања, односно ширења *корисног* знања међу становништвом. Корисно знање представљало је све што је могло оснажити индустријско друштво – од технолошких и машинских наука, до економске и филозофске теорије либералног капитализма. Због тежње ка што успешнијем ширењу чињеница, утилитаристи се одлучно опредељују за периодичну штампу, као ефикаснији медиј за постизање својих циљева од медија књиге. Оснивач Друштва за ширење корисног знања (*Society for the Diffusion of Useful Knowledge*), Хенри Бруам (Henry Brougham) о периодичној штампи пише:

> „Овде имамо канал путем којег, заједно са политичким информацијама и дневним дешавањима, пријатељи људског напредовања, разборити адвокати општег образовања, могу раширити најбоље информације и лако намамити све сталеже, па и оне најскромније, на пут општег знања" (Altick 1998: 131).

Једно од идејних језгара утилитаризма био је култ чињеница. У складу с њим, одбацивало се и осуђивало све што има везе с имагинацијом, самим тим и имагинативна књижевност. У духу утилитаризма, фикција се поставља као сушта супротност чињеници, и одређује се првенствено као оно што је бескорисно. Читање фикције виђено је не само као фриволно беспосличарење, већ и као активност која непосредно слаби рационалне капацитете човека. Поред осуде садржаја који није заснован на чињеницама, утилитаристи нападају и књижевни стил писања. За разлику од протестаната који се противе реалистичком поступку, утилитаристи су нетрпељиви према свим врстама претеривања и китњастом изразу. То води ка ублажавању и релативизацији негативног става према књижевности, али под условом да она преузме објективни стил егзактних природних наука (Altick 1998: 135–136). Од тридесетих година деветнаестог века, долази до све већег попуштања строгих и озбиљних ставова по питању имагинативног садржаја, што се огледа и у све већем присуству фикције у утилитаристичким часописима. Захтева се, међутим, да фикција задржи морализаторски или дидактички тон и објективни стил. Другим речима, утилитаристичка штампа доприноси класификацији фикције, на основу постављених циљева и постигнутих ефеката. Допушта се да фикција може бити корисна, али само уколико ствара привид чињеница и ако остварује исте циљеве као и фактографија, а то је превасходно стицање корисног знања. Такав став умногоме подстиче успостављање праксе прикривања фикционалности која постаје једно од општих места књижевности реализма. Обе струје дозвољавају фикцију само уколико се путем ње омогућава преношење истине. Свака струја имала је своје схватање тога шта је истина.

3.2.3.2. Примери популарних часописа. Осврнућемо се укратко и на конкретне популарне часописе тог времена, како бисмо на примерима видели како је фикција продирала у периодичну штампу. Алтик сматра да су два часописа одиграла пионирску улогу у успостављању популарне штампе. Реч је о *Пени магазину* (*Penny Magazine*) Чарлса Најта и *Чејмберсовом единбуршком журналу* (*Chambers' Edinburgh Journal*) Вилијема Чејмберса, чији први бројеви излазе 1832. године. Они су прилагодили и цену и садржај могућностима и потребама нових кругова читалаца, и допринели слабљењу предрасуде да је јефтина штампа нужно лоша. Основани су са примарном намером да популаризују читање и сазнавање и да стигну до што веће публике. Оба су у првих неколико година

достигла изузетне успехе у погледу продаје. Приметно је да углавном проналазе пут само до публике средње класе, насупрот намерама да допру и до читалаштва нижих класа.
Пени магазин настаје под покровитељством поменутог Друштва за ширење корисног знања, које је од свог оснивања 1826. године испробавало могућности нових формата штампе. Премда су цене њихових нових издања, полумесечних или месечних, биле десетоструко ниже од цена сличних публикација пар година раније, она нису била привлачна за ширу публику. Проблем је био у садржају и начину на који је представљан: „не само да су теме књига биле исувише сложене за све осим најамбициознијих и најбриљантнијих учењака, већ је и начин на који су представљане био непоколебљиво сувопаран" (ALTICK 1998: 271). Постојали су покушаји да се корисно знање учини забавнијим. Друштво за ширење корисног знања је својој едицији „Библиотека корисног знања" убрзо придружило и „Библиотеку забавног знања", али без много успеха. Корак даље отишао је издавач Чарлс Најт. *Пени магазин* је у почетним бројевима, поред широког опсега корисног научног знања садржао и текстове о уметности, па чак и поезију. Међутим, та пракса је убрзо напуштена, под притисцима утилитаристичке уређивачке политике. *Пени магазин* угасио се већ 1845. године, док је *Чејмберсов единбуршки журнал* излазио све до 1956. године. Алтик сматра да је узрок томе била пресудна разлика која је постојала у њиховом садржају – Чејмберсов часопис је садржао фикцију (1998: 333). Наиме, Чејмберсов часопис, који је био независан од политичких организација, почивао је на „уједињеним принципима информације и забаве" ("CHAMBERS'S EDINBURGH JOURNAL" 1832: 104). Чејмберс наводи да, упркос својој жељи, он не може у часопис уврстити искључиво корисно знање, сматрајући да би таква одлука била некорисна за ширење истог. С друге стране: „док год не прелазе границе доброг укуса, фриволне теме лаке литературе могу остваривати ваљане циљеве, јер могу послужити као крила за расејавање семена знања широм земље" ("CHAMBERS'S EDINBURGH JOURNAL" 1832: 104). Премда није био тако чврсто везан за утилитаристичке доктрине, Чејмберсов став сведочи о дубокој укорењености утилитаристичког погледа на свет у тадашњој култури штампе у Британији. Он увиђа потенцијал фикције и дозвољава је како би тај потенцијал искористио (што иронично, Друштво за ширење корисног знања, као радикалнији представник утилитаризма, не увиђа и не чини). Почетком тридесетих фикција је пожељна само уколико остварује функцију. Тај став ће у току временског периода који пратимо бити радикално ублажен, и то не толико променом етичке и епистемолошке парадигме, колико водећи се економском логиком.
Чејмберсов уређивачки став навешћује свест о потреби диверсификације штампаног садржаја, како би се одговорило на диверсификовано читалаштво. Већ у другом броју, уредник одлучује да, противно својој првобитној намери, у часопис уврсти и сегменте поезије, услед негодовања „неких веома уважених личности" ("ODE TO POVERTY" 1832: 16). Посебно је занимљиво коме Чејмберс намењује:

> „Фину, забавну причу, оригиналну или преузету од најбољих савремених писаца, а не неко уобичајено ђубре о италијанским дворцима, бодежима и духовима у забрањеним одајама, и сличне бесмислице, већ нешто стварно добро" ("THE EDITOR'S ADDRESS" 1832: 1).

У уводној уредничкој речи првог броја часописа, Чејмберс наводи да такав садржај посвећује младим дамама „нове школе". Насупрот њима, дамама и господи „старе школе", уредник нуди подједнако забавне анегдоте, односно „истините приче". У наставку набрајања свих својих циљних публика, уредник долази и до младих дечака које настоји да подучи. Уредник се присећа одбојности коју је као дете стекао према читању и учењу због тога што је био жртва „завере мучења младих дечака латинским језиком". Његов умни отац знао је шта је детету потребно: поука у примамљивој, разумљивој форми. Иако

је Чејмберса отац намамио на читање путем Гуливера и Робинзона, он сам наводи да ће младе дечаке подучавати путем сличних занимљивих путешествија, али *истинитих*. Надаље, наводе се бројне друге циљне групе читалаца и рубрике и садржаји који су посебно њима намењени ("EDITOR'S ADDRESS" 1832: 1–2).

Процес стварања масовне индустрије штампе подразумевао је стално опипавање пулса публика. Претпоставке о томе какви садржаји и формати одговарају којим публикама су се потврђивале или оповргавале кроз праксу. Чејмберсова претпоставка да ће „фине, забавне приче" искључиво занимати младе даме показала се погрешном. Став да је фикција првенствено за децу, младе, жене и припаднике нижих класа везана је за опште нивое њихове писмености и образовања. Будући да су они чинили публике које је тек требало намамити на читање и даље образовање, било је прихватљиво да се баш њима пуке нуде у привлачнијим облицима, док је за образованије публике то сматрано неукусним и недостојним. Стални пораст фикционалног садржаја у овом часопису током наредних деценија сведочи о томе да је фикција поседовала универзалнију привлачност.

Приметно је и то да строги и изричити ставови о статусу фикције нису у потпуности читљиви када се сам часопис отвори. Наиме, по својим стилским, композиционим, приповедним и тематским одликама, текстови који се сврставају у приче не разликују се суштински од анегдотских, путописних, биографских и других фактографских текстова. Веома често се не разликују ни по основу референтности на стварност, јер и приче неретко говоре о стварним личностима и дешавају се на постојећим локацијама. Поједини фактографски текстови нису ништа мање узбудљиви од фикционалних, а неки сведоче и о невероватним догађајима. Основни индикатор фикционалности прича означава се употребом саме речи *прича* у наслову, поднаслову или напоменама – дакле, у паратексту. Овом проблему ћемо се опширније посветити на примерима Дикенсових текстова. Овде је важно истаћи да је у време када је Дикенс кренуо да пише за штампане медије постојала конвенција паратекстуалног жанровског одређења текста, која, међутим, није нужно примењивана.

3.2.4. ПРЕГЛЕДИ И ОГЛАСИ. Постојали су и други паратекстуални трагови који су доприносили успостављању конвенције фикције, а који спадају у женетовски схваћен епитекст. То су превасходно прегледи (ревије) и огласи који се, као последица популаризације и комерцијализације штампе, све више објављују у оквиру периодика. У духу комерцијализације, прегледи (који су обухватали критике, рецензије, коментаре и сл.) неретко су заправо служили истом циљу као и огласи. Прегледи су писани и за фикционалне и за фактографске текстове. Путем њих су пружана додатна упутства за разумевање текста и помагали су његово сврставање у фикционалну, односно фактографску категорију. Оснивају се специјализовани часописи који служе као „огледало културе", како су савременици називали први књижевни часопис на енглеском језику *Атенеум* (*Athenaeum*), основан 1828. године. *Књижевни* часопис је заправо подразумевао прегледе различитих врста публикованих текстова, укључујући научне, религиозне, путописне, есејистичке итд. На крају сваког броја садржао је огласе за нова издања часописа и књига и најаве за издања која тек треба да изађу. Поред тога, садржао је и огласе и најаве за друге врсте културних пракси, попут позоришних представа, изложби, концерата, предавања, аукција уметничких дела и сл. Премда такви специјализовани часописи нису стизали до шире публике, они су свакако утицали на рецепцију савремених текстова. За пружање целовитије слике о контексту штампарске индустрије и културе неопходно је да се кратко осврнемо и на праксу оглашавања.

Приликом проучавања преплитања пракси културе штампе раног викторијанског периода, неизоставно је узети у обзир и оглашивачку праксу и њен удео у успостављању конвенције фикције. Улога огласа била је неупитно важна за ширење тржишта штампе.

Уједно, огласи су чинили и значајан део штампаних материјала. Сви штампани формати које смо сагледали садржали су огласне странице. Поред тога, штампају се и засебне публикације посвећене искључиво огласима, такозвани „адвертајзери". Нас овом приликом интересује функција огласа у профилисању различитих штампаних пракси. Том предмету је посвећена студија Џенифер Вик (Jennifer Wicke) *Фикције оглашавања: Књижевност, оглашавање и друштвено читање* (*Advertising Fictions: Literature, Advertisement and Social Reading*). Вик посматра огласе као истакнути дискурс модерне културе, иако примећује да је често занемарен у изучавању викторијанске културе штампе (1988: 1). Она подсећа на неодвојиву историјску везаност огласа за књиге, а потом и за периодичну штампу. Огласи се рађају под окриљем штампе и примарно се развијају као рекламе *за* штампу, односно за друге публикације. У оквирима индустрије штампе огласи су били подразумевани и пожељни епитекст сваког штампаног издања. Оглашавање текста значило је његово превођење у регистар робе. Тиме је текст могао добити додатно објашњење, одређену класификацију, кључ за тумачење. Посебно је занимљиво испратити развој огласа на текстуалном плану, јер се ту открива дубока повезаност огласа и књижевности. Са великим ширењем тржишта штампе у раном викторијанском периоду, а посебно периодичне сваштарске штампе, границе између огласа, књижевности и новинарства постају све нестабилније, посебно на нивоу текста. Умеће писања огласа у потпуности се заснива на коришћењу књижевних техника са примарним циљем продаје производа. Добар оглас је онај који личи на књижевност, али маскира своју фикционалност. Оглас нема за циљ да реципијента наведе да се прави да верује у оно што му се саопштава о оглашеном, већ да заиста поверује, јер ће га само то навести да купи речени производ. Због тога што су усидрени у реалност, путем реалних производа на које реферишу, огласи претендују на статус фактографског, иако су по изразу често потпуно фикционални. Паралела са претпоставкама и поступцима реалистичке књижевности је незанемарљива. Вик наглашава рикошетирајући однос између ових различитих дискурзивних пракси посебно истакнут у периодима великог ширења тржишта штампе. На појединачне примере огласа Дикенсових дела, огласа из оригиналних издања његових дела, и на међусобни утицај оглашавања и његовог списатељског рада осврнућемо се у наредним поглављима.

Контекст индустрије и културе штампе важно је имати у виду јер су текстови које ћемо анализирати били део ширих целина које су у великој мери утицале на начине читања. У оквиру већих целина – едиција, часописа, новина – објављивани су и фикционални и фактографски текстови. Такође, важно је имати у виду да говоримо о периоду када, осим у случају опорезованих публикација које су под строгом контролом закона, не постоје стандарди који одређене врсте садржаја ограничавају на одређене формате, као што је раније тротомно књишко издање био стандард за објављивање романа. Све то чињено је циљано. Свако гласило имало је своје специфичне циљеве, задатак да рашири своју истину, али свима је био заједнички основни *sine qua non* задатак да опстану на тржишту. За приказ контекста, и унутар њега свих оних чинилаца који су утицали на образовање конвенције фикције, сада је неопходно сагледати и тадашње поетичке и новинарске парадигме, перспективе и праксе.

3.3. РАНИ РЕАЛИЗАМ У БРИТАНСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ. Када је реч о књижевном стваралаштву и поетикама у Британији, под појмом викторијанске књижевности обухваћено је мноштво различитих књижевних праваца, стилова, форми и жанрова. Будући да се викторијански период у Британији највећим делом подудара са књижевноисторијским периодом реализма у Европи, постоји склоност да се

викторијанска књижевност сведе на британску реалистичку књижевност. Томе доприноси и чињеница да се већина најцењенијих и најпознатијих прозних дела овог доба сврстава у реалистичку књижевну традицију, попут дела Чарлса Дикенса, Вилијема Текерија или Џорџ Елиот. Ипак, такво свођење оставља у сенци основне карактеристике викторијанске књижевности: стваралачку разноврсност и непостојање јединствене, јасно омеђене поетичке струје. Поред онога што можемо окарактерисати као реалистичку књижевност, у овом периоду настају бројна дела која су ближа романтичарским парадигмама. Како се век ближио крају, било је све више дела која навешћују модернизам. Многобројни популарни облици попут готских, сензационалистичких, криминалистичких и фантастичних жанрова били су изузетно присутни у књижевности овог периода. Реализам, премда неоспорно доминантан и поетички најзначајнији, представља само један у мноштву праваца викторијанске књижевности.

3.3.1. Критичка занемареност и неразвијеност поетике. У очима тадашње књижевне критике, али и у потоњим генерацијама проучавалаца, рани викторијански период није виђен као уметнички значајан. Посебно се чинио подређеним приликом поређења са деценијама које су претходиле и онима које су уследиле. Једним делом, узрок тога биле су већ наведене промене које су тада узеле маха у индустрији штампе. Књижевност се развезује од формата књиге и уводе се нови, јефтинији формати за објављивање књижевних дела. Све то је виђено као подривање „легитимног престола књиге". Поред тога, истакли смо то да је економска криза повукла са собом и кризу оригиналног ауторства. У деценији након Панике из 1825. године, оригинално ауторство било је скрајнуто. Тежња ка снижавању цена штампаних производа значила је и да оригинални аутори, који би наплаћивали ауторска права, нису били тражени. Заједно са суновратом цена романа Валтера Скота, суновратила се и идеја великих писаца. Од достојанственог, цењеног и елитног положаја истакнутих бардова с почетка века, људи који су се бавили писањем су током прве револуције штампе постали анонимна маса „пискарала". Под окриљем индустрије у повоју, аутори су почели да се посматрају као произвођачи ефемерног писаног садржаја, а не као ствараоци дела трајне вредности. Став о писцима и периодичној штампи почетком тридесетих година верно је дочаран у чланку „О периодичној књижевности" *Тејтовог единбуршког магазина* (*Tait's Edinburgh Magazine*). Ламентирајући над прохујалим временом када је владао „лепи систем светости слова" који је подржавао развој талента, непотписани аутор чланка увиђа да је буђење умова маса једино могло довести до распарчавања тог талента попут „играчке у рукама дива" ("On Periodical Literature" 1833: 492). Унижени уметнички положај писаца треба имати у виду приликом разматрања интенционалних трагова фикције, јер је у датим околностима интенција често била уредничка, а не ауторска.

Мајкл Холингтон (Michael Hollington) објашњава да је стваралаштво овог периода обезвређивано и као последица органистичке епистеме, утицајне у британској деветнаестовековној књижевној јавности (2008: 456). Сматрало се да се историјске епохе, уједно и културне и уметничке, смењују у циклусима успона и падова. Из тог угла, овај период виђен је као фаза стагнације, ако не и пада, на књижевној сцени. С једне стране су га засењивале поетике романтизма и славна остварења романтичарског песништва. С друге, следило је рађање поетика реализма и процват романа, као репрезентативног књижевног облика друге половине деветнаестог века. Интересовање проучавалаца за рану викторијанску књижевност није значајно порасло ни током двадесетог века. Холингтон сведочи о промени угла посматрања и вредновања овог периода, али тек почетком двадесет првог века: „Данас се хиљаду осамсто тридесете виде у позитивнијем светлу, као доба пупољења и ускомешаности, пре него као доба затишја, као период плодоносних хибридних огледа и кретања ка новим формама и темама" (2008: 456). Наше

интересовање за књижевност овог периода ослања се на Холингтонов став. Сматрамо да је један од кључних разлога за унижени вредносни статус књижевности овог периода и за скромност академске пажње која јој је посвећена, њена разноврсност и жанровска неомеђеност. Те одлике чиниле су књижевност сличном другим некњижевним штампаним жанровима, што је отежавало њено издвајање из обиља медијског садржаја.

Неизоставно је рећи да дела Чарлса Дикенса објављена током овог периода представљају преседан у погледу критичке пажње која им је посвећена. Но, имајући у виду целокупан Дикенсов опус, приметно је да се рана дела неретко сагледавају у еволуционистичком кључу. Приступа им се као почетним развојним ступњевима који утиру пут пишчевим „великим романима" попут *Дејвида Коперфилда*, *Суморне куће*, *Великих очекивања* или *Нашег заједничког пријатеља*. Ера такозваних великих романа започиње крајем четрдесетих. Упадљиво је да исте године, 1847., излазе Текеријев *Вашар таштине* (серијализација је започета 1847. године и трајала до 1848.), *Џејн Ејр* Шарлоте Бронте и *Оркански висови* Емили Бронте, а објављивање Дикенсовог *Домби и сина* било је у току од 1846. до 1848. године. Тек након 1848. године, *annus mirabilis* за британску књижевност (CHITTICK 1990: 42), преломне и услед ширих политичких промена у Европи изазваних револуцијом у Француској, у британској књижевној јавности почиње да се говори о роману као репрезентативном књижевном облику доба и критика почиње да поклања озбиљнију пажњу том жанру. Тада долази до „наступања викторијанског консензуса о реализму као доминантној естетици романа" (HOLLINGTON 2008: 460). Савремено британско књижевно стваралаштво се јасније позиционира унутар европских оквира, превасходно у односу према француском реализму. Студија Дејвида Мејсона (David Masson) *Британски романописци и њихови стилови* (*British Novelists and their Styles*) која излази 1859. године умногоме утемељује ова два става. Мејсон потврђује доминацију романа као жанра и реализма као правца у британској књижевности, почевши од краја четрдесетих година деветнаестог века[19]. Мејсон наглашава да тек тада долази до утемељења поетике реализма у Британији, те тада долази и до превредновања романа као уметничке форме (1859: 263–295). Прекретница о којој се говори није преокрет у смислу смене двеју супротстављених књижевних парадигми, већ кулминација тенденција које су постојале у књижевности претходних деценија. Тридесете и четрдесете године, схваћене у еволуционистичком кључу, представљају рану развојну фазу реализма као правца, и романа као његовог репрезентативног, поетички утемељеног и естетички уваженог жанра.

Из еволуционистичке перспективе, мноштво прозних поджанрова који су обележили деценије пре педесетих година, виђени су као минорни и мање вредни прелазни облици, нека врста огледа на путу ка достизању јединственог поетичког циља – форме развијеног романа. Парадигматичан поглед изражен је у запажању Дејвида Сесила (David Cecil): „због тога што је био у својој првој етапи, неизбежно је био технички мањкав. Још увек није развио сопствене законитости" (1934: 18–19). Оријентација на роман као круну прозног стваралаштва реализма оставља у сенци већи део књижевне сцене раног реализма, која је била изражено жанровски разноврсна. Почетком своје каријере, млади Дикенс био је слика и прилика те сцене. Указујући на Дикенсову неопредељеност за један одређени жанр током својих формативних година, Патен пописује пишчеву библиографију за 1836. и 1837. годину: два романа, памфлет против сабатаријанства, фарсу у два чина, две бурлете, четрнаест скица, десетине прегледа и приказа, и недовршена књига за децу (2001: 19). Додајемо напомену да ниједан од два поменута романа, то јест *Пиквиков клуб* и *Оливер Твист*, првобитно нису замишљени, нити представљени као романи.

[19] Видети Катлин Тилотсон (Kathleen Tillotson) *Романи хиљаду осамсто четрдесетих* (*Novels of the 1840s*). Упутно је да Тилотсон студију посвећује подробној анализи четири одабрана романа, од којих ниједан није објављен пре 1846. године.

Недостатак законитости романа који Сесил помиње подједнако важи и за реализам као школу писања. У раном викторијанском добу у Британији се још увек не говори о реализму као књижевном правцу. Ситуација је слична у остатку Европе, уз неколицину изузетака у француској критици (Велек 1966: 151). У британској књижевној критици термин реализам почиње учесталије да се помиње тек педесетих година, док Рене Велек (René Wellek) тврди да се појам у значењу издвојене школе писања усталио тек позних осамдесетих година (1966: 152). Велек ипак сматра да је у Европи, у периоду након Јулске револуције у Француској (1830. године), постојало свеопште осећање да је епохи романтизма дошао крај и да наступа зора новог књижевног доба, обузетог стварношћу, науком и овим светом (1966: 158). Дела која настају током тридесетих и четрдесетих доносе очигледне новине у односу на парадигме романтизма и садрже елементе и поступке који ће се касније наводити као одлике реализма. Међутим, поетичка мисао о новом уметничком правцу и даље није развијена. За нас, најважнија особеност раног реализма у Британији јесте да у току њега и даље не постоји конвенција реализма као *књижевног* правца, који почива на одређеним препознатљивим и општеприхваћеним својствима и тенденцијама. Рећи за неки текст данас да припада реализму, конвенционално га сврстава у редове књижевних текстова, чиме му се уједно одриче припадност новинарству. Та тековина почиње да се развија тек у другој половини деветнаестог века, док у периоду који ми изучавамо, реализам као ознака праксе, или паратекстуални, или контекстуални траг који упућује на фикционалну природу неког текста и омогућава једносмислену категоризацију, и даље не постоји. У недостатку поетичке свести, клима је била погодна за „бркање измишљене књижевности са репортажом или сведочанством" (Велек 1966: 166). Сматрамо да је тек усвајањем конвенције реализма у књижевности дошло до естетског превредновања реалистичких текстова као неупитно уметничких, фикционалних творевина и да се тек тада књижевни реализам разлучује као пракса писања. Тиме није речено да британски књижевници, активни током тридесетих и четрдесетих, нису износили поетичке ставове и да нису показивали свест о разлици између измишљеног и чињеничног, већ да су то чинили мање усаглашено и доследно него у потоњим деценијама. Тиме такође није речено да након педесетих, у развијеном и високом реализму, није долазило до преплитања фикције и фактографије, већ да су границе различитих форми писања биле јасније одређене. У даљем раду ми ћемо, ради прегледности, на овај књижевни период референсати као на рани реализам, уз напомену да се служимо апостериорно успостављеним термином. Још једном подвлачимо да током тридесетих и четрдесетих година деветнаестог века термин *реализам*, није коришћен у Британији, нити је постојала јасна поетика реализма као књижевног правца.

3.3.2. Реалистички пакт. Поетичка неутемељеност раног реализма као књижевноисторијског правца наводи нас на разматрање другог, ширег, значења реализма. *Вечни* реализам, како га Велек назива, подразумева уметнички поступак заснован на подражавању стварности; означава праксу писања која је присутна кроз читаву историју књижевности. У питању је аисторијско схватање реализма, које дозвољава да текст из било које историјске епохе може бити окарактерисан као реалистичан. Како Квас примећује, ова два одређења реализма „нису чврсто одељена, већ се преклапају и уливају једно у друго" (2016: 43). Објективно приповедање, кохерентна фабула, типизација и репрезентативност карактера, дескрипција у функцији карактеризације, социјална условљеност карактера – одлике су, како историјског, тако и аисторијског, схватања реализма (Квас 2016: 39). Кључна теза коју Квас поставља јесте идеја о постојању шире схваћене конвенције реализма, која је предуслов реализма у аисторијском смислу. За нас прихватање ове тезе представља начин превазилажења

претходно изнете примедбе о непостојању конвенције реализма као књижевноисторијског правца у периоду који истражујемо. Надовезујући се на Леженов аутобиографски пакт, Квас предлаже појам реалистичког пакта „заснованог на споразуму између писца и читаоца по којем се у делу представља и сазнаје неки вид природне, друштвене и психолошке стварности" (2016: 28). Прећутни договор, или игра између писца и читаоца почива на прихватању извесних правила, односно претпоставки. Основне претпоставке су поверење у приповедног субјекта и вера да књижевност може спознати свет (Квас 2016: 28). Квас нуди реалистички пакт као конвенцију која превазилази оквире епохе реализма. То омогућава претпоставку да у времену када конвенција реализма као књижевноисторијског појма још увек није успостављена, ипак постоји општија конвенција о реализму као књижевном поступку и пракси писања.

Квас даље говори о начинима који могу довести до склапања реалистичког пакта, тачније, разматра шта мора бити понуђено како би се пакт препознао и прихватио. Премда постоји више начина, истичу се два основна: кохерентност представљеног света и примена наративних поступака који подстичу поверење у приповедача (Квас 2016: 29). Питање односа књижевног света и стварности је средишње за разумевање категорије кохерентности. Књижевни свет је кохерентно представљен уколико је сличан стварном свету и усклађен са законитостима и логиком стварности. Сличност се, у најопштијем смислу, постиже применом начела вероватности и веродостојности. Притом је наглашено да сличност, односно паралелизам, не значи истоветност „коју је немогуће постићи, ако ни због чега другог онда због разлике између физичке заснованости света и језичке основаности књижевног дела" (Квас 2016: 30). Премда се овај аргумент може прихватити као услов за реалистички пакт и као одговор на однос реалистичке књижевности и стварности, он не одговара на питање односа реалистичке књижевности и сличних, некњижевних писаних жанрова. По критеријуму језичке основе, фактографија, односно новинарство, сврстава се у исту врсту паралелизма стварности. Стога ће наш задатак бити да истражимо друге појединости које омогућавају разликовање писаних жанрова по основу односа који заузимају према стварном свету. Проблематика се усложњава уколико додамо и запажање о томе да књижевност реализма не тежи само ка постизању сличности са стварношћу уопште, већ и са другим праксама које чине ту стварност. Лилијан Фурст (Lillian Furst) подвлачи опонашање модалитета документаризма и истицање сличности са репродуктивним технологијама, као одлике које чине да реализам самог себе подрива као „престижну имагинативну творевину" (1995: 7). Слично запажа и Дејвид Лоџ (David Lodge): „Реализам је приказба искуства начином који се сасвим приближује описима слична искуства у некњижевним текстовима исте културе" (1988: 25). Сличност, ни у случају односа према другим писаним праксама, не подразумева истоветност. Сматрамо да се извесне разлике крију управо у начину на који се категорије кохерентности, вероватности и веродостојности третирају у оквирима новинарског дискурса. Ове теме ће бити исцрпније образложене у одељку о новинарству.

Други начин аутентизације текста, односно начин за нуђење реалистичког пакта који Квас издваја тиче се наративних поступака који подстичу поверење у приповедача. Квас преузима широко распрострањено и прихваћено схватање да је круна поузданог, ауторитативног, стога и реалистичког приповедања, приповедање у трећем лицу, које омогућава да приповедач остане неприметан у тексту. „Писац реализма пушта своје јунаке да живе свој фикционални живот наизглед се не мешајући у њихове поступке" (Квас 2016: 35). Тиме се остварује илузија непосредоване стварности, јер је представљена стварност „исто толико независна од исказног субјекта, као што је то и 'реална стварност'" (Хамбургер 1975: 143). Такав приступ приповедању оличен је у Флоберовом поетичком идеалу *impassibilité*, то јест обестрашћености.

Ипак, Велек и у случају реализма као књижевноисторијског правца, одбацује „објективност у смислу одсуства писца као једно од неизбежних мерила" (1966: 164). Строга примена таквог начела доводи до контраинтуитивног искључивања многих писаца који припадају овој епохи, превасходно британских. У примерима, какве дају Флобер и Џејмс, заправо долази до приближавања приповедања начелима драмског представљања, а не нужно стварности као таквој. Друге модалитете приповедања, присутне у реализму, можемо такође посматрати из угла сличности са другим праксама представљања стварности. Многи фактографски жанрови се такође заснивају на претпоставци објективног и истинитог представљања. Велекова примедба поводом издвајања обезличеног објективног приповедања као мерила, још је упутнија у случају посматрања књижевног стваралаштва које се сврстава у реализам у аисторијском смислу. У оквиру тог корпуса наилазимо на друге модалитете приповедања у којима приповедач открива своје присуство, а да тиме не поништава реалистички пакт. Утицај приповедачевог присуства на остваривање илузије стварности разматра Хамбургер. Она тврди да појављивање приповедача у тексту, које се обично сматра „ломом илузије", заправо много мање омета илузију, него што је наглашава (Хамбургер 1975: 159). Подсећање на присуство приповедача скреће пажњу на само приповедање као чин уметничког стваралаштва. То је посебно изражено у случајевима када се безлично приповедање у трећем лицу повремено прекида упадицама приповедача у првом лицу. Читалац се тако подсећа да пред собом има дело ствараоца који управља наративом, који без обзира на то што опонаша стварност, ствара једну нову, аутономну стварност. Примери које Хамбургер даје крећу се на линији поигравања фикционалног са историјским приповедањем. Фикционално приповедање је схваћено као оно које ствара илузију да се измишљена стварност одвија без посредовања исказног субјекта. Насупрот томе, историјско приповедање је само условно речено *приповедање*, то је заправо стварно исказивање, будући да исказни субјект стварно постоји. Како Хамбургер примећује, *Ја-каприцији* приповедача, односно упадице приповедача у првом лицу, обично на мање или више отворен начин представљају тврдње или наговештаје да онај који приповеда заиста постоји у стварном свету (1975: 159–160). Унутар целине приповеданог, такве тврдње добијају иронијски или метапоетички карактер. Хамбургер умесно примећује да су хумористички жанрови родно место таквих поступака, и најпогодније тло за њихов даљи развој. Будући да се и сами бавимо изучавањем писца хумористичког стила, сматрамо запажања Хамбургер изузетно значајним за наше даље анализе. Стога, додајемо та запажања Квасовим, и закључујемо да се реалистички пакт предлаже ширим спектром приповедних модалитета, који не морају нужно подстицати поверење у приповедача. Дела реализма у аисторијском смислу некада настоје да подстакну поверење у сам чин приповедања. Тиме указују на то да су плод уметничког стваралаштва, што омогућава њихово разликовање од других писаних жанрова. Сложеност овог поступка се огледа у томе што се поверење у чин приповедања у реалистичкој књижевности веома често нуди у виду квазидокументарних тврдњи. Приповедач се често оглашава како би истакао да он само уређује или прилаже неке стварно постојеће записе, односно покушава да сакрије фикционалност свог дела и одриче његову уметничку природу. Такви поступци су у суштини конвенционални и можемо их уврстити у традицију чињеничних фикција. Срећемо их у различитим правцима и књижевно-стилским формацијама, не само у делима реализма. У том смислу, овде није реч о нужном услову за успостављање реалистичког пакта. Но, сама чињеница да је ово поступак који је присутан у Дикенсовим делима која ћемо анализирати, наводи нас да га размотримо. Као што ћемо видети на примерима анализираних дела, поверење у чин приповедања путем квазидокументарних тврдњи може да послужи као подлога за реалистички пакт, али само у садејству са другим аспектима дела која такође наводе на склапање таквог споразума. Нагласак стављамо на

то да реалистички пакт подразумева прихватање и препознавање текста као, пре свега, уметничке и фикционалне творевине, сличне стварности, али и различите од других текстова сличних стварности, који нису уметнички ни фикционални. Питању приповедача у раном викторијанском реализму вратићемо се конкретније у одељку 3.3.5., након што изложимо остале основне одлике књижевности доба.

Прихватајући Квасову тезу о реалистичком пакту, уз наведене допуне које наш приступ изискује, наставићемо са разматрањем појединости раног реализма у Британији, или, такорећи, предворја овог правца. Обратићемо пажњу на оне аспекте књижевног стваралаштва тог доба који су наводили тадашњу публику да га чита у реалистичком, односно фикционалном кључу. „Конвенција између аутора и читаоца о томе шта је 'реално', 'уверљиво', 'веродостојно', 'природно' и 'истинито' се мења и свакако превазилази оквире епохе реализма, али их никада до краја не напушта" (Квас 2016: 43).

3.3.3. Проза прилика. Будући да је књижевно стваралаштво раног реализма у Британији зависило од штампарске и издавачке индустрије и да се развијало под њиховим окриљем, и оно је обележено популистичким стремљењима. Мајкл Вилер (Michael Wheeler) карактерише ово раздобље британске књижевности као период „помодарства и моде" (1994: 16). Одликује га мноштво превасходно прозних поджанрова: „историјски, аристократски, њугејтски, друштвени, поморски, ирски, пикарски роман итд." (Wheeler 1994: 16). У питању су махом конвенционални поджанрови, неинвентивни у уметничком смислу и ефемерни у вредносном. Они су профилисани тако да задовоље различите циљне публике и њихове укусе. Усмерени су превасходно на новонастале читалачке публике попут средњекласне, женске, и у знатно скромнијим размерама, радничке, руралне, па и дечије. Ниједан од тих жанрова, тврди Вилер, није имао књижевни, ни естетски „педигре" (1994: 16).
Доминантна одлика свих тих многобројних популарних поджанрова, уједно и један од основних разлога за одрицање њихове књижевне вредности, била је њихова прозно-наративна природа. Поезија је слабо заступљена у новонастајућем обиљу периодичне штампе. Песници с оклевањем, чак и отпором гледају на могућности које нуди периодична штампа, сматрајући је неподобним медијем за објављивање поезије. Међу песницима тог времена и даље влада романтичарски поглед на песништво. Поезија се види као достојанствена и префињена, чак и елитна књижевна форма, која није за свакога, за разлику од текстова који су махом сачињавали периодичну штампу. Држање једног од најзначајних британских песника постромантичарског деветнаестог века, Алфреда Тенисона, одражава тај став:

> „Његов страх од тога да буде виђен као 'популарни песник', што ће рећи инфериоран; његово гађење према агресивним комерцијалним тактикама уредника; оклевајућа везаност за романтичарску идеју песника као пророка или проповедника; старовременска одбојност према публиковању као негосподском и неукусно средњекласном, објашњавају Тенисонове честе, искрене примедбе о периодичној штампи и доприносе бољем разумевању његовог негодовања поводом публиковања" (Ledbetter 2007: 46).

Разумевање хијерархизованог односа поезије и прозе великим делом је узроковано пријемчивошћу прозе за нове медијске праксе, и одбојношћу поезије према истима. Такво стајалиште је такође инспирисано свеопштом озлоглашеношћу прозе, са романом на челу, која је присутна још од друге половине осамнаестог века, а кулминира током романтизма. Осуде су биле оштре, па тако Колриц, премда и сам читалац романа, упозорава:

> „Тамо где читање романа преовлада као навика, временом долази до потпуног уништења умних способности. Та активност је такав губитак за читаоца да се пре може видети као убијање времена него као начин за провођење времена" (COLERIDGE 1856: 3).

Поменута нетрпељивост црквених и утилитаристичких заједница према прозној књижевности, такође је највише усмерена ка жанру романа. Џон Стјуарт Мил (John Stuart Mill), један од најутицајнијих мислилаца утилитаризма, у есеју „Шта је поезија?" ("What is Poetry?")[20] из 1833. године поставља питање инхерентних одлика које разликују поезију и прозу (мислећи првенствено на роман). Не осврћући се на формалне и језичко-стилске аспекте, Мил тврди да је најочигледнија разлика у томе што се проза заснива на причи, а поезија на осећању. Због тога што преплитање приче и осећања постоји и у прози и поезији, Мил закључује да то не може бити кључни критеријум за разликовање. Кључна разлика је у „извору интересовања". Интересовање за поезију извире из жеље да се спознају стања људске осећајности и душе. Насупрот томе, интересовање за прозне облике проистиче из заинтересованости за „низове стања пуких спољашњих околности" (MILL 1860: 93). Даље, Мил тврди да поезија приказује истину душе, а проза истину живота. Речена интересовања могу бити преформулисана као интересовање за откривање истине душе, и наспрам њега, интересовање за откривање истине живота (MILL 1860: 94). Дистинкција је вредносна[21] и заснована је на еволутивној матрици. Мил то осликава превођењем две врсте интересовања на поље развоја човека и друштва. У детињству човек највише ужива у причи, а најмање у поезији. Дете није проживело довољно контемплативних и осећајних искустава да би могло да истински разуме поезију и да буде покренуто њоме. Исто тако, приче подстичу друштва која су у почетним фазама развоја, док се склоност ка поезији јавља тек у развијеним, „одраслим" друштвима. За разлику од „грубих стања татарског или арапског друштва", Мил своје савремено друштво сматра „одраслијим него икад, и нимало детињастим" (1860: 93). Оне, који у таквом добу налазе ужитак у причи, назива плитким, испразним, доконим, фриволним, па чак и зависницма од читања романа (1860: 94). Милов став дочарава мњење постромантичарске критике, која је заправо само продужетак романтичарске, оличене у наведеном Колриџовом мишљењу. Проза, на челу с романом, доживљава се као лака забава, а не као вредна уметност. За нас је од највеће важности чињеница да се тај став заснива на стремљењу прозе да прикаже спољашње околности које чине живот; стремљењу које такође обележава реализам као књижевни правац.

Важно је приметити још једну особеност прозне књижевности о којој Мил говори: проза опонаша принцип случајности, који влада и у стварном животу. Та теза је директно супротстављена Велековом истицању новине коју реализам доноси у односу на романтизам, која подразумева: „Одбацивање невероватног, пуке случајности и необичних догађаја, пошто се у то време, упркос свим месним и личним разликама, стварност очигледно схватала као свет науке деветнаестог века, свет узрока и последица" (ВЕЛЕК 1966: 42). Исту позицију заступају и Велекове колеге Брукс и Ворен када говоре о кохерентности фикције, на шта се надовезује и Квас. Сматрамо да се противречност у погледу реалистичког виђења кохерентности разрешава разлучивањем фаза реализма и увиђањем да су у периоду раног реализма и даље присутни многобројни одјеци

[20] Есеј је оригинално објављен под псеудонимом „Antiquus" у часопису *Месечни репозиторијум* (*Monthly Repository*), у јануару 1833. године. Касније се прештампава са Миловим потписом под називом „Мисли о поезији и њеним врстама" ("Thoughts on Poetry and Its Varieties").

[21] Ова позиција навешћује Милову каснију дистинкцију нижих и виших ужитака формулисану неколико деценија касније у делу *Утилитаризам* (*Utilitarianism*) из 1861. године.

романтичарских стремљења, манира и поетичких интересовања. Увиђањем, такође, да „научни" списатељски метод заснован на типизацији и узрочно-последичном сагледавању друштва, појединца и саме стварности, није развијен. Не мање важно је то како се истовремено стварност приказује у новинарској пракси, у којој некохерентности стварности пружају бољи и привлачнији материјал за вести. Проблематику ћемо осветлити и из перспективе новинарства, у предвиђеном одељку, а потом и на примерима Дикенсових дела.

3.3.4. САДА И ОВДЕ. Публика раног викторијанског доба „није имала озбиљније интересовање за уметност, али јесте била озбиљно заинтересована за живот" (1934: 20), тврди Сесил. Од књижевности пост-Скотовог периода нису очекивани високи уметнички домети (самим тим ни поседовање *књижевног педигреа*), већ остварење непосредније везе са различитим облицима и појавама живота. Услед ширења и раслојавања читалачке публике, прикази живота били су разноврсни. Широка палета се креће од приказа живота аристократских кругова у такозваним романима сребрне виљушке[22], до представљања најнижих, лиминалних и криминалних слојева друштва у њугејстким романима[23]. Не поричући запажено присуство и популарност историјских и егзотичних жанрова, који се умногоме надовезују на романтичарску традицију приказивања давног и далеког, неупитно је да у овом периоду преовлађује интересовање за приказивање садашњег и овдашњег. Кетрин Читик (Kathryn Chittick) у студији *Дикенс и хиљаду осамсто тридесете* (*Dickens and the 1830s*) указује на политичку турбулентност и друштвене преображаје који су британском становништву суштински отежавали разумевање света око себе. Читик тврди да је, услед таквих околности, публика током ових деценија „желела је да чита искључиво о себи" (1990: 40).

Бројна новија истраживања императив приказивања савремености у књижевности тог доба доводе у непосредну везу са ширим медијским контекстом, то јест са другим праксама штампе. На овом месту ћемо укратко увести неке од тих студија; пажљивије ћемо их размотрити приликом испитивања појединих примера Дикенсовог стваралаштва. Студија Клер Петит (Claire Pettitt) *Серијалне форме: Недовршени пројекат модерности* (*Serial Forms: The Unfinished Project of Modernity*) даје увид у утицај форме серијала у дочаравању самог доживљаја савремености. Она упућује на улогу нове врсте темпоралности диктиране периодичним ритмовима објављивања вести. Публици је тиме наметнут модел континуираног и редовног информисања путем штампе као начин рецепције медијског садржаја. Потреба читалаца да буду „у току" Петит тумачи као последицу потребе да буду део шире заједнице. Међутим, нису само вести поседовале такву ауру савремености, већ и други штампани формати: „Док је приступ ажурним дневним вестима био отежан, нова освежавајућа форма привлачила је пажњу људи: форма серијала" (PETTITT 2020: 32). Приступ који заступа Петит може се допунити већ поменутим приступом Николаса Дејмса који из позиције физиолошких теорија читања сагледава последице серијализације штампе. Дејмсова тврдња да је „роман подешавао физиолошку апаратуру читаоца у складу са темпоралним ритмовима модерности" (2007: 10) имплицира повратну спрегу између медијских формата и очекивања рецепције, које у садејству образују разумевање савремености као темпоралне категорије.

Поред тог формално-темпоралног аспекта објављивања, књижевност је и путем других паралелизама са новинарским праксама постизала ефекат савремености и овдашњости, једном речју – актуелности. Алтик још почетком деведесетих година двадесетог века у

[22] Популарни романескни поджанр енглеске књижевности који приказује живот аристократије и високог друштва, са нагласком на брачним, емотивним и сексуалним односима.

[23] Популарни романескни поджанр енглеске књижевности, назван по лондоснком затвору Њугејт, који приказује животе криминалаца. Познат је по мелодрамским и сензационалистчким поступцима.

студији *Присутност садашњости: Теме дана у викторијанском роману* (*The Presence of the Present: Topics of the Day in the Victorian Novel*) разматра књижевни поступак „позајмљивања" новинарске грађе из периодичне штампе као један од најучинковитијих у постизању утиска савремености и овдашњости. Издашном количином примера употребе *топикалности*, односно савремених, актуелних, локалних тема у викторијанској прози, Алтик убедљиво показује да је ова пракса била веома честа и распрострањена. Њу можемо видети као део традиције чињеничних фикција о којима говори Дејвис. Дакле, реч је о усидравању књижевног дела у савременост не путем референсирања на стварност, већ путем референсирања на друге штампане медије који су референсирали на стварност. Претпоставка на којој почива такав поступак јесте да су заправо периодични штампани медији били ти који су у великој мери обликовали разумевање и доживљај стварности. Подробнији попис таквих референци присутних у конкретним Дикенсовим делима наводи Читик у студији *Дикенс и хиљаду осамсто тридесете*, на коју ћемо се такође ослањати.

Алтиков приступ даље разрађује Рибери у већ навођеној студији *Новина новина: Викторијанска фикција након открића вести* (*The Novelty of Newspaper: Victorian Fiction After the Invention of the News*), у којој истражује утицај конкретних новинарских форми на обликовање књижевног стваралаштва. Новинарство и књижевност узима као ривалске медијске праксе. Оне се упоредо развијају и у том развоју настоје да сопствене поступке и методе обликују као одговор на поступке и методе супарничке праксе. Кроз ту дијалектику постепено долази до све јаснијег разлучивања њихових разлика. Рибери се усредсређује на један смер утицаја, то јест на деловање новинарства на књижевност. Он издваја књижевне поступке који се могу видети као одговор, коментар или други вид интертекстуалног дијалога са новинарством: „У доба комерцијалне штампе, вести су за енглески роман представљале супарничку праксу реалистичког представљања и ауторитативне форме јавног знања" (RUBERY 2009: 4). Тиме је речено да утицај није постојао само на нивоу формалних поступака, већ и на епистемолошким основама и дометима две праксе. Како би била конкурентна дискурсу вести, књижевност је морала да претендује на статус ауторитативне форме јавног *знања*.

Стицање статуса облика јавног знања повезано је како са посебним односом књижевности према темпоралном, тако и са особеним опхођењем према димензији простора. Приказивање различитих облика савременог живота подразумевало је детаљно и уверљиво осликавање околина и поднебља у којима се, и под чијим се утицајем, различити облици живота развијају и одвијају. С једне стране, књижевност потврђује своју сазнајну функцију и ауторитет као вид знања тиме што тачно приказује топографију реалног света коју реални читаоци препознају као своју околину. С друге стране, приметан је пораст склоности ка писању о срединама и просторима за које у дотадашњој књижевности није било места. Заједно са убрзаном урбанизацијом друштва и радње књижевних дела мигрирају из идиличних провинцијских пејзажа у узавреле, бучне и хаотичне градске средине. Подробно описивање ових новостворених насеобина, комшилука, скривених кутака градског живота које обележава књижевност раног реализма имало је драж новине сличну оној коју су саме вести поседовале. За бројне читаоце то су били ексклузивни вербализовани увиди у суседне крајеве о којима до тада нису могли да читају, а можда нису ни видели. У том својству, књижевна дела многима служе као средство за сазнавање и откривање нечега што до тада нису имали прилику да упознају. Уверљивост и поверење у ауторитет књижевног дела зависили су у великој мери од детаљних описа простора и истанчане, неретко чињенично тачне, топографске референцијалности. Симптоматично је да писци реализма често пишу о местима на којима су лично били (FURST 1995: 55). Премда лично искуство писаца није био предуслов за подробне и уверљиве описе простора, важно је уочити склоност писаца тог доба да пишу о ономе што им је познато, или пак да откривају нове просторе, попут истраживача. Таква

улога писца, као некога ко може да понуди читаоцу сазнања о стварном свету, приближава улози новинара. Изражена топографска референцијалност представља важну тачку преклапања књижевног и новинарског и још једну варијацију праксе чињеничних фикција.

3.3.5. Ауторитет писца и поузданост приповедача. Коначно, долазимо до проблематике аутора и приповедача у раном реализму. Као што је већ речено, из перцепције савременика, доба *великих* писаца било је део прошлости. Песници су и даље могли опстати као издвојена категорија, али једино уколико су остајали издвојени из оквира периодичне штампе. Прозни писци су махом постајали део механизма колективног ауторства (Brake 2001: 16). Финалне верзије текстова биле су плод рада више инстанци, што због идеолошке рецензуре и цензуре, што због стилских или композиционих исправки, што због потреба техничког форматирања и прелома издања. Како Патен наглашава, током већег дела деветнаестог века реч аутор не означава једну професију, већ представља заједнички именитељ за писце, уреднике, власнике, публицисте, извештаче и друга занимања везана за производњу штампаних материјала (2016: 497). Границе између ових занимања нису биле јасно постављене све до пред крај века. Било је потпуно уобичајено да се радник у индустрији штампе опроба у разним пословима које је та индустрија изискивала, што је, уосталом, био и случај са Дикенсом. Искуство рада на тако различитим задацима утицало је на многе аспекте књижевног стваралаштва. На формирање реалистичког стила писања неоспоран утицај имале су, у креативном и имагинативном погледу, чак и потпуно опречне праксе попут стенографског скупштинског извештавања или вођења судских записника. У студији *Књижевни аутори, скупштински извештачи* (*Literary Authors, Parliamentary Reporters*) Ники Хесел (Nikki Hessel) проучава однос двеју традиционално супротстављених фигура: верног записничара и креативног генија. Пратећи каријере истакнутих британских књижевника који су имали искуство рада као скупштински извештачи, укључујући Дикенса, Хесел предлаже да се две наизглед опречне праксе писања могу посматрати као међусобно допуњујуће. У Дикенсовом случају, стенографско искуство и умешност у тој вештини произвело је један од најпрепознатљивијих и најреалистичнијих печата његове уметничке прозе. У питању је верно и детаљно преношење разнородних гласова, такозвано приповедачко трбухозборство. Током периода Дикенсовог рада који ћемо пратити долази до постепене кристализације и профилисања различитих занимања која се развијају под окриљем индустрије штампе и различитих пракси писања које та занимања подразумевају. До тога долази, између осталог, захваљујући писању и напорима самог аутора.

Преплитања у различитим делатностима које су писци обављали у свакодневном животу одражавала су се и на приповедачке поступке. У духу стремљења ка књижевном приказивању сада и овде, ауторитет приповедача, поред референцијалности садржаја, почивао је на његовом убедљивом представљању себе као ауторитета у тексту. Било да је у питању улога сведока, посматрача, посредника или делимичног учесника догађаја о којима пише, приповедач обично настоји да буде видљив у тексту. Он често тврди да бележи сопствено искуство, или да приређује стварне документе. Субјект приповедача служи као јемство уверљивости текста, супротно поетичком идеалу неострашћеног, објективног и невидљивог приповедања зрелог реализма оличеном у Флоберовом концепту *impassibilité*. Такву приповедачку инстанцу можемо довести у везу са спрегом отпора према фриволном књижевном садржају, који је и даље био на снази, и истовремено растућом потребом да се искористи потенцијал књижевног у привлачењу публике. Једно од прихватљивих решења, као што смо видели, било је истицање дидактичке и морализаторске стране књижевности. У општијем смислу, било је пожељно представити

књижевност као дискурс који има спознајну функцију и етичке циљеве. То је избором тема, морализаторским приступом и тврдњама о поузданости приповедачевог знања и етичности његових намера успешно чињено.
Међутим, у прози раног реализма озбиљни, поуздани, зналачки приповедач не истискује фриволног, шаљивог и превртљивог. Хумористичка струја у стваралаштву овог периода је неизоставна карика у разумевању проблематике реалистичког поступка. Не улазећи дубље у разматрање свих аспеката хумора који бележе књижевност овог доба, задржаћемо се на сагледавању хумористичког приступа приповедању и обликовању приповедача. Под тим приступом мислимо на одјеке богате и утицајне традиције британске прозе која је подразумевала примену метанаративних и метафикционалних приповедачких поступака. У основи те традиције лежи поигравање са истинитошћу приповести и поузданошћу приповедача. Како Дејвисова студија *Чињеничне фикције* показује, реч је о вишевековној традицији, иако се као непосредан утицај на приповедачку прозу раног реализма може узети осамнаестовековни хумористички роман, оличен у стваралаштву Стерна, Филдинга, Смолета, Ричардсона и других. Капирције осамнаестовековних приповедача – неочекиване упадице, разбијање тока објективног, безличног приповедања јављањем приповедачевог личног гласа или лика, неубедљиве и некохерентне тврдње о фактографској природи приповести и многе сличне поступке – преузимају и приповедачи раног реализма. Тиме подривају илузију стварности приповести и умањују њену реалистичност. Најпроблематичнији поступак ове врсте оличен је у чувеној, амбивалентној тврдњи Балзаковог приповедача у *Чича Горију* „све је истинито". Питање које се поставља јесте да ли такав поступак читаоца додатно убеђује у истинитост или аутентичност приповести, или самим прекидањем приповести скреће пажњу на њену измишљеност. Да ли се тиме постиже ефекат оснаживања или раскринкавања илузије стварности? Одговоре на та питања тражићемо у анализама Дикенсових дела. На овом месту потребно је да закључимо да је поступак мешања приповедача у приповест са циљем истицања њене истинитости једна од кључних одлика књижевности раног реализма. У наставку ћемо испитати да ли су слични поступци коришћени и у новинарским праксама. Настојаћемо да утврдимо да ли је склоност ка приповедном поигравању појава која може допринети разграничавању књижевности и новинарства овог периода, или их, напротив, само чини сроднијима.

3.4. НОВИНАРСТВО У РАНОМ ВИКТОРИЈАНСКОМ ПЕРИОДУ. Као и у случају књижевне периодизације, у историографијама британског новинарства често се говори о викторијанском новинарству као засебној развојној фази ове делатности. Овде смо суочени са сличним покушајем обједињавања једног изузетно хетерогеног периода. Међутим, за разлику од књижевног стваралаштва, у новинарству овог периода се може уочити један изражен, праволинијски ток кретања. Стога је развој викторијанског новинарства умесније посматрати у еволутивном кључу, но што је случај са књижевношћу тог доба. Реч је о постепеној комерцијализацији новинарства, која је омогућила образовање новинарства као дисциплине и специјализоване професије, економски независне од политичких актера, која располаже сопственим професионалним стандардима и етичким интегритетом. Рибери примећује да, у том смислу, наметање викторијанских временских граница историји новинарства у Британији заправо може бити упутно. Игром случаја, почетак и крај владавине краљице Викторије представљају кључне датуме за британско новинарство.

> „Почетак Викторијине владавине се подудара са првим укидањем пореза који су штампу чинили доступном само уском кругу читалаца, а завршава се у години када

су једне дневне новине по први пут достигле циркулацију од преко милион читалаца" (RUBERY 2009: 18).

За нас је значајно да се прва фаза овог периода донекле подудара са трајањем раног реализма. Преломни догађаји, који навешћују нову развојну фазу у оквирима обе праксе догађају се током педесетих година деветнаестог века.

3.4.1. ИЗДВАЈАЊЕ НОВИНАРСТВА КАО ДЕЛАТНОСТИ. Тридесете године деветнаестог века представљају значајну прекретницу у британском новинарству, почевши од увођења самог појма у језичку употребу. Реч *journalism* се први пут јавља у енглеском језику 1833. године, као замена за до тада коришћен израз *newspaper-writing*, односно новинско писање (RUBERY 2009: 9). У исто време, као синоним све чешће почиње да се користи израз четврти сталеж, што сведочи о перцепцији јавности о растућем значају и моћи новинарства у британском друштву. Усвајањем галицизма *журнализам* значењски опсег појма је проширен. Њиме је обухваћено и писање за друге врсте периодичне штампе, поред новина[24], али и друге врсте послова везаних за штампарску индустрију, попут уређивања, коректуре, илустрације итд. Имајући у виду ширење тржишта периодичне штампе и умножавање врста и облика периодика, усвајање новог, обухватнијег појма била је логична последица. Посебно је значајно уочити да се у то време одвија и борба за укидање таксене марке за новине и периодике који садрже вести. Импликација те борбе била је подривање омеђености новина и вести од других облика периодичне штампе и њиховог садржаја. Тиме се постављају основи за схватање новинарства као издвојене делатности, каквом је разумемо и данас. Међутим, неопходно је подвући да су то биле само рудиментарне основе, само почетни импулси, и да је опсег тако постављеног појма у много погледа био преширок. У другој половини деветнаестог века долази до новог заокрета и полази се у правцу сужавања појма, што крајем века доводи до повратка на почетну везаност новинарства за формат новина и делатност производње вести. Тек тада се може говорити о јасно профилисаној делатности и професији, док се у периоду нашег интересовања новинарство може видети као појам који обухвата многе, међусобно неомеђене, праксе писања и објављивања.

Успостављањем широког појма новинарства поставља се јаснија међа између делатности писања књига и писања прилога за периодике (KEEBLE 2007: 4). То доводи и до отварања дилеме поводом појма новинарства која је у варијацијама присутна и данас. Џон Дру у свом проучавању Дикенсовог новинарства дотиче ту вишевековну дилему: да ли је новинарство посебна врста жанра, или је „напросто облик штампања и дистрибуције којим се могу преносити текстови који припадају било којој установљеној 'књижевној' врсти" (2009: 2)? Другим речима, да ли је новинарство одређено форматом објављивања, или постоји скуп инхерентних својстава, нека врста *новинарске поетике* која обухвата епистемолошке, телеолошке и естетичке претпоставке, путем којих се делатност дефинише. Дру умесно примећује да бисмо, вођени критеријумом формата, готово све што је Дикенс написао могли сврстати у новинарство, пошто је већина његових текстова оригинално објављена у оквирима периодичне штампе. Опредељивање за такав критеријум у корену би обесмислило наше истраживање. Стога ћемо новинарство посматрати као жанр писања и настојати да проникнемо у његову *поетику*. Притом не искључујемо материјални фактор формата објављивања, већ само одбацујемо претпоставку да је он пресудан у одређивању новинарства. Речену дилему, и њено могуће исходиште на које Дру скреће пажњу, неопходно је имати у виду како бисмо боље

[24] Ова разлика се у српском језику не препознаје у случају термина *новинарство*, будући да је он директно изведен из речи *новине*. Термин *журналистика* боље осликава промену у односу на *новинско писање*.

разумели комплексну позицију ондашње рецепције у разлучивању различитих облика писања.

Као што смо видели, ниско вредновање књижевног стваралаштва овог периода делимично је узроковано све ближим односом књижевности и периодичне штампе. Она се до тада види као медиј резервисан за актуелне, ефемерне теме, било политичке или забављачке, које ћемо једном речју назвати новинарским. Стигма која је пратила новинарство од прве појаве новина у седамнаестом веку, опстала је и у деветнаестом. Погрдни назив за новинаре *hack*, скраћено од *hackney* (најамна запрежна кочија), означавао их је као најамна кљуса. Лондонска улица Граб, која је у седамнаестом веку била стециште сиромашних и неугледних писаца постала је синоним за најниже облике новинарства и издаваштва (KEEBLE 2007: 3). Будући да је основни посао новинара било писање, поређења новинара и књижевника, и то романтичарског идеала књижевника, била су опште место. Прави уметник, према романтичарском схватању, је онај који има потпуну креативну контролу над својим стваралаштвом, који без покровитеља или посредника развија душевну везу са својом публиком и који нема додирне тачке са вулгарностима какве намеће тржиште (KEEBLE 2007: 60). Наспрам таквог идеалног уметника, новинари су представљали сушту супротност.

Најочигледнија разлика огледала се у пракси анонимности новинара. Премда је педесетих година та пракса почела постепено да се напушта, она није у потпуности искорењена све до краја века. Као што је већ речено, ауторство периодичне штампе подразумевало је колективност. Главни аутори текстова периодика често су били сами власници или уредници. Сарадници који су своје текстове прилагали листовима чинили су то или без надокнаде, или за врло скромне хонораре. Текстови махом нису потписивани. Глас којим се колективни аутор периодичне штампе обраћао својим читаоцима изражен је у анонимном *Ми*. Према Лорел Брејк (Laurel Brake), иза праксе безименог првог лица множине крило се настојање периодика да, упркос многострукости својих аутора и израженој фрагментацији на чланке о различитим предметима, оставе утисак целине попут књиге (2001: 4). Рибери додаје да је употреба таквог безименог колективног гласа служила за појачавање ауторитативности непознатих аутора (2009: 16).

> „Колективно уредничко 'Ми' одавало је утисак безличног, безинтересног учитеља публике и дозвољавало да се чланку суди на основу садржаја, а не према томе ко му је аутор. Тролоповим речима: 'Новине нису лампа осветљена једном руком, већ сунце које невидљиви створитељ поставља на небеса'" (RUBERY 2010: 182).

Уједно, та пракса је била и једна од главних мета критике противника новинара: „имали су привилегију да задиру у туђу приватност, истовремено прикривајући своју [...] штитећи се од оптужби анонимношћу" (RUBERY 2009: 84). Увођење потписаног ауторства у периодике, одустајање од подражавања колективног идентитета књиге, и прихватање полифоног ауторства периодичне штампе, почиње, стидљиво, да се примењује као пракса средином века. Пракса је споро усвајана, између осталог, услед невољности самих аутора да именом и презименом стану иза својих прилога у периодицима. У годинама када Дикенс почиње да пише, анонимност је један од поузданијих критеријума, односно паратекстуалних индикатора, за разликовање новинарства и књижевности. С тим у вези, у даљем раду ћемо размотрити и функцију коју је коришћење псеудонима имало у Дикенсовој раној каријери.

3.4.2. ВРСТЕ НОВИНАРСТВА. Дубоки презир према британским новинарима изражава Џон Стјуарт Мил у писму из 1829. године, указујући притом на позитиван пример француске новинарске праксе:

> „У Француској најбољи национални мислиоци и писци пишу за периодике и усмеравају јавно мњење; али они који код нас пишу за дневне и недељне листове су најнижа врста најамне кљусади књижевности, која када постане трговина представља најгнуснију и најпонизнију трговину, јер да би се обављала, захтева више афектације и лицемерја, и више подилажења најпростијим осећањима других, од било које друге врсте трговине, изузев оне коју обавља власник бордела" (MILL 1963: 47).

Одавде видимо да је и тада заправо постојао двојак однос према новинарству, односно према две врсте новинарства – високом и ниском. Премда Мил целокупну новинарску сцену Британије карактерише као ниску, слика се знатно мења у годинама које следе. Рејмонд Вилијамс примећује да се подела назирала још у време увођења акта 1819. године, који је изричито био управљен против „просјачке" штампе, а не против „угледне" (1978: 46). Процес издвајања угледне штампе Вилијамс смешта у трећу и почетак четврте деценије века, а истиче да је у склопу истог сложеног процеса радикална популарна, илити просјачка штампа нападана и гушена (1978: 47). На статусно раслојавање новинарства утицало је наступање поменутог таласа неоверене штампе. У јавном дискурсу виших и средњих слојева, радикална неоверена штампа депласирана је као ниска и јефтина, у покушају одрицања њеног значаја и сузбијања њене моћи. Комплементарно томе, листови оверени таксеним жигом уздижу се у вредносном и етичком смислу. На снази је реторика према којој само легална штампа може бити легитимна. Дневни лист *Тајмс* има водећу позицију међу такозваним угледним гласилима. Посебно се истиче по својој страначки неопредељеној позицији, чиме утире пут идеји о страначки независном, политички некомпромитованом новинарству. Углед је, с друге стране, нужно подразумевао просистемско опредељење, што се најбоље осликава у концепту новинарства као четвртог сталежа *државе*[25]. По том основу, радикално новинарство које је подривало систем означено је као ниско и недостојно. Достојанство, пристојност и одговорност уводе се као кључне речи у дискурс о новинарству и у дискурс новинарства. Пут ка статусном уздизању новинарства водио је преко остваривања тих начела. Класификација новинарских пракси сведочи о растућој свести о политичком потенцијалу новинарства, о значају новинарства у образовању јавног мњења, и последично о одговорности тог посла. Међутим, сам принцип поделе показује да се одговорност у темељу сводила на одговорност према постојећем државном систему.

Горенаведена Милова критика, међутим, не задире у ту проблематику, што је симптоматично за доба у којем пише, када је један од заступљених начина борбе против радикалне штампе било њено игнорисање. Милово разликовање француске и енглеске новинарске праксе заснива се на питању сврхе новинарства. За њега високо новинарство представља оно које постоји да би усмеравало јавно мњење. Ниско, с друге стране, служи да би удовољавало побудама јавности. Озбиљно новинарство је вођено моралним и дидактичким принципима, а неозбиљно забављачким и комерцијалним. У деценијама које следе, таква подела почиње да губи смисао, јер долази до све чешћег неомеђеног мешања различитих новинарских пракси и рађања хибридног феномена популарног новинарства. Како Вилијамс описује, ствара се „вешта и енергична комбинација општих политичких ставова и установљених популарних штива за читање о криминалу, скандалима, романсама и спорту" (1978: 49). Популарно новинарство могло је бити и озбиљно, морално, политички ангажовано, а истовремено и забављачко, сензационалистичко,

[25] Џорџ Бојс (George Boyce) раскринкава „мит о четвртом сталежу" тврдећи да је кованица била начин самопромоције новинарства, са циљем да се у јавном мњењу усади митологизована представа о новинарству, која заправо није одговарала њеној стварној политичкој моћи и дометима (1978: 19–40).

фриволно. Са порастом тржишта и облика штампаних издања, новинарство се успоставља као хетерогена и протејска делатност. С обзиром на такву разноврсност и разнородност, ми нећемо покушавати да предочимо комплетну слику. Изложићемо само неколико новинарских поджанрова, који су значајни и за представљање Дикенсовог рада и за разумевање конвенције фикције.

3.4.2.1. Извештаји. За успостављање новинарства као начина бележења и предочавања стварности, форма извештаја имала је стожерну улогу. Парламентарни извештаји представљају један од првих јасно дефинисаних новинарских поджанрова. За разлику од већине других новинарских пракси, скупштинско извештавање је тридесетих година деветнаестог века било профилисано и цењено занимање у Британији. Умешност у стенографским техникама била је основ извештавања. Извештач се профилише као занимање много пре новинара, управо зато што располаже конкретном техником писања, својеврсним умећем. Ентони Смит (Anthony Smith) примећује: „путем представљања говора *ipsissima verba*, чинило се, у први мах, да је извештавање могло бити истинско огледало реалности" (1978: 161). На веште стенографе гледало се са извесним страхопоштовањем, какво ће у потоњем веку пратити откриће микрофона и телевизијске камере, као медија који омогућавају верно преношење стварности. Извештач који је владао стенографијом добијао је „ауру неутралности, стојећи између догађаја и читаоца" (Smith 1978: 162). Поред владања стенографијом, посао извештача подразумевао је благовремено и брзо превођење својих бележака у текстове читљиве за јавност. Будући да су скупштински извештаји били врста вести, њихово састављање одвијало се под неумитним временским притиском, вођено императивом одражавања садашњости. Занимање извештача се профилише и на основу његове јасно одређене улоге у систему штампе – извештач је само посредник, и то један од многих. Штампани медији који су објављивали скупштинске извештаје имали су тимове извештача који су радили по задатку и у сменама од по четрдесет пет минута (Hessel 2012: 129). Извештаји су били резултат групног рада. Вештина извештача подразумевала је верно преношење туђих гласова и успешно прикривање сопственог. Отуд се успоставља начело објективног извештавања, које до данас важи за једно од основних начела новинарства. Смит истиче да је развој ове праксе отворио пут ка разматрању питања истинитости новинарства, које се до тада није постављало, а које ће од краја деветнаестог века, све до данас бити средишње питање новинарства. У датом тренутку, истинитост се, заслугама снажног утицаја утилитаристичке филозофије, сводила на подударност са чињеницама.

Пракса показује да извештавање није виђено као делатност *sine art*. Наиме, стенографија јесте подразумевала дословно записивање, и у том смислу је омогућавала чување „чврстих чињеница". Међутим, стенографске белешке нису необрађено објављиване, а процес обраде је подразумевао селекцију и стилизацију бележака. Хесел истиче да су различита гласила имала различите уређивачке политике, а посао извештача састојао се у прекрајању грубе грађе бележака у складу са нормама и циљевима конкретних медија (2012: 133–143). У неким случајевима, обрада текста је била мотивисана политичким чиниоцима, у другим – медијским уређивачким политикама.

Постојало је неколико гласила која су била искључиво посвећена преношењу скупштинских заседања, и која су подржавала дословно и целовито извештавање. У том периоду издваја се недељник *Огледало парламента* (*The Mirror of Parliament*), где је Дикенс почетком тридесетих година био запослен као извештач. Међутим, у погледу тачности и целовитости, извештаји *Огледала* јесу били најбољи постојећи, али никако и потпуно верни. Једна од компромитујућих пракси била је да сами политичари имају право да исправљају приређене извештаје, пре објављивања (Hessel 2012: 134–135). Часописи попут *Огледала* били су намењени ужој, специјализованој публици; до шире публике

скупштински извештаји су стизали путем дневних новина, у оквиру којих су оригинални записи трпели знатно веће измене. Услед ограниченог простора у новинама и потребе комуницирања са што широм публиком, извештачи који су прилагали за дневне новине полагали су право на дискрецију. Очекивало се да извештаји у дневним новинама буду избор најважнијег, као и да буду стилски и композиционо прилагођени за јавност. Оно што запањује јесте да се приликом тог прилагођавања на креативне упливе извештача гледало са одобравањем. На питање како извештач треба да попуни празнине у белешкама, као неизбежни проблем посла који се неретко обављао у изузетно хаотичним и технички отежавајућим условима, прихватљива конвенција била је да се послужи „својим композиционим способностима" (HESSEL 2012: 141). Подразумевало се, дакле, да се „извештачи баве мешавином чињеничне транскрипције и фикционалне интерпретације" (HESSEL 2012: 141). Отуд видимо да је извештавање, као једна од стожерних новинарских пракси, захтевало извесну даровитост која се пре може приписати књижевницима, него новинарима. Основни разлог за дозвољавање и одобравање такве „уметничке слободе" приликом састављања извештаја била је тежња ка целовитости извештаја, односно тежња ка јаснији суштине онога што је изречено. Посреди је вид фикционализације чињеница. Пракса је показивала да су сами говори у скупштини често били недоречени, нејасни или недовољно добро усмерени ка поенти. Задатак извештача је био и да боље изрази све те мањкавости стварних говора, да их обликује тако да их што већи број људи може разумети и апстраховати њихов смисао. У извесном смислу, писци реализма су себи постављали веома сличне задатке – верно преношење стварности која их окружује, и уписивање смисла у недовољно разумљиве сегменте стварности.

Противречно присуство фикционалних елемената у скупштинским извештајима Метју Бивис (Matthew Bevis) донекле објашњава подсећањем на постојање поджанра скупштинске скице као жанровске варијације извештаја (2001: 171–191). Бивис истиче избегавање реферисања на стварне особе и догађаје, и неподлегање императиву садашњости у темпоралном уобличавању наратива као основне одлике које скицу разликују од извештаја. Разлог због кога кажемо да се Бивисовим запажањем противречност *донекле* разрешава јесте амбивалентност самог поджанра скице. Наиме, скица се сврстава и у новинарске и у књижевне жанрове, те се може назвати прелазним жанром. Проблематиком скице ћемо се бавити на примеру Дикенсових, односно Бозових, скица. Овде ћемо закључити са запажањем да су скупштински извештаји, према конвенцијама доба, могли бити фикционалне чињенице, а да скупштинске скице можемо сврстати у праксу чињеничних фикција.

3.4.2.2. СЕНЗАЦИОНАЛИСТИЧКЕ „ПРИЧЕ". Поред скупштинских извештаја, извештавано је и о судској и полицијској делатности. Такви извештаји су будили веће интересовање шире публике због привлачности теме криминала. Карактеристично је да они попримају елементе популарне јефтине уличне штампе коју је одликовао сензационалистички приступ. Сензационализам је имао дугу традицију у британској штампи, са баладама раног модерног доба као кореном. У првој половини деветнаестог века ова традиција оличена је у форматима бродсајд балада и чепбука[26]. Сходно постепеном смањењу цена штампе, ови облици популарне уличне културе постају интегрални део дневних и недељних гласила. „Добар део популарног садржаја балада, бродсајда и последњих говора – увек на првом месту по продаји од свих штива за читање – имао је значајну улогу у темељитом редефинисању 'новина'" (WILLIAMS 1978: 48). Поред своје неупитне

[26] Два популарна, илустрована формата штампе, веома слична по садржини, која је поред писаних облика усмене народне књижевности, садржала и извештаје, или приче о актуелним догађајима. Основна разлика је у форматима. Бродсајд балада (*broadside ballad*) је представљала издање на једној страници, већих димензија, док је чепбук (*chapbook*) била књижица, која је могла имати неколико десетина страна.

привлачности за публику, и последично јемства високе продаје, сензационалистички садржај је био неодвојиво везан за питање објективности и истинитости. С једне стране, сензационализам схваћен у стилистичком смислу значио је претеривање у детаљима описа, у служби покретања афектиране реакције читалаца. То је махом чињено позајмљивањем стилских и реторичких поступака књижевности – како драме, тако и елемената лирског и прозног поетичког арсенала. Циљ је био побуђивање афекта, за шта су књижевна средства била доказано ефектнија од објективних научних начина. Овде имамо пример фикционализације чињеница у стилистичком и композиционом смислу. Други начин посматрања сензационализма, који ће нам помоћи да разумемо како такав приступ налази своје место у домену новинарског, тиче се самог одабира тема. Основна премиса сензационализма била је да се нешто страховито узбудљиво *заиста* догодило, и то у свакодневном, обичном, читаоцима блиском окружењу. Ефекат је постизан уколико би читаоци препознали да се такве приче њих лично тичу. Стога је тврдња о истинитости, имплицитна, ако не и експлицитна, увек пратила сензационалистичке садржаје. Управо то што су садржаји били изразито узбудљиви, попут књижевних дела, а наводно истинити, чинило је ове извештаје популарним. Али, како Алтик показује на примеру једног од најуспешнијих издавача чепбука Џејмса Катнача, упркос тврдњи о истинитости, сензационалистички извештаји често јесу били измишљени: „Када су времена била досадна, Катначове пресе нису посустајале, и тада је штампао фикционалне извештаје, такозване *cocks*, о убиствима, пожарима и стравичним несрећама" (ALTICK 1998: 287–288).
Чини се, ипак, да времена о којима говоримо нису била досадна и да су пружала сасвим довољно материјала за извештавање о стварним убиствима, пожарима и страшним несрећама. Интересантно је како се извештавање о потресним догађајима развијало током века. Један од одличних примера представља Риберијева анализа развојног пута поморских вести, са нагласком на вестима о бродоломима[27]. Сходно значају поморства за британску империју, вести о пловидбама, пловилима, посадама, ценама акција и другим повезаним темама публикују се још од осамнаестог века. Оне излазе у специјализованим публикацијама као кратке и штуре вести које пружају основне информације намењене превасходно поморским инвеститорима. Рибери наводи пример вести о бродолому из 1801. године: „*Лајтхорс*, из Дресера, од Балтимора до Бремена, потонуо у Солвеј заливу" (2009: 27). Четрдесетих година деветнаестог века поморске вести постају саставни део, и то првих страница, дневних и недељних новина намењених ширем читалаштву. Последице развоја и масовизације међународне поморске трговине током века непосредно је осећао све шири круг становништва у свакодневном животу. Стога је извештавање о несрећама на мору постала тема од ширег интереса. Уједно, извештаји попримају потпуно другачији облик и тон – постају новинарске *приче*[28]. Статистичке податке о бродоломима, поглавито прецизне финансијске процене штете, допуњују изјаве сведока, искази преживелих, судске истраге, уреднички коментари и неретко илустрације (RUBERY 2009: 27). Све то чињено је у циљу потпунијег дочаравања и својеврсне драматизације догађаја. Управо комбинација података од финансијског интереса и наратива који је омогућавао емотивно уживљавање у догађај, чинила је ову форму не само привлачном, већ и оригиналном. Мери Пуви (Mary Poovey) истиче да се тиме рађа нова врста новинарства у Британији – „финансијско новинарство" (2002: 17–41). Поступак на којем почива је организовање нумеричких података у наративне форме преузете из фикције, што сматрамо *par excellence* примером праксе фикционалних чињеница. Рибери

[27] Премда је у питању анализа конкретне новинарске форме којом се ми нећемо бавити у испитивању Дикенсовог рада, начин на који је Рибери обрађује сматрамо изузетно корисним за објашњење развоја сензационализма у новинарству тог доба.
[28] *News story* је до данас уобичајен англофони термин у новинарству. У новинарској терминологији на српском језику се такође користи, али ређе.

истиче да су бродоломи, а не друге врсте несрећа били посебно погодни за развој новинарске приче, управо због околности и динамике одвијања саме несреће. За разлику од копнених саобраћајних несрећа, бродоломи су се углавном дешавали далеко од очевидаца, те је тачност извештаја било теже проверити. Исто тако, само одвијање потонућа брода трајало је дуже од друмских или железничких незгода, због чега је било пригодније за драматизацију и поглавито за издвајање *јунака* у причи. Надасве, бродоломи су носили драж тајанствености и амбивалентности у погледу судбина жртава, које често нису званично биле ни живе, ни мртве, већ нестале. Све ове одлике на текстуалном нивоу представљају трагове фикције, али не односе коначну превагу у корист фикционалног читања извештаја. У оваквим случајевима сматрамо да су ефективни трагови били пресудни у одређивању фикционалности, односно нефикционалности текста. Због тога је неопходно боље осветлити механизме рецепције сензационалистичких новинарских прича.

Рибери додаје још један важан и нов аспект извештаја, односно прича о бродоломима који има везе са спрегом интенције и рецепције. Реч је о њиховом постхришћанском карактеру. За разлику од ранијих виђења великих несрећа и природних катастрофа као врсте божјих казни, у деветнаестом веку такви догађаји почињу да се објашњавају практичним околностима и чињеницама. Новинско преношење вести о бродоломима непосредно покреће питања о побољшању реалних околности које узрокују штету и несрећу. Поверење у моћ штампе и делотворност притиска новинарства на политичке, економске и друштвене промене расло је захваљујући истицању њиховог агитаторског карактера. Наглашена референцијалност новинарства јесте недвосмислено обележје које дели новинарство од књижевности и чини га директније ангажованим и агитаторским. Новинарски текстови неретко за циљ имају изазивање конкретних и реалних ефеката у стварном свету, а њихова нефикционална природа се открива управо путем постизања таквих ефеката. Рибери показује да Парламент јесте предузимао мере за побољшање поморског саобраћаја и трговине током четрдесетих година. Међутим, у новинама се упоредо стварала супротна слика: „Током века ризик губитка живота на мору је вероватно смањен захваљујући парламентарним мерама, али се из све истакнутијих новинских наслова стицао супротан утисак" (RUBERY 2009: 30). Разлог за то, како смо видели, био је што су такви наслови, и све разрађеније и потресније личне приче које су их пратиле, једноставно обезбеђивали бољу продају. Један од основних парадокса новинарства осветљен је на овом примеру. Чак и када се захваљујући новинарском агитовању постигну жељене промене у друштву, те заслуге остају невидљиве на самим страницама новина. Одржавање утиска непрестане тензије, непрестаног драмског сукоба који никада не долази до расплета, показало се као исувише успешна новинарска стратегија да би се олако напустила. Та стратегија почиње да се открива у раном викторијанском периоду, а као део њеног развоја, новинарство је учило од књижевности, донекле супарнички настојећи да је превазиђе „свакодневно потврђујући да је истина чуднија од фикције" (RUBERY 2010: 188).

3.5. ЗАКЉУЧАК. Кроз осврт на контекст приближили смо се уочавању особених пракси индустрије и културе штампе раног викторијанског периода, и у оквиру њих специфичности књижевне и новинарске делатности. У датом периоду наступају и значајне промене у форматима и садржају штампаних издања. Долази до преплитања индустрије књига и индустрије периодичне штампе. Књиге и периодична штампа, у формалном погледу, почињу више да личе. Иако ће се стандардни формат тротомних издања фикције задржати до краја века, фикција почиње да се објављује и у другим, нестандардним и за производњу значајно јефтинијим форматима. Едиције књига које

излазе периодично постају присутније у издаваштву. У оквиру једне едиције неретко се објављују и фикционалне и фактографске књиге. С друге стране, делови раније објављених књига налазе пут у периодичне часописе, у виду одломака или серијала. Временом долази до пораста оригиналних текстова у периодичним часописима. Дикенсов *Пиквиков клуб* је био један од кључних повода за ту промену. У погледу садржаја, тридесете године означавају почетак великог продора фикције у индустрију периодичне штампе, као одговор индустрије на помније праћење жеља и потреба растуће читалачке публике. Услед владајућег подозрења према имагинативном, секуларном или фриволном, како је популарна проза обично конотирана, фикционалност се неретко прикрива, маскира или негира. Показује се да је то лукава стратегија издавача јер омогућава одавање уопштеног утиска да се преноси истина, уједно осигуравајући продају. Паралелно, развија се пракса новинарства као делатности и постављају се неки од њених професионалних темеља. Новинарски жанрови који настају тих година много тога позајмљују од књижевности и користе се неким од њених уобичајених поступака. Неки од прокламованих циљева новинарства неупитно подсећају на циљеве раног реализма у књижевности.

Видели смо и да је фикција изузетно нестабилна медијска конвенција у овом медијски турбулентном и жанровски расплинутом периоду. Рани викторијански период је доба убрзаног развоја штампарске индустрије, када свакодневно настају нови формати. Неки су преображаји постојећих формата, неки су огледни и суштински оригинални. У таквим околностима тешко је говорити о фикцији као фиксираној, јединственој и општеважећој конвенцији. Зато ћемо у наставку рада огледати њене манифестације на примерима текстова које је Дикенс објављивао од 1833. до 1846. године.

4. АНАЛИЗА ДИКЕНСОВИХ ТЕКСТОВА.

У овом поглављу ћемо хронолошки испратити Дикенсове књижевне и новинарске текстове настале током првих четрнаест година његове каријере. Такође ћемо се осврнути на његов уреднички рад. Ближе сагледавање његовог рада и дела употпуниће приказ контекста ране викторијанске културе и индустрије штампе. Дикенсови текстови послужиће као полигони за испитивање теоријских претпоставки постављених на почетку овог рада. То су: да је испреплетеност књижевног и новинарског носећа одлика Дикенсовог стваралаштва и одраз ширег медијског контекста; затим, да је управо та свестраност и списатељска агилност допринела његовој великој популарности и утицају. Опредељујемо се за посматрање текстова и рада до 1846. године јер сматрамо да они представљају добре примере за илустровање ускомешаности медијске сцене, флуидности жанровских конвенција и поетичких начела. Такође, можемо видети како су управо нека од Дикенсових дела усмеравала развој медија штампе, редефинисала поље књижевности и дефинисала поље новинарства. Тиме ћемо указати да је однос Дикенсовог рада и медијског система био реципрочан.

У потпоглављима која следе истражићемо различите аспекте односа књижевног и новинарског у Дикенсовом стваралаштву. Сваком тексту ћемо приступати из позиције која најбоље може осветлити трагове фикционалности и издвојити особене начине на које појединачна дела одговарају на питање представљања стварности. Почећемо са прва два дела која је објавио: *Бозовим скицама* (1836) и *Пиквиковим клубом*(1836–37). Оба дела су првобитно виђена као новинарство. Обратићемо пажњу на материјална издања ових дела. Видећемо како су материјалне одлике издања и серијализација као начин објављивања служили као жанровске одреднице текстова. Испратићемо чиниоце који су довели до статусног преображаја оба дела и довели до прихватања њихове књижевне вредности. Приметићемо разлоге велике популарности *Пиквиковог клуба* и значај тог пионирског дела у успостављању нових медијских и књижевних конвенција, и увођењу нових начела реалистичког представљања стварности. У другом потпоглављу обрадићемо Дикенсов рад при часопису *Бентлијева сваштара*, у оквиру којег је објављен његов други роман *Оливер Твист* (1837–1839). Исто потпоглавље садржи и анализу *Николаса Никлбија* (1838–39). Оба романа су имала изражено друштвено-ангажовани карактер. Дикенс је циљано одлучио да на промене савремене стварности утиче путем фикције, и то фикције са снажним мелодрамским набојем. Указаћемо на улогу мелодрамске традиције у формирању његовог приступа реализму. Кроз осврт на новинарске текстове које је објављивао у *Бентлијевој сваштари* стећи ћемо бољи увид у његове ставове о новинарству. Наредно потпоглавље је посвећено недељнику *Часовник господина Хамфрија* (1840–41) који је уређивао, и роману *Стара продавница реткости* (1840–41), који је унутар часописа објављен. Проблематизоваћемо жанр сваштаре, у који се и часопис и роман могу сврстати. Сваштара може бити и новинарски и књижевни жанр. У оба случаја дозвољава мешање фикције и фактографије, под претпоставком да се на тај начин обухвата шири спектар стварности, или пак дискурса о стварности. Детаљније ћемо сагледати процесе којим фикција омогућава стварање илузије стварности у рецепцији и који медијски чиниоци подупиру ту илузију. Испратићемо настајање једног од кључних поетичких принципа Дикенсовог целокупног рада, у ком је сажето наговештена особеност његовог реализма – приказивање романтичне стране познатих ствари. Разматрање другог романа објављеног у *Часовнику господина Хамфрија*, *Барнабија Раџа* (1841), остављамо за следеће потпоглавље. У питању је био Дикенсов први историјски роман, те ћемо га сагледати у односу према постојећој жанровској матрици. Скренућемо пажњу на тачке поклапања и тачке одступања од тог конвенционално признатог књижевног жанра. Основни предмет интересовања биће прожимање историјске приче и

референци на савремену стварност времена у ком је роман писан. Указаћемо да је Дикенс чак и приликом писања у оквирима чврсто одређене и нормиране књижевне традиције дозвољавао упливе новинарског дискурса. Пето потпоглавље представља поглед на Дикенсово искуство путовања у Америку и списе које је оно изнедрило. То су путопис *Америчке хартије* (1842) и роман *Мартин Чазлвит* (1842–1844). Ово је једини случај од анализираних текстова где имамо прилику да директно применимо упоредни метод у уочавању разлика између Дикенсове новинарске и књижевне обраде јединствене полазишне грађе. Шта више, будући да је америчко искуство издашно забележио и у приватним писмисма, омогућено нам је троструко поређење. Посматрајући писма као аутентичне, необрађене изворе, испратићемо у којим правцима је изворну грађу намењену приватној употреби кориговао да би је учинио подобном за јавност. Значајне разлике између представљања америчке стварности у путопису и у роману упућују на Дикенсово схватање засебних начела представљања стварности којим се те две дискурзивне праксе воде. Будући да је тема америчке штампе једна од горућих у свим Дикенсовим америчким списима, кроз ово потпоглавље ћемо доћи до састављања потпуније слике о Дикенсовом схватању новинарства. У последњем потпоглављу обухватамо неколико постамеричких година Дикенсовог рада (1842–1846). Анализираћемо неколико непотписаних новинарских текстова, прве три божићне књиге: *Божићну песму* (1843), *Звона* (1844) и *Цврчка на огњишту* (1845); и његов кратак рад у својству уредника новооформљених дневних новина *Дневних вести* (1846). То су године обележене Дикенсовим појачаним стремљењем да својим речима подстиче промене у савременој стварности. Иако са божићним књигама достиже невероватан успех и славу као књижевник, он све одлучније настоји да упоредо са књижевним радом обавља и новинарски. Уочићемо начине на које је уланчавао своје текстове различитих жанрова, објављене у различитим медијима. Покушаћемо да осликамо трансжанровске и трансмедијалне мреже чијим испредањем је претворио себе у бренд викторијанске индустрије штампе и водећу медијску звезду културе масовних медија.

4.1. *Бозове скице* и *Пиквиков клуб.*

У фебруару 1836. године излази прва серија дводелне публикације скица и прича *Бозове скице: Сликовити прикази свакодневног живота и свакодневних људи* (*Sketches by Boz: Illustrative of Everyday Life and Everyday People*). Свега месец дана касније започиње серијално месечно објављивање *Постхумних записа Пиквиковог клуба, који верно бележе догађаје, невоље, авантуре и спортске активности његових дописних чланова* (*The Posthumous Papers of the Pickwick Club: Containing a Faithful Record of the Perambulations, Perils, Travels, Adventures, and Sporting Transactions of the Corresponding Members*), које као уредник потписује истоимени Боз. Збирка настаје као сабрано издање више десетина текстова који су од 1833. године објављивани анонимно, или под псеудонимима Боз или Тибс, у неколико лондонских новина и часописа. Прва серија *Скица* одмах добија одличне рецензије и изазива велико интересовање публике. Свега два дана након њеног објављивања, двадесетчетворогодишњег Чарлса Дикенса, јавности познатог као Боз, издавачи Чепмен и Хол позивају да сарађује на новој публикацији коју припремају. Радило се о серији илустрација (гравира) о спортском животу кокнија[29], уз пратећи текст. Дикенсов задатак био је управо да пише те кратке пратеће текстове. Другим речима, оно

[29] Кокни (*Cockney*) био је назив за део источног Лондона, становнике те области и дијалекат којим су говорили. У деветнаестом веку, међутим, користи се превасходно као синоним за градско становништво средње и ниже класе уопште. Ово значење, присутно још од 16. века, подразумевало је извесну урбану ушушканост и размаженост, која је градске становнике чинила „свиленим" у поређењу са руралним.

што се жаргонски називало „hack work" – посао за најамну кључад. У српском жаргону приближан превод био би „тезга". Млади Боз прихватио је посао мотивисан превасходно зарадом. После непуне две године, та „тезга" се преобразила у први роман писца по имену Чарлс Дикенс. Изнедрен је роман који је „из сржи преобразио саму природу производње књига", поставши „издавачка сензација века" (SCHLICKE 2011: 451).

У овом поглављу пратићемо садејство начина објављивања, материјалног облика издања и самих текстова Дикенсових најранијих списатељских подухвата, данас познатих под насловима *Бозове скице* и *Пиквиков клуб*. Пажња ће првенствено бити посвећена утицају који је начин објављивања имао на разумевање фикционалности текста. Важна повезница ова два дела јесте што оба сведоче о промени првобитне намере у погледу припадања одређеној пракси. Ови текстови су у почетку били виђени као нефикционални фрагменти, али су недуго затим препознати као материјал погодан за целовита издања – збирку прича, односно роман. Сагледаћемо разлоге због којих су такве издавачке одлуке донете и како су се нови формати издања одразили на оригиналне текстове. Применићемо метод „посматрања пракси које подупиру наше интеракције са различитим текстовима" (FRIEND 2008: 14). У случају *Бозових скица* пратићемо измене у тексту и паратексту које су изискивала нова издања у другачијим форматима. Тиме ћемо расветлити поједине аспекте конвенције фикције раног викторијанског доба. *Пиквиковом клубу* ћемо приступити на нешто другачији начин, јер се преображај овог дела одвијао током самог оригиналног серијалног објављивања.
Друга важна повезница између ова два дела јесте пракса серијализације. Текстови који ће касније сачинити *Бозове скице*, првобитно излазе као серијали у различитим периодицима. Прва сабрана издања *Бозових скица* представљају *серије*, а не *збирке*. Разлика је значајна. У основи, збирка се састоји од сакупљеног, а серија од повезаног. Надаље, за разлику од збирке, серија подразумева наставке и самим тим представља отворенију форму коју је могуће неограничено ширити и развијати. Почетак *Пиквиковог клуба* веома личи на још једну серију скица, што донекле и јесте био. Оно што ће га учинити другачијим, и коначно му обезбедити статус романа, јесте преображај самог принципа серијализације. Док се серијалност *Бозових скица* заснива на принципу просторне повезаности, на којој се и задржава, у *Пиквиковом клубу* се овај принцип удваја са временском серијалношћу. У наставку ћемо подробније осветлити природу ове две врсте серијалности и импликације њихове примене у разумевању фикционалности објављеног садржаја.

4.1.1. *Бозове скице*. Судбина *Бозових скица* у оквиру проучавања Дикенсовог опуса је до данас веома слична природи самог жанра скице. Манир је да се оба посматрају као прапочетна, рудиментарна форма која наговештава већа, уметнички вреднија дела која следе. „Оне се најчешће анализирају и вреднују ретроспективно, у циљу откривања присуства тема и техника у настајању, који се јављају у потоњим делима" (BYERLY 1999: 362). Услед тога постоји релативно мали број студија које *Бозове скице* узимају као предмет вредан изучавања сам за себе. Углавном им се приступа у кључу праћења еволуције Дикенсовог писања. Такви приступи онемогућавају разумевање естетичке сложености форме скице и њене епистемолошке функције. У погледу односа према категорији фикционалности форма скице представља једну од најпроблематичнијих за одређење, и најизазовнијих за проучавање.
Компликована историја издања *Бозових скица* сведочи о дуготрајним напорима писца да своје ране радове, раштркане по разним, ефемерним, периодичним гласилима, преобрази у дело трајне вредности. У периоду од 1833. до 1836. године текстови су оригинално објављивани у шест различитих периодика: *Месечном магазину* (*Monthly Magazine*),

Јутарњој хроници (*Morning Chronicle*), *Вечерњој хроници* (*Evening Chronicle*), *Недељном магазину Беловов живот у Лондону* (*Bell's Life in London Weekly Magazine*), *Библиотеци фикције* (*The Library of Fiction*) и у *Карлтоновој хроници* (*The Carlton Chronicle*)[30]. Током истог периода су прештампавани, као одељци или у целости, у оквиру много већег броја новина и часописа. Од 1836. до 1839. године, објављени су под насловом *Бозове скице* у још три различита медијска формата. Две серије сабраних скица (прва двотомно, друга једнотомно) излазе у штампу 1836. године. Наредне године започиње серијално публиковање скица у двадесет месечних наставака. Коначно, по завршетку те серијализације, 1839. године, издато је целовито једнотомно књишко издање у ком су обједињени сви до тада објављени текстови[31].

Оригинални текстови, првобитно објављени у периодичној штампи, трпели су измене приликом сваког новог издања све до 1850. године. До измена долази како због самокритичности писца који је сазревао, тако и због примене конвенција које су друге врсте издања подразумевале. Ослонићемо се на студије Џона Бата (John Butt) и Катлин Тилотсон (Kathleen Tillotson) *Дикенс при раду* (*Dickens at Work*) и Двејна Деврија (Duane DeVries) *Дикенсове године учења: Настајање романописца* (*Dickens's Apprentice Years: The Making of a Novelist*), у којима су процеси настанка и измена *Бозових скица* детаљно истражени. Наша пажња ће бити усмерена на измене сходно издању, које су могле утицати на фикционални статус текстова и које сведоче о присуству пишчеве намере да учини своје најраније текстове подобнијима за подвођење под праксу фикције. Праћењем тих измена доћи ћемо и до бољег разумевања шта је конвенција фикције подразумевала у датом контексту. Пре тога, рећи ћемо нешто о жанровској природи текстова који су обједињени као *Бозове скице.*

4.1.1.1. ПРИЧЕ И СКИЦЕ – ЖАНРОВСКО И МЕДИЈСКО ОДРЕЂЕЊЕ. На основу жанра, текстови се могу поделити на приче и скице. Први текстови које Дикенс објављује биле су анонимне приче писане за *Месечни магазин*. Реч је о традиционалном јефтином месечном часопису, у ком је било уобичајено да се објављује фикционални садржај. Опсег садржаја оличен је у поднаслову периодика: *Политика, књижевност и белетристика*. Кратка фикција је била посебно пожељна у месечним часописима: „краткоћа и забава постале су чувене крилатице сваког успешног месечника" (CHITTICK 1990: 32). Паратекстуални индикатори о врсти текста, попут жанровског одређења у поднаслову, нису увек били присутни. Фактографски и фикционални садржај је био измешан, односно није сврставан у засебне рубрике. Један од упутнијих трагова био је потпис аутора, који је чешће присутан у случају фикције. Међутим, Дикенсове приче, иако у почетку непотписане, прилично су јасно комуницирале своју фикционалност. Жанровски, оне су се ослањале на познату и популарну традицију фарсичног комада. Нереалистична, конвенционална радња и претеривање у карактеризацији зарад постизања комичног ефекта била су основна обележја жанра фарсе (DEVRIES 1976: 30–59). Приче које су се угледале на такве препознатљиве конвенције популарног позоришта нису биле проблематичне у погледу фикционалног одређења.

Кетрин Читик додаје да се подела на приче и скице може повезати са поделом на прилоге за које Дикенс није био плаћен – приче, и на оне за које јесте – скице (1990: 43). Читик подвлачи чињеницу да се Дикенс прво определио за бесплатно писање прича и сматра је важном за разумевање његових амбиција (1990: 29). Месечници су важили за медиј који је могао допринети продору непознатих и неискусних аутора на књижевну сцену. Стога је

[30] Као извор за све наводе оригиналних издања текстова који чине *Бозове скице* користимо онлајн базу података https://dickenssearch.com/.

[31] Као извор за сабрана издања *Бозових скица* користимо четворотомну колекцију *Дикенсово новинарство* (*Dickens' Journalism*) коју је приредио Мајкл Слејтер.

објављивање неплаћених и непотписаних прича била њихова стандардна пракса. Приче објављене у месечницима добијале су пажњу критике, а уједно и могућност да стекну већи публицитет. Неафирмисани аутори, попут младог Дикенса, прихватали су да раде без надокнаде у нади да ће стицањем наклоности публике и критике успети да се вину у књижевно небо. О тој амбицији сведочи и увођење потписа, односно псеудонима Боз приликом објављивања пете по реду приче у *Месечном магазину*, у августу 1834. године, „чиме се чинило да објављује своју књижевну иницијацију" (SLATER 1994: xii).
Месец дана касније, Боз се појављује и као аутор серијала „Уличне скице" у дневним новинама *Јутрања хроника*. Како Читик примећује „најпростија разлика која се може направити између новинских скица и онога што је Дикенс писао за *Месечни магазин* јесте у томе што су новински наративи продавани као есеји, а не као приче" (1990: 48). Садржај објављиван у дневним и недељним новинама, конвенционално није коментарисан прегледима, рецензијама и критикама. Дикенсов корак да започне писање серијала скица у *Јутарњој хроници* обично се не види као одраз даљег остваривања његових књижевних амбиција. Вероватније је да је мотивација била зарада, будући да су дневне новине плаћале своје прилагаче. Међутим, укључивање псеудонима баш у том тренутку указује на Дикенсово настојање да уланча нови серијал новинских скица са причама из *Месечног магазина*. Наиме, он је и пре овог серијала неко време радио за *Јутарњу хронику* као непотписани извештач. Сама употреба потписа издвајала је скице у односу на друге анонимне репортаже које је истовремено прилагао. Такође, за разлику од прича које је прилагао за *Месечни магазин*, које су излазиле спорадично и ван оквира неке веће целине, скице у *Јутарњој хроници* су биле део серијала. Као такве, одавале су утисак повезаности и пружале могућност наставака[32]. Након пет скица у *Јутарњој хроници*, Дикенсу је понуђено да приложи серијал од двадесет скица под називом „Лондонске скице" за *Вечерњу хронику*. Реч је о додатку *Јутарње хронике* који је излазио три пута седмично. Након тих двадесет и пет скица поверена му је још једна серија текстова за недељник *Белов живот у Лондону*. Серија је насловљена „Сцене и карактери". Састојала се и од скица и од прича. Стидљива слутња изражена присуством псеудонима да ће скице, без обзира на то што су биле ограничене ефемерним медијским оквиром, пробити та ограничења и додирнути сферу књижевног, показала се основаном. Супротно конвенцијама, баш ти новински текстови, окарактерисани као скице, били су много запаженији у јавности од прича. Скице отварају Дикенсу врата ка озбиљнијим литерарним подухватима. Већ ту видимо да је сам почетак Дикенсове каријере обележен преображајима у жанровским и медијским праксама. Подстицај преображајима давали су, између осталог, његови текстови.

Као жанр, скице су представљале краће текстове од прича. Одликовала их је и својеврсна композициона статичност. За разлику од прича које су подразумевале проток времена и неку врсту промене, односно обрта у радњи, скице су дочаравале издвојени фрагменат времена и простора. Ослањале су се на есејистичку новинарску традицију започету у другој половини осамнаестог века. Тада је термин скица, преузет из ликовне уметности, почео да се користи како би означио форму писања. Дефиниција ликовне скице коју наводи Алисон Бајерли (Alison Byerly) – „хитро нацртана слика која жртвује естетичку довршеност зарад постизања спонтаности" (1999: 349) – применљива је и на писану скицу. Међу основним одликама ликовне и писане скице истичу се сажетост, сведеност, фрагментарност, непретенциозност, а често и сировост и недовршеност. Почетком деветнаестог века долази до постепеног естетичког превредновања скице и признавања

[32] Важно је истаћи да серије не посматрамо искључиво као наративе са линеарним континуумом, како се оне данас обично разумеју. У том смислу смо издвојили хоризонталну и вертикалну серијалност. У складу са развојем индустрије, развија се и серијска производња. Као што постоје серије производа, тако постоје и серије штампаних производа, које не мора повезивати јединствена прича или ликови, већ теме, мотиви, атмосфера, место итд.

њене епистемолошке функције. Почиње да се увиђа да је то форма вредна пажње по себи, а не само као припрема, вежба или груби праоблик уметничког дела. Управо због своје непосредности, скица се схвата као вернија стилски необрађена слика реалности. Уједно она изражава аутентичнији облик стваралачког процеса.

> „Скица представља реалистичан запис уметниковог доживљаја [...] Њен лежеран стил предлагао је да она није значајна као естетски предмет; њен прави смисао лежао је у самој сцени коју је евоцирала – било да је у питању оригинална сцена чији је амбијент настојала да дочара, или разрађенија слика коју је наводно наговештавала" (BYERLY 1999: 352).

Наглашавајући референцијалну природу скица, Бајерли закључује да су оне имале јединствену улогу „посредника између стварности и уметности, чинећи стварност приближнијом уметности и добром укусу, а уметност стварнијом и профитабилнијом" (1999: 350). Бајерли истиче да су ту улогу остваривале у оквирима већег викторијанског покрета интегрисања стварног живота у уметност. Реч је о превођењу традиције започете крајем осамнаестог века и развијене у романтизму у оквире новонасталог медијског и тржишног окружења. У поетичком смислу, скица се може повезати са романтичарским фрагментом. Романтичарски песници путем фрагмента такође огољавају стваралачки процес, односно његов почетни, спонтани ступањ. Колриџова песма *Кублај-кан* (*Kubla Khan*) жртвује естетичку довршеност ради постизања спонтаности, баш као и скица. Траг романтизма се назире и у лутајућем субјекту који је подстакнут призорима на које тобоже случајно наилази у свом окружењу. Вордсвортов лирски субјект у песми *Нарциси* (*Daffodils*) надахнут је призором нарциса на који наилази лутајући. Међутим, за разлику од романтичара који призоре из окружења посматрају „унутрашњим оком", субјект који скицира посматра окружење „спољашњим". Књижевна скица је неодвојива од визуелног аспекта и ликовне уметности. Стога, поред заоставштине романтичарских песника, она се још непосредније ослања на романтичарске сликаре. Почетком деветнаестог века сликари попут Вилијема Тарнера и Џона Констабла такође експериментишу са формом ликовне скице, као аутентичнијим и вернијим изразом од слике. Почетком треће деценије деветнаестог века касни романтичари попут Чарлса Лемба и Лија Ханта за различите периодике пишу фрагментарне есеје, који се могу видети као претече Дикенсових скица. Једна од најутицајнијих публикација тог периода био је Пирс Иганов *Живот у Лондону* (*Life in London*), који је довео до „еволуције периодичног есеја у градску скицу" (SCHLICKE 2011: 228). Истовремено, *Књига скица* (*Sketchbook*) у којој Вашингтон Ирвинг формулише књижевну скицу као жанр, постаје изузетно популарна у Британији.

Мартина Лаустер (Martina Lauster) скреће пажњу на то да до значајног развоја писане скице као жанра долази тридесетих и четрдестих година деветнаестог века, под утицајем до тада невиђеног умножавања ефемерних штампаних садржаја и графичког новинарства (2007: 2). Услед наглог раста броја периодика, било је неопходно и да се увећа производња садржаја. Скице су се показале као погодан формат. Брзо су се писале и мало коштале издаваче. Истовремено забавне и поучне, скице су обезбеђивале периодицима лежернији приступ савремености од вести, што је публику привлачило. Поврх свега, скице су у том периоду готово увек подразумевале спој текста и слике. Јефтина штампа је предњачила у употреби графике која је пратила текстове, или пак обрнуто. Поменути *Пени магазин* и *Чејмберсов единбуршки журнал* били су међу првима који су поред текста садржали и илустрације, то јест цртеже репродуковане гравирањем. Графички додаци служили су као мост до масовне публике, међу којом многи и даље нису владали писмом. Као сажети визуелно-вербални жанр скица је виђена као идеално средство за ширење знања. Скице тада постају једно од средишта визуелно-когнитивне културе викторијанског периода,

као отеловљење перципиране повезаности спознаје и посматрања (LAUSTER 2007: 1). Такву позицију заузимају захваљујући свом устројству утемељеном на:

> „Многоструким спонама између видљивог и невидљивог; између опсервације и апстракције, забаве и образовања, популарне културе и науке, новинарства и високе уметности, фрагментарних и целовитих перспектива, комерцијалних интереса и ширења енциклопедијског знања" (LAUSTER 2007: 1).

За разлику од прича, жанр скице био је неодвојиво везан за развој штампе и новинарства. У реченом периоду скица представља аморфан жанр, чије се конвенције и даље успостављају. Штампани формат ефемерне и учестале периодичне штампе у којем су скице објављиване препоручивао их је читању у фактографском кључу. Док Бозове приче излазе у месечном часопису, који је као оквир сугерисао њихову фикционалност, скице излазе у дневним и недељним новинама. Већ то их је, према конвенцијама времена, сврставало у категорију фактографског. Уз то, новине као медиј, превасходно *Јутарња хроника*, предност приликом уређивања давале су вестима. Садржај попут скица неретко је служио само како би попунио простор који би остао након што су све важније теме обрађене. Следствено, условљавана је и дужина приложеног текста. Из те перспективе, фрагментарност и недовршеност скица могу се видети и као непосредна последица уређивачке политике гласила у којима су конвенционално објављиване као неприоритетан, допунски садржај.

У самим скицама Боз у више наврата изражава негодовање и незадовољство поводом подређене позиције својих прилога у оквиру новина. Ричард Максвел (Richard Maxwell) побраја неке од тих опаски. На крају скице „Уличне скице, бр. V, Залагаонице и поморске радње" ("Street Sketches, No. V, Brokers' and Marine Store Shops") Боз изражава наду да ће публици моћи да представи још својих несавршених скица „када нам делимично одсуство хитних питања од силног интереса омогући да поново повремено заузмемо коју колумну" (BOZ 1834). Скицу „Лондонске скице, бр. XIV, Наша парохија" ("Sketches of London, No. XIV, Our Parish")[33] окончава под присилом: „не усуђујемо се да заузмемо више простора у овако догађајима испуњеном периоду" (BOZ 1835г). На крају четврте скице подсеријала „Лондонске скице, бр. IV, Парохија" ("Sketches of London, No. IV, The Parish")[34] позива се на самог уредника новина, чијим захтевима мора да се повинује да би био плаћен (BOZ 1835а). Сви коментари који реферишу на сам медиј и на ограничења која различити аспекти медија намећу тексту, бивају уклоњени из првог сабраног издања *Бозових скица*. Тако остаје и у свим потоњим издањима. Како Дру запажа, случај је исти са референцама на друге периодичне медије и њихове садржаје. Занимљиво је да су чак и у причама из *Месечног магазина* биле присутне ауторефернце на новинарске извештаје које је Дикенс у истом периоду прилагао за *Јутарњу хронику*. Тако у причи *Екскурзије паробродом* (*Steam Excursions*) помиње свој извештај из Единбурга објављен у *Јутарњој хроници* пар месеци раније. Тај одељак, међутим, уклања у ревизији текстова уочи припрема томног издања. Дру истиче да је значај оваквих трансмедијалних ауторефернци био у етаблирању Бозовог распрострањеног присуства на савременој медијској сцени. Наглашавањем вишеструкости својих новинарских задатака, он се препоручивао као:

---

[33] У оквиру серијала *Скице Лондона* у *Вечерњој хроници* излазио је подсеријал *Парохија,* касније *Наша парохија*. У сабраним издањима се наслову *Парохија* додају поднаслови. Наведена скица добија поднаслов *Четири сестре* (*Four Sisters*).

[34] Исто. Нови поднаслов гласи: *Црквењак – Парохијска машина за гашење пожара – Управник школе (The Beadle – The Parish Engine – The Schoolmaster*).

> „Извештач који добија више простора од просека, који лута од Трга парламента, широм велике метрополе, све до предграђа, уживајући у својој способности уочавања подударности између различитих области савремене сцене, које су обично биле међусобно одвојене унутар новинских колумни (DREW 2003: 25).

Чињеница да Дикенс такве ауторефернце брише приликом ревизије упућује на то да су оне имале функцију док год су сви текстови уплетени у референтну мрежу били у истој равни публикације, односно у равни периодичне штампе. Исправка упућује на тежњу да се засебно издање доживи као независно од ефемерног медија који је првобитно условљавао текстове. Истовремено, то је био корак ка етаблирању самог аутора као јединог контролора својих текстова. Брисање референци на медиј у којем се налазе, као и на садржај других периодичних медија, обезбеђује скицама виши степен онтолошке самодовољности и појачава привид њихове уметничке аутономности. Другим речима, појачава степен њихове фикционалности.

С тим у вези, потребно је и прокоментарисати Дикенсову привремену одлуку да за серијал скица за *Белов живот у Лондону* промени до тада коришћени псеудоним Боз и да се потписује као Тибс. Ангажман при овом недељнику, Дикенс започиње након скоро две године објављивања прича и скица. Будући да су оне већ тада биле веома популарне и читане, он се опредељује за нови псеудоним. Тибс је референца на лика из приче *Гостинска кућа* (*The Boarding House*), објављене у *Месечном магазину* годину дана раније. У тој причи, првој коју потписује као Боз, лик господина Тибса све време настоји да исприча причу, али не успева јер га супруга непрестано прекида. Дикенс на тај начин шаљиво упућује на испрекиданост својих фрагментарних текстова. Још важније, он изражава наду да ће публика разумети ауторефернцу и препознати да иза прича из *Месечног магазина* и скица из *Беловог живота у Лондону*, стоји исти човек, био он Боз или Тибс. Брзо одустајање од псеудонима Тибс, може се протумачити као корак ка заустављању даљег расплињавања ауторског идентитета ради уланчавања свих својих текстова у већу целину. Тачније, реч је о промени везивне нити раштрканих текстова. Сваки серијал првобитно повезује периодик у ком излази. Оквири периодика представљају целину којој серијал припада. Откривањем псеудонима у потпису, Боз постаје њихово везивно ткиво, што управо доводи до стварања нове целине зване *Бозове скице*. Присуство имена аутора, или псеудонима препоручује читање текстова у фикционалном кључу. То је истовремено медијска конвенција штампе тог доба, и конвенција реализма у аисторијском смислу. Као што подсећање на присуство приповедача може бити у служби подвлачења фикционалности дела, тако и присуство потписа у паратексту предлаже да је текст уметнички, а не новинарски.

4.1.1.2. ВЕЗА ИЗМЕЂУ СКИЦА И ГРАДА. Најзначајнији део Дикенсових скица може се сврстати у поджанр градских скица. Лаустер посебно истиче скице метрополе, односно Лондона, као поджанр који одражава период обележен прогресивном урбанизацијом главног града. Она тврди да су скице, као и новинарство тог времена, имале суштински градску природу (LAUSTER 2007: 5). У контексту великих демографских и урбаних промена, градске скице служе као један вид спознавања новонастајућих окружења и као својеврстан алат за разјашњавање и разумевање просторне и друштвене урбане збрке. Но, епистемолошки потенцијал скица је суштински амбивалентан, управо због „колебљивог статуса између новинарства, социологије, књижевности и визуелне уметности" (LAUSTER 2007: 4) који обележава жанр. Као таква, скица представља двосмисленији и софистицираније пут до спознаје од пуког дидактичког уверавања, али и уметнички проблематичну форму због своје естетичке небрушености.

Град је основна спона у серијама Дикенсових скица. Како Клер Петит показује, град и сам отеловљује серијалност као принцип. „Серијалност је током овог периода првенствено урбани феномен и град игра важну улогу у натурализацији серијалних ритмова" (PETTITT 2020: 12). Надовезујући се на Рејмонда Вилијамса, Петит истиче парадокс великог града – он је истовремено насумичан и систематичан. На први поглед, град је скуп разнородних појава и људи, хаотичног кретања и саобраћаја, али испод те насумичне површине постоје извесне заједничке везивне нити. Разумевање града значи увиђање његовог невидљивог слоја. То може подразумевати издвајање лика појединца из наизглед аморфне масе и довођење га у значењску везу са другим појединцима. Може бити откривање скривених пролаза који повезују наизглед неповезиве комшилуке. Може значити да се тривијалне сцене свакодневице схвате као одраз дубинских структура које чине темеље метрополе. Скицирање града је један од начина да се он разуме. Град се, међутим, никада не може потпуно и коначно разумети. Град нема један крај, има крајеве. Просторност града почива на сталном кретању и ширењу, стога је темпоралност града оличена у бесконачним наставцима. Управо то представљају серијалне форме, како их Петит схвата. Ми се служимо поједностављеном поделом на просторне и временске, односно хоризонталне и вертикалне серијалне форме како бисмо подвукли основну разлику између серијалности *Бозових скица* и *Пиквикового клуба*. Дикенсове скице образују серијале на просторној основи. У тим серијалима нема протока времена. Њихова везивна нит је просторност града. Увезане у серијале, оне омогућавају потпуније разумевање града него што то чине као засебни фрагменти. Шта више, управо као серијали, оне упућују на невидљиву серијалну срж самог града. Тиме на дубљем нивоу остварују своју епистемолошку функцију. Пут ка стварању целовитог књишког издања Дикенсових скица је заправо пут ка систематизацији насумичних фрагмената зарад стварања дела које ће ефективније испуњавати свој спознајни аспект. Можемо закључити да разлика између књижевности и новинарства у погледу спознајне функције света и стварности лежи у степену интервенције писца, односно новинара. Задатак новинара је да верно пренесе видљиво, а позив писца је да упише невидљиво.

4.1.1.3. ПРЕОБРАЖАЈ ПРИПОВЕДАЧА. Неизоставни елемент градских скица представља такозвани фланер (*flâneur*)[35], односно урбани шетач и посматрач. Кроз своја, наизглед необавезна и спонтана запажања, он неретко износи продубљене, иако фрагментарне, друштвене анализе и критике. Фланер је приповедач градских скица и отеловљује фигуру приповедача као истраживача сопственог окружења, о којој смо говорили у претходном поглављу. Ипак, фланер је склон маскирању своје приповедачке улоге. То чини сталним подсећањем на то да он само шета, посматра и запажа. Он не истиче своје приповедачке, па ни уметничке способности. Напротив, представљањем себе као случајног посматрача скромног талента, па чак и као дилетанта, маскира чин приповедања као уметнички поступак. За разлику од уметника, који свој предмет обрађује, фланер настоји да се прикаже као пуки медијум који непосредно, спонтано и аутентично преноси насумичне делиће стварности. У том погледу, фланер је много сроднији новинару извештачу, него ли писцу.

Такав је у основи и приповедач Дикенсових скица, односно Боз. Непосредност и небрушеност запажања посебно се наглашавају у скицама које приказују различите форме популарне уметности и забаве. Као пример могу послужити „Лондонске скице, бр. XI, Астлијев циркус" ("Sketches of London, No. XI, Astley's") и „Лондонске скице, бр. XIX,

[35] Премда се књижевни тип фланера, посредством утицајног тумачења Валтера Бењамина, првенствено везује за Шарла Бодлера и француску књижевну традицију друге половине деветнаестог века, Лаустер убедљиво доказује да тај тип почиње да се профилише већ током тридесетих година, и да је присутан и у другим националним књижевним и новинарским праксама.

Приватна позоришта (“Sketches of London, No. XIX, Private Theatres”). У њима Боз посматра циркузанте и позоришне уметнике иза сцене, без костима, шминке, сценског декора и ефеката. Огољено је све што изведбама популарних уметника даје илузорност и претворност. Посматрањем онога што се крије испод уметничке илузије, Боз истиче миметичност сопственог поступка и огољени, непосредовани реализам својих запажања. Ефекат реалистичности се још снажније остварује јер приповедач изражава негодовање и незадовољство изазвано призорима који види. Након што је циркуског јахача, који изгледа достојанствено у свом војничком костиму, већ приказао у бедној, похабаној одећи какву у стварности једино поседује, приповедач изражава непристајање: „Може ли наш пријатељ у војној униформи да се уопште појави у отрцаној одећи, или да се увуче у мање-више постављен костим свакодневног живота? Немогуће! Ми не можемо, нећемо да верујемо у то” (Дикенс 2023: 79). Боз реторички завршава одбијањем да прихвати сурову реалност, иако ју је већ изнео на видело. Тиме се појачава дојам аутентичности његовог посматрања. Оно није вођено ауторском намером, већ императивима које намеће стварност. Наведеним цитатом се завршава верзија преправљена за сабрано издање. Оригинална скица је садржала још један завршни пасус у ком Бозово негодовање поприма тон критичара друштва: „Потпуно смо зачуђени и запањени да заразна болест позната као опијеност славом сцене није искорењена, или људи заиста верују да је привилегија ношења плиша и перја на сат, два сваке вечери довољна надокнада за живот у беди и јаду” (Boz 1835в).

Дикенс у ревизијама уклања сличне коментаре из својих скица. Изменама се ублажава и умањује присуство приповедачевог личног става и мишљења. Како Бат и Тилотсон примећују: „у својству новинара, Боз је волео убедљиву завршницу, неретко политички интонирану” (1957: 39). Као књижевник, Боз је суздржанији. Уклањањем субјективних коментара критичара, појачава се утисак објективности безинтересног посматрача.

Прикривању ауторске интенције и интервенције припомаже и сама активност шетања, тачније лутања кроз град. Чин лутања предлаже да фланер на призоре које посматра наилази случајно, тобоже безинтересно. У уводном пасусу „Сцене и карактери, бр. VII, Превоз затвореника” (“Scenes and Characters, No. VII, The Prisoners’ Van”), видимо својеврстан аутопортрет:

> „Ми имамо надасве необичну склоност ка шеткању по улицама. Кад год имамо сат или два слободног времена, ништа нам причињава такво задовољство као мало лаичког скитања. Ходање уз једну улицу, потом низ другу, загледање у излоге радњи, и разгледање околине, правећи се да нисмо у блиским односима са сваком од тих радњи и кућа на Холборну, Странду, улици Флит и Чипсајду, већ као да је све то непозната област нашем лутајућем уму” (Tibbs 1835a).

Боз признаје своју склоност ка онеобичавању призора које посматра, што свакако представља интервенцију у приказивању стварности. Ипак, већу тежину има утисак познатости коју овај опис нуди публици. Град кроз који лута повезује га са публиком која тај исти град насељава. Боз се води претпоставком да су ти призори познати, или макар доступни и његовој публици. Истинитост фланерових градских скица је проверива, јер је сам град део реалног дељеног искуства њега и публике. Следствено, смањује се утисак фикционалности. Боз је свестан ко чини његову публику и труди се да садржај скица за њу буде познат и препознатљив. Свој став јасно исказује на крају скице „Лондонске скице, бр. VII, Код Беламија” (“Sketches of London, No. VII, Bellamy's”)[36]:

[36] Речена скица, заједно са скицом „Лондонске скице, бр. V, Дом” (“Sketches of London, No. V, The House”) претрпела је најдрастичније корекције приликом Дикенсових припрема сабраних издања. Наиме, то је један

> „Свесни смо да многима од наших читалаца дугујемо извињење зато што, по други пут, бирамо предмет који садржи алузије које они можда неће разумети. Уколико је то случај, надамо се да се они неће противити што смо овом приликом писали за оне који су повезанији или заинтересованији за сцене које смо покушали да скицирамо; уверавамо их да је наша намера увек била, и биће, да скицирамо људе и места које су сви наши читаоци, попут нас самих, имали прилике да виде" (BOZ 1835б).

Ипак, два наведена одељка изостављена су приликом преображаја новинске скице у збирку. Фигура приповедача наставља да се мења за потребе новог издања. Разлог за избацивање отварања „Превоз затвореника" могао је бити настојање да скица започне *in medias res*, зарад драматичности. Може се видети и као још један корак ка смањивању видљивости приповедачког субјекта. У случају избаченог одељка из скице „Код Беламија", предлажемо другачији мотив. За разумевање тог мотива, послужићемо се упоређивањем уклоњеног пасуса са фрагментом Дикенсовог горепоменутог единбуршког извештаја из *Јутарње хронике*:

> „Описати грају, и живост, и лепоту града било би немогуће [...]. Ту би било материјала довољно за цео том [...]. Улице претрпане бескрајним гомилама лепо обучених странаца и узрујаних посетилаца, представљају тако узбудљиву и живописну слику, да они који нису те среће да јој сведоче, тешко могу да је замисле" (SLATER 1996: 4)[37].

Извештач помирљиво прихвата немогућност описивања призора условљену материјално-формалним одликама новина. Фланеру, који има веће амбиције од новинарских, интуитивно не одговара такав став. Дикенсова одлука да из прерађене верзије скице „Код Беламија" уклони метапоетички коментар наговештава могућност постојања суптилне разлике између новинарског и књижевног фланера. Новинарски фланер се ослања на дељено искуство са својим читалаштвом, и тако долази до аутентизације реалистичности текста. Књижевни фланер настоји да надиђе ту конвенцију. То на првом месту чини уклањањем апологетског обраћања публици и избегавањем подилажења њеним очекивањима и искуствима. Затим, ублажавањем алузивног и референцијалног слоја свог текста који би могао да га учини неразумљивим и незанимљивим за ширу публику. У томе можемо видети тежњу ка надилажењу ефемерног у корист универзалног, што разумемо као корак ка преобликовању новинарског текста у књижевни. Уједно, тиме се појачава степен самодовољности текста, што смо одредили као један од текстуалних трагова фикционалности.

Књижевни фланер не посустаје пред *немогућим* описима. Баш такве описе себи поставља као циљ и изазов. Уколико читалац није стварно био сведок призору, задатак књижевног фланера јесте да му својом вештином омогући илузију присуствовања сцени. Наведени пример указује на једну од основних одлика фикције: искуство читања важније је од реалног животног искуства читаоца.

На путу ка даљем преобликовању приповедача, Дикенс и из других скица искључује изразе сопствене списатељске недостатности. Уклоњени увод у скицу „Нова серија, бр. II, Скотланд јард" ("New Series, No. II, Scotland Yard") завршава се реториком скромности: „Сада узимамо оловку у руке са циљем да изнесемо неколико овлашних назнака, као смернице будућим историчарима, без намере да прошло и садашње стање овог малог царства прикажемо са умешношћу, какву предмет заслужује" (BOZ 1836). Исто чини

од укупно два случаја да је Дикенс две објављене скице прекројио у једну. Нова скица насловљена је „Парламентарна скица" ("A Parliamentary Sketch").

[37] Као извор за Дикенсове новинарске прилоге користимо четворотомну колекцију *Дикенсово новинарство* (*Dickens' Journalism*) коју је приредио Мајкл Слејтер (Michael Slater).

приликом обраде скице „Сцене и карактер, бр. IX, Салон" ("Scenes and Characters, No. IX, The Parlour"). Скица започиње набрајањем врста салона. Приповедач се ограђује од „славног опевања" истих, јер тако нешто може учинити само „вичније перо од његовог". У ревизији скице Дикенс уклања уводни пасус. Наслов мења у „Салонски беседник" ("The Parlour Orator"), тиме померајући фокус скице са простора на лика. Коначно, он пише потпуно другачији завршетак. Оригинални текст се завршава вулгарном опаском приповедача, којом дотичног беседника карактерише као „великог магарца" (Boz 1835б)[38]. На крају нове верзије унета је метапоетичка елаборација. Оставши сам у старом салону, приповедач објашњава због чега је одлучио да посматра и скицира беседника црвеног лица. Обичај налаже да би старински изглед простора требало да га наведе на сањарење о минулим временима. Он, међутим, остаје осуђен на обичну стварност:

> „Из овог или оног разлога, нисмо били у романтичном расположењу; иако смо се веома трудили да удахнемо живот намештају, он је остао потпуно непомичан, јогунаст и зловољан. Препуштени тако непријатној нужности размишљања о обичним стварима, наше мисли су се окренуле човеку црвеног лица и његовом говорничком излагању" (Slater 1996: 234–235).

У оригиналној верзији приповедач не бива надахнут простором услед недостатка спистатељског умећа. У ревизији, он адресира одсуство имагинације у свом тренутном расположењу како би подвукао реалистичност скице. Донекле контрадикторно, одрицањем посредовања имагинације у осликавању призора и истицањем свог присуства, Дикенс као да поново узима улогу новинарског фланера и умањује фикционални потенцијал скице. Пример указује да свака измена није била у служби фикционализације, већ да су, у том погледу, ревизије биле амбивалентне. Истовремено, указује на нестабилност конвенције фикције.

4.1.1.4. Употреба реалистичких књижевних поступака. Скица „Салонски беседник" трпи још једну значајну измену приликом припреме сабраног издања. Дикенс након горенаведеног пасуса додаје још један. У њему се додатно наглашава фактографска природа текста, тачније њене социолошке претензије:

> „Многобројна је раса ових људи црвених лица; не постоји салон, клупска просторија, хуманитарно друштво нити било која врста невеликог скупа која нема свог човека црвеног лица. Слабоумне тикве су то, и ма како добре намере имали, остварују их уз велике штете. Приметили смо одмах да је он попут обрасца путем којег други слични могу лакше да се препознају, зато смо га и ставили овде. И то је разлог због ког смо написали овај прилог" (Slater 1996: 235).

Овде је описана једна важна карактеристика жанра скице, а то је склоност ка представљању друштвених типова. Тиме се остварује још један вид епистемолошке функције скица која их чини методолошки блиским социолошким истраживањима тог доба. Лаустер примећује да је реторика скице удружена са пробојем нових новинарских медија била носећи чинилац у успостављању категорије типа (2007: 4). Представљајући и самог себе као тип, „аутор скице се препоручује као сликовити медијум за свет који чине неразазнати типични савременици, попут њега" (Lauster 2007: 4). Склоност ка увиђању типова повезана је и са тежњом ка преношењу универзалних сазнања о друштву и његовим члановима. Стога, једна врста прераде скица подразумевала је и брисање личних

[38] Бат и Тилотсон примећују да је уклањање вулгарности једна од честих ревизија које је Дикенс вршио, а као разлог наводе промену читалачке публике – док су новине и часописе претежно читали одрасли мушкарци, сабрана књишка издања имала су и породичну публику.

имена, алузија на конкретне стварне личности и других видова референцијалности којима се указује на фиксиран и појединачни идентитет приказаног карактера[39].
Међутим, питање типизације је дубоко амбивалентно у погледу односа према фикционалности. С једне стране, типизација подразумева опонашање научног метода посматрања. Преузимајући систематичност и општост науке поступак типизације се намеће као врста спознаје сличне научној. С друге стране, захваљујући својој универзалној потенцији, типизација представља један од носећих стубова поетика реализма. Указали смо на поетичку неосвешћеност раног реализма. У том контексту, Дикенсове ревизије којима се појачава типска карактеризација могу се видети као један од првих корака у успостављању типизације као поетичког начела књижевног реализма. Као и у случају других амбивалентних поступака, то да ли ће типизација деловати као траг фикције или фактографије, зависи од садејства тог поступка са другим чиниоцима.
Кроз исправке оригиналних новинских скица садржај постаје општији. Тачније, приповедач постаје склонији уочавању општег у појединачном. Циљ таквих измена је повећање вредности скица као реалистичних уметничких дела. Но, како Бајерли примећује:

> „Тај реализам није изникао из непосредованих рефлексија о свету, већ из посредованих рефлексија о постојећим тропима визуелних уметности: фокусирање на материјалне предмете који метонимијски представљају своје власнике; приказивање издвојених тренутака као амблема дубљих моралних питања; повезаност недовршености са спонтаношћу и аутентичношћу" (Byerly 1999: 362).

Сви наведени тропи били су познати тадашњој публици и препознатљиви као уметничке конвенције. Стога је појачавање тих аспеката скица недвосмислено доприносило њиховом превођењу из новинарског у књижевноуметнички домен. Дикенсово кретање ка усавршавању тих поступака приметно је и уколико писање скица испратимо хронолошки. Након објављивања прве серије *Бозових скица*, Дикенс је током 1836. године наставио да објављује засебне скице у периодичној штампи. Међу њима и једну од уметнички најуспелијих „Нова серија, бр. I, Мисли у Монмаут улици" ("New Series, No. I, Meditations on Monmouth Street"). Симптоматично, ова скица није претрпела никакве значајније исправке уочи припрема друге серије *Бозових скица* у којима је потом поново публикована. За разлику од Бозовог неромантичног расположења израженог у „Салонском беседнику", сада се сусрећемо са изузетно инспирисаним и размаштаним приповедачем. Лондонска улица позната по продавницама половне одеће наводи приповедача да замишља особе које су некада ту одећу носиле:

> „И даље размишљамо на овај начин док ка нама са својих чивилука сами од себе не крену читави редови сакоа закопчаних од крагне до струка замишљеног носиоца. Читави редови панталона поскочили су им у сусрет, а прслуци малтене пуцају од нестрпљења да их неко обуче. Гомила ципела зачас нађе одговарајућа стопала, па одоше трупкајући улицом, уз такву буку која нас је буквално пробудила из наших пријатних сањарија и одвукла нас даље" (Дикенс 2023: 85).

Поступци метонимијског размаштавања и анимирања неживих предмета сведоче о високој стилизацији ове скице и отворено упућују на њену артифицијелност. Посредовање фланерове маште у преношењу фрагмента реалности овде више не покушава да се

[39] У случају алудирања на актуелне политичаре, што је Дикенс чинио инспирисан својим искуствима из извештачке галерије Парламента, типизација је служила и као начин да се избегну правни проблеми, попут оптужби за клевету.

замаскира. Напротив, његова имагинативна визура намеће се као најпривлачнија одлика текста и појачава уметнички дојам. Међутим, сви имагинативни излети имају чврсто упориште у реалним предметима. Захваљујући томе скица не губи реалистичку природу, већ отвара простор за другачије, иновативно и оригинално посматрање стварности. Фланеров необични поглед на свет и његова имагинативна способност постају основне вредности уметничке скице. Боз више не покушава да прикрије своје умеће, већ га истиче. Он сада препоручује себе као оригиналног ствараоца погледа на свет, и одбацује претходну улогу пуког посматрача света. „Мисли у Монмаут улици" садрже семе Дикенсовог приступа књижевном реализму. Њега одликује незаустављиви порив оплемењивања чињеничне реалности маштом. Привлачношћу и сугестивношћу својих речи, Дикенс позива и читаоце да реалност виде другим очима. Кроз овакве поступке, постаје све јасније на коју игру Дикенс позива публику својих скица. Од читаоца се не тражи да поверује у истинитост Бозових маштарија, већ у истинитост самог чина маштања. Позив на маштање је несумњиво интенционални траг фикције који налазимо у Бозовим највештије написаним скицама.

Још убедљивији пример интенционалног трага фикционалности представља скица „Посета Њугејту" ("A Visit to Newgate"). Већ по својој генези, овај текст представља изузетак. Наиме, скица није објављена ни у једном периодику, већ је, заједно са готском причом „Црни вео" ("The Black Veil"), наменски писана за прву серију *Бозових скица*. Она није написана као још један ефемерни текст у периодичној штампи, већ како би обогатила сабрано издање. У њој, приповедач још одлучније објашњава свој поступак, изричито се ограђујући од захтева фактографије:

> „Оно што је сигурно јесте да не желимо да замарамо читаоце било каквим статистичким подацима о затвору. Коначно, ти подаци се могу наћи у бројним извештајима разних одбора и код разних подједнако значајних стручњака. Нисмо сачињавали белешке ни меморандум, нисмо премеравали јарде, нисмо потанко бележили тачан број инча сваке одаје, и нисмо у стању да известимо колико ћелија у затвору постоји. Видели смо затвор и затворенике и то што смо својим очима видели одмах ћемо испричати на свој начин" (Дикенс 2023: 112).

Овде се Боз најгласније удаљава од улоге непристрасног и објективног извештача реалности. Уједно, одриче се и свог трансмедијалног професионалног идентитета какав је у неким од оригиналних скица истицао. Он постаје аутентични сведок, који *на свој начин* саопштава шта је видео. Субјективни доживљај преузима првенство над објективним преношењем виђеног. Скица се завршава поступком који се једносмислено може окарактерисати као текстуални траг фикције – приказом последњих мисли осуђеника на смрт. Приповедач нам саопштава да улази у самицу и укратко је описује. Следећи пасус започиње реченицом: „Замислите положај човека који последњу ноћ у свом животу проводи у овој ћелији" (Дикенс 2023: 124). Задирањем у унутрашњост друге особе, али не кроз интеракцију са њом, већ искључиво путем сопствене имагинације, приповедач одаје фикционални карактер овог одељка. Поступак у потпуности одражава оно што Хамбургер назива фикционалним субјективитетом, односно привидом Ја-оригинитета, и што Кон објашњава као „приказ неизречених мисли, осећања и перцепције особе која није приповедач" (1978: 7). Правила игре *Бозових скица* се још чвршће успостављају. Обраћањем читаоцима речју „замислите" понавља се позив да рецепција својим ставом прихвати игру и потврди фикционални статус скице.

4.1.1.5. Паратекст. Поред исправки објављених текстова и писања нових текстова намењених сабраним издањима, значајан додатак *Бозовим скицама* представљали су пишчеви предговори. Уклањање многобројних исказа ауторске намере из самих текстова,

надомешћује се, конвенционално, предговором књиге. Предговори преузимају функцију израза ауторске намере. Предговори првој и другој серији (од којих је прва имала два издања, те и два предговора) писани су током 1836. године. У сва три предговора аутор говори о својој незавидној и неизвесној позицији на књижевној сцени, и изражава наду да ће се у будућности његов статус променити. Први предговор уводи метафору ваздухопловног балона, односно „крхке машине". Као изузетно популарна иновација тог доба, ваздухопловни балон је обећавао узбудљиво, али и ризично путовање. Данијел Коријале (Danielle Coriale) примећује да се Дикенс тиме „надовезао на новинарску помаму поводом драматичних узлетања током хиљаду осамсто тридесетих година" (2008: 809). Уједно, употребом такве метафоре за сопствено узлетање у литерарно небо „показао је да је свестан ризика које је лансирање књижевне каријере путем збирке опасно разнородних текстова подразумевало" (2008: 809). Дикенс своју књигу карактерише као крхку машину, коју огледно шаље у етар, закључује Коријале. Након исказивања ауторске намере збирке: „да прикаже мале слике живота и нарави, онаквима какве заиста јесу" (SLATER 1996: xxxix), он изражава наду да ће му успех тог штива омогућити да се у будућности опроба у „опиту ширих размера".

Исту жељу потцртава и у предговору другог издања, где је нешто конкретнији. Одважио би се се да се опроба „чак у повезанијем фикционалном делу вишег степена" (SLATER 1996: xl). Тежње аутора ка целовитијем и повезанијем делу у будућности показују свеприсутност аристотеловске поетичке парадигме за коју смо као пример навели становиште Брукса и Ворена. То указује да су и у Дикенсово време јединство и целовитост текста виђени као нешто што у композиционом смислу омогућава одлетање у сферу књижевног. Остваривање тог поетичког идеала за Дикенса ће остати један од најнедосежнијих списатељских изазова. Његова дела упркос томе постају толико утицајна да доводе до промена поетичке парадигме.

Предговор другој серији још једном, на доста сликовитији начин, указује на значај јединства дела. Овог пута се истиче јединство у погледу ауторства. Предговор садржи кратку сцену. Писац и Издавач куцају на врата Публике, како би јој понудили дотично божићно издање[40]. Дата је духовита карактеризација Писца и Издавача. Стидљиви и ненаметљиви Писац тешко може наћи пут до Публике, без помоћи упорног и готово насилног Издавача, који насртљиво упада на праг Публике и убеђује је да је штиво вредно читања (подсећајући тиме на наметљивост савремених маркетиншких тактика). Публика је незаинтересована, све док Издавач не истакне да је цело штиво Писац *сам* написао. Тек тада Публика „постепено омекша и прима божићно штиво" (SLATER 1996: xli). Објављивање засебног, књишког издања био је значајан корак у трасирању књижевног пута обећавајућих, али неетаблираних аутора. Било је важно да везивна нит написаног буде сам писац.

Без обзира на то што Дикенс јесте прилагођавао своје текстове сходно издању, па чак и неке писао наменски за сабрана издања, текстуалне измене су биле ситнице наспрам промене облика издања. Основна и за рецепцију преломна промена била је у врсти штампаног медија, као својеврсног превозног средства речи. Један од најпознатијих критичара тог доба, Џорџ Хенри Луис, 1837. године пише:

> „Одабрао је, вероватно, најгори могући медиј за свој улазак на сцену – колумне новина! Ипак, таква је била префињеност додира, чврстоћа увида, и оригинални благи хумор ових радова, да је био нагнан да их сакупи и објави у два тома" (SCHLICKE 2005: 14).

[40] Друго издање излази 17. децембра, непосредно пред Божић.

Многи савременици су слично коментарисали новинско порекло скица. Сви су поздравили појаву сабраног издања: „њихова томна републикација, као признање њихове популарности и трајне вредности, дочекана је са ентузијазмом, ” (SCHLICKE 2005: 11). Било је потребно превасходно уланчати расејане фрагменте у повезанији низ како би Боз могао да буде перципиран као аутор, уместо као новинарско пискарало или воајерска градска луталица. Иако може звучати тривијално, физичка величина публикације јесте играла улогу у доживљају њене вредности и уметничке величине. Опсег просторне серијалности *Бозових скица* огледао се и у материјалном издању. Отуд и Дикенсова амбиција да, након таквог, стидљивог и ризичног узлетања, ипак стекне услове (довољну подршку публике) да се опроба и у писању *ширих размера*, и то материјално ширих размера. Како оглас који је имао функцију предговора целовитом сабраном издању скица и прича из 1839. године сведочи, у томе је током тих пар година и успео:

> „Странице које следе садрже најраније радове свога Аутора, писане с времена на време повинујући се хитним потребама Новина или Часописа. Првобитно су објављене као две серије, прва у два тома, друга у једном. Пошто је већ неколико издања исцрпљено, оба се сада објављују заједно у једном тому, исто као и *Пиквиков клуб* и *Николас Никлби*” (SLATER 1996: xli).

Сам оглас има серијално устројство. Мамац који публику треба да приволи ка новом издању је његова уланчаност са другим делима истог аутора. Те 1839. године ауторска експликација није више била неопходна. Чарлс Дикенс је већ увелико био познати и признати писац, који је иза себе имао неколико објављених дела у издањима *ширих размера*. Занимљиво је то да, из перспективе самог писца, ниједно од тих дела није било *оно* дело ширих размера које је најавио у предговору. То је понајмање био *Пиквиков клуб*, чије је *записе* Боз почео да *уређује* свега неколико дана након објављивања првог томног издања *Скица*. Дикенсов наредни списатељски подухват изнедриће дело *дужих* размера.

4.1.2. *ПИКВИКОВ КЛУБ*. За разлику од *Бозових скица*, преображај *Пиквиковог клуба* десио се током двадесет месеци оригиналног серијалног објављивања. Већ две недеље након изласка последњег месечног броја, објављено је и сабрано издање. Између серијалног месечног издања и сабраног није било текстуалних разлика, јер за тако нешто није било времена. Паратекст је, међутим, био промењен. Свеске које је публика током претходних двадесет месеци читала као *Постхумне записе Пиквиковог клуба, који верно бележе догађаје, невоље, авантуре и спортске активности његових дописних чланова* и које уређује Боз, постају једнотомна књига насловљена *Постхумни записи Пиквиковог клуба*, коју потписује Чарлс Дикенс. Промењена је ауторска намера и рецепција дела. Истражићемо шта је све утицало на то да уредник Боз постане писац Чарлс Дикенс.

4.1.2.1. ПРВОБИТНО ЖАНРОВСКО ОДРЕЂЕЊЕ И МЕДИЈСКИ ОКВИР. Деври запажа да је *Пиквиков клуб* започео пре као низ скица него као роман (1976: 140). Нови пословни подухват који Дикенс прихвата у фебруару 1836. године изгледао као почетак још једног серијала скица какве је објављивао у периодицима. Ипак, постојале су две значајне разлике између два пројекта: Дикенсова ауторска улога и облик издања. Дикенсова улога у производњи нове публикације требало је да буде помоћна. Издавачи Чепмен и Хол су неколико месеци, безуспешно, тражили писца пратећих текстова за пројекат који им је предложио илустратор Роберт Симур. У питању је била уобичајена форма публикације у којој је слика била у жижи. Ликовни уметник је био тај који води причу, док је писац требало само да вербализује оно што се на слици види (FITZGERALD 1891: 10). Предвиђено је да Дикенс на овом задатку ужива знатно нижи ауторски статус него приликом писања прича и скица, чији је идејни творац био лично он. Поред подређене ауторске позиције на

пројекту, упадљиво је и то да је Дикенс уведен у посао без могућности предумишљаја о њему. „Започет је као одговор на спољашњи захтев, уместо да се постепено развијао у његовом уму" (BUTT – TILLOTSON 1976: 66), што *Пиквиков клуб* чини изузетком у целом Дикенсовом књижевном опусу. Понуда од издавача је стигла 10. фебруара. Дикенс је прихвата 16. фебруара. Рок за испоруку текста за први број издавачима био је већ почетком марта. Отуд „не чуди што су почетни бројеви *Пиквиковог клуба* били новинарски и трзави" (WILSON 1970: 116). Присећајући се понуде Чепмена и Хола, Дикенс ће касније забележити: „Пријатељи су ми рекли да је то ниска, јефтина форма публикације, која ће упропастити све моје растуће наде" (1909: xxx)[41]. Као тек пети по реду писац ког су издавачи позвали, Дикенс је прихватио понуду без очекивања да ће му она помоћи у развоју списатељске каријере. Симур је, међутим, извршио самоубиство у априлу 1836. године, не дочекавши други месечни наставак своје публикације. Услед ове несрећне околности, Дикенс преузима ауторско кормило *Пиквиковог клуба*.

Симурова првобитна замисао да приказује спортске авантуре кокнија сврставала је ову публикацију у конвенционални жанр. Авантуре кокни спортиста био је популаран ликовни и текстуални жанр још од краја осамнаестог века. Везује се за друштвене промене које су се тада дешавале. С обзиром на раст моћи и утицаја средње класе, долази и до пораста животног стандарда те су припадници средње класе почели да упражњавају активности које су до тада биле доступне само вишим сталежима. Спортске ванградске активности попут лова, пецања и јахања биле су међу омиљеним рекреацијама нове градске средње класе. Уживање средње класе у тим активностима постаје „амблем промена односа моћи" (PARKER 2008: 299). Та мода је у популарној култури, путем реченог жанра, приказивана са извесним подсмехом. Активности кокнија представљане су као помодарство покондирених скоројевића који покушавају да прекораче своје класом одређене могућности и способности. Отуд су авантуре кокни спортиста увек неуспешне, те и комичне, а „читаоци су позвани да уживају у призорима кокнија који уче да се ману идеја које надилазе њихов положај" (PARKER 2008: 300).

Током тридесетих година деветнаестог века ова жанровска матрица већ је била прилично исцрпљена. Услед све одлучнијег друштвеног и политичког сазревања средње класе, популарност жанра јењава, а његов комични потенцијал слаби. Развој самог *Пиквиковог клуба* сведочи о тим променама. Укључивши се у рад, Дикенс је одмах изразио неслагање са искључивошћу тематике. Провинцијски живот и спорт му нису биле довољно блиске теме: „Иако сам рођен и делом одгајан у провинцији, нисам био вичан спортиста, осим у погледу сваке врсте саобраћања" (DICKENS 1909: xxviii). Дикенс успева да се избори за проширење опсега приказаних сцена и карактера. Основна везивна нит наратива остаје Пиквикова дружина и њена склоност ка путовањима. Кроз низове путовања и авантура, пиквиковци упознају мноштво различитих предела и ликова, и суделују у комичним и фарсичним сценама. Постиже се слична просторна серијалност каква обележава *Бозове скице.* У првим поглављима превладавају сцене које су Дикенсу биле добро познате посредством дотадашњег репортерског рада. Приказане су седнице утилитаристичких друштава, путовања кочијом, одседања у гостионицама, протоколи локалних избора и сл. Наручену публикацију је „добрим делом чинило новинарско расписивање сопствених новинарских искустава" (WILSON 1970: 118). Околности под којима је *Пиквиков клуб* започет предлагале су новинарску, пре него књижевну природу публикације.

Најзначајнија одлика која је *Пиквиков клуб* од самог почетка чинила упадљиво другачијим од препознатљиве жанровске матрице, као и од *Бозових скица* била је формалне природе. *Пиквиков клуб* излазио је као засебна месечна серијална публикација, ван оквира новина,

[41] Као извор за све наводе ауторског паратекста оригиналног, као и потоњих издања која анализирамо, користимо издање *Пиквиковог клуба* из 1909. године које уређује Корнелис ван Норден (Cornelis van Noorden). У овом издању су прикупљени сви ауторски паратекстови из претходних издања.

или часописа. Започет је као формат од двадесет и четири странице и четири илустрације. Однос се променио у трећем месечном наставку. Услед компликација са налажењем замене за Симура, број страница се повећава на тридесет и две, а илустрације се своде на две. Нова публикација је у *Јутарњој хроници* окарактерисана као „часопис са само једним чланком". У *Чејмберсовом единбуршком журналу* описује се као „серијал месечних памфлета". Током првих неколико месеци, *Пиквиков клуб* је у штампи најчешће називан периодиком. Занимљиво је да је упоређен са полицијским извештајима усредсређеним на анегдоте кокниja, какви су се могли читати у дневним новинама (CHITTICK 1990: 63–64). *Пиквиков клуб* није виђен као књижевност. Одговорити на питање шта он јесте, било је знатно теже. Дикенс дочарава ту првобитну збуњеност природом *Пиквика* у предговору издања из 1847. године, описујући га као „нешто месечно" (DICKENS 1909: xxviii). Све упућује на то да у тренутку објављивања *Пиквиковог клуба* он није могао бити смештен у било какав конвенционално прихваћен и познат *оквир*.

„Нешто месечно", међутим, није било часопис са само *једним* чланком. Публикација се није састојала само од текста и илустрација *Пиквиковог клуба*. Одлика која се недовољно често истиче јесте да је, поред основног текста, сваки број садржао и незанемарљив број страница огласа. Библиографско истраживање Томаса Хатона (Thomas Hutton) и Артура Кливера (Arthur Cleaver) открива да су огласи чинили чак једну трећину укупног текста *Пиквиковог клуба* (1973: xii). Огласне странице су се налазиле на почетку и на крају сваког броја. Количина огласа је расла сходно порасту месечних тиража. Ови паратекстуални елементи су уклоњени у првом томном издању, као и у сваком наредном. То је основни разлог због којег се ова одлика оригиналног издања често пренебрегава. За наше истраживање речена одлика формата је од изузетног значаја, јер је утицала на оригиналну перцепцију фикционалности публикације.

Како Енди Вилијамс (Andy Williams) показује, првобитно читање *Пиквика* почивало је на интертекстуалној игри паратекстуалних огласа и текста (2010). Паратекст и текст су у појединим сегментима имали упадљиво сличан садржај и стил. Наиме, са развојем културе робе и праксе оглашавања, огласи преузимају бројна књижевна средства како би постигли што веће ефекте. Тако долази до појаве опсежних наративних огласа за производе. Вилијамс издваја пример огласа „Аутобиографија бочице за уље" који излази у трећем броју (2010: 326–329). Прича о животу бочице протеже се на чак четири странице. Приповедање се ослања на препознатљиве приповедне поступке осамнаестог века (Вилијамс је упоређује са Дефоовом *Мол Фландерс*), постижући тиме комични ефекат. Уметнуте приче *Пиквиковог клуба*, којих је укупно било девет, показују сличне садржајне и формалне одлике као ова врста огласа.

Друга важна сличност између огласа и Дикенсовог наратива била је стилска. Поступак анимације неживих предмета, један од стожерних аспеката Дикенсове имагинације, свеприсутан је у оглашавању тог времена. У тринаестом броју објављен је оглас за „Минтерову самоподешавајућу фотељу". Истакнуто је да се она сама од себе спушта и подиже, без друге интервенције човека осим да седне на њу (WILLIAMS 2010: 326). Чувена Дикенсова оживљена фотеља појављује се у наредном месечном броју. Вилијамс наводи и друге начине на које Дикенсов наратив води дијалог са својим огласним паратекстом. То су првенствено алузије на робу која се у тим огласима рекламира, али и на друге савремене производе и предузећа. Наратив о Пиквику и дружини се путем таквих референцијалних поступака додатно усидрава у стварни свет. Можда и најзанимљивији пример тиче се самог имена Пиквика. Наиме, Дикенс „позајмљује" име за свог главног лика од постојеће породичне фирме превозника кочијама „Пиквик" (FITZGERALD 1891: 12). Пиквик кочије су саобраћале на релацији Лондон – Бат. Када сам господин Пиквик намери да пође на тај исти пут, Дикенс удешава да му превозник буде управо „Пиквик" кочија.

Узимањем у обзир ове важне одлике оригиналних издања отвара се једна од кључних равни референцијалности која се често не узима у обзир. Уобичајено је да се говори о референцијалности на стварне особе, места и догађаје. Раван референцијалности на стварну робу није толико истражена. Између осталог, тако је управо због губљења рекламних паратекстуалних додатака оригиналних издања у каснијим издањима. Важно је уочити да су и такве референце играле важну улогу у стварању илузије стварности *Пиквикового клуба*. Управо због ефемерности огласног паратекста, губи се из вида да су поступци уоквиравања фикције огласима, и пласирање производа као средство стварања илузије стварности, у фикцији вишевековно медијско наслеђе.

Ефекте присуства реклама у фикцији и њихово дејство на имерзивност фикције можемо боље разумети кроз поређење са савременим медијима. Сада већ застарели модел приказивања телевизијских серија подразумева урођеност истих у целокупну програмску шему емитовања. Појединачна епизода серије је од остатка шеме одељена блоковима реклама. Међутим, блокови реклама обично пресецају и саму епизоду. Гледаоци неретко прескачу гледање реклама. Такви предаси се користе за одлазак до тоалета, припреме вечере, одговарање на поруке, или обављање сличних активности које гледаоце враћају у стварност. Тиме се илузија стварности серије привремено прекида. Чак и у случају да гледалац остане прикован за екран, садржај реклама га нужно измешта из фикционалне у сопствену стварност. Насупрот томе, нови модел емитовања серија, назван бинџовање, значи да су све епизоде једне сезоне серије доступне на интернет платформама. На таквим платформама рекламе више не ремете ток гледања. Још важније, гледање престаје да буде периодично. Бинџовање подразумева да се све епизоде једног серијала могу погледати одједном. Илузија стварности фикције се не прекида, већ је згуснута у краћи временски период. Илузија краће траје, али је снажнија.

Разлика у ефекту два модела приказивања серија у савременом свету може да се доведе у везу са односом периодичних и књишких (томних) издања раног викторијанског периода. Амбиција младог писца да напише дело ширих размера, је заправо амбиција да његова фикција добије формат који омогућава успешније остваривање илузије фикционалне стварности. То се постиже повећањем степена формалне независности дела од стварног света. Истом циљу доприноси и уклањање огласног паратекста, који подсећа да је и сам текст, унутар културе масовних медија, такође производ. Укратко, реч је о амбицији да његов текст надрасте статус производа и да задобије статус уметности. Зачудно, показаће се да је баш тај оригинални периодични формат *Пиквикового клуба* довео до рађања једног новог модалитета срастања фикције и стварности, што ћемо образложити до краја поглавља.

Овде је важно истаћи да је огласни паратекст *Пиквикового клуба* из броја у број растао. Другим речима, недвосмислено фактографски сегменти публикације су током објављивања заузимали све више простора. Може се учинити да је та околност контрадикторна промени перцепције *Пиквикового клуба* која се догодила током публиковања. Међутим, видећемо да је управо урођеност у културу робе омогућила специфичан ефекат који је *Пиквиков клуб* имао на публику.

4.1.2.2. Ауторски паратекст оригиналног издања. Формат издања и жанровска неодређеност биле су основне препреке за сврставање *Пиквикового клуба* у сферу књижевног стваралаштва. Томе су доприносили и паратекстуални трагови које је сам аутор остављао током првих месеци објављивања. И сам уверен да *Пиквиков клуб* није оно дело ширих размера које је најавио у предговору *Бозових скица*[42], писац доследно негира

[42] О томе да Дикенс од овог пројекта није имао велика очекивања сведочи и чињеница да је већ после другог броја *Пиквика* потписао уговор са издавачем *Бозових скица*, Џоном Макроном, за тротомни роман који је требало да буде готов за само пола године (Butt – Tillotson 1957: 65). Управо то је био пројекат ширих

ауторство и фикционалност нове публикације. Најавни оглас за *Пиквиков клуб* који је вероватно писао Дикенс (DEVRIES 1976: 140), одаје амбивалентан однос према фикционалности:

> „Пиквикова путовања, Пиквиков дневник, Пиквикова писма – укратко, сви записи Пиквиковог клуба су пажљиво сачувани и, захваљујући секретару, прописно заведени у вишетомне Књиге пословања Пиквиковог клуба. Те књиге су купљене (уз огромне трошкове) од родољубивог секретара и предате у руке Бозу, аутору *Сликовитих скица о свакодневном животу, и свакодневним људима* – господину којег су издавачи сматрали високо квалификованим за уређивање ових важних докумената и за њихово представљање публици у привлачном облику" (DICKENS 1909: xx–xxi).

Боз је истакнут као *уредник* наведених докумената, али се публика истовремено подсећа да је Боз већ објављени *аутор*. Најављена публикација се може разумети и као уређени документ времена, и као квазидокументарна ауторска фикција. Дилема се разрешава у корист прве могућности у наставку огласа: „На основу тренутних процена ових важних докумената, и узимајући у обзир очекивани опсег њиховог одабира, претпоставља се да ће се серијал састојати из двадесетак бројева" (DICKENS 1909: xxi). Тврди се да су природа и облик издања условљени изворним документима. Фактографску природу публикације потврђује и насловна страница. Наслов гласи *Постхумни записи Пиквиковог клуба*, скраћено *Пиквикови записи*[43]. У потпису пише „Edited by Boz", а не „By Boz" чиме би Боз конвенционално био одређен као аутор. Насупрот томе, већ у првом броју, у оквиру огласног паратекста, налазила се најава нових прича и скица часописа *Библиотека фикције*, а Боз се наводи као аутор једне од њих.

Паратекстуална обраћања аутора у оквиру самог издања присутна су у три месечна броја[44]. Прво обраћање налази се на крају трећег броја и одражава намеру да се фикционалност *Пиквиковог клуба* појача (DICKENS 1909: xxxv–xxxvi). Насловљено је „Уредников постскриптум". У њему Боз доследно представља себе као уредника и коментарише писмо анонимног читаоца које му је упућено. Писмо се наводи дословце и тиче се сцене из првог поглавља у којој кочијаш који превози Пиквика описује свог коња. Међутим, анонимни читалац, како смо обавештени, дотични опис није прочитао у *Пиквиковом клубу*, већ у неком другом гласилу. Тамо је исечак објављен под насловом „Кочијашев опис свога коња". Иако продаја првих бројева није била замашна, одломци јесу почели да се појављују у различитим новинама и часописима. Међу њима, речени комични одломак изашао је у десетак различитих новина у месец дана након публикације првог броја (KASSON FISS 2017: 229). Издвојени из целине текста, ови исечци су подсећали на скице. Њихово објављивање у другим штампаним медијима доприносило је првобитном схватању *Пиквиковог клуба* као још једне серије скица. Анонимни читалац, дакле, наводи новински одломак из *Пиквиковог клуба*, а не одломак *Пиквиковог клуба*. Ипак, свој коментар не шаље уреднику тих новина, већ „уреднику" *Пиквиковог клуба*. Постскриптум сведочи о трансмедијалном и фрагментарном начину на који се *Пиквиков клуб* првобитно читао. Уједно, указује и на постојање свести о томе да публикација има једног „уредника".

У децембру исте године, у оквиру десетог месечног броја излази обраћање у ком Дикенс по први пут себе назива аутором, а потом и редитељем *Пиквиковог клуба* (DICKENS 1909: xxxvii–xxxviii). Један од подстицаја за то је сасвим сигурно била промена у рецепцији која се догодила пар месеци раније. Број читалаца је вртоглаво порастао, а критика је *Пиквиков*

размера ка којем је изразио тежњу у предговору *Скица*, као стандардизован и препознатљив облик књижевног дела.

[43] Ова конотација се губи у српском преводу, будући да је канонски превод овог дела *Пиквиков клуб*, а не *Пиквикови записи*, што би било приближније оригиналном скраћеном наслову *The Pickwick Papers*.

клуб све чешће почела да доводи у везу са жанром романа. Боз у обраћању изражава наду да ће по завршетку периодичног објављивања, дело заживети у формату књиге. Ипак, он и као аутор наставља да инсистира на документарној природи грађе: „Аутор напросто наговештава да с добрим разлогом верује како се у складишту из ког су ова документа преузета, и даље крије мноштво других, и да ће једнога дана и они моћи да угледају светлост дана" (DICKENS 1909: xxxvii).

У петнаестом броју, јуна 1837. године, Дикенс уноси два паратекстуална елемента: обраћање и обавештење за дописнике (DICKENS 1909: xxxix–xl). Овог пута у обраћању можемо видети значајан развитак инстанце ауторства. Аутор више није само улога, како је стидљиво предложено у претходном обраћању. Овде се он издваја као конкретна личност одређена биографским подацима. Обраћање служи као објашњење изостанка броја у претходном месецу. Аутор негодује над бројним спекулацијама које су стигле до њега поводом изостанка мајског броја *Пиквиковог клуба*. У јавности се полемише о томе да је писац убијен, да је трајно лишен способности за умни рад, да је казнено послат преко океана итд. Како би предупредио даље гласине, објашњава да је његово повлачење изазвано жалосним догађајем, о ком не говори ништа више. Тиме заправо ништа не објашњава, већ отвара простор за нове спекулације публике и побуђује даље интересовање за откривање појединости из живота писца. Овде видимо клицу изграђивања култа писца и рађање феномена „звезде" у оквирима културе масовних медија, који је историјски неодвојиво везан за Чарлса Дикенса. За нас је од посебне важности то што Дикенс започиње грађење тог култа тек када је његово дело почело да се перципира као фикција. У обраћању он такав статус *Пиквиковог клуба* и наговештава подвлачењем разлике између фактичких околности свог живота и измишљеног садржаја који пише. Немогуће је да се, у тренутку личне жалости, ода веселом и мирном расположењу неопходном за имагинативно писање.

У обавештењу за дописнике које следи, он још једном потврђује популарност свог дела и промену перцепције њега самог у јавности. Обавештење је упућено великом броју читалаца који му шаљу писма са предлозима за даљи развој наратива. Читаоци у том тренутку схватају *Пиквиков клуб* као наратив који и сами могу да домишљају. Другим речима, доживљавају га као измишљени наратив. Дикенс им као одговор поручује да се окану узалудног посла „јер је у потпуности ван моје моћи да искористим те предлоге, нити имам времена да се бавим анонимним писмима" (DICKENS 1909: xl). Оправдање за одбацивање идеја дописника може се разумети узимајући у обзир тврдњу да Боз само уређује постојеће документе. Ипак, чини се упадљивим да овог пута документарна природа није изричито истакнута. Такав аргумент био би убедљивији, а тон поруке заинтересованом и верном читалаштву мање одсечан и дрзак. Одустајање од истицања документарности *Пиквиковог клуба* сведочи о томе да се до петнаестог месечног броја догодила статусна трансформација ове публикације. У очима јавности, *Пиквиков клуб* је постао фикција.

4.1.2.3. ПРВОБИТНЕ ПРИПОВЕДНЕ СТРАТЕГИЈЕ. Приповедање у првим бројевима почива на реторици порицања фикционалности. Прво поглавље се завршава јер се ту наводно завршава и дати унос у записима клуба. Уметнута прича у трећем поглављу дата је уз изворну референцу. Навођење извора се подробније образлаже на почетку четвртог поглавља:

> „Многи писци гаје не само безумну, него у ствари непоштену антипатију да наведу изворе из којих црпе драгоцена обавештења. То осећање је нама туђе. Ми се једино трудимо да испунимо, на поштен начин, одговорне дужности издавачког посла[45]; и колико год бисмо у

[45] У оригиналу пише „editorial", што ће рећи уредничког, а не издавачког посла.

> другим околностима могли имати амбиције да полажемо на ауторство ових доживљаја, истинољубивост нам забрањује да тражимо за себе више осим заслуге што смо их разборито средили и што их непристрасно причамо" (Дикенс 2015: 45).

У прилог овој тврдњи, Боз у седмом поглављу са жаљењем признаје да не може верније да пренесе говоре које је весела дружина држала у гостионици код Плавог лава. Разлог за то је што као извор користи нечитке белешке једног од ликова, господина Снодграса:

> „Г. Снодграс, као и обично, уносио је мноштво бележака; оне би нам без сумње послужиле као најверодостојнија и најкориснија обавештења, да није због пламене речитости или грозничавог утицаја вина рука тог џентлмена постала до крајности несигурна, његов рукопис готово неразумљив, а његов стил исто тако." (Дикенс 2015: 89).

Како би додатно уверио читаоца у то да располаже Снодграсовим белешкама, Боз наставља да их описује. Приповедање се преусмерава са описа сцене на опис извора:

> „Стрпљивим истраживањем, били смо у стању да назремо нека слова која су имала каквутакву сличност са именима говорника; и могли смо такође да разаберемо почетак једне песме (претпостављајући да ју је певао г. Џингл), у којој су се речи 'бокал', 'блиставо', 'гримизно', 'сјајно', 'вино' понављале у кратким размацима. Уображавамо такође, да смо могли разабрати на самом завршетку бележака, извесно нејасно позивање на 'печене кости'; а онда долазе речи 'хладно' 'без тога'" (Дикенс 2015: 89).

Порицање фикционалности у првим бројевима *Пиквикового клуба* могао би бити показатељ да се Дикенс надовезује на романескну традицију о којој говори Дејвис. То је жанровска традиција која почива на амбивалентном односу фикција и чињеница. Међутим, сматрамо да то овде није случај. Контекст почетка публикације указује на непостојање намере да ово дело припада романескној пракси. Чини се да је током првих неколико месеци Дикенс користио реторику порицања фикционалности *Пиквикового клуба* понајвише да би се оградио од могућих слабости свог писања. Серијалне публикације тог доба пратила је лоша репутација ниских и јефтиних штива, писаних брзоплето и непромишљено, под притиском учесталости објављивања и квантитативних норми текста. Дикенс је за *Пиквиков клуб* морао да пише између дванаест и шеснаест хиљада речи месечно, док је током претходне три године, приликом објављивања прича и скица, у просеку прилагао до четири хиљаде речи у истим интервалима (Chittick 1990: 62). Сам процес такве убрзане текстуалне хиперпродукције одавао је карактер ефемерности и површности. Перципиран је као сушта супротност уметничком, стваралачком процесу. Производи таквог рада следствено су виђени као уметнички безвредни, јер нису били отеловљење стваралачке слободе аутора. Напротив, такви неповезани или слабо повезани фрагменти испрекиданог и некохерентног наратива виђени су као таоци ограничења временских рокова и уговором предвиђеног броја речи. Свесрдно ограђивање од ауторства и фикционалности постаје разумљивије присећањем на околности у којима је писање започето. Пре почетка објављивања, Дикенс није располагао периодом креативне припреме, већ је позван да у кратком року допринесе остваривању Симурове замисли. Супротно очекивањима, током непрекидног и исхитреног двогодишњег рада, Дикенс „уређивање записа" преображава у стваралачки процес.

Пре него што образложимо какав је преображај уследио, важно је да се још једном вратимо на однос појмова фикције и књижевности. Примером *Пиквикового клуба* можемо потврдити корисност опредељења да ове појмове раздвојимо. Наиме, видели смо да је основни критеријум за одрицање статуса књижевног *Пиквиковом клубу* у почетку објављивања био његов периодични формат. Такав формат остаје непромењен током целе оригиналне

публикације. Ипак, у току те непуне две године током којих је *Пиквиков клуб* излазио, перцепција о њему јесте промењена. Од октобра 1836. године он почиње да се назива романом. До промене долази оснаживањем фикционалног карактера дела. Фикционалност можемо разумети као одлику текста која га препоручује као књижевно, упркос томе што се не уклапа у постојеће дефиниције књижевности. *Пиквиков клуб* развија фикционални потенцијал и тиме доводи до редефинисања жанра романа, а следствено и до редефинисања поља књижевности.

4.1.2.4. ПРЕОБРАЖАЈ ТЕКСТА. Промена која је осведочена паратекстуалним елементима у спрези је са преображајима самог текста. Како су месечни бројеви одмицали, тако се смањивало присуство приповедачевих аутопоетичких коментара којима се истицала документарност. Било је све мање уметнутих прича које су разбијале јединство главног наратива. Сатирична дистанца између приповедача и ликова се смањивала. Како ће сам писац сажето објаснити у предговору првом сабраном издању из 1837. године: временом је одустао од „машинерије клуба" (DICKENS 1909: xxiv). Овај преображај је непосредно условљен успостављањем временске серијалности дела, односно увођењем текстуалних елемената који се развијају у времену.

О преображају сведоче и публика и критика. Продаја прва три броја била је разочаравајућа, а критика претежно равнодушна. Издавачи су били на корак од одустајања од даље публикације. До кључног преокрета долази током лета 1836. године, у четвртом и петом броју. У њима Дикенс започиње линију радње која прати однос главног лика и његове станодавке госпође Бардел. До неспоразума међу њима долази када госпођа Бардел Пиквикове неодређене и наивне речи и гестове протумачи као чин просидбе. Пошто се испостави да Пиквик такве намере није имао, она покреће парнични поступак због кршења обећања. Исход парнице је кобан за обоје, будући да обоје након ње завршавају у дужничком затвору.

За разлику од епизодичности и неповезаности дотадашњих авантура, парница постаје континуирани наратив који се развија до пред крај дела. Тиме *Пиквиков клуб* добија наративну кичму. Она омогућава утисак протока времена и мотивише развој и промену ликова. У композиционом смислу, *Пиквиков клуб* се тиме приближава матрици романа. На референцијалном плану, парница је имала извесну драж за савремене читаоце јер је призивала актуелни догађај који је пленио пажњу јавности. У тренутку када Дикенс уводи госпођу Бардел у наратив, британска јавност је помно пратила скандал који се одвијао између два истакнута члана Парламента и доскорашња пријатеља, Џорџа Нортона и лорда Мелбурна. Као и у случају Бардел–Пиквик, проблем је био брачне природе. Нортона напушта супруга Каролин, након чега он подноси оптужницу против Мелбурна, окривљујући га да је починио прељубу са Каролин. Као једна од омиљених сензационалистичких тема штампе, ова брачна драма високог друштва названа је „скандалом века". Суђење је спроведено у јуну 1836. године, и пресуђено је у корист Мелбурна. Међутим, јавност је наставила да прати развој односа три умешане особе и њихових појединачних судбина. Медији и јавност нису одустајали од даљих спекулација, те је случај постао својеврсна реална прича у наставцима. Увођењем радње која је била одјек такве сензационалистичке помаме, Дикенс је сопственом делу дао драж савремености која је привлачила публику. Захваљујући присуству таквих актуелних референци *Пиквиков клуб* је постизао „ефекат фикционалних новина, ретроспективу скорашњих догађаја у имагинарном свету" (ALTICK 1991: 63). Попут епизода првих бројева, линија радње Бардел против Пиквика била је сатирична обрада Дикенсових новинарских искустава. Оно што ју је чинило другачијом, била је њено продужено серијално трајање. Захваљујући томе, појачано је интересовање публике за праћење развоја ликова.

Непосредно пре Пиквиковог заплитања у кобни однос са госпођом Бардел, Дикенс уводи лик Сема Велера. Чистач ципела у једној лондонској гостионици убрзо постаје верни слуга господина Пиквика. Његово присуство показаће се спасоносним и за *Пиквиков клуб*, и за самог господина Пиквика. Реакције, међутим, нису уследиле одмах по увођењу Сема. У први мах, он је изгледао као још једна у низу занимљивих, али пролазних карикатура. Таквих је већ у првим бројевима *Пиквиковог клуба* било прегршт. Тек када је постало јасно да Сем свог господара нема намеру да напушта, он постаје интересантан јавности. Ту видимо ефекте развоја временске серијализације. Наиме, она је омогућавала везивање публике за лика и побуђивала жељу да даље прате његов развој. Слично је реаговала и критика, која такође почиње да хвали Сема тек неколико месеци након његовог појављивања у наративу. Сем је први лик из *Пиквиковог клуба* ког критика карактерише као вешто обликованог *књижевног* лика. У октобру 1836. године у листу *Сунце* (*The Sun*) наводи се да је Сем „подједнако добро изграђен лик као било који од оних које срећемо у романима нашег времена" (Chittick 1990: 64–65). Тек након тога, само дело постепено почиње да се ослобађа стега своје периодичне и ефемерне формалне природе и све чешће почиње да се пореди са романескним жанром. С друге стране, премда добро изграђен лик, попут оних из других романа присутних у култури штампе, Сем је представљао својеврсно освежење.

На првом месту он је пленио својом вербалном духовитошћу. Начин говора Сема Велера (касније и његовог оца) оставио је веома јак утисак. Исечци његових мудролија, такозвани „велеризми", постали су редовни садржај периодичне штампе још у току месечне публикације *Пиквика*. Вербалне финесе његовог хумора, нажалост, чиле у времену и преводу. За нас је важно да реконструишемо њихов значај у оновременој рецепцији. За то је неопходно разумети социјални статус овог лика. Сем је представник новонастајућег слоја урбане радничке класе, али не оне која настаје под окриљем индустријске делатности, већ услужне. То га повезује са, такође новонастајућом, нижом средњом класом, чијим припадницима пружа услуге. Он стоји на некој врсти међе две новостворене класе и одражава специфичну динамику која се у том међупростору одвија. Сем поседује искуство одрастања и живота на улици, које је својствено нижим сталежима. Улица му пружа могућност да дође у контакт са вишим, образованијим и софистицираним сталежима. Његов говор представља улично тумачење учених израза и идеја, што резултира карактеристичним хумором.

Позиција лика господина Џингла, присутног још од првог броја, веома је слична. Џингл је такође човек улице, ниског статуса и особеног, духовитог израза. Дикенс је од лика Џингла имао велика очекивања, али на његово разочарање, публика није била очарана. Сем, међутим, остварује оно што Џингл није успео. Између ова два, по много чему слична лика, постојала је разлика која се показала суштинском. Реч је о доброхотности – појму који је постао неодвојив од тумачења *Пиквиковог клуба*. Наиме, Џингл је преварант. Он припада најнижим слојевима друштва, али није радник. Напротив, он је нерадник који живи од тога да се представља као нешто што није. Служећи се ситним преварама, Џингл покушава да надиђе свој социјални статус, и то на штету других. Иако је далеко од криминалног типа који изазива озбиљнију моралну осуду (какве ће Дикенс касније осликавати) Џингл није ни позитиван лик. За разлику од њега, Сем зна своје место и не покушава да га промени. Он се не служи преварама које могу озледити друге. Чистач ципела је поштен, иако је припадник ниже класе. Спој личних особина и друштвеног статуса је оно што је публику заинтересовало за Семов лик.

У штампи тог доба, посебно у текстовима који су сматрани књижевним, такви ликови нису често виђани. Манир времена је био да се приказују или аристократски, романтизовани ликови, или претенциозна, обично сатиризована, средња класа, односно кокнији (како Пиквикова дружина и делује на почетку), или криминална, опет романтизована, на

мрачнији начин од аристократа, нижа класа (ENGEL – KING 1986: 57). Новина коју нуди Дикенс је на трагу онога што је већ чинио у *Бозовим скицама:*

> „Боз је великом броју споредних Лондонжана (оних који су били невидљиви, непризнати и неразматрани у политичком смислу) омогућио не само да буду представљени у штампи, већ и приступ сопственим презентацијама. Самим тим, омогућио им је учешће у сопственој естетизацији" (PETTITT 2020: 205).

Увођење Сема у наратив *Пиквикового клуба* било је својеврсно признање да нису сви радници и слуге покварени и непродуховљени преступници, већ да могу бити носиоци највиших људских вредности попут ведрине, витализма и верности. Дикенс путем Сема мења устаљени наратив о новонастајућој нижој класи, тек описмењених становника. Многи међу читаоцима припадали су истој друштвеној скупини. Читањем речи и дела Сема Велера публика је могла да препозна себе и свет у којем живи, или пак шта би они сами и њихов свет могли да буду. *Пиквиков клуб* почиње да пружа примере да нижа класа није нужно лиминална, опасна и неморална, већ да може бити саставни део пристојног новог друштва. Шта више, захваљујући својим особеним животним искуствима и стеченим мудростима, припадници ниже класе могу и да оплемене оне који су им надређени. Петит истиче Дикенсову способност да увиди: „како мали људи могу да издвоје себе из масе и да импровизују сопствене животе путем сналажљивих перформанса" (2020: 212). Како *Пиквиков клуб* одмиче, показује се да се Семов капацитет не зауставља на привлачењу читалаштва. Он успева да оплемени друге ликове наратива, поглавито свог господара и имењака Семјуела Пиквика. Његова духовитост и дух успевају да надиђу социјалне, професионалне, образовне и све друге статусне баријере. На том путу, Сем се не служи преваром попут Цингла. Његов успех се заснива на добром хтењу.

Најзначајнија промена до које Сем доводи у оквиру приче јесте хуманизација самог господина Пиквика. Главног лика упознајемо као некога ко изазива сатирични подсмех због својих наивних и тривијалних „научних" закључака. Наглашавањем његове механизоване телесне смотаности, он на почетку служи као комично *средство*. Пиквик ступа на сцену као ствар, не као биће. Одмицањем епизода, оснивач клуба престаје да буде део машинерије клуба. Могућност да боље упознамо главног лика у начелу лежи на трагу свега што смо рекли о схватању Кете Хамбургер о доживљавању субјективитета другог као одлике фикције. У овом случају, није реч о дубинском откривању психологије лика и разрађених унутрашњих токова мисли и осећања. Ликови у *Пиквиковом клубу* те слојеве личности као да ни не поседују. То што су у питању прилично површно осликани ликови, ипак не значи да се не могу боље упознати. Дикенс то чини на текстуалном плану, али не путем истанчаних приповедних поступака попут тока свести. Он се служи самом радњом као агенсом промене перспективе из које се ликови посматрају. Природа Пиквикових авантура се мења, што допушта да њега самог сагледамо у другачијем светлу.

> „Створити лика у причи је по себи мала ствар, без обзира на то колико је убедљиво нацртан. Да би био убедљиво приказан, он сам мора бити део приче; он мора стварати догађаје и сами догађаји морају развијати њега" (FITZGERALD 1891: 194).

Главна линија радње, то јест парница, доводи Пиквика до дужничког затвора. Она узрокује замрачење атмосфере и допушта нам да главног лика видимо у другом, озбиљнијем светлу. Такође, омогућава да сам Пиквик види свет у ком живи у другом светлу. Ипак, епизодичност остаје суштинска одлика овог дела, без обзира на присуство доминантне линије радње. Епизоде туробнијег тона, које махом покреће парнична линија радње,

настављају да се преплићу са веселим и безбрижним авантурама. Зато сматрамо да се кључни преображај Пиквика може боље сагледати управо у тим, наизглед споредним и мање битним епизодама, посебно у онима које на известан начин кореспондирају са епизодама и авантурама с почетка романа. Таквим поређењем откривамо промену односа приповедача према ликовима, а не пуку промену сценографије у коју су ликови урођени.
Занимљиву слику преображаја Пиквика и поступака којима се он приказује можемо видети у четрнаестом месечном броју. Приликом романтичног освајачког похода господина Винкла, на којем га прате Сем и Пиквик, сусрећемо се са својеврсним двојником Пиквика. То је био:

> „Један старији господин, који се бавио науком, седео у својој библиотеци, две-три куће подаље, пишући неку филозофску расправу, и од времена на време, квасећи своју лулу и своју работу чашом кларета из једне флаше која је уливала страхопоштовање и која је стајала поред њега. У мукама сачињавања старији господин је погледао час у ћилим, час у строп, час у зид; а кад ни ћилим, ни строп, ни зид не даваху тражени степен надахнућа, погледао би кроз прозор" (Дикенс 2015: 491).

Тражећи надахнуће које му не долази, учени господин кроз прозор угледа чудну светлост. Реч је о помахниталом фењеру који је Пиквик понео на експедицију. Доследан у својој неспретности, Пиквик губи контролу над радом фењера, те он час јарко сија, час трепери, час се гаси. Необично светло надахњује господина научника да му истражи порекло. Пошто закључује да је прениско за метеоре, превисоко за свице, да нису ни дивљи огњеви, ни светлаци, ни ватромет, он долази до јединог могућег решења: „Нека изванредна и чудна појава природе коју ниједан филозоф није никада раније видео; нешто што је било суђено да баш он открије и што ће обесмртити његово име када то опише за корист будућих поколења" (Дикенс 2015: 491). Он затим наставља да саставља белешке за омашну расправу о овој појави. После још мало размишљања, господин научник позива свог слугу зарад консултације. Упитан шта сматра пореклом чудне појаве, слуга одговара: „Ја би' рекао да ће то бити лопови, господине", на шта га господар отпушта речима: „Ви сте будала и можете ићи доле" (Дикенс 2015: 492). Господин научник напушта своју библиотеку како би открио шта је посреди, тиме прекидајући романтичну мисију Винкла и његових пријатеља и терајући их на бег. На крају сазнајемо да је господин научник у мајсторској расправи доказао да је појава била последица електрицитета. Расправа и теорија изазивају одушевљење свих научних друштава, захваљујући чему господин научник стиче репутацију луче науке.
Да се опис „научног" размишљања, приступа и амбиција овог ученог господина појавио у првим бројевима *Пиквиковог клуба*, он би се сасвим сигурно односио на самог „бесмртног" Пиквика. Овде, међутим, он служи као контрапункт ономе у шта се Пиквик временом претворио. Он је и даље телесно трапав, и као такав, он наставља да служи као извор физичке комике. Међутим, Пиквикова промена је духовна. У овој епизоди он не иде у потрагу за авантурама открића. Он креће као подршка свом пријатељу, који трага за освајањем срца девојке у коју је заљубљен. Као цењени човек у годинама, Пиквик инсистира на свом присуству том тајном љубавном састанку, како би одагнао сумње комшилука да је посреди непристојни и неморални састанак. Господин Пиквик је у овој епизоди пријатељ, за разлику од господина научника који свог ближњег назива „будалом". У том тренутку, господин научник делује као много прикладнији кандидат за члана Пиквиковог клуба, од његовог оснивача.
Следствено, последњи број се завршава распуштањем Пиквиковог клуба. „Пиквиков клуб више не постоји"(Дикенс 2015: 702) изјављује његов оснивач. Затим сам јунак, а не приповедач (који се раније изјашњавао као уредник), износи аутопоетичку апологију:

> „‘Нећу никад зажалити’, рече г. Пиквик спуштајући глас, ‘нећу никад зажалити што сам већи део ових двеју година посветио жељи да упознам различите одлике и преливања људског карактера; иако ће то моје трагање за новином можда многима изгледати недостојна ствар […] Многобројни призори о којима раније нисам имао појма прохујали су сада испред мојих очију – надам се да би отворили нове видике моме духу и да би допринели моме разуму. Ако нисам учинио много добра, верујем да сам учинио још мање штете, и да ће сваки мој доживљај бити само извор забаваног и пријатног сећања на мене’” (Дикенс 2015: 702).

Видици „ужагрених очију које жмрикају иза округлих стакала” аутора „Испитивања о извору хампстедских рибњака, са неколико опажања о Теорији о балавцима” јесу проширени. Његов некада „џиновски мозак” који се крио испод ћелаве главе јесте разумнији, и надасве, људскији. Тон симпатије надвладао је тон сатире, што приповедача наводи да на крају свог главног јунака назове својим старим пријатељем. Боз се последњи пут обраћа у епилогу, у ком своје „нешто месечно”, како је *Пиквиков клуб* описао на почетку рада, одлучно назива уметношћу. Ни мање, ни више, кроз Бозове речи одјекују Сервантесове:

> „Судбина је већине људи који се мешају са светом и који доживе најбоље године, да стекну много правих пријатеља, али и да их изгубе, током неумитног хода природе. Судбина је свих писаца, или хроничара, да створе уображене пријатеље и да из изгубе на завршетку уметничког дела” (Дикенс 2015: 705).

4.1.2.5. Преформулисање ауторске намере и рађање поетике реализма. Десет година након што су ове последње речи *Пиквиковог клуба* објављене, тачније 1847. године, Дикенс за ново издање романа пише нови предговор. У њему се обрачунава са једном од честих критика које су током претходне деценије упућиване његовом старом пријатељу:

> „Примећено је да господин Пиквик доживљава значајну промену карактера, како странице одмичу, да постаје бољи и паметнији. Не сматрам да ће се мојим читаоцима ова промена учинити усиљеном или неприродном, уколико се сете да нас у стварном животу увек прво гану особености и настраности ћудљивих карактера, а да тек када их боље упознамо почнемо да гледамо кроз ове површне особине и да спознајемо њихову бољу страну” (Dickens 1909: xxvi).

Критике на које одговара истицале су да је промена карактера неуверљива, односно да карактеризација није кохерентна. Другим речима, Дикенсу је замерано што се не придржава пожељних поетичких начела. Он пак показује да сопствени реалистички поступак у *Пиквиковом клубу* не посматра као поетичку категорију. Као одбрану реалистичности карактеризације, он не улази у поетичку расправу. Напротив, позива се на заједничко животно искуство које писац и публика деле. У стварности нам се непознати људи откривају на исти начин на који се Пиквиков лик открива у роману, тврди Дикенс. Његов циљ није да верно прикаже лика, већ да верно прикаже процес потпунијег упознавања лика. Дикенсов аргумент је дубоко усидрен у разумевању серијалности. Предуслов миметичности *Пиквиковог клуба* јесте то што има продужено, серијално трајање. То је оно што га чини сличним стварном животу. За разлику од просторне серијалности *Бозових скица*, овог пута је реч о временској. Применом просторне серијализације могуће је издвојити појединца из обезличене масе. Тако добијамо низове верно и духовито осликаних ликова у *Бозовим скицама*. Тако при првом појављивању делује Сем. Ипак, за такве ликове се не везујемо, јер познанства с њима кратко трају. Пиквик, такође, првобитно личи на скицу. Он је „бесмртан”, што значи и да је ван токова људског времена. Супротно очекивањима и такорећи случајно, „нешто месечно” се настављало. У том протицању времена Пиквик је почео да личи на правог смртног човека,

какав нам једино може постати пријатељ. Он постаје пријатељ са Семом Велером, и „тај узајамни однос ништа осим смрти неће окончати" (Дикенс 2015: 707). Ту пресудна није вешта реалистична карактеризација, већ успешна мимеза процеса емотивног повезивања међу људима. Било да су стварни или фикционални, услов за повезивање је протицање времена.

Критика је приметила да кохерентност не мањка само карактерима, већ и целокупној композицији дела. Дикенс на те замерке одговара у предговору првом томском издању које излази 1837. године, недуго после завршетка месечног објављивања. Аргумент је сличан као и у случају одбране преображаја главног лика:

> „Уколико се *Пиквиковом клубу* замери да није ништа друго до пуки низ авантура, у којем се сцене стално смењују, а ликови долазе и одлазе попут мушкараца и жена које срећемо у стварном животу, писац може једино да се задовољи чињеницом да он ни не покушава да буде ишта више од тога" (Dickens 1909: xxv)

Сетимо ли се Миловог виђења прозе као инфериорне у односу на поезију, можемо увидети какав је значај *Пиквиков клуб* имао у историји књижевности. Мил такав суд доноси јер проза приказује низове случајности, сличне неуређеним и непредвидивим токовима живота. Према конвенцијама тог времена, вредна уметност је она која може да уреди и да да облик и смисао хаотичној стварности. Проза, а посебно периодична проза, није полагала поетичко право на статус вредне уметности. Чини се да је успех *Пиквиковог клуба* навео Дикенса да преформулише своју ауторску намеру. Он сада подстиче превредновање кохерентности као поетичког принципа. Верно подражавање живота, тврди Дикенс, може само резултовати некохерентним делом. Такав став је занимљиво сагледати и у контексту Бруксове и Воренове позиције. Они структуру, односно начин на који су ликови, догађаји и значења међусобно повезани, сматрају одређујућим фактором фикције (1959: 25). У случају *Пиквиковог клуба* структура није кохерентна, већ серијална. Дикенсов став јесте да је управо то чини сличнијом стварности. Серијалност као структурални принцип реалистичног приказивања стварности можемо узети као начело поетике Дикенсовог реализма.

Јасно је да су мањкавости композиције и јединства овог романа великим делом последица услова који су одређивали производњу периодичног серијалног текста дужих размера. Поновимо још једном да је ово једино Дикенсово дело које настаје без предумишљаја. Сам процес његовог писања је дубоко уроњен у реално време. Међутим, упадљива је промена Дикенсовог приступа тим спољашњим околностима које су суштински одредиле његово писање. За разлику од првобитног става порицања фикционалности публикације и сопственог ауторства, он сада преокреће реална производна ограничења у срећну околност. Шта више, материјални услови производње изнедрују његов поетички став. Да *Пиквиков клуб* није писан под условима под којима је писан, он би можда био кохерентнији, обликованији, претворнији и промишљенији. Уједно, био би и мање реалистичан.

> „Није увек јасно какав став аутор заузима према материјалу који пише, а последично ни које су одговарајуће норме рецепције и процене. Није увек јасно која се игра игра, нити која су правила на снази. То је посебно проблематично када на снагу ступају нове форме писања, вођене новим праксама" (Lamarque 2014: 103).

На примеру *Пиквиковог клуба* видимо појаву нове форме писања и успостављање основа нове праксе. Став који је аутор заузимао пре почетка и након завршетка овог дела знатно

се променио. Упоредо с тим, промениле су се и норме рецепције књижевности. Нова правила можда још увек нису била на снази, али је оснажено право серијалног романа да претендује на књижевну вредност. Можда још увек није било најјасније која се игра играла. Са сигурношћу се једино може рећи да је публика наставила да се игра са *Пиквиковим клубом*.

4.1.2.6. КРИТИЧКА И ПОПУЛАРНА РЕЦЕПЦИЈА. Критика тог времена јесте имала извесне замерке поводом *Пиквиковог клуба*, али га је на крају недвосмислено прихватила као роман. У дубље поетичке расправе се, међутим, није улазило. То је делимично била последица непостојања развијених и учвршћених поетика раног викторијанског реализма. Потенцијална поетичка оригиналност *Пиквиковог клуба* није била у жижи интересовања јавности, јер су јавност превише интересовали други аспекти дела. Највише се говорило о хумору и богатству палете приказаних ликова. Поред тога, истраживала се и такозвана позадниска прича романа. Околности под којима је *Пиквиков клуб* настао, биографски подаци о писцу у времену док га је писао, као и откривање реалних извора фикционализованих елемената романа, биле су честе теме расправа и коментара. Друго, тон критика је првенствено био похвалан, а не аналитичан, што је могућа последица велике популарности дела. Ток објављивања *Пиквиковог клуба*, који се креће од петсто продатих примерака првог броја, до скоро четрдесет хиљада последњег броја, убедљив је показатељ да се у тих двадесет месеци десило нешто крајње необично у британској култури и индустрији штампе. Дешавање је било толико необично да је прекорачило оквире штампе и постало феномен британске индустрије и културе у ширим размерама.
Пиквиков клуб за тадашњу публику није био само дело. Његова публикација је била дешавање у култури штампе тог доба, какво до тада није виђено. Реч је о новом облику популарности штампаног дела који је омогућавала новонастајућа масовна култура. Дикенсов пријатељ и колега Џорџ Аугустус Сала назвао је овај феномен „Бозоманијом". Већ током првобитног месечног објављивања фикционални свет *Пиквиковог клуба* почео је да се појављује у облицима који су били мимо контроле самог писца. У оквирима индустрије штампе јављају се многобројни плагијати, пиратске верзије и наставци са новим авантурама Пиквиковаца. Међу најпопуларнијим били су серијали *Пиквик у иностранству: Путовање по Француској*, *Пиквик у Америци* и *Пени Пиквик,* као и једноделне публикације попут *Илустроване збирке Пиквик песама*, *Пиквикове ризнице пошалица* или *Бележнице господина Сема Велера* (FITZGERALD 1891: 214–215). Г. К. Честертон (G. K. Chesterton) сведочи: „Још као дечак, био сам убеђен да су многе странице ишчупане из моје копије, а ја их до дан-данас тражим" (1906: 79). Пошто сам Дикенс није наставио свој наратив, други су то чинили. Штампају се и нове илустрације које нису биле део оригиналног издања и које не израђују илустратори *Пиквиковог клуба*. Поред штампаних издања, присутне су и бројне адаптације *Пиквика* за позоришну сцену, попут представа, оперета, популарних песама. Ни у тим продукцијама сам Дикенс није учествовао.
Продирање *Пиквиковог клуба* у стварни свет сликовито се одражава у појави Пиквик производа. Тржиште преплављују Пиквик шешири, пенкала, цигаре, порцеланске фигурице итд. Угоститељски објекти и предузећа која се помињу у делу узвраћају реферисање и почињу да користе *Пиквика* као адут за самопромоцију и оглашавање. Неки у своје називе додају Пиквиково име. *Пиквиков клуб*, првобитно урођен у паратекст реклама за разноразну робу, и сам постаје бренд. То представља важан ступањ у успостављању оквира и начина функционисања масовних медија. Успех текста у оквирима масовних медија непосредно се уланчава са његовим потенцијалом да „надахне" раст тржишта. У датом контексту, вредност фикције је у њеној иноваторској природи. Стварајући нове, измишљене светове, она предлаже иновације у производњи и услугама, али првенствено у оглашавању истих. Уколико су ти нови, измишљени светови привлачни

широј публици, уколико су популарни, фикција обезбеђује позамашно потрошачко тело за производе и услуге инспирисане њоме.
Но, вероватно најинтересантније од свега јесте то што се одјеци *Пиквика* јављају и у некомерцијалним популарним праксама. Широм Британије оснивају се Пиквик клубови. То су била својеврсна друштва љубитеља или обожавалаца, која би одговарала данашњим фандомима. Љубитељи Дикенсовог романа оснивали су истоимене клубове, окупљали се, заседали, дискутовали о делу, али и о актуелним друштвено-политичким темама, и водили записнике баш као и њихови фикционални миљеници. Неки су чак преузимали имена и костиме Дикенсових ликова. Пиквикови клубови су наставили да се оснивају и у двадесетом веку, оспоравајући тврдњу самог господина Пиквика да „Пиквиков клуб више не постоји". Пиквикови клубови демантују фикционална ограничења. Ако је у оквиру фикције и престао да постоји, стварност је одлучила да продужи тамо где је фикција стала. Посреди је својеврсна обрнута мимеза. *Пиквиков клуб*, као уметничко дело, настао је подражавањем стварности. Пиквикови клубови, заједно са свим осталим Пиквик производима и појавама популарне културе, као феномени стварности, настају подражавањем уметности.

Серијална природа романа је потпомагала ширење његове фикционалности на стварност. Сматрамо да је такво продирање фикционалног *Пиквиковог клуба* у стварност омогућено садејством просторне и временске серијалности на којима је почивао. Садејство те две равни серијалности стварало је утисак овдашњости и садашњости које су *динамичне*. Овде и сада није ухваћено у страницама папира, заробљено у речима и овековечено у уметничком делу. Овде и сада се непрестано креће и у том кретању мења. Таква је била и природа процеса писања и објављивања дела, и приче коју је дело причало.
Током првобитног објављивања, читаоци су слали писма Дикенсу са предлозима за нове бројеве. Публика је знала да *Пиквик* није написано дело, већ да се пише. Начин на који је објављиван и велико интересовање јавности које је привукао, стварало је утисак да је *Пиквков клуб* отворено дело. Јавност је пратила његово настајање и развијање у реалном времену, што ју је подстицало да и сама учествује у стварању. Читаоци су се осећали позваним да и сами допринесу писању *Пиквиковог клуба*, јер су се препознавали у њему. Препознавали су да се ту прича о просторима који су њима познати и о времену које лично проживљавају. Пиквик путује превозницима којима су и они могли да путују и обележава Божић у исто време кад и они. Препознали су себе, своје познанике, или пак познате и значајне личности из свог окружења. Осетили су да су кадри да пруже подједнако насумичне и веродостојне епизоде из стварног живота. Како им Дикенс није дозволио мешање у његов посао, читаоци су нашли друге начине да се играју са делом. Предуслов за даљу игру било је непристајање на завршетак и коначност наратива:

> „Тако се задесило да се књига завршава након што господин Пиквик узима кућу у Даличу. Али ми знамо да се он тамо није зауставио. Ми знамо да је побегао, да је поново пошао путем великих авантура; ми знамо да, уколико се и сами отиснемо тим путем, на сваком педљу Енглеске можемо изненада налетети на њега" (CHESTERTON 1906: 80).

Серијална природа дела, која је функционисала и на просторној и на временској равни, остављала је утисак недовршености и могућности даљег ширења наратива. Поврх свега, остављала је утисак сличности са стварним животом. Домаштавање *Пиквиковог клуба* и његово дубље усидравање у стварни свет настављено је деценијама након што је дело завршено. О томе најбољи пример пружа студија Персија Фицџералда (*Percy Fitzgerald*) *Историја Пиквика* (*The History of Pickwick*) која излази крајем деветнаестог века. У њој је

обједињено више од пет деценија критичке и популарне рецепције *Пиквикового клуба*. Фицџералдова теза је да „ниједно друго нама познато фикционално дело није пружило тако невероватан осећај стварности" (1891: 94). Могућност коју је *Пиквиков клуб* нудио савременој рецепцији, као и бројним потоњим генерацијама, била је спекулација о томе шта је унутар њега стварно, а шта измишљено. Ипак, пола века након објављивања Дикенсовог првог романа чинило се да су:

> „Белешке и коментари готово неопходни за објашњавање необичних прохујалих алузија и обичаја, познатих особа које су скициране и догађаја који су тада побуђивали интересовање јавности, а које је он искористио на добробит своје приче" (FITZGERALD 1891: 156).

Фицџералдова студија је управо тај референцијални водич за *Пиквиков клуб*. На скоро четири стотине страница пописани су стварносни предлошци који су инспирисали ово фикционално дело. Обухваћени су прототипи за главне ликове, реални корени њихових имена, савремени догађаји који су послужили као инспирација за сцене, елементи популарне културе на које се алудира или који се пародирају. Најзанимљивије од свега је што Фицџералд дословно хода корацима фикционалних јунака и широм Енглеске испитује постојање и веродостојност локалитета које Дикенс описује. Све то чини пола века након што су Дикенсови ликови туда „ходали", те многа од описаних места више не постоје. Посебан утисак оставља одељак о његовој посети лондонској гостионици у којој се у роману срећу Сем и Пиквик. Фицџералд носталгично присуствује рушењу овог здања, које је чини се, више пиквикијанско, него стварно:

> „С њим одлазе сећања на стварне особе, које мора да су овде вековима обитавале, и на њихове авантуре. Али никоме није стало до њих. Свима је стало само до много стварнијих Пиквиковаца, Сема, Вардла, Џингла, и осталих, који уистину овуда никада нису крочили" (FITZGERALD 1891: 265).

Историја Пиквика не реконструише само контекст стварности из ког је Дикенс црпио инспирацију, већ и доживљај оригиналне рецепције дела. Тиме се отвара питање ко су „сви" којима је само стало до Дикенсових ликова, и ко су „сви" којима они делују стварније од правих људи. Коме ниједно друго фикционално дело није пружило тако невероватан осећај стварности? Како нама, данас и овде, чија стварност изгледа потпуно другачије, ово дело може пружити тако невероватан осећај стварности? Како ми можемо доживети *Пиквиков клуб* као дешавање, а не као дело? Без изворног, ефемерног и референцијалног контекста, савременој и овдашњој рецепцији је сасвим сигурно ускраћено потпуно уживање у тексту. Контекст се може реконструисати, али читање стотина страница „водича" непобитно умањује уживање, лакоћу и спонтаност рецепције. Може ли *Пиквиков клуб* подстаћи *нас* на домаштавање сопствене реалности?

У тренутку настанка, нико поуздано није могао да каже шта је *Пиквиков клуб* укључујући самог аутора. За нас данас, то је недвосмислено фикционални роман. Да ли непобитни статус фикционалног спречава уплитање *Пиквикового клуба* у нашу реалност и спутава могућност уметности да преображава стварност? Речено је да нас фикција наводи да се правимо да верујемо у њу. У том случају, *Пиквиков клуб* није био фикција у очима своје оригиналне публике, али и многих потоњих генерација. Те публике се нису само правиле да *верују* у стварност *Пиквикового клуба*, оне су *правиле* Пиквикове клубове. Преплитање фикционалног и фактографског у овом делу покренуло је преплитање измишљеног и постојећег у стварности. Честертон је тврдио да *Пиквиков клуб* није ни добар, ни лош роман, зато што уопште није роман, већ нешто племенитије (1906: 79). То нешто

племенитије, уједно и нешто месечно, успело је да измени ток британске књижевности деветнаестог века, баш због тога што је обитавало у међупростору књижевности и новинарства. Феномен невероватне популарности *Пиквика* не би могао да постоји да није почивао на чврстом и благородном пријатељству између уметности и стварности.
Верни приказ пријатељства јесте оно што је универзално у *Пиквиковом клубу*. Пријатељство као однос који захтева време и посвећеност како би се пријатељ боље упознао. Како би од ћелавог дебељка у хеланкама, чији гигантски мозак истражује микроскопске тривијалности, створило доброг, старог господина Пиквика, којег познаје сва сиротиња, коме се шешири скидају с великим поштовањем, ког деца обожавају, а исто тако и цело суседство. Пријатељство, као однос који захтева заједничка искуства и авантуре: путовања, рекреацију, прославе, пијанства, парнице, сахране, свадбе, па чак и робију, али понајвише заједничко искуство размене речи. Пријатељство, као однос који више од свега захтева доброхотност својих чланова. А доброхотност се најбоље може објаснити као спремност да се подсмех преобрази у осмех. То је појава која подједнако полаже право да постоји и у свету имагинације и у свету стварности. Можемо је сусрести у оба света. Упитно је да ли је та појава вероватна и кохерентна, или је невероватна и насумична. Извесно је да је то појава која се у оба света мора *стварати*. Уистину, то је појава која да би постојала у стварности захтева од пријатеља да повремено помало замишљају. Која, на крају крајева, предлаже да та два света имају много више сличности него разлика. *Пиквиков клуб* читаоце било ког времена и поднебља подсећа на то. Вероватно нас данас у Србији неће навести да оснивамо српске Пиквикове клубове, да купујемо Пиквик пенкала, или да пијемо Пиквик пејл ејл. Скоро два века касније и небројено километара даље, *Пиквиков клуб* свакога од нас може подстаћи да учврстимо неко од наших пријатељстава, или да упловимо у откривање нових пријатеља у свом окружењу. То је, чини се, и писац хтео да каже:

> „Ако би било који од његових несавршених описа, поред тога што ће успут пружити забаву, подстакао макар једног читаоца да стекне боље мишљење о свом ближњем, и да усмери поглед ка светлијој и срдачнијој страни људске природе, он би итекако био поносан и срећан што је довео до таквог исхода" (DICKENS 1909: xxv).

На примерима Дикенсових првих дела упознали смо се са неким од конвенција путем којих су новинарска и књижевна пракса разликоване у оквирима индустрије и културе штампе тог доба. Уочили смо и да су многе од тих конвенција биле нестабилне и да су управо Дикенсова дела доприносила успостављању нових конвенција. Показали смо какву је улогу имао облик издања у перцепцији фикционалности текста, као и у његовој класификацији у категорије књижевности, односно новинарства.

4.2. *Бентлијева сваштара*, *Оливер Твист* и *Николас Никлби*.

Почеци Дикенсовог књижевног рада више одражавају динамику индустрије и културе периодичне штампе него што се уклапају у парадигму књижевног стваралачког процеса. Дикенс није сукцесивно прихватао пројекте. Упоредо је писао више текстова, књижевних и новинарских, и обављао друге послове. У тренутку када започиње рад на *Пиквику*, он и даље пише скице и приче, прерађује их за сабрано издање, и ради као извештач у *Јутарњој хроници*. Током наредне три године, динамика рада је постајала све интензивнија. Свега неколико месеци након почетка публиковања *Пиквикового клуба*, Дикенс потписује уговор са Џоном Макроном, издавачем *Бозових скица* за тротомни роман. У августу исте године успоставља сличан договор са издавачем Ричардом Бентлијем, али се обавезује на два

тротомна романа. Поред књижевних радова, са Бентлијем уговара и новинарски, односно уређивачки посао. Дикенс постаје уредник новог месечног књижевног часописа *Бентлијева сваштара* (*Bentley's Miscellany*). Уз уређивање, има да приложи и ауторски сегмент у сваком броју. Већ у другом броју, у оквиру ауторског сегмента, прилаже кратку причу о парохијском дечаку по имену Оливер Твист. Убрзо потом, одлучује да настави наратив о Оливеру у наредним бројевима *Бентлијеве сваштаре*. Пошто је наратив почео да се уобличава у серијални роман, Дикенс успева да убеди Бентлија да исти текст искористи и за први од два обећана тротомна романа. Током месечног публиковања *Оливера Твиста*, у штампи излази и трећи роман у наставцима, *Николас Никлби*, у издању Чепмена и Хола. Два романа која настају у овом периоду настављају трагом серијалног периодичног објављивања *Пиквикового клуба*. *Оливер Твист* такође у почетку не личи на роман, али му се такав статус признаје уз мање полемике него у случају *Пиквика*. *Николас Никлби* издају исти издавачи који су серијализовали *Пиквика* и у истом формату, као засебну месечну публикацију. Међутим, *Никлби* се од самог почетка издаје као роман. У те две године књижевне норме су се промениле. Прихваћено је да се постојећи препознати жанрови могу јавити у новим форматима. Упоредо са серијализацијом два романа, Дикенс наставља да прилаже додатне краће текстове за *Бентлијеву сваштару*, почиње да пише чланке и за радикални недељник *Истражитељ* (*Examiner*)[46] и уређује двотомну биографију чувеног кловна Џозефа Грималдија (*Memoirs of Joseph Grimaldi*). Таква динамика указује на чврсту испреплетеност Дикенсовог новинарског и књижевног рада крајем тридесетих година. Она такође сведочи о успеху Бозових раних дела.

Током овог периода Дикенс показује изричитију жељу да путем свог писања адресира актуелна дешавања у британском друштву. Интересантно је да то чини превасходно путем својих књижевних текстова, а не новинарских. Оба романа која је тада написао обрађују горуће друштвено-политичке теме. Такође, оба се ослањају на традицију популарне мелодраме. У новинарским текстовима које пише у овом периоду углавном се бави темама књижевности и позоришта. Из анализа које следе уочићемо зачетке Дикенсовог разликовања новинарства и књижевности на основу разумевања циљева писања и утицаја на публику. Видећемо на основу чега је дошао до закључка да „најснажније може утицати на савремене друштвене и политичке ставове путем стваралаштва своје митопоетске имагинације, пре него кроз непосредно новинарство" (Drew 2003: vx).

Фокус овог поглавља је на функцији фикције, односно на циљевима којима фикција може служити као средство. Функцију фикције одређујемо као начин на који она доводи до садејства намере и ефеката. Сагледаћемо могућности које фикција нуди у спровођењу ауторских намера и ефекте које може да оствари у рецепцији. Видећемо да су трагови фикције присутни и у књижевном и у новинарском дискурсу, као чињеничне фикције или фикционализоване чињенице. Разлику између књижевне и новинарске употребе фикције потражићемо у разумевању улоге фикционализације и у циљевима који употребом овог поступка треба да се постигну у оквирима различитих дискурса. Пратићемо првенствено интенционалне и ефективне трагове фикције како бисмо објаснили њихово симбиотичко дејство у подстицању стварних промена у друштву.

4.2.1. *Бентлијева сваштара* и *Оливер Твист*. Нови часопис Ричарда Бентлија замишљен је као контрапункт најпопуларнијим књижевним месечницима тог доба. Књижевни

[46] У периоду који обухватамо овим поглављем, Дикенс за *Истражитељ* пише углавном само књижевне и позоришне критике. Ови текстови нису упутни за нашу тему. У наредним поглављима ћемо анализирати неке од текстова које у потоњим годинама објављује у *Истражитељу*. Најзначајнији период ангажовања при овом часопису следи тек од 1848. године, што не спада у опсег нашег истраживања.

часописи су поред књижевних текстова, рецензија и критика, садржали и есејистичке, новинарске уретке. Часописи попут *Фрејзеровог магазина* (*Fraser's Magazine*), *Новог месечног магазина* (*New Monthly Magazine*) или *Блеквудовог магазина* (*Blackwood's Magazine*) су у оквирима новинарских сегмената били изразито политички ангажовани и страначки опредељени. Насупрот томе, *Бентлијева сваштара* требало је да понуди неутралност и хумор (DREW 2003: 38–39). Аполитичност часописа је најављена у прологу првог броја: „На првом месту, ми немамо везе са политиком [...]. Због чега се непрестано наметање политичког мишљења народу путем штампе представља као нужност? Зар на овом свету нема других тема за разговор, мимо Виговаца и Торијеваца?" (DREW 2003: 39). Читик додаје да је Бентлијево опредељење било комерцијалне природе. Уместо мишљења, *Бентлијева сваштара* нуди робу, а фикција се показала као веома уносна роба на тржишту штампе (CHITTICK 1990: 111). У оквирима периодичне штампе, због саме природе медија, фикција је и даље имала упитан књижевни статус. Но, као што смо видели, одређени жанрови, попут кратких прича, премда урођени у формат периодика, су с мање тешкоће одређивани као књижевни. На тематском нивоу, периодичну књижевност је карактерисала извесна удаљеност од актуелних, посебно спорних, политичких и друштвених дешавања. Циљ књижевних сегмената у новинама и часописима био је превасходно забава. Познајући стање на тржишту периодичне штампе, Бентли је настојао да нови часопис испуни садржајем који неће разједињавати публику наметањем мишљења и ставова по питањима савремених проблема. Напротив, пружањем фикционалних текстова који не реферишу на такве аспекте савремене стварности већ пружају одушак од њих, циљао је да придобије што ширу публику.

Иако је Боз у својим дотада објављеним текстовима показивао склоност ка критичком коментару и сатиризацији, хумористични израз и способност да забави публику били су у првом плану. Бентли је очекивао да ће уредник записа *Пиквиковог клуба* на сличан забаван начин уређивати и његову *Сваштару.* Крајем 1836. године Дикенс постаје уредник часописа. Међутим, веома брзо се показало да посао који му је поверен није подразумевао много слободе у избору и одлучивању. Под притиском Бентлијевог непрестаног мешања у уређивачке одлуке, Дикенс је већ после неколико месеци почео да се повлачи. Званично остаје на позицији уредника све до јануара 1839. године, иако је његова улога у том послу суштински била веома мала. Његов најзначајнији уреднички потез тицао се сопственог ауторског уретка. Супротно Бентлијевим замислима, Дикенс већ у другом месечном броју пише текст који можда јесте био забаван захваљујући хумору, али тематски није био весео, нити је био политички неутралан. Као уредник, он успева да наговори Бентлија да настави са развојем те приче у наредним бројевима, премда се она није уклапала у концепцију часописа. Као и у случају *Пиквиковог клуба*, Дикенсов текст је још једном надвладао контекст и пробио ограничења свог медијског оквира.

Текст насловљен „Оливер Твист, или пут парохијског дечака" ("Oliver Twist, or the Parish Boy's Progress") излази као наставак серијала о измишљеном градићу Блатомаглићу[47] започетом у првом броју сатиричном причом о његовом некадашњем градоначелнику. Ипак, други текст о Блатомаглићу значајно одудара од првог: „Више се не налазимо у магловитом измишљеном градићу лагодног провинцијског живота; сада смо у савременој Енглеској, у којој је традиционална јединица парохије бирократизована у нови, непријатни облик" (CHITTICK 1990: 74). Прича о парохијском дечаку је неоспорно била фикција, али је непосредно коментарисала савремену друштвену реалност и конкретне политичке реформе које су је обликовале. Текст је одмах препознат као критика Новог закона о сиромашнима који је 1834. године донела реформистичка виговска влада. Самим тим, посредно је изражавао и страначку опредељеност. Избор тематике, савременост и

[47] У оригиналу: „Mudfog". Назив је кованица речи „блато" и „магла", што појачава сатирични тон приче.

политичност пре су упућивали на новинарство, него на књижевност. За потпуније разумевање Дикенсове фикционалне обраде ове актуелне друштвене теме, сагледаћемо основне претпоставке и последице Новог закона о сиромашнима.

4.2.1.1. Нови закон о сиромашнима. Акт о реформама (Reform Act), који је 1832. године донела виговска влада, покренуо је низ либералних реформи. Међу њима, Нови закон о сиромашнима (New Poor Law) био је један од амбициознијих и контроверзнијих. Њиме је требало из корена променити систем државне помоћи сиромашном становништву. Стари систем социјалне помоћи је подразумевао да се брига о сиромашнима спроводи децентрализовано, на нивоу локалних заједница. Парохије су пружале помоћ онима чија су примања била испод минималне зараде и онима који нису имали никаква примања. Помоћ се давала као милостиња. Новац који је одвајан за помоћ прикупљао се од пореза вишег и средњег сталежа. Помоћ је такође подразумевала запошљавање најугроженијих. Једно од решења за то биле су институције радних домова, које су постојале широм Енглеске још од средњег века. У њима су сиромашни и незапослени добијали смештај, храну и посао.

Као последица убрзане индустријализације, раста броја становништва, економске кризе и глади које су уследиле након Наполеонових ратова, тридесетих година значајно је порастао и број сиромашних који су тражили помоћ. Питање социјалне помоћи сиромашнима постаје горуће. У циљу процене ефикасности постојећег система, 1832. године основана је комисија за испитивање постојећег Закона о сиромашнима. Након две године истраживања, објављен је „Извештај комисије о закону о сиромашнима из 1834. године„ (“Poor Law Commissioners’ Report of 1834”). Процењено је да се превише државног новца трошило на социјалну помоћ. Такође, примећено је да је постојећи систем омогућавао бројне злоупотребе. Потражиоци социјалне помоћи су се често правили да су сиромашнији него што су заиста били. Милостиња се давала исувише широкогрудо и без провере стварних потреба потражиоца. Систем је охрабривао просјачење, уместо рада.

Циљеви новог закона нису били само економске, већ и етичке природе. Идеолошка позадина реформи била је протестантска, утилитаристичка и либерална. У духу учења Џеремија Бентама и Томаса Малтуса, реформе су виђене као начин да се рационално и ефикасно управља социјалном помоћи, односно сиромашним становништвом. Тиме је требало зауставити слабљење економије. Сиромаштво је представљало велику препреку на путу ка просперитету, због своје повезаности са просјачењем. Полазило се од бентамистичке доктрине да човек има природну склоност ка задовољству, а не ка раду. У оквирима таквих размишљања, сиромашни који су изискивали додатну помоћ мимо својих примања изједначени су са просјацима. Из перспективе протестантске етике, просјачење је тумачено као последица лењости и неправилно развијеног односа према раду, као ствар личног избора слабих карактера. Постојећи систем је таквима омогућавао награду за нерад, уместо да их мотивише да више раде. Реформа је имала за циљ и да реформише навике и вредносни систем сваког појединца, да лењог просјака претвори у марљивог *homo fabera*.

Кључна одредба новог закона налагала је да помоћ више не може да се добија напољу, већ само унутар радних домова. Постојећи радни домови оцењени су као неодговарајући. Замерка је била да су личили на гостионице и да се у њима више дангубило, него што се радило. Превелики број људи је налазио уточиште у њима, зато што су била превише пријатна места за боравак. Уз мање рада корисници радних домова су добијали веће бенефите него што им је нудио рад и живот вани. Све то је подстицало просјачење, и обесхрабривало рад. Зато су реформе предвиђале да радни домови постану што је могуће непријатније место за живот. Сматрало се да ће се тако сиромашни и беспослени

одвратити од тражења државне помоћи, и навести да сами преузму одговорност за своју егзистенцију.
Састављена је државна комисија која је одређивала правила за све радне домове. Уведен је испит подобности приликом пријема сиротиње у радни дом. Пооштрени су критеријуми за оцењивање способности за рад, чиме је смањен број особа које су примане у одељење за болесне, које је представљало баласт за радне домове. Дисциплина је била строга, као и правила о исхрани радника. Примљени радници су физички раздвајани у секторе: мушкарци, жене, деца и старе и болесне особе. То је значило да су породице, које су неретко улазиле у радне домове скупа, биле раздвајане. Реформатори су сматрали да тако решавају и проблем неконтролисаног и убрзаног пораста становништва. Пораст становништва је виђен као економски проблем, а у случају раста сиромашног становништва, проблем је имао и морални аспект. Према Малтусовој доктрини морални бољитак је био предуслов за економски (ZLOTNICK 2006: 137). Како би се решио економски проблем који је непожељно висок наталитет стварао, било је потребно морално реформисати становништво. Сматрало се да су сиромашни неморалнији, јер неодговорно оснивају породице.

> „Дужност сваког појединца је да се не венчава док нема услове да издржава своју децу; истовремено је пожељно да му се не угаси чежња за браком, како би се напрегнуо да га оствари и како би се мотивисао да стекне довољно средстава за издржавање велике породице" (ZLOTNICK 2006: 136).

У старом систему, сиромашни ту дужност нису испуњавали, јер су се ослањали на помоћ парохије. Превентивна мера новог закона била је раздвајање мушкараца и жена у радним домовима. Сматрало се да ће тако моћи успешније да развију радну етику и самоконтролу својих нагона. Такве моралне особине су биле услови за економски просперитетан, самим тим и друштвено пожељан брак. Постављени су услови за стварање друштвено и економски прихватљивих породица. Ти услови су за сиромашне углавном били недосежни.

4.2.1.2. ДИКЕНСОВА РЕАКЦИЈА НА НОВИ ЗАКОН О СИРОМАШНИМА. Дикенсова прва два ауторска уретка за *Бентлијеву сваштару* неоспорно подсећају на још један серијал скица о парохији, овог пута одређеној као фикционални Блатомаглић. Међутим, за разлику од пролазних ликова које је Боз до тада скицирао, одмах након увођења Оливера Твиста писац препознаје потенцијал за даљи развој лика. Опредељује се да у трећем месечном броју *Бентлијеве сваштаре* настави да прати живот дечака, уместо да преноси хронике његовог родног града. Без обзира на настављање приче о фикционалном животу измишљеног јунака, Дикенс ове прилоге и даље није схватао као књижевни подухват. Уговор са Бентлијем налагао је да Дикенс неће радити на другим књижевним делима, док не напише два уговорена романа (CHITTICK 1990: 71). Серијал се развија као продужени прилог сатиричног Блатомаглић циклуса.
Прича о Твисту је отворено реферисала на савремену стварност. Имена ликова и топоними су били измишљени, али систем у који су били урођени није. Било је извесно да Дикенсови уреци из „забавне" *Бентлијеве сваштаре* непосредно критикују суровост и нехуманост устројстава успостављених Новим законом о сиромашнима. Критичари јесу одмах уочили извесне нетачности и анахронизме у Дикенсовом представљању устројства радног дома (HADLEY 1995: 115). Такав став је, међутим, почивао на превиду једне значајне околности која је усмеравала тадашњу рецепцију. Пракса управљања радним домовима била много мање једнообразна него што је то централизовани програм реформиста подразумевао. Информације о применама прописа и резултатима спровођења реформи,

које су јавности биле доступне из различитих извора, често нису биле подударне. „Током првих година примене новог закона, када се неконзистентно спроводио и непотпуно разумео, појединости о његовој бирократији су вероватно биле поједнако нејасне за Дикенса, као и за већину његових савременика" (HADLEY 1995: 115). Савременицима је било јасно да прича о Оливеру Твисту јесте смештена у њихово непосредно окружење, њихово доба и у политички систем у који су и сами били урођени. Верзија устројства једне од институција тог система коју Дикенс осликава пре је деловала као новинарско раскринкавање неправедног система, него као имагинативна проза. У том тренутку, настављање приче о Твисту значило је само промену концепцијске поставке једног месечника и није се назирало да може имати утицаја на промене поетичких парадигми књижевног стваралаштва. Премда је време романтичарских поетика давно прохујало, књижевна критика је и даље била постромантичарски опредељена. Савремена проза је и даље виђена као низак облик писања, наспрам поезије, а прозни идеал Скотовог историјског романа и даље није замењен новом парадигмом. Треба имати у виду и то да ни месечно објављивање *Пиквикового клуба* у том тренутку и даље није окончано, то јест још увек није изашло томно издање, којим је дефинитивно добио статус романа. Поетике реализма још увек нису ступиле на сцену. Приказивање савремене и овдашње стварности још увек није виђено као задатак књижевника. Критиковање појединачних актуелних политичких и друштвених пракси сматрало се исувише ефемерним, чак и вулгарним циљем за књижевно дело. Тема о којој је говорила прича о Оливеру била је превише актуелна и ангажована да би се сматрала књижевном.

Након пола године неодустајања од развоја Оливеровог наратива, Дикенс је схватио да то што пише има потенцијал да буде роман. Бентлију је тражио да *Оливера Твиста* прихвати као један од два романа које му је обећао. Бентли је одбио, не желећи да Дикенсу два пута плати за исти текст. У знак револта, Дикенс није испоставио октобарски наставак *Твиста*, након чега је Бентли попустио.

> „Када је наставио да пише, недуго после потписивања новог уговора, заузео је потпуно нови поглед поводом судбине дела, и јавно изрекао 'преобраћање' серијала са суштински новинарског 'пута' са политичким тоном, у роман мучно запетљане радње" (DREW 2003: 43).

У новембру излази наставак *Оливера Твиста* који започиње аутопоетичким обраћањем:

> „Обичај је у позоришту, у свим веома крвавим мелодрамама, да се трагични и комични призори редовно смењују једни с другима као црвени и бели слојеви у комаду пругасте сланине […] Такве промене нам изгледају бесмислене, али оне нису тако неприродне као што се чини на први поглед. Прелази од раскошне трпезе до самртничке постеље и од црнине до свечаног руха у стварноме животу нису ништа мање нагли. […] Нагле промене позорнице и брзо смењивање времена и места нису добили потврду само у књигама дугом употребом. Многи штавише сматрају да се у њима састоји вештина писања" (ДИКЕНС 2021: 136).

Почевши као текст који прекорачује начела једног часописа, *Оливер Твист* постаје дело којим Дикенс редефинише доминантне књижевне поетике. Смештајући свој поступак у оквире књижевне и позоришне традиције, он проглашава *Оливера Твиста* уметничким делом. Тиме изричито уписује интенционални траг фикције, односно дословно чини оно што Питер Ламарк назива изражавањем намере да се припада одређеној пракси. Намера

да се припада одређеној пракси допуњена је текстуалним траговима те праксе[48]. Примењивањем устаљених конвенција препознатљивог позоришног жанра, фикционалност *Оливера Твиста* се комуницира и на текстуалном нивоу. Писац признаје да жанровске конвенције које прати могу деловати претворно и извештачено. Међутим, он уједно тврди да су такви, наизглед, усиљени и нагли обрти присутни и у стварном животу. То чини истовремено са одбраном реалистичности *Пиквикового клуба*, коју износи у предговору томском издању објављеном тог месеца. Као што тврди да у *Пиквику* кохерентно приказује некохерентности стварности, у *Твисту* чини исто то, прецизирајући да се ради о некохерентностима у жанровско-стилском смислу, односно о наглим сменама трагичног и комичног. Будући да жанр мелодраме почива на таквој бинарној схеми, он је узима као узорни жанр који верно осликава бинарност стварности. Тиме поставља још један темељ својој особеној варијанти поетике реализма. Дикенсов реализам је неодвојив од популарне традиције мелодрамских комада и реалистички пакт који нуди публици подразумева прихватање мелодрамске драматургије као пригодног поступка за кохерентно фикционално приказивање некохерентности стварног света. Док ће у каснијим романима постати вештији у интегрисању различитих жанровских и поетичких линија, у *Оливеру Твисту* „црвени и бели слојеви у комаду пругасте сланине" остају грубо раздвојени.

Низ сатиричних скица о несрећним почецима парохијског сирочета претвара се у мелодрамски роман. Мало је *вероватно* да јунак из тако тешког почетног положаја може да дође до срећног краја. Такав обрт не само што би се чинио неубедљивим, већ би срећан исход судбине сирочета из радног дома умањио оштрину критике. Дикенсова одлука да такав обрт ипак направи сведочи о промени циљева које жели да постигне својим текстом. Жанровским заокретом који прави, Дикенс жели да покаже да невероватно не значи исто што и немогуће. Из намере да критикује нехуманост и суровост политичке и друштвене стварности кроз сатиризацију, он пребегава у домен мелодрамског. Уместо сатиричне дистанце која је на почетку романа пружала основе за рационалну критику, наставак романа позива публику да се емотивно заинтересује за судбине јунака. Промена тежишта реакције читалаштва је блиска оној која се дешава у *Пиквиковом клубу*, с тим што је овде наглашеније критичко-реформаторско настојање. Циљ више није да се оштро осуде појединости нехуманог система, већ да се читаоци наведу на буђење хуманости у себи. Као и утилитаристи, Дикенс жели да створи новог, морално реформисаног човека, али потпуно супротног од утилитаристичког идеала марљивог човека, одређеног и подређеног економским принципима и дехуманизујућим политичким и идеолошким агендама. Пишући *Оливера Твиста* он открива мелодраму као један од метода да то постигне.

С обзиром на уметнички статус мелодраме, жанровски заокрет *Оливера Твиста* био је смео потез. Наиме, мелодрама, као популарни позоришни жанр праћен музиком, није имала добру репутацију у књижевним круговима тог доба. У Британији се њена популарност развија током деветнаестог века, као одговор на пропис који је дозвољавао приказивање „легитимних" драма само неколицини позоришта (SCHLICKE 2011: 381). Легитимне драме су биле оне у којима се текст изговарао. Насупрот томе, мелодрама је жанр који се ослања на једноставну радњу, спектакл, лако препознатљиве ликове и музику, уместо на речи. У најбољем случају, мелодрама је виђена као ниски поджанр драмске књижевности. У најгорем, уопште није припадала домену књижевности.

[48] Већ смо напоменули недостатност Ламарковог виђења праксе утолико што говори само о намери припадању пракси, а не узима у обзир да се намера може ишчитати и на текстуалном нивоу, применом текстуалних конвенција те праксе. На примеру *Оливера Твиста* се може јасно видети да се Дикенсов дуг мелодрамским поступцима у другом делу романа може ишчитати чак и да је аутопоетичко обраћање изостало.

Следствено, Дикенсово посезање за мелодрамским поступцима осуђено је у тадашњој књижевној критици. Неуверљиви и преувеличани, морално поларизовани ликови и невероватни обрти у радњи допринели су оснаживању фикционалног статуса дела, али не и његовог књижевног статуса. Посезање за мелодрамским поступцима оцењено је као уметнички неуспех младог писца. Ипак, Дикенс се чврсто држао свог става да је *Оливер Твист* роман и да је мелодрама реалистична.

Тек крајем двадесетог века проучаваоци Дикенсовог стваралаштва почињу да посматрају присуство мелодраме без негативног вредносног предзнака и ван хијерархије жанрова. Мелодрама и мелодрамска проза престају да се схватају као унижене, грубе форме трагедије и трагичног, већ као промишљен и легитиман метод обликовања уметничког дела. Ове форме представљају начин да се сложен и застрашујући свет доведе у ред и да му се да смисао (SCHLICKE 2011: 381). Поједностављење карактеризације и радње се тумачи као начин постизања моралне јасноће. Циљ таквих поступака није остваривање начела вероватности, већ драматизација идеалних вредности. Критичко превредновање мелодраме као књижевног жанра и мелодрамског поступка као начела уметничког обликовања, Дикенс настоји да учини више од века раније.

Књижевност вођена мелодрамским начелима му омогућава да понуди апстрактнија решења за проблеме стварности. Оливеров срећан крај није условљен решавањем страховитих последица Новог закона о сиромашнима. Он је тријумф начела доброте. Унутар дехуманизујућег утилитаристичког света чињеница, Дикенс кристалише своју књижевну мисију и раздваја књижевну и новинарску друштвену ангажованост, дајући предност књижевној:

> „Према схватањима многих викторијанских писаца, укључујући Дикенса, Гаскелове, Кинглсија и Елиот, претпоставка да је књижевни дискурс привилегован – онај који је у стању да [...] пробуди узвишенији ум – чинио је књижевност идеалним медијумом за обрачунавање са политичким питањима" (GUY 2016: 70).

Полазећи од изразито савремене теме и критике уперене против актуелних политичких реформи и конкретних институција, Дикенс долази до универзалне параболе о победи добра у злом свету. „Изнад свега, Дикенсова основна тврдња је да се савремене злоупотребе најбоље могу разумети и изразити путем интензивног имагинативног саживљавања са појединачним животима" (VINCENT 2018: 420–421). Другим речима, путем доживљавања субјективитета друге особе, што је према Кете Хамбургер један од текстуалних темеља фикције. Као и у случају *Пиквика*, Дикенс то не чини психолошким продубљивањем јунака, већ продужавањем њихових прича. Због тога и одлучује да биографију парохијског дечака не ограничи на пар месечних наставака у књижевном часопису, већ да је претвори у роман.

Употреба мелодрамских поступака у другој половини романа учинило је Дикенсово дело мање проблематичним у погледу фикционалности. Уједно је отежавало стицање књижевног статуса, услед лиминалног статуса мелодраме у тадашњем систему вредновања књижевних жанрова. Дикенсов покушај превредновања мелодрамских поступака истицањем њихове реалистичности био је корак ка успостављању нове књижевне парадигме. Предуслов за њено успостављање било је преиспитивање самог појма стварности и њеног реалистичког приказивања. Продужавајући причу о парохијском дечаку Дикенс то и преиспитује, што је довело до тога да се *Оливер Твист* чита „и као друштвени документ и као уметничко дело" (SCHLICKE 2011: 441). У наставку ћемо подробније испитати шта је подстицало такво двојако читање и шта је Дикенса навело на уверење да је мелодрама реалистична.

4.2.1.3. Мелодрама савремене стварности. Дикенс уводи мелодрамски заплет као средство за преусмеравање тока судбине главног јунака. Средишња тачка интересовања постаје откривање тајне Оливеровог порекла. Откривање тајанственог порекла главног јунака је део конвенционалне радње мелодраме. Међутим, такве потраге биле су и део викторијанске стварности. Како Илејн Хедли (Elaine Hadley) примећује, критичари који обезвређују поједностављени бинарни морални универзум мелодраме као „уточиште од сложености стварног живота ком прибегавају будале, обично не узимају у обзир сложености стварног живота раног деветнаестог века у Енглеској" (1995: 110). Очекивано је да с ове временске, просторне и културолошке дистанце не будемо свесни те сложености и да је неопходно да је историјски реконструишемо. Међутим, чињеница је да су многе околности живота најнижих слојева друштва биле непознанице и њиховим класно надређеним савременицима. Пишући *Твиста* Дикенс је нудио приказ савремене стварности који средњи и виши слојеви друштва нису често имали прилику да виде, или пак нису желели да гледају. Обезвређивање мелодраме као уметничке форме било је уско повезано са игнорисањем реалних животних околности народа који је ту форму учинио *популарном*. Оно што је једном друштвеном сталежу могло изгледати као извештачено и преувеличано, другом је могла бити верна слика стварности.

Пут парохијског дечака Дикенс започиње рођењем дечака. Прво што сазнајемо о његовом идентитету јесте да је сиромашан, јер се рађа у радном дому[49]. Мајка му на порођају умире, што га чини сирочетом. Одмах потом, сазнајемо и да је копиле.

> „'Свршено је, госпођо Тингами!', рече најзад лекар.
> 'О јадница, заиста је свршено!', рече болничарка подижући запушач од зелене боце који је пао на узглавље док се она сагињала да прихвати дете.
> 'Јадница! Нема потребе да шаљете по мене ако дете буде плакало, сестро', рече лекар навлачећи рукавице с највећом пажњом. 'Врло је вероватно да ће бити немирно. Дајте му у том случају мало каше'. Ставио је шешир на главу и, пошто је застао крај постеље на своме путу ка вратима, додао: 'Ипак, била је лепа девојка; откуда је дошла?'
> 'Довели су је овамо ноћас', одговори старица, 'по наређењу општинског надзорника. Нашли су је где лежи на улици. Дуго је пешачила, јер јој је обућа била сва подерана; али откуда је дошла и куда се упутила, то нико не зна.'
> Лекар се наже над телом и подиже леву руку покојнице.
> 'Стара прича', рече и одмахну главом: 'Дабоме, нема бурме. Наравно! Лаку ноћ!'" (Дикенс 2021: 9).

Одојче добија три друштвене одреднице које попуњавају празнину података о његовом пореклу, односно о родитељима. О његовој мајци сазнајемо да је била лепа девојка без бурме. Лекар помирљиво констатује да је то уобичајена ствар, „стара прича" која се његовим одмахивањем главе и завршава. Сироче и копиле непознатог порекла је опште место мелодраме. У тренутку када Дикенс пише, то је уједно и опште место стварности нижих слојева друштва. Приказ рођења Оливера Твиста је вероватан и веродостојан, то јест реалистичан. Такав приказ је такође сведочанство о моћи владајућих слојева друштва да управљају стварношћу потлачених.

Једна околност из уводне сцене указује да у питању није толико стара прича и да Дикенс приказује ситуацију каква је била вероватнија након увођења Новог закона о сиромашнима. Упутно је да се отац детета не помиње. Лекар не поставља питање зна ли се нешто о његовом идентитету. Ненаписаним Дикенс уписује траг једног од најсуровијих чланова новог закона – Члана о копилади (The Bastardy Clause) (Zlotnick 2006). Стари закон је одговорност за издржавање детета рођеног ван брака приписивао обома

[49] Радни домови су служили и као породилишта за најсиромашније. Ту су порађане жене из радних домова, али и сиромашне труднице са улице, које нису имале другде да се породе.

родитељима. У случају очевог неприхватања одговорности, мајка је помоћ могла да тражи од парохије. Шта више, мајка је имала право да тужи оца. Откривање идентитета оца и преношење терета издржавања детета на њега, такође је било у интересу парохије. Реформисти су сматрали да су мајке морални кривци у тим ситуацијама, те да сва одговорност за одгој детета лежи искључиво на њима. Нови закон је у потпуности изузео одговорност оца и парохије за издржавање копилади. Сматрало се да ће довођење невенчаних трудница у тако очајан положај, довести до смањења промискуитетног понашања међу женама, и следствено смањити наталитет. Нови закон је невенчаним мајкама које нису имале услове и средства да саме одгајају своје дете, остављао могућност да га препусте радном дому. У случајевима смрти невенчане мајке приликом порођаја, таква судбина одјочета била је извесна.

Демографска политика реформатора подстицала је процес који су убрзана урбанизација и раст становништва већ започели – отуђење најсиромашнијих: „Нови закон о сиромашнима је створио класу сиромашних коју су чинила бића опстанка без наслеђа, без родбинске повезаности са својим надређенима, без прошлости, без дома" (HADLEY 1995: 102). Сиромашна ванбрачна деца, као најнепожељнији нуспроизвод неморала сиромашних жена осуђена су на највиши степен анонимности и друштвене отуђености. Она нису само физички и економски изолована од својих породица, већ и когнитивно и емотивно. Без знања о свом пореклу, ванбрачној деци је онемогућено духовно повезивање са ближњима. Таква дехуманизација непожељних друштвених категорија требало је да одврати остатак друштва од развијања самилосног односа према њима. Рефроматори су слепу самилост видели као слабост прошлости, коју је требало искоренити.

Наведени пример члана закона показује да је стварни живот најугроженијих припадника становништва неретко био обележен истим одликама као и мелодраме које су приказиване на сценама популарних позоришта. У том смислу, начела мелодраме су за многе савременике била реалистична. Мелодраме су обликоване тако да публици омогуће уживљавање, путем препознавања сцена породичног разједињавања унутар фрагментизујућег друштва у ком је живела (HADLEY 1995: 98–99).

Међутим, мелодрама је конвенционално приказивала и поновно сједињавање породица: „Чарлс Дикенс је очигледно добро разумео да су у оквирима новог закона сиромашни увек сирочад или копилад, али да су под законом мелодраме, сви људи породица" (HADLEY 1995: 113). Циљ мелодраме био је покретање самилости и међуљудских веза налик на породичне, што је у реалности обесхрабривано. Публици која је била жељна вере у другачије и боље исходе сопствених живота није било тешко да се прави да верује у срећније перспективе које су популарне мелодраме нудиле. У погледу ефеката фикционалности, мелодрама је била изузетно успешна, јер је одговарала на потребе своје циљане публике. Срећни завршетак мелодраме није била само неубедљива у банална конвенција пограничног уметничког жанра, већ позив публици да мења постојећу друштвену стварност. Мелодрама је била друштвено ангажовани популарни жанр који је као пут бољитка предлагао повратак извесним традиционалним и патријархалним тековинама.

Дикенсово преобликовање приче о Оливеру из сатире у мелодраму омогућило му је да за све сатирично приказане проблеме понуди конвенционално мелодрамско решење. Расплет романа није вероватан јер није било уобичајено да се у реалности догоде такви расплети. Копиле сазнаје тајну свог порекла, а то откриће релативизује његово морално маргинализовано одређење. Премда јесте рођен ван брака, испоставља се да је он дете истинске љубави својих невенчаних родитеља, врлине која је изнад закона. Исто тако, Роуз Мејли, која живи у оковима срамоте сопственог грешног порекла, сазнаје да је прича о њеном пореклу неистинита. Сазнање порекла преокреће судбине Оливера и Роуз, тако што им омогућава поновно сједињавање са породицом. Критика друштва у *Оливеру*

Твисту није умањена уплитањем мелодрамског. Напротив, она је проширена. Мета више није новопрописано правило радних домова да се питомцима не служи репете, нити било која појединачна одредба Новог закона о сиромашнима. Мета прераста у шире и универзалније последице закона. То је системско отуђивање људи путем онемогућавања спознаје нижим слојевима и одбацивања самилости и саосећања као основа друштвене кохезије. Срећан крај *Оливера Твиста* није реалистичан, зато што је критичан поводом реалности. Он је невероватан, али не и немогућ. У оквиру романа за који тврди да је реалистичан, Дикенс допушта нереалистичан завршетак, јер њиме омогућава остваривање спознајне функције свог дела. Спознаја до које доводи *Оливер Твист* је да реалност уређују закони које стварају људи. Какве ће законе доносити, и следствено какву ће реалност стварати, је у рукама људи. Почевши као сатирична критика издвојених актуелних одредби Новог закона о сиромашнима, Дикенсов роман прераста у параболу о окрутности хијерархизованих система у којима се истина надређених намеће као једина права, а реалност коју они стварају као једина могућа. Уметност, како је Дикенс разуме, служи управо да подсети да другачије реалности могу постојати.

Универзалност Дикенсове критике у *Твисту* почива на још једном темељу. Он није критичан само према томе како се политика и закон односе према најугроженијима, већ и како се они представљају у култури штампе. У предговору издања из 1841. године Дикенс одговара на најчешће критике упућене *Твисту*. Оне су се односиле на приказ криминалних ликова у делу, првенствено оних који чине Фагинову банду. Замерано је да су ови ликови гротескни и преувеличани. Дикенс у таквим критикама препознаје невољност критичара да сагледају реалност најбеднијих слојева друштва. Он тврди да је у *Твисту* приказао страховиту реалност, „али постоје људи тако префињене и крхке природе, да не могу да поднесу такве ужасе" (DICKENS 1970: 36). Опаска је била основана. Упутан је коментар већ поменутог лорда Мелбурна: „Све се врти око радних домова, израђивача ковчега, џепароша [...] Не волим те ствари; желим да их избегавам; не волим их у стварности и зато не желим да буду представљене" (SCHLICKE 2011: 441). Дикенс је захваљујући својим искуствима у галерији парламента био добро упознат са начином размишљања мањине у чијим рукама су били животи већине. Мелбурнов став одражава тактику селективног виђења стварности владајућих класа. Међутим, Дикенс терети и популарну штампу за стварање неистините слике о најнижим и криминалним слојевима друштва. Обрушавајући се на популарни жанр њугејтског романа, који је глорификовао преступнике и злочинце, он истиче реалистичност свог приступа таквим ликовима. Овим предговором он проглашава себе реалистом, а свом другом роману признаје да омогућава спознају дела стварности који наративи власти избегавају да виде, а коју популарни медијски наративи посматрају нереалистично. Свој реалистички поступак не дефинише само као језичко представљање фикционалног света сличног стварности, већ и упоређујући га са поступцима приказивања стварности других језичких дискурса. Тиме се отвара питање како различити медијски дискурси приступају стварности и на који начин је представљају. Да бисмо осветлили све особености Дикенсовог схватања реалистичне фикције неопходно је сагледати је контекстуално, наспрам других дискурса тог времена који су ту исту стварност приказивали на другачије начине. Речима структуралиста, *Оливер Твист* није био целина за себе, већ је представљао динамичан корелатив са низом других језичких и нејезичких структура. Женетовом терминологијом, архитекст овог романа представљао је широк корпус реформаторских и антиреформаторских текстова присутних у штампи тог доба.

4.2.1.4. РЕАКЦИЈЕ У ШТАМПИ НА НОВИ ЗАКОН О СИРОМАШНИМА. *Оливер Твист* био је део ширег медијског и културног покрета против Новог закона о сиромашнима. Дискурс тог покрета обликовао се као одговор на званични дискурс реформатора. Нови закон је

усвојен парламентарном већином, са веома мало противника. Јавност је у почетку поздравила реформу, видећи у њој пут ка друштвеном и економском напретку. „Извештај комисије о закону о сиромашнима из 1834. године", чији су се одељци цитирали у штампи, допринео је таквом ставу јавног мњења. У извештају се инсистирало на статистичким подацима. Статистика је виђена као прогресивни метод испитивања, насупрот претежно анегдотским методама које су до тада коришћене. Како је један од твораца новог закона Насау Сениор прокламовао: „Човек је енигма само када се посматра као појединац, као део масе, он је математичка једначина" (HADLEY 1995: 87). Према старом закону сиромашнима се приступало као појединцима, те је оцењивање учинака закона било засновано на скупу различитих појединачних случајева. Уместо тога, реформатори су сиромашнима приступили као класи, а нови закон засновали на статистици (HADLEY 1995: 88). Статистика је проглашена објективним и непристрасним методом, а статистички налази представљани као непобитни.

Након усвајања закона, уследили су званични извештаји поводом постигнутих резултата. Они су такође били засновани на статистикама које су служиле као математички изражени хвалоспеви реформи. Истицало се да је нови закон довео до смањења просјачења, повећања доходака, оспособљавања великог броја вредних радника, боље бриге о старима, квалитетнијег образовања за младе, и обухватније медицинске помоћи болеснима (ROBERTS 1963: 101). На замерке о пријављеним случајевима окрутности у радним домовима, одговарало се да су то само изузеци и заоставштине старог система, које ће временом бити у потпуности искорењене. Реторика и стил ових „управљачко бирократских извештаја" (HADLEY 1995: 79) били су испразно званични и циљано неразумљиви.

Парламентарни противници новог закона прибегавали су реторици старог закона. Њихова борба није била уперена ка преиспитивању ваљаности самих истраживања реформаторске комисије и резултата њихових статистика. Напротив, они се супротстављају самом приступу реформатора тако што „преводе бирократску правну терминологију у мелодрамски језик пун емотивног набоја" (HADLEY 1995: 96–97). Хедли у студији *Мелодрамске тактике* (*Melodramatic Tactics*) указује на распрострањен утицај мелодраме у викторијанском друштву „у разноликим друштвеним околностима, не само на сцени" (HADLEY 1995: 3). Она говори о мелодрамском начину, или модалитету који је присутан у многим облицима јавних дискурса. Мелодрамски модалитет подразумева употребу конвенционалних мелодрамских поступака попут: „наратива о породичним разједињавањима и сједињавањима, наглашених визуелних представа телесног мучења и злочиначког поступања, претеће атмосфере и судбинских заплета, изражавања снажних набоја емоција и склоност ка персонификацији апсолута попут добра и зла" (HADLEY 1995: 3). Циљ мелодрамског модалитета био је изазивање емотивне реакције јавности, што је реторика мелодраме подразумевала. Хедли наратив противника Новог закона о сиромашнима наводи као један од примера употребе мелодрамског модалитета у јавној сфери, ван позоришта. Дехуманизовани начин на који су реформатори посматрали субјекте на које се закон односио дао је повода противницима да истакну колико је он угњетавајући у емотивном и телесном погледу, што је мелодрамском реториком могло пригодно да се изрази. Опозиција није критиковала нови закон због онога што се њиме предлаже. Основна замерка је била што се приликом кројења тих предлога не узимају у обзир сви аспекти људскости и што се тиме онемогућава хумано разумевање њихових последица. Противници реформе су посебно истицали управо оне аспекте које су реформатори избегавали или пренебрегавали. У том циљу су селективно користили мелодрамске поступке. Како би постигли жељене реакције јавности, односно противљење, згроженост и осуду реформе, махом су се служили само оним мелодрамским поступцима

који су били на спектру трагичног, избегавајући, за мелодраму подједнако важне елементе комедије.
Током првих година примене новог закона, у штампи почиње све више да се изражава противљење, такође селективном применом мелодрамског модалитета. Јефтина, радикална и илегална штампа је предњачила у кампањама против новог закона, наглашавајући страховите последице закона и патњу оних на које се односио. Објављивани су анонимни памфлети, летке и чланци путем којих су најсиромашнији агитовани да се успротиве закону. Под окриљем новоствореног чартистичког покрета, оснивају се радикални али легални периодици попут *Северњаче* (*Northern Star*). У оквиру овог часописа крајем тридесетих година прештампан је популарни и контроверзни памфлет „Књига убистава" ("The Book of Murders"). Реч је о квазидокументу челника Новог закона о сиромашнима у којем се излаже њихова завереничка мисија да путем чедоморства новорођених и еутаназије старих и болесних у радним домовима доведу до жељеног смањења становништва. „Књига убистава" представљала пример једне од најгротескнијих публикација против новог закона. Слична, премда нешто ублаженија, пропаганда је постајала све присутнија у штампи.
Критика новог закона присутна је и у умереној, „пристојној" штампи, којој је припадала и *Бентлијева сваштара*. У раду „Колико је викторијански закон о сиромашнима био окрутан?" ("How Cruel was the Victorian Poor Law?") Дејвид Робертс (David Roberts) наводи упутан пример преокрета који се догодио на страницама *Тајмса.* Новине *Тајмс* су након Акта о великим реформама биле провиговски усмерене. У *Тајмсу* је нови закон првобитно хваљен и подржаван, у складу са званичним извештајима о његовим резултатима. Међутим, од 1837. године долази до промене става овог гласила по питању реформе сиромашних.

> „*Тајмс* је у периоду од 1837. до 1842. године био компендијум злочина Новог закона о сиромашнима. У тим годинама администрацији Новог закона о сиромашнима посвећено је више од два милиона речи, и забележено је око двеста деведесет појединачних случајева личне патње узроковане омрзнутим законом" (ROBERTS 1963: 98).

Промена става тако угледних новина сведочи о све већем незадовољству шире јавности поводом последица спровођења нове политике о сиромашнима. Важно је уочити да је велики део чланака из *Тајмса* био посвећен злочинима који су тумачени као последица новог закона. То су биле потресне приче, исповести или сведочанства о језивим и суровим судбинама бедника осуђених на живот у радним домовима. Нагласак је стављан на њихове психолошке и физичке патње.

> „Казнени аспект боравка у радним домовима у највећој мери био је психолошке природе, самим тим и невидљив за просечног посматрача. Због тога су се противници ослањали на компоненту геста и театралности у оквирима дебате која се водила у штампи, постављањем проблематике у традиционалнију јавну арену преводећи је у разумљивију иконографију" (HADLEY 1995: 98).

У приступу реформатора препознато је настојање да се сиромашни дехуманизују не само одрицањем њиховог психичког и телесног аспекта, већ и друштвеног. Реформе су подразумевале класификовање сиромашних што је водило њиховом јаснијем отуђивању од других друштвених група. Отуђивање је спровођено и унутар класе сиромашних. Први корак је било системско разбијање њихових породичних веза, као језгара друштвених спона. Све мере које је нови закон подразумевао одвраћале су сиромашне од стварања

породице. Ту се мелодрамска реторика још једном показала као пригодно средство отпора реформама: „Објављивана је једна мелодрамска анегдота за другом о храброј истрајности и породичној привржености просјака непоткупљиво врлих карактера" (HADLEY 1995: 107). Хедли наводи примере страховитих анегдота о сиромашним породицама које су често виђене у штампи. То су случајеви који указују да су сиромашне породице бирале смрт од глади, или чак чедоморство, као боље опције од одласка у радни дом. Она, међутим, закључује да су такви прикази патњи „често били чињенично нетачни, али су постизали жељени ефекат" (HADLEY 1995: 107).

Како су бројни спорови у наредним годинама показали, велики део текстова усмерених против новог закона није почивао на чињеницама (ROBERTS 1963: 101–102). Робертс наводи пример једне од истрага о текстовима о страхотама радних домова објављених у *Тајмсу*, којом је откривено да више од половине испитаног узорка чине нетачни текстови (1963: 102). Одговор који његов текст нуди на питање постављено у наслову гласи: викторијански закон о сиромашнима није био заиста толико окрутан, како га је штампа представљала. Робертс у свом раду настоји да раскринка популарне предоџбе о суровости новог закона. Мелодрамски модалитет је у оквирима новонастајуће масовне штампе добијао сензационалистички потенцијал, који је у најбољем случају почивао на фикционализацији чињеница, а у крајњем на потпуном занемаривању чињеница. Уколико узмемо у обзир уносност сензационалистичких прича за штампане медије, Робертсова теза добија још једно упориште. Вредност коју су сензационалистичке приче имале за штампу није била у њиховој истинитости, већ у поспешивању продаје. Пример провиговског листа *Тајмс* који бучно критикује виговску политичку делатност показује да су економски мотиви штампе неретко били јачи од политичких.

Међутим, показало се да ни званични извештаји реформатора нису били сасвим истинити. Као одговор Робертсовом раскринкавању медијских манипулација и пропаганде уперених против новог закона, Урсула Хенрикес (Ursula Henriques) пише текст истог наслова као Робертсов. На питање колико је викторијански закон о сиромашнима био окрутан, она даје супротан одговор. Хенрикес се не бави представама последица реформе у штампи. Напротив, она раскринкава нетачност званичних извештаја, које Робертс не доводи у питање.

> „Чланови комисије су били неискрени приликом објављивања својих политика. У јавне послове су увели пропаганду једнаку преварама највишег ранга […] Били су посебно вешти у уклањању доказа који нису били у складу са њиховим унапред донетим закључцима" (HENRIQUES 1968: 367).

Статистички подаци реформатора нису били поуздани. Однос политичких докумената према чињеницама био је произвољан. Оправданост реформе доказивала се статистикама, које су кривотворене, или дискриминаторно селектоване зарад остваривања политичких интереса. Испитивање које је спроведено уочи усвајања закона представљано је као свеобухватно на територији Енглеске и Велса. Уистину, прикупљени подаци заснивали су се на мање од десет одсто предвиђеног узорка (HADLEY 1995: 87). Циљ испитивања није био дедуковање закључака из налаза, већ потврђивање унапред постављених претпоставки испитивача. Парадоксално, прикривајући чињенични неуспех и бескорисност своје реформе у погледу обезбеђивања просперитета, утилитаристи су изневерили саму суштину утилитаризма. Најновије студије о ефектима Новог закона о сиромашнима потврђују да он није имао никакве ефекте на економски раст Британије (CLARK – PAGE 2019).

Из полемике поводом окрутности Новог закона о сиромашнима видимо да информације доступне јавности о реформи, начину њеног спровођења и њеним последицама нису

нужно биле истините, премда су долазиле из извора који су тврдили да су фактографски. Пропаганда је коришћена и од стране браниоца реформе и од стране њених противника; и од стране политичких институција и од стране медија. Обе противничке стране су селективно приступале истини; обе су мешале фикције и чињенице зарад остваривања својих циљева.
Сагледавањем ширег контекста штампе тог доба, открива се амбивалентност Дикенсовог узимања мелодрамског поступка као основе за своју књижевну поетику. Чак су и парламентарна заседања била надојена мелодрамом, попут Дикенсовог романа:

> „У *Оливера Твиста* су утиснуте скупштинске расправе, којима је Дикенс присуствовао и које је бележио током свог извештачког рада у *Јутарњој хроници*. Уистину, Оливерова мајка је заведена девица која као да је изашла из мелодраме коју су написали парламентарни противници Члана о копилади, као и Оливеров отац, који на самртничкој постељи преузима сву одговорност" (ZLOTNICK 2006: 138).

Ангажовано опозиционо новинарство поједнако се ослањало на конвенције популарних фикционалних жанрова као и *Оливер Твист*:

> „Не само да се испостављало да су новинарски чланци подједнако фикционални као Дикенсово дело, они су и звучали и изгледали истоветно. Преплитање репортажног и романтичног у роману осликава пропустљивост граница између чињеница и фикција, вести и романа, које је обележило већи део књижевности и новинарства које су у то време биле део покрета против закона о сиромашнима" (HADLEY 1995: 77).

Све то указује на специфичан начин на који се вишевековна традиција преплитања чињеница и фикција у којој говори Дејвис одржала и у првој половини деветнаестог века. Једна од њених основних особености у овом периоду јесте утицај популарног жанра мелодраме, који се у ширем дискурзивном пољу остварује као мелодрамски модалитет. Фикционални и фактографски садржај је обрађиван преузимањем начела и одлика мелодраме. Новинари нису презали од употребе мелодрамских поступака, иако је њихово новинарство тиме често прелазило границу нефикције и постајало фикција. Одступање од чињеница у начелно фактографским текстовима чињено је ради побуђивања афекта. Фикцији која је преузимала начела мелодраме одрицана је књижевна вредност, јер мелодрамски поступци нису били пожељни у књижевном стваралаштву. Међутим, и мелодрамска фикција је успевала да изазове жељене афекте. Заједнички циљани афекат мелодрамске фикције и фактографије био је покретање емоционалне реакције сваког појединачног човека из публике. У случају мелодрамских текстова који су настали као критика Новог закона о сиромашнима, емоционална реакција мноштва појединаца требало је да оповргне тезу реформатора да су људи математичке једначине. Мелодрамски модалитет је коришћен као средство за подстицање политичких и друштвених промена. Путем афекта, тежило се ка ефекту. Због тога су мелодрамски поступци неретко примењивани селективно, коришћени су само они који су изазивали жељене афекте и следствено обећавали могућност жељених ефеката.
Умесно се намеће питање шта је онда навело Дикенса да баш од тренутка када преокреће свој серијални текст у правцу мелодраме почне да га схвата као књижевност. Одговор на то питање можемо открити уколико се још једном осврнемо на мелодрамско новинарство. Кључ је у селективности новинарских приступа критици Новог закона о сиромашнима. Текстови радикалне штампе и листова попут *Тајмса* били су усредсређени на истицање несреће, патње и беде жртава реформи, некада и по цену фикционализације чињеница.

Срећна разрешења, иако саставни део мелодраме, нису нашла примену у новинарском мелодрамском модалитету. Указивање на могућност окретања појединачних судбина на боље умањило би жестину њихове критике и ослабило њихову моћ за агитовање политичких промена. Новинарски текстови јесу били мелодрамски, али су пре свега били сензационалистички. У складу с оним што је већ речено, сензационализам као медијска стратегија почивао је на сталном одржавању тензије и драмског сукоба, који немају расплет.

Тако је могао изгледати и Дикенсов серијални месечни уредак из *Бентлијеве сваштаре*, пре него што је аутор одлучио да га претвори у роман. У првих шест бројева *Оливера Твиста* дечака је пут водио из несреће у несрећу, без назнака да ће му се судбина променити. У седамнаестом поглављу, аутор наступа као *deus ex machina* и доноси преокрет у наративу. Из дехуманизоване и отуђене стварности, у којој је Оливер само статистички податак, указује се до тада скривени, самилосни и праведни „бог". Све што следи у роману креће се ка циљу превазилажења нечовечне суровости друштвене стварности путем дубоко религиозне хуманости. Таква дубоко религиозна хуманост није чињенична датост реалности, већ као и фикција, нешто у шта можемо само да се правимо да верујемо.

Као књижевник, Дикенс нуди разрешење тензије и сукоба и тиме ствара целовито и заокружено уметничко дело. За разлику од *Пиквиковог клуба*, *Оливер Твист* не оставља утисак недовршености. Његов фикционални свет остаје чвршће везан за ауторски текст, јер је од тренутка увођења мелодрамске радње много очигледније да је у питању измишљени текст. Савременици су имали утисак да Пиквика и Сема могу срести на сваком кораку. Такав су утисак могли имати и о Оливеру док је он био само парохијски дечак. Међутим, парохијски дечаци који су срећним стицајем околности откривали своје порекло, проналазили породице и живели срећно до краја својих дана, нису били честа појава у реалности раног викторијанског доба. Читаоци свесни те реалности, морали су да се праве да верују у срећан завршетак *Оливера Твиста*. Дикенсу је фикција омогућавала да прикаже најмрачније аспекте реалности, али да за разлику од новинара и памфлетиста који су чинили исто, побуди веру у бољитак, а не очај и запрепашћеност због дате реалности. Фикција му је омогућила да прикаже могуће светле перспективе, али да за разлику од владајућих политичких пропагандиста не буде слеп у тамним пространствима стварности.

4.2.1.5. Остали текстови из *Бентлијеве сваштаре.* Поред *Оливера Твиста* Дикенс је написао још само шест краћих текстова за *Бентлијеву сваштару*[50]. У првом броју је изашла поменута сатирична прича „Јавни живот господина Талрамбла, некадашњег градоначелника Блатомаглиђа" ("The Public Life of Mr. Tulrumble, Once Mayor of Mudfog"). У марту и мају 1837. године приложио је два сатирична есеја „Пантомиму живота" ("The Pantomime of Life") и „Неке појединости у вези с једним великаном" ("Some Particulars Concerning a Lion"). У јесен 1837. и 1838. године, услед сукоба са Бентлијем, Дикенс уместо наставка *Оливера Твиста* наставља Блатомаглиђ серијал. Два пародична извештаја састанака Блатомаглиђког удружења за напредак свега исмевају Британско удружење за напредак науке. Коначно, у фебруару 1839. године објављује „Породичну посланицу од родитеља за дете старо две године и два месеца" ("Familiar Epistle From a Parent to a Child Aged Two Years and Two Months") којом се опрашта од рада при *Бентлијевој сваштари*. У овим текстовима, који се данас сврставају у Дикенсово новинарство, он се не дотиче горућих друштвено-политичких проблема. Напротив, у њима разматра однос стварности

[50] Као извор за ове текстове користимо четворотомну збирку *Дикенсово новинарство* коју је приредио Мајкл Слејтер.

и уметности, књижевну и новинарску праксу и културу штампе тог доба. „Бозова лутајућа поглавља", како су ови текстови насловљени у *Сваштари*, могу се посматрати као Дикенсови рани поетички фрагменти.

Текст „Пантомима живота" непосредно сведочи о Дикенсовој склоности да стварност посматра кроз призму популарних уметничких жанрова. У њему наилазимо на још један темељ његове поетике реализма. Пантомима, као и мелодрама, била је изузетно популаран облик уметности, али и ниско вреднован према естетичким мерилима времена. Енглеска пантомима наслањала се на традицију италијанске уличне представљачке форме комедије дел арте. Дикенс је био љубитељ лиминалних и превасходно забављачких облика уметности, који су били свеприсутни у популарној култури раног викторијанског доба. Текст се може видети као „врста уметничког манифеста којим Дикенс оправдава театралност своје уметности" (SLATER 2011: 96). Додаћемо да оправдање почива на тези да је театралност инхерентна одлика стварности, односно да је реалистична. „Пантомима је за нас огледало живота" (SLATER 1994: 501) тврди Дикенс. Он препознаје прототипе типских ликова пантомиме попут Арлекина, Панталона и Кловна у стварним људима из свог окружења. Типизација као поступак реализма се код Дикенса ослања на вишевековну традицију приказивања типских ликова у популарним, често уличним, драмским жанровима. Истицање општих темеља појединачних типова ликова омогућава широј публици да у њима препозна стварне прототипе. Том квалитету Дикенс приписује популарност пантомиме. Пантомима није само за њега огледало живота, већ и за публику „и баш та околност је скривени узрок забаве и ужитка" (SLATER 1994: 501). Међутим, ту лежи кључна разлика између пантомиме и стварног живота. Дикенс примећује да исте сцене и исти ликови који у оквирима пантомиме могу да забаве и пруже ужитак, не изазивају те ефекте у стварном животу: „Што је превара већа и што је безочнија дрскост варалице, то су већи занос и екстаза публике. Надасве је изванредно да се такве ствари дешавају у стварном животу из дана у дан, а нико не увиђа њихову духовитост" (SLATER 1994: 503). Приказивањем призора сличних стварности, пантомима дозвољава другачију реакцију од оне којом се у стварном животу реагује. То је ефективни траг фикционалности пантомиме. Упоредивши парламентарна заседања са пантомимом, Дикенс закључује: „Ове представе су чудне, пре него пријатне; уистину оне су одвратне" (SLATER 1994: 506). Популарну пантомиму Дикенс издваја као једну од узорних уметничких форми из којих изграђује сопствени уметнички поступак. Њена основна уметничка вредност лежи у томе што омогућава верно подражавање живота, али наводи реципијенте да реагују другачије, но што чине у стварности. Оно што у стварности буди гађење, у уметности може да подстакне смех. Мелодрама поседује сличну трансформативну моћ када је у питању реаговање публике. Подражавајући стварност која подстиче отуђење, мелодрама настоји да побуди саосећање.

Насупрот ефектима уметности, из „Блатомаглићких записа" можемо видети како Дикенс оцењује циљане ефекте новинарства. Уједно, путем њих можемо добити бољи увид у новинарско извештавање и уређивање тог времена. Оба извештаја из Блатомаглића представљају пародије записника научних скупова, односно сатире умишљених научника тривијалних открића и њихових помпезних скупова. По тематици и реторици, они подсећају на проширене верзије првог поглавља *Пиквиковог клуба*, или кратког наратива о поменутом господину научнику. Међутим, Дикенс овде не преноси само записнике са заседања, већ и целовите новинарске извештаје о скуповима као манифестацијама. Текстови непосредно пародирају помпу коју су новинари стварали поводом састанака Британског удружења за напредак науке. Оба блатомаглићка уретка објављена су

непосредно након одржавања годишњих скупова тог удружења, јесени 1837. и 1838. године.

На почетку првог извештаја, уредник најављује извештај као дело „моћног састава" (SLATER 1994: 514) који чине талентовани дописник, удружење које пружа тако достојанствен предмет за извештај, и он сам. Нескромно, проглашава себе највећим међу њима, јер је „од њега потекла идеја о ексклузивном и аутентичном извештају" (SLATER 1994: 514). Своје напоре да обезбеди потпун и тачан извештај о догађају оцењује као „без такмаца и изванредне" (SLATER 1994: 513). Његов уреднички гениј долази до изражаја и у формату у ком публици прилаже извештај. „Представљамо писма нашег дописника редоследом којим су стизала до нас. Било какво настојање да их саставимо у једну лепу целину би само уништило тај сјајни тон, тај дах дивљине, и богати стил сликовитих запажања, који их прожима" (SLATER 1994: 514). Следе десетине кратких извештаја, у којима дописник дочарава атмосферу у Блатомаглићу три дана уочи самог скупа. Он покушава да постигне оно што Дикенс у свом извештају са единбуршког фестивала тврди да не може да учини. „Описати грађу, и живост, и лепоту града било би немогуће [...]. Ту би било материјала довољно за цео том" ("EDINBURGH" 1834). Насупрот томе, чини се као да дописник из Блатомаглића жели да сачини цео том. Његови извештаји су потпуни, како је наглашено и у насловима текстова. Ексклузивност извештаја почива на што потпунијем дочаравању догађаја. Резултат таквог извештавања сликовито приказује разлику између новинарског начела потпуности извештаја и књижевног начела целовитости дела. Извештаји су пуни тривијалних запажања и нагађања које дописник покушава да представи као важне и интересантне информације:

> „Ваши читаоци ће бити изненађени када чују да професор Дрвожар већ осам година не једе сир, иако путер узима у великим количинама. Приметио сам да професор Гареж умаче корице у портер како би их појео, јер је остао без доста зуба. Како су занимљиве ове појединости!" (SLATER 1994: 534).

На том трагу, он прилаже учесталије извештаје када покушава да дочара узбудљивост атмосфере и занимљивост догађаја. Преносећи ток опкладе између два професора, којом се бацањем новчића утврђује који ће платити кувано вино дописник коментарише: „Овај тренутак је толико занимљив и неизвестан, да се то не може ни замислити" (SLATER 1994: 535). У првом извештају, он помно прати пристизање учене господе, спекулише поводом тога којим ће превозом стићи, у колико часова, и у којој ће блатомаглићкој гостионици који од великана науке одсести. Судећи по извештају, сви становници Блатомаглића само о томе размишљају и разговарају.

Дописник истиче и своју посвећеност: „Издао сам строго наређење, да уколико ико пристигне у току ноћи, истог тренутка будем обавештен о томе" (SLATER 1994: 518). Он шпијунира, прислушкује, прикупља информације од случајних пролазника и све што сазна моментално записује и промптно шаље уреднику. Показује се да су ексклузивност и експресност информација важније од њихове тачности и поузданости извора, премда дописник редовно подсећа на своју привржености чињеницама и истини. Чињенице се пак своде на гласине, а истина се из часа у час мења. У понедељак увече дописник наводи да је „поуздана гласина" да ће професори Хрка, Дремеж и Зевало одсести у гостионици *Прасе и огњило*, али да он и даље не може да јамчи за тачност гласине. Пола сата касније, он сам одлази у гостионицу да утврди тачност гласине, али тамо долази до опречних информација из различитих извора. „Међу тако сукобљеним сведочењима тешко је доћи до праве истине; али можете бити сигурни да ћете добити аутентичне информације поводом случаја чим чињенице буду утврђене" (SLATER 1994: 515). У уторак пополдне извештач јавља: „Сада је без икакве сумње утврђено да професори Хрка, Дремеж и Зевало

неће одсести у *Прасету и огњилу* […] Ово је *ексклузивна* информација" (SLATER 1994: 515). Коначно у среду поподне, дописник поручује да читаоци коначно могу одахнути, јер су професори стигли и ипак отишли право у *Прасе и огњило*, супротно ономе у шта су сви, током целог јучерашњег дана веровали.

Дикенс дочарава последице извештавања које је вођено императивом правовремености и експресности. Исмева се новинарска помама ка јурењу за вестима вођена притиском новина да прве објаве новости. Потцртавају се ефекти које императив хитрине има на начело одговорности и истинитости објава. Премда дописник непрестано тврди да заузима одговоран став према истинитости свог извештавања, информације које преноси не поткрепљују ту тврдњу. Најупадљивији пример неодговорног извештавања је начин на који прати случај извесног дечака који је упао кроз прозор једне локалне пекаре. Ту вест наводи како би дочарао општу узаврелост града уочи великог догађаја. Упад је, како каже, изазвао много забуне, али се сматра да је био нехотимичан. Наредног дана дописник објављује најновију вест поводом случаја дечака: „Управо сам чуо да је дечак који је синоћ упао кроз прозор пекаре преминуо од страха. Изненадно је позван да плати три фунте и шестопарац за учињену штету, и његова слаба грађа није издржала тај шок. Кажу да ће се истрага обавити сутра" (SLATER 1994: 516). Свега неколико часова након те трагичне вести, дописник је ноншалантно демантује. Дечак ипак није мртав, пронађен је у локалу посластичарнице у којој се одигравала лутрија. Огољава се склоност новинара ка сензационализацији обичних и ни по чему значајних ни интересантних догађаја. Уредникова одлука да не уреди извештај и да не уклони нетачне информације указује да сензационализација није само извештачки манир, већ начело целог гласила. Узбудљивост извештаја је важнија од његове тачности. У недостатку проверених информација пожељно је објављивати гласине и измишљотине, по могућности потресне. Исто тако, у недостатку изванредности стварних догађаја који се прате, задатак новинара је да их онеобичи. Дописник то чини на дан самог скупа:

> „Овог јутра излазак сунца се десио у уобичајено време. Нисам приметио ништа посебно у погледу славне планете, осим што ми се учинило (можда је то била обмана моје побуђене маште) да је сијало натпросечном бриљантношћу и да је озарило град блиставим сјајем какав никада раније нисам видео" (SLATER 1994: 520).

Премда и сам признаје да је објективно сасвим обичан дан, он га онеобичава додајући свој субјективни доживљај. Тиме даје на значају предмету свог извештаја и предлаже га читаоцима као догађај од изванредног јавног интереса.

Извештаји из Блатомаглића сатиризују безумну глад свих учесника новинарског извештавања и информисања за ударним, најновијим вестима. Апсурдност до које та глад води оличена је у једној од „вести" које дописник записује: „Отварам своје писмо да кажем да се баш ништа није догодило откако сам га последњи пут затворио" (SLATER 1994: 520). Бесмисленост записа се подвлачи чињеницом да је последњу вест пренео само пола часа раније. Уредник пак оцењује да писмима која добија од свог извештача: „по питању верности описа, моћи језика, ужарености мисли, радости израза и значаја предмета, нема једнаких у епистоларној форми било ког доба, ни земље" (SLATER 1994: 531). На то додаје хвалоспеве о сопственим „дивовским и продуховљеним настојањима, која ће учинити да светом још једном одјекује тачност, аутентичност, немерљива супериорност и снажна вредност наше предоџбе догађаја" (SLATER 1994: 531). Дикенс на сатиричан начин показује начине на који су уредници и новинари, наглашавајући сопствени значај, па и генијалност, настојали да дају дигнитет професији и делатности које су и даље имале унижени статус у друштву. Он таква настојања демаскира указујући на празну помпезност самопредстављања и самопромоције која не налази потпору и оправдање у самим

објавама. Многа од начела ка којима новинари декларативно стреме, попут аутентичности, детаљности у описима, тачности, постаће и начела реалистичке књижевности. Критеријум по којем Дикенс разликује те сличне језичке поступке јесу циљеви зарад којих се они користе у новинарској, односно у књижевној пракси.

У опроштајном чланку Бентлију и његовој *Сваштари*, Боз помирљиво напушта своју уредничку позицију. Премда се у тону осећа и блага разочараност у двогодишњу сарадњу, он не показује много жаљења на растанку. Врата у сферу књижевности су у том тренутку већ била отворена за младог писца. Иза себе је имао објављену књигу скица и два томна романа. У току је било и серијално објављивање његовог трећег романа, *Николаса Никлбија*, који за разлику од претходна два, од самог почетка означен као роман, премда је излазио у истом формату као *Пиквиков клуб*.

4.2.2. *Николас Никлби*. Након великог успеха *Пиквика*, издавачи Чепмен и Хол су имали добар разлог да наставе сарадњу са Дикенсом. Током лета 1837. године понудили су му да приреди нову публикацију сличне врсте и обима као *Пиквиков клуб*, али за десетоструко већи месечни хонорар (Schlicke 2011: 414). То је био један од разлога због којих је Дикенс ушао у сукоб са Бентлијем. Уговором је био обавезан да не прихвата друге књижевне пројекте док не заврши романе за Бентлија. Притисак да прихвати понуду Чепмена и Хола допринео је томе да *Оливеру Твисту* буде признат статус романа. Након вишемесечних ревизија уговора са Бентлијем, Дикенс се изборио за право да започне објављивање *Живота и авантура Николаса Никлбија, које садрже веран приказ срећа и недаћа, успона и падова и целовиту каријеру породице Никлби* (*The Life and Adventures of Nicholas Nickleby, Containing a Faithful Account of the Fortunes, Misfortunes, Uprisings, Downfallings and Complete Career of the Nickleby Family*). У маниру *Пиквиковог клуба*, у потпису је наведен Боз као уредник. Премда је потпис аутора недостајао, и премда је објављиван у истом формату као *Пиквиков клуб*, *Николас Никлби* није виђен као „нешто месечно", већ као роман у наставцима. У јавности није било много дилема поводом књижевног статуса ове публикације. С једне стране, након успеха *Пиквика*, почело је да се јавља све више романа у формату двадесет месечних наставака, који је у штампи назван „Пиквик периодиком" (Chittick 1990: 135). С друге стране, критичари и коментатори су веома брзо почели да сврставају *Никлбија* у оквире књижевне традиције, поредећи га са Филдинговим и Смолетовим романима. Са последњим месечним бројем *Пиквик* је достигао тираж од скоро четрдесет хиљада примерака; продаја *Никлбија* достиже педесет хиљада примерака већ од првог броја.

Трећи роман представљао је својеврсну мешавину прва два: „У *Николасу Никлбију* Дикенс као да успева да помири две најимпресивније одлике два романа која су му претходила – виталност и материјалност првог романа и озбиљност и моралну намеру другог" (Marcus 1965: 92). У њему он наставља да примењује поетичко начело мелодраме које ће након *Твиста* колоквијално бити називано „ефектом пругасте сланине". Утицај мелодраме је још присутнији у *Никлбију* него у *Твисту*. Пишући га, он наставља да утемељује своје схватање реализма, превасходно разматрајући питање карактеризације и типизације, природу и начине фикционалне обраде чињеничне стварности и циљеве таквог подухвата. Као и у свим претходним случајевима, показаће се да неке од најзначајнијих списатељских иновација и најоригиналнијих аспеката реалистичког поступка до којих Дикенс долази не произлазе из његових непосредних намера, већ се развијају под утицајем ширег медијског контекста.

Полазишна тачка новог романа поново је била савремена тема, о којој се, међутим, није толико полемисало у јавности. Дикенс се одлучује да је учини актуелном и остаје при опредељењу на то најбоље може урадити путем свог књижевног стваралаштва.

4.2.2.1. ЧИЊЕНИЦЕ И ФИКЦИЈЕ ЈОРКШИРСКИХ ИНТЕРНАТА. За разлику од збрзаних почетака писања *Пиквика* и *Твиста*, Дикенс је овога пута имао времена за припреме новог романа. Неколико месеци је провео истражујући тему коју је одлучио да обради. Реч је била о интернатима у области Јоркшир, на северу Енглеске, који су почели да се оснивају крајем осамнаестог века. Те установе су пружале услуге школовања, васпитања, одгоја и свеукупне бриге о својим ученицима, и то по веома повољној цени. У првој трећини деветнаестог века интернати су постали изузетно уносан посао у Јоркширу и њихов број се значајно увећао. Примера ради, градић Боус је до хиљаду осамсто двадесетих на својој територији и у непосредној близини имао двадесет таквих школа (ADRIAN 1949: 237). Успех јоркширских интерната темељио се и на примамљивим огласима којима су њихова понуда и услови представљани у штампи. Упутан пример је оглас за једну од школа у Боусу из листа *Тајмс*:

> „Образовање. – Дуговечна академија господина Кларксона за класичне, трговачке и математичке науке, Боус хол, у близини Грета Брица, Јоркшир. Дечаци имају смештај, уџбенике итд. и посвећено се образују у свакој грани корисног и пристојног знања, неопходној за стицање положаја у животу, све за цену од двадесет гвинеја годишње. Француски језик се подучава у свом најчистијем облику, наставу држи рођени Француз, по цени од десет шилинга и шест пенса по кварталу. Господин К. се залаже да се најстрожа пажња посвећује здрављу, моралном понашању и интелектуалном напретку његових ученика, и како би учинио њихово образовање што експедитивнијим, он и сам марљиво ради у школи и не дозвољава ниједан распуст" (SUTHERLAND 2014).

Овај оглас, односно школа коју је рекламирао, били су посебно важни за Дикенсове припреме романа. Иако је оглас био из 1817. године, школа је у време када је Дикенс припремао *Никлбија* и даље постојала, упркос томе што је 1823. године њен начин рада био доведен у питање на суду. Две породице су подигле оптужнице против Вилијема Шоа, власника школе, због небриге и занемаривања ученика. Пет ученика школе је делимично или потпуно остало без вида услед заразне болести која се појавила у интернату. Сведочења оболелих дечака су била потресна. Тврдили су да им није пружана медицинска помоћ и да никакве мере нису предузимане за заустављање ширења заразних болести. Указали су и на то да су услови живота и за здраву децу били далеко од онога како се у огласима тврдило. Одећа коју им је интернат обезбеђивао биле су рите, у просторијама у којима су боравили се веома ускогрудо ложило, у једном кревету спавало је и до пет дечака. С друге стране, сведоци одбране су тврдили да је особље интерната поступало брижно према оболелима и да је учинило све што је у њиховој моћи да им пруже неопходну негу. Негирали су да су услови живота нехумани и истицали да ученици добијају све што се може добити за цену коју њихови родитељи плаћају. Међу сведоцима одбране нашли су се и родитељи других ученика, који нису имали примедбе на услове у којима им деца живе. Шо је изгубио обе парнице, а казне су биле новчане. У пресуди се истицало да је Шоова кривица у томе што није обавестио родитеље о току болести њихове деце. Пресуда није изречена због услова живота у интернату. Боус дворана је без потешкоћа наставила успешно да ради као интернат за дечаке.

Случај осветљава циљне кориснике јоркширских школа. Мањину су чиниле породице скромног иметка, које су заиста веровале обећањима реклама. У већини случајева, то су били људи који су желели да се јефтино реше терета своје нежељене деце. Јоркшир је у то време представљао „Сибир Британије" (SUTHERLAND 2014). Био је далеко од југа Енглеске и Лондона, одакле су дечаци углавном долазили. Саобраћајна инфраструктура није

омогућавала честе посете родитеља, а неразвијеност поштанске мреже је спречавала комуникацију. „Без могућности да лично одржавају контакт са својим домовима, ученици нису могли да обавештавају своје родитеље о стварним условима" (ADRIAN 1949: 238). Посебна погодност коју су неке школе нудиле било је одсуство распуста. То је значило да ученици препуштени интернату нису морали никада да се враћају кући. Јоркширски интернати били су стецишта одбачене и отуђене деце, сирочади и копилади, болесне деце, и деце са сметњама у развоју. За разлику од деце осуђене на радне домове, ученици интерната су имали родитеље или рођаке који су издвајали малу суму новца за њихово издржавање, како би лицемерно могли да одрже слику своје старатељске пожртвованости и моралне исправности.

На почетку романа, Дикенс приказује таквог родитеља, господина Снолија који се одазива на оглас управника Дотебојске доворане, господина Сквирса. Оглас за фикционални интернат Дотебојску дворану у Јоркширу неупитно подсећа на наведени оглас за Боус дворану:

> „Образовање. – У Академији господина Сквирса[51], у Дотебојској дворани, у дивном селу Дотебојсу, близу Грете Бриџ у Јоркширу, дечаци имају стан и храну, одело, књиге, џепарац и све остало што им је потребно, и уче све језике живе и мртве, математику, правопис, геометрију, астрономију, тригонометрију, земљопис, алгебру, мачевање (по жељи), писање, аритметику, војну стратегију и све остале гране класичне књижевности. Цена: двадесет гвинеја годишње. Нема никаквих доплата ни распуста, а храна је јединствена" (ДИКЕНС 2017/1: 35).

Сноли долази са два мала дечака да се распита о школи. Његово прво питање тиче се цене, а одмах затим, интересује се о моралном васпитању деце у интернату. „Желим да се нарочита пажња обрати на њихов морал" (ДИКЕНС 2017/1: 41), истиче Сноли. Сквирс му одговара да је дошао на право место, и да је он сам човек од морала. Сноли потврђује да су му тако рекли и неки познаници на чију препоруку је дошао. Недуго потом, Сноли открива да је он дечацима од недавно очух и излаже Сквирсу своје виђење моралности:

> „'Оженио сам се њиховом мајком', продужи Сноли, 'скупо је држати дечаке код куће, а пошто она има нешто новца на своје име, бојао сам се (жене су тако луде, господине Сквирс) да ће га можда потрошити на њих, што би их само покварило, знате [...]. И због тога сам се' – настави Сноли, 'одлучио да их пошаљем у неку удаљену школу, у којој нема распуста – нити оних безразложних долажења кући двапут годишње која само ометају васпитање – и у којој ће морати и да се презнојавају помало – разумете ли?'
> 'Плаћање редовно, без икаквих даљих распитивања', рече Сквирс климнувши главом.
> 'Сасвим тако, сасвим тако', потврди Сноли. 'Али, о њиховом моралу да се води строго рачуна.'
> 'Строго', рече Сквирс.
> 'Надам се да није дозвољено сувише често писање кући?', рече очух оклевајући.
> 'Не; дозвољено је само да потпишу кружно писмо о Божићу, у коме изјављују да никада раније нису били тако срећни и да не желе да се икада ико шаље по њих', одговори Сквирс.
> 'Не може бити боље од тога', рече очух трљајући руке." (ДИКЕНС 2017/1: 43).

Као и у случају *Оливера Твиста*, Дикенс је у новом роману желео да скрене пажњу на још једну групацију одбачене и злостављане деце, којој пажњу чак ни њихови родитељи нису желели да посвете. *Николас Никлиби* је замишљен као друштвено ангажовани роман, који би допринео осветљавању још једног мрачног кута савременог енглеског друштва. Како

[51] У преводу Живојина Симића „Squeers" је транскрибован као „Сквијас", а „Yorkshire" као „Јоркшаја". Опредељујемо се за транскрипцију „Сквирс" и „Јоркшир".

би боље истражио рад интерната, и како би „задао најјачи ударац који је у мојој моћи за помоћ овим несретним бићима" (DICKENS 1965: 484) почетком 1838. године одлази на пут у Јоркшир, заједно са илустратором романа Хаблотом Брауном Физом. Њихово теренско истраживање могло је бити суштински новинарски подухват, међутим они се опредељују да га не спроведу као новинари истраживачи.

> „Пошто сам желео да видим једног или два учитеља, а упозорили су ме да ће се та господа, у својој скромности, можда стидети да се састану са писцем *Пиквикового клуба*, посаветовао сам се са једним својим пријатељем, који је пореклом из Јоркшира, и са којим сам удесио згодну замку" (ДИКЕНС 2017/1: 6).

Како би добио што више тачних података и искрених ставова од управника, Дикенс се претварао да је пријатељ извесне јадне удовице, која разматра да пошаље свог сина у интернат. Прикупивши довољно података, започео је писање *Никлбија*, чији први број излази у марту 1838. године. Прва пословна станица младог протагонисте Николаса била је управо Дотебојска дворана, у којој добија запослење као учитељ. Током Николасовог тамошњег боравка, Дикенс сажима неке од података и утисака које је прикупио приликом свог истраживања. Кроз лик Векфорда Сквирса он приказује окрутност, неквалификованост и лицемерје управника школа које је имао прилику да упозна. Међутим, у складу са матрицама пикарских и образовних наратива, дотебојска школа била је само једна од епизода романа. Николас се тамо не задржава дуго, већ креће путем даљих авантура. Премда се наратив повремено враћа на Сквирсову породицу и школу, прича о јоркширској школи остаје само једна од епизода романа. Николас брзо напушта то непријатно окружење у нади да се тамо никада више не врати, чак ни у мислима (ДИКЕНС 2017/1: 134). Дикенсово фикционално решење проблема приказано је у претпоследњем поглављу романа. Након што Николас прође свој шаренолики и бурни развојни пут, који се конвенционално крунише срећним браком, Дикенс му мисли ипак враћа пут Јоркшира. У цикличној завршници романа, Николас поново креће на пут од Грета Брица, како би се сусрео са једином светлом тачком која га за то место везује, добродушним неотесаним јоркширцем Џоном Броудијем. У пријатељском разговору Николас и брачни пар Броуди се дотичу заслуженог несрећног исхода Сквирсове судбине: „'После разних изврдавања и одуговлачења', одговори Николас, 'којима је покушао да обмане суд, осуђен је на седмогодишње прогонство, јер је код њега нађен украден тестамент, а после тога мораће да поднесе последице неке завере'" (ДИКЕНС 2017/2: 346). Завереници су ученици Дотебојске дворане, који у одсуству управника дижу побуну у школи. Након разговора Броуди одлази до школе и наилази на призор разуларених дечака који спроводе освету над госпођом Сквирс и њеном децом. Ученици насилнички терају управницу да куша сумпорну меласу, коју је она њима исто тако насилнички потурала као универзални лек за све. Броуди охрабрује побуну дечака и њихову намеру да побегну, али их опомиње да побегну као мушкарци и да престану са повређивањем жена (ДИКЕНС 2017/2: 348). Дечаци вољно послушају Броудија и сви заједно победносно кличу „ура!".

> „Зачу се такво *ура* какво никада раније није одјекнуло и никада поново неће одјекнути Дотебојском двораном. Када је престао и последњи одјек, школа се испразни; од бучне, немирне гомиле, која је била у њој пре пет минута, нико није остао" (ДИКЕНС 2017/2: 348).

Како наслов последње илустрације романа говори: Дотебојска дворана је растурена. То је било решење које је Дикенсова фикција нудила поводом проблема јоркширских школа – затворити их. Наизглед и сам свестан да се тиме не решава последични проблем напуштене деце којима је тај ужасни дом био једини, он након победоносних усклика побуњеника завршава потресним извештајем о даљем кретању одбеглих дечака:

> „Било је неколико плашљивих дечака који, иако су бедно живели и лили горке сузе у тој школи, нису знали ни за какав други дом, па су осећали толику привржености према њој да су плакали што су смелији дечаци побегли, јер им је она била једино склониште. Неки од њих, уплашени самоћом, нађени су како плачу иза живих ограда и по шипражју. Један од њих је носио птицу у малом кавезу; био је одлутао неких тридесет километара, али кад је његова сирота миљеница угинула, изгубио је храброст и легао поред ње. Један други је нађен у неком двориштy близу школе, где је спавао поред пса који га је чувао и лизао му бледо лице. Пас је лајао и хтео да уједе оне који су дошли да однесу дечака. Неки дечаци су нађени и враћени; али су неке од њих најзад одвели њихови сродници, а неки су се опет изгубили, и тако су суседи временом почели да заборављају Дотебојску школу и њено последње растурање, или да говоре о томе као о нечем што је некад било" (Дикенс 2017/2: 349).

По завршетку романа, Дикенсово фикционално решење је прихваћено у стварности. Јоркширски интернати су заиста почели да се затварају. Артур Адријан (Arthur Adrian) средином двадесетог века са негодовањем закључује: „Као реформатор Дикенс није отишао довољно далеко. Поред тога што је подстакао затварање школа попут Дотебојске дворане, требало је да да нацрт мера за успостављање новог образовног система у Енглеској" (Adrian 1949: 241). Међутим, упркос многобројним позивима у којима је Дикенс настојао да се опроба, из свега до сада реченог јасно је да је његова главна амбиција била да постане књижевник. Такође је јасно да је већ тад гајио искуством поткрепљено подозрење према разним врстама јавних дискурса, укључујући дискурсе реформатора различитих опредељења. Одлука да се са проблемом јоркширских школа суочи као књижевник, а не као новинар, или реформатор, упутна је за разумевање Дикенсовог схватања улоге књижевности у савременој стварности.

4.2.2.2. Поетика и политика. У октобру 1839. године, месец дана по завршетку месечне публикације, објављено је томско издање. Наслов је скраћен у *Живот и авантуре Николаса Никлбија*, а Чарлс Дикенс је потписан као аутор. По први пут, издање је садржало и слику писца, што сведочи о постепеном развијању култа Дикенса (Chittick 1990: 137). Културни феномен „Бозоманије" је почео да се преображава у „Дикензијану". Најзначајнији додатак томском издању био је пишчев предговор „који је у извесном смислу вреднији пажње од самог романа" (Chittick 1990: 137). У њему Дикенс адресира питање помамне потраге за откривањем реалних узора његових фиктивних ликова, на првом месту Векфорда Сквирса:

> „Писцу је било врло забавно што је, док је ово дело објављивано у наставцима, дознао од својих пријатеља из унутрашњости, а и из читања бесмислених изјава о себи у провинцијским дневним листовима, да је многи јоркширски учитељ тврдио за себе да је баш он оригинал господина Сквирса" (Дикенс 2017/1: 7).

Спекулисање о Сквирсовом прототипу било једно од основних обележја рецепције *Николаса Никлбија* током првобитне публикације. Јавност је била упозната са Дикенсовим припремним истраживачким путовањем, што је недвосмислено охрабрило јавно мњење у претпоставци да је фикционални свет *Никлбија* имао чврсто упориште у реалности. Дикенсове приватне преписке потврђују да се он током припремног путовања упознао са многим управницима школа, између осталих и са поменутим Вилијемом Шоом. Крајем 1838. године Дикенс одговара ирској списатељици госпођи Хол поводом извесне анегдоте коју је поделила с њим. Премда не сазнајемо шта је анегдота, може се претпоставити да се

тиче неког од случаја злостављања ученика у јоркширским интернатима, јер се Дикенс надовезује речима:

> „Будите уверени да нитковлуци управника јоркширских школа тешко могу бити преувеличани, и да сам ја утишао тешку истину и унео у њу комичности колико сам могао, радије него да згрозим и исцрпим читаоца њеним гнуснијим странама. Занимљиво је да сам баш тог подлаца о ком говорите и сам видео. Име му је Шо" (DICKENS 1965: 480).

Подударност иницијала Вилијема Шоа (William Shaw) и Векфорда Сквирса (Wackford Squeers), сличност у изгледу (обојица имају повез преко једног ока), као и Шоова јавности од раније позната окрутност, навеле су многе на закључак да је лик Сквирса заснован на Шоу. Дикенс је, међутим, поименце наводио и друге управнике школа, попут господина Твикроса у писму лорду Гросвенору из јула 1838. године. У предговору роману он подвлачи да је незадовољних и увређених управника било више. Један управитељ је сматрао да има законске основе за тужбу због клевете, други му је претио физичким обрачуном, трећи је истакао да се претходне зиме сусрео са два господина, од којих га је један испитивао, док је други цртао његов лик, наводи се у предговору (ДИКЕНС 2017/1: 7). Са много већим књижевним самопоуздањем него раније, Дикенс ове случајеве тумачи као доказ успешности своје уметничке мисије. Он објашњава да забуна настаје због неразумевања дотичних да он није желео да прикаже појединца, већ класу, односно тип. Свој успех види у томе да се толико појединаца препознало у типу, какав је он представио путем лика Векфорда Сквирса. Својим романом није желео да критикује један јоркширски интернат, већ све, односно све лоше што су они симболизовали. Притом, Дикенс дозвољава да уопштавање није праведно и изражава наду да нису сви јоркширски интернати такви. Ипак, истиче да су сва истраживања која је подузео, нажалост, изнедрила исте туробне податке. Као и у писму госпођи Хол, Дикенс се осврће и на свој поступак уметничке обраде чињеница:

> „Писац не би потпуно скренуо пажњу своје публике на тај систем, када он не би сада лично, изричито и озбиљно изјавио да су господин Сквирс и његова школа само бледе и слабе слике једне постојеће стварности, намерно ослабљене и разблажене да се не би сматрале немогућим" (ДИКЕНС 2017/1: 8).

Типизација не подразумева само уопштавање, односно замагљивање конкретних података који би фикционалног лика непосредно довели у везу са стварним људима. Тај поступак такође подразумева ублажавање чињеница. То поетичко начело треба сагледати у контексту других медијских пракси и начина на које оне представљају стварност. Подвлачењем тога да не преувеличава, већ да напротив ублажава страхоте стварности у својим представама исте, и да то чини зарад остваривања утиска могућег, односно вероватног, Дикенс своју уметност одређује као антисензационалистичку. С обзиром на реалне темеље фикције о Дотебојској дворани, Дикенсов отклон је посебно усмерен према сензационалистичком новинарству. Примену начела вероватности фикције он претпоставља истицању невероватности чињеница на којем почива сензационализам. Ако је циљ новинарског сензационалистичког чланка да изазове читаочеву реакцију: „Не могу да верујем да то постоји у стварности!", реакција коју ангажована књижевност настоји да произведе је: „Могу да поверујем да се ово дешава *и* у стварности". Дикенс се јасно опредељује за приказивање фикције у коју се може поверовати и која покреће рецепцију на делање, уместо за фактографију која наводи на неверицу и пасивизује читаоце. Таква фикција охрабрује веру у могућност спознаје и разумевања стварности, и сходно томе могућност смисленог делања у њој. Сензационалистичка фактографија,

напротив ствара слику несазнатљиве и неразумљиве стварности, а таква слика обесхрабрује читаоце да преузму активну улогу, јер их паралише и пасивизира.
Отклон према новинарском приступу постаје још већи када се узме у обзир разлог због ког избегава да детаљно прикаже све аспекте стварности. За разлику од разлога који наводи у писму госпођи Хол – да не би згрозио и изнурио читаоце – у предговору изражава тежњу да фикционални свет прикаже могућим. Он даје овлашне обрисе реалности и избегава да изложи њене гнусне стране до детаља, како би допустио да то није једина постојећа реалност. Принцип вероватности, као категорија поетика реализма дозвољава алтернативне стварности и алтернативне истине. Оне можда ни самом писцу нису познате, али он признаје ограничење својих сазнања и прихвата да не зна све.
Насупрот томе, принципи тачности и истинитости извештавања којима се води новинарство, суштински негирају вишеструкост стварности. Новинарство почива на ексклузивности, брзини и исцрпности информација о конкретним особама и догађајима. Саме по себи, ни те особе, ни ти догађаји не морају заиста бити значајни, али чињеница да су предмет извештавања им посредно даје такво обележје. Дикенсу је све то било добро познато захваљујући дугогодишњем репортерском раду. Као што смо видели из „Блатомаглићких записа", он није имао високо мишљење о савременим новинарским начелима приказивања стварности, сматрајући их празним фразама које се у пракси не остварују. Због тога, своју поетику обликује као алтернативни приступ језичком посредовању стварности, супротстављајући је савременим новинарским праксама.
У наставку предговора писац се позива на неке од извора које је користио и истиче да је у њима наишао на „такве страшне и одвратне појединости у погледу занемаривања, свирепости и болести, какве ниједан писац фикције[52] не би имао смелости ни да замисли" (Дикенс 2017/1: 8). Подвлачи се још једна разлика између писања фикције и писања фактографије која се тиче разумевања улоге писца као посредника стварности. За Дикенса, писац фикције одговара извесном етичком кодексу, који не подразумева преношење чињеничне истине. Напротив, да би се етички кодекс фикције поштовао, неопходно је естетизовати чињенице, како би оне биле што ефикасније у постизању жељених резултата. Дикенс од самих почетака свог списатељског рада показује подозрење према чињеницама, тачније према садржају за који се отворено јамчи, или пак нападно инсистира, да је чињеничан. Он као да прихвата сензационалистичку мантру да истина може бити чуднија од фикције, али одриче таквој врсти чудне истине етичку и епистемолошку вредност. Инсистирање на чудноватности и невероватности стварности[53] не доприноси њеном бољем разумевању, нити омогућава њено поправљање, јер се заснива на приказивању крајности и изузетака. Шта више, уколико су те крајности и изузеци потресни и страшни, ствара се утисак да су они отеловљења вишег зла, нечега што је надљудско. Таквим представљањем се постиже паралишући ефекат у рецепцији, јер обичном човеку сугерише да ту делају необичне и нељудске силе, са којима он, и да хоће, нема начина да се бори. Дикенс је свестан да такве силе зла постоје у свету и предлаже да је улога фикције у борби против њих да их сведе на људске размере. Циљ фикције је да те силе учини разумљивијим и да тако увери појединца да им може бити равноправан противник.

[52] У оригиналну пише „writer of fiction". У преводу је изостављена реч „фикција", ми је додајемо.
[53] Занимљиво је да се у каснијим фазама Дикенсова књижевност приближава романтичарским поетикама, што је најсажетије изражено у предговорима часопису *Домаће речи* (*Household Words*) и роману *Суморна кућа* (*Bleak House*), где наводи да се бави романтичном страном познатих ствари. Таква поетичка склоност почиње да се јавља већ приликом рада на часопису *Часовник господина Хамфрија* (*Master Humphrey's Clock*), који ћемо анализирати у наредном поглављу.

Свој књижевни рад Дикенс одређује као својеврстан средњи пут између две крајности у представљању стварности. С једне стране, он прави отклон од описаног новинарског сензационализма. С друге се ограђује од пропагандно-афирмативног и манипулативно-селективног приступа оличеног и у дискурсу власти, али и у самопредстављању јоркширских интерната, какво смо видели на примеру њихових огласа у штампи. У наставку ћемо сагледати како су специфичне наративне стратегије које је Дикенс применио у *Никлбију* омогућиле да фикционално дело доведе до реалних друштвених промена.

Дикенсов фикционални приказ јоркширских интерната је имао веома стварне последице. Иако је оспоравано да је прототип за лик Сквирса био Вилијем Шо, Боус дворана је након објављивања *Никлбија* изгубила клијенте, што је довело до њеног затварања. Сличан развој догађаја забележен је и у многим другим школама широм Јоркшира, што је довело до тога да се током наредних година број оваквих интерната значајно смањи: „Не само што су родитељи презали од бешчашћа које је обележило јоркширске школе у годинама након публикације романа, већ су предузете и озбиљне и промптне институционалне мере" (Benziman 2014: 98). Дикенс ће предговор новог издања *Николаса Никлбија* из 1848. започети речима: „Овај роман је почет неколико месеци после објављивања *Пиквикового клуба*. Тада је постојао приличан број јефтиних школа у Јоркширу. Сада их има врло мало" (Дикенс 2017/1: 5). Ни јавност ни критика нису оспоравале улогу Дикенсовог трећег романа у подстицању таквих промена:

> „Необична је појава да је неколико поглавља фикционалног дела могло да доведе до реформе, коју сва помпа и величанственост закона није успевала да постигне, али заиста се чини да би јоркширски школски систем могао да се задржи и до данашњих дана, упркос поступцима попут описаног[54], да Дикенс својим *Николасом Никлбијем* није пробудио свест јавности" (Clark 1918: 28–29).

Поставља се питање шта је Дикенсу пружала књижевна обрада актуелне друштвене тематике, што новинарска није, и због чега је управо фикција успела да изазове ефекте какви би се пре могли очекивати од фактографских жанрова. Галија Бензиман (Galia Benziman) у есеју „Слабе слике једне постојеће стварности: Чињенична фикција *Николаса Никлбија*" ("Feeble Pictures of an Existing Reality: The Factual Fictions of *Nicholas Nickleby*") настоји да одговори на то питање. Она примећује да Дикенс у *Никлбију* заправо има два циља, која су наизглед супротстављена. Он као да жели да потресе и освести читаоце указујући на страхоте реалности које се игноришу, али уједно жели да их забави и насмеје (Benziman 2014: 95). У тексту романа се, сходно томе, издвајају два слоја – аполитични и политични. Есеј посматра „начине на које су, наизглед, аполитични аспекти *Никлбија* стратешки осмишљени како би покренули промене" (Benziman 2014: 95).

Бензиман наводи да многа књижевна дела тог доба обрађују сличне друштвено ангажоване теме, поглавито бруталност према деци, али да је Дикенсов приступ у *Никлбију* изузетак (2014: 100). Она издваја три особености Дикенсовог приступа теми злостављања деце. Прве две особености тичу се опсега проблема који приказује. Дикенсова перспектива у *Никлбију* је сужена. Злостављање деце он посматра само у оквиру школског система једне енглеске регије. Случај Дотебојске дворане не доводи у везу са ширим питањем статуса деце у Британији, нити са горућом темом искоришћавања деце за рад. Исто тако, окрутност према деци приказује као последицу искварености и злобе појединца, у овом случају садисте Векфорда Сквирса. Управник школе се не сагледава као последица исквареног система који дозвољава и омогућава такво

[54] Мисли се на поменуте поступке против Шоа.

понашање. У поређењу са *Твистом,* којим настоји да се обруши на опсежну рефрому која је утицала на живот најмасовније друштвене групације у земљи, односно сиромашних, *Никлби* има знатно ограниченије критичке амбиције. Дикенс размишља о томе како да што успешније придобије широку публику. Зарад тог циља, он свесно избегава уопштавање и ширење мете критике, како би умањио број читалаца који се могу осетити да су и сами прозвани романом.

> „Читаоци нису били испровоцирани Дикенсовом критиком бруталности у школама, док би замашнија или дубља критика злостављања деце као дела целокупног британског система, приказана као последица економске експлоатације, могла бити превише узнемиравајућа. Лоцирањем извора друштвеног зла у једном гротескном појединцу, као што Дикенс чини, дозвољава читаоцима да осете недвосмислено неодобравање поводом недела која су чињена над беспомоћном децом у таквим школама. Без антагонизма међу читаоцима и законодавцима средње класе, до промене је могло доћи брже и спремније. Представљање зла као абнормалности је потенцијално ефикасније од проповедања о њему као о широко распрострањеном пороку, као моралној љаги целог друштва" (Benziman 2014: 107).

Тај гротескни, абнормални појединац, међутим, не изазива само гађење и подозрење већ и забавља. У *Никлбију* хумор не изостаје чак ни у приказу најодвратнијих ликова и најбруталнијих сцена. Хумористичка перспектива је најпрепознатљивија и најособенија наративна стратегија коју Дикенс примењује у овом роману. У наставку ћемо испитати њену учинковитост приликом инспирисања и мотивисања рецепције за предузимање активне улоге у мењању савременог друштва.

4.2.2.3. Хумор као средство реализма и смех као ефективни траг фикције. Бензиман употребу хумора одређује као трећу особеност Дикенсове наративне стратегије у *Никлбију*. Чак и када обрађује најпотресније теме актуелне реалности, попут злостављања деце, он не одолева уплитању хумора. На први поглед хуморизација може деловати као поступак који умањује оштрину критичарске намере романа. Међутим, хумор има много сложенију улогу у остваривању критичких циљева дела. Дикенсова примедба из „Пантомиме живота" о томе како пантомима наводи да се смејемо ономе према чему у стварности осећамо гађење и неодобравање, непосредно се илуструје на примеру представљања дотебојске школе. С једне стране, присуство хумора представља ефективни траг фикционалности у представљању Дотебојске дворане и ликова који бораве у њој. С друге, хумор дозвољава Дикенсу да све то представи реалистично и да тиме учини критику ефектнијом. Ефекат хумора није ублажавање критике, већ унижавање мете критике (Benziman 2014). Спој озбиљности и хумора, који резултира, како Бензиман примећује, наизглед опречним циљевима, јесте суштинско обележје мелодраме. Опречност се у оквирима мелодраме разрешава. Бинарност трагичног и комичног, озбиљног и забавног, се поставља у однос комплементарности, а не контрарности. Питање које следи јесте начин на које се та два принципа мелодраме комбинују и да ли у Дикенсовом делу постижу комплементарност, или остају грубо одељени и неспојиви слојеви.

Маргарет Ганц (Margaret Ganz) у раду „*Николас Никлби:* Победе хумора" ("*Nicholas Nickleby:* The Victories of Humor") потпуније објашњава ефекте Дикенсовог хумора у раним делима. Она указује да у раним делима постоји неразрешена тензија између „белих и црвених слојева" мелодрамског; између озбиљне реторике и реторике хумора. Ганз примећује да Дикенс у *Никлбију* прилично доследно везује реторику озбиљности за главни наратив, а реторику хумора за споредне. Борба се пресликава на покушаје одржавања и вођења

главног наратива, кроз главне ликове, и сталним упадицама дигресија споредних ликова. Озбиљна реторика и главни наратив се неретко чине усиљеним, док хумористичне дигресије делују као да се некада и против пишчеве воље расплињавају.

> „Дикенсова имагинација ретко може да одоли искушењу да развија комичне одблеске неке идеје, тиме не само што комичним ликовима даје више простора него што наратив захтева, већ ствара ликове који немају никакву вредност за главни наратив" (GANZ 1976: 134).

Роман је пун необичних споредних ликова који као да својим необузданим ексцентричним изливима непрестано померају фокус са главног тока радње и главних јунака. Управо ти споредни наративни екскурси представљају особеност Дикенсовог реализма. На први поглед, главна радња се представља као реалистични слој романа, док се хумористичке епизоде виде као гротескна преувеличавања. Ганц тврди да је случај заправо обрнут, јер „у том тренутку Дикенс и даље није убедљив као аналитичар људске природе нити као критичар друштва, осим када се служи хумором" (1976: 138). Његове представе психолошке мотивације и сложености моралних одлука, које настоји да дочара кад год озбиљно приступа ликовима, чине се површним и неуверљивим. Насупрот томе, кроз ликове којима приступа хумористички он „не наглашава моралне силе које у њима делују – негативне или позитивне – већ естетски осмишљене стратегије за изражавање и обухватање неподударности људске природе и овоземаљског постојања" (GANZ 1976: 137). Путем хуморизације, Дикенс ликове чини уверљивим, стварним и људским, јер дозвољава увиђање амбивалентности које постоје унутар човека. Тако је и Сквирс, као *отеловљење* зла, ипак само *тело*, које је могуће физички преселити у Аустралију и тиме симболички искоренити апстрактно зло.

> „Истицањем онога што је урнебесно опсесивно, заблудело, или претенциозно – самим тим и рањиво – у понашању зликоваца, Дикенс им даје дозу људске крхкости и неутралише их као претње много ефикасније него што би учинио озбиљном осудом" (GANZ 1976: 139).

Било да то чини свесно, или не, Дикенс хуморизацијом омогућава ефекте који се озбиљном реториком не постижу. Хумористички приступ зликовцима и злоделима чини мање вероватним да ми као читаоци „устукнемо од ужаса и неверице, и да будемо спремнији да се носимо са појавом људске искварености" (GANZ 1976: 138). Бес и огорченост над нехуманошћу и неморалом Сквирса, прерастају у забављеност његовом апсурдношћу. Бледе и слабе слике стварности које Дикенс приказује такве су управо да би улиле охрабрење да зла овог света могу бити савладана, јер су и сама слабашна и крхка. Хумористичко унижавање зла је уједно и хуманизација зла, што предлаже да човек као такав може приступити борби са злом као равноправан противник. Ганц примећује да ту лежи основна разлика између два главна зликовца у *Николасу Никлбију* – реалистичног Сквирса и нереалистичног Ралфа Никлбија. Према Сквирсу можемо осетити људска осећања, иако су негативна. Према Ралфу не можемо осетити ништа, јер је он представљен пре као принцип, него као човек. Сквирса и његову школу кажњавају и потиру фикционални ликови и фикционални државни систем наратива. Ралфа нико и ништа не може савладати, осим он сам, што се симболички остварује кроз његово самоубиство на крају романа.

Дикенсова реалистична хумористична карактеризација се не зауставља на неупитно негативном Сквирсу. У палети споредних ликова *Николаса Никлбија* јасне етичке одреднице представљају изузетак. То је значајна одступница од принципа мелодрамске

карактеризације у којој су ликови једносмислено и непроменљиво етички одређени. Међу Крамлсовом позоришном трупом нема злих ликова, али сваки од њих има мане и пороке који не допуштају да буду одређени као примери апсолутне доброте. Госпођа Никлби јесте осећајна и брижна мајка, али њена ирационалност и неспособност да разуме стварност чине да своју мајчинску бригу не остварује на адекватан начин. Сликарка минијатурних портрета госпођа Ла Криви је бескрајно симпатична, али профитира тако што својим портретима потхрањује људску сујету. Ралфов неверни слуга Њуман Ногс је доброхотан, али је уједно и нестабилни алкохоличар и коцкар. Чак и гротескно карикирана Фани Сквирс, ћерка управника школе, на тренутке може побудити разумевање и сажаљење у својој умишљеној романтичној вези са Николасом. Њена фрустрација што и даље није запрошена, за разлику од своје лепе и пет година млађе другарице Тилде, није неразумљива. Љубомора која је преплављује када Тилда изазивачки започиње да флертује са Николасом јесте природна људска реакција. Непотребно груб начин на који је Николас коначно одбија, а успут и понижава и вређа, дозвољава и извесну емпатију према одбаченој девојци:

> „Посреди је најгрубља и најварљивија обмана, најпотпунија и најнеобичнија грешка у коју је икад ико запао. Једва да сам видео младу даму пет или шест пута, али да сам је видео и шездесет пута или да ми је суђено да је видим још шездесет хиљада пута, мени би то било, и биће, сасвим свеједно. Немам никакве мисли, ни жеље, ни наде у вези са њом, изузев – а ово кажем не да бих увредио њена осећања, већ да бих јој изразио властита – изузев једне ствари, драге мом срцу као и сам живот, а то је да једнога дана будем у могућности да окренем леђа овом проклетом месту, да више никада не крочим у њега и да више никада не мислим о њему – чак и да не мислим о њему – осим само са гнушањем и одвратношћу" (Дикенс 2017/1: 133–134).

Николас не разбија само Фанину илузију да је он џентлмен за којег ће се она удати, већ и слику о самом себи као о џентлмену. То чини и раније, када прихвата Тилдин флерт, иако у истој просторији седи њен вереник Џон Броуди. Николас презире Фани без предумишљаја, првенствено због њене породичне припадности и повезаности са омраженом школом. Притом, не допушта могућност да су и Сквирсова деца жртве карактера и избора својих родитеља, као и мучени ученици школе. Он не покушава да помогне неком од несретних ученика Дотебојске дворане, већ само жели да што пре напусти то место и да више никада не помисли на њега. Знајући да Свирс појачава своју свирепост према Смајку због његовог новоствореног пријатељског односа са Николасом, Николас ипак улази у физички обрачун са управником и затим напушта школу. Учинивши околности још горим за Смајка, Николас га оставља у немилости Скиврса. Смајк је тај који одлучује да побегне за њим и да га прикривено прати данима. Дикенс предговор издању из 1848. године завршава неколицином речи о Николасовом лику:

> „Николас није увек беспрекоран ни пријатан, нисам ни имао намеру да он увек изгледа такав. Он је млад човек необуздане нарави и са мало или нимало искуства, те не видим никаквог разлога зашто бих таквог јунака уздизао изнад његове природе" (Дикенс 2017/1: 9).

Тврдња коју наводи у предговору није у потпуности тачна. Он Николаса поставља као природног лика, али га из тог оквира измешта, настојећи да испоштује извесне књижевне, односно позоришне конвенције. Примедба о Николасовом лику је тачна само у првом делу романа. Од тренутка када Николас напушта Крамлсов позоришни ансамбл и враћа се у Лондон, он постаје блед и плошан лик, као типски позитивни јунак мелодраме. Ганц умесно примећује да на почетку романа постоји много већа слобода у карактеризацији и

употреби хумора. Како роман одмиче, Дикенс је под све већим притиском да оствари свој моралистички и композициони циљ – да казни зле, награди добре и да све те многобројне ликове некако на крају увеже и подреди главном наративу. Тако главни ликови постају „пука једнодимензионална отелотворења добра и зла, опскрбљени крутим ставовима, јасним циљевима, и визијама непомућеним непредвиђеним случајевима који неумитно усложњавају и преображавају људско понашање" (GANZ 1976: 137). Ганц показује да Дикенс и естетски најуспелије споредне ликове на крају жртвује ради мелодрамског етичког поравнања. Пишчева композициона намера је свакако била да створи још један мелодрамски роман и да даље развије поетичку идеју изнету у *Твисту* да је мелодрама реалистична. Опште место критичког дискурса о Дикенсовом стваралаштву је да је *Николас Никлби* његов најмелодраматичнији роман. Судећи по томе, писац је у својој намери и успео. Више него у *Твисту*, радња се ослања на мелодрамске заплете, на неочекиване случајности као средства расплета, и на наглашену и извештачену изражајност у говору и понашању ликова. *Николас Никлби* је роман прожет театралношћу, односно препознатљивим конвенцијама популарног позоришта које су одавале његову фикционалну природу. Ипак, не треба заборавити да мелодрама није искључивала хумор. Напротив, подразумевала га је, на шта метафора о белим и црвеним слојевима сланине из *Оливера Твиста* подсећа. *Никлби* има више хумористичких дигресија, споредних ликова и линија наратива, које нарушавају јединство радње и атмосфере романа, него што је био случај у *Твисту*. Два слоја романа су упадљивије раздвојена. У озбиљном слоју главне радње, Дикенс прати устаљене и препознатљиве конвенције, док у хумористичком слободније развија сопствени књижевни стил. Хумористички слојеви мелодраме у *Никлбију* су такође трагови фикционалности, али и раног реализма.

Значај ширег медијског контекста за развој оригиналног у Дикенсовом делу је неупитан. Његов особени хумористични реализам развијао се у чврстој вези са условима и приликама медијског контекста. Стеге које је индустрија штампе наметала његовом стваралаштву, допринеле су развијању најаутентичнијих аспеката *Николаса Никлбија*. Све те дигресије, стрампутице које су упорно нагризале јединство романа, и које су уједно производиле најснажнији ефекат у рецепцији, настале су под притисцима медијског формата. Наиме, формат серијалног романа изискивао је много више писаних страница од просечног текста мелодрамског комада. Током писања *Никлбија* Дикенс се својим пријатељима и познаницима често жалио на потешкоће које је имао у настављању наратива. Како сведоче бројна писма, недуго након обраде почетне идеје о јоркширским интернатима, проблем инспирације за настављање приче обележио је рад на роману. Шлик наводи неколицину писама из пролећа 1838. године, у којима се Дикенс жали пријатељу и колеги Џону Форстеру. „*Никлби* је једва напредовао за слово"; „*Никлби не* иде добро" (SCHLICKE 2011: 413). Тиме се може објаснити некохерентна, епизодична и слабо повезана структура фабуле. Оптерећујући фактор био је и квантитет формата, односно предвиђен број страница који је сваки месечни наставак морао да поседује. На то се писац такође жали Форстеру: „Нисам могао ни ред да напишем све до три сата, а морам да испишем још пет листова, у које не знам шта да ставим, јер сам дошао до места на ком сам намеравао да се зауставим" (SCHLICKE 2011: 413). Како би одговорио на услов који је диктирао медији, он је расписивао споредне ликове и структурално непотребне сцене. Како Силвија Манинг (Sylvia Manning) примећује дигресије нису ометале развијање главне радње, оне су биле симптом немогућности развијања главне радње (1994: 76). Супротно пишчевим намерама, те шаренолике дигресије биле су најаутентичније еманације његовог списатељског талента. „Детаљи заправо преузимају причу, преовлађују причом, они јесу прича. Оно што би била пука рококо улепшавања у неком другом роману, у овом постају *raison-d-etre*" (JOHNSON 1952: 285–286). У њима је оригиналност долазила до

изражаја, јер њих није стварао по узору на конвенционалне и много пута виђене поступке других популарних жанрова. Оне су заправо представљале реалистичне и хумористичне скице уметнуте у већу, незграпну структуру мелодрамског романа.

> „Уместо објављивања *Николаса Никлбија*, Дикенс је олако могао да објави књигу скица, од којих би се једна звала 'Школа у Јоркширу', друга 'Позориште из провинције', затим 'Сер Малбери Хок или огољавање високог друштва', затим 'Госпођа Никлби или монолог једне даме'" (CHESTERTON 1921: 30–31).

4.2.2.4. РЕАЛИСТИЧНА ТЕАТРАЛНОСТ. Вероватно најзначајнији уметак те врсте у роману јесу поглавља са Крамлсовом путујућом позоришном трупом, или како их Честерон именује: скица о позоришту из провинције. Позоришне епизоде *Никлбија* нису само упечатљиве због ведрог хумора који доносе као забавни предах након мрачне атмосфере јоркширске школе, већ садрже и метапоетички кључ за разумевање Дикенсовог схватања уметности. Оне нису само хумористички одушак у слојевитој мелодрамској структури, већ и пример начина на који реалистичка књижевност нуди могућност спознаје стварности. Николас и Смајк наилазе на управника позоришне трупе Винсента Крамлса након бекства из Дотебојске дворане. Њихов боравак са позоришном трупом представља и паралелу и контрапункт боравку у Дотебојској дворани. Крамлса, као и Сквирса упознајемо у гостионици при раду и обеду. Обојица су у друштву дечака – Сквирс са новим „регрутима" свог интерната, Крамлс са своја два сина. У обе сцене видимо управнике како подучавају дечаке – Сквирс дисциплини и послушности, Крамлс позоришном наступу. Крамлс је успешан у свом послу као и Сквирс, а заједничка им је самопромовишућа реторика којом свој лик и дело препоручују другима. Обојица се пред другима представљају да су нешто што нису, претварају се и глуме. Пресудна разлика јесте у томе што је Крамлсу глума професија. Сквирсово претварање је уједно и превара, јер он ствара лажну слику о реалности своје школе. Крамлсово претварање је неупоредиво поштеније, јер он не ствара лажне слике стварности, већ својим позоришним радом ствара фикционалне стварности.
Дикенсова лична љубав према позоришту уткана је у ове епизоде. Детаљи којима описује саме глумце, али и све остале карике тог света, попут критичара, покровитеља и публике, процеса писања драмских текстова и постављања на сцену, и све пратеће пословне аспекте позоришта, попут промоција и прикупљања новчаних средстава, сведоче о његовом подробном познавању читавог позоришног микросвета. Међутим, упркос општем афирмативном тону позоришних епизода, оне су превасходно реалистичне. Тренутак када Николас и Смајк први пут улазе у здање позоришта служи као увод у приступ којим ће писац представити свет позоришта:

> „Није било врло светло, али Николас опази да се налази близу шаптачевог места, између голих зидова, прашњавих кулиса, плеснивих облака, дречећи обојеног дна позорнице и прљавог пода. Погледао је унаоколо; таваница, партер, ложе, галерија, оркестар, намештај и разноврсан декор, све је изгледало грубо, хладно, мрачно и бедно.
> 'Је ли ово позориште?', шапну Смајк у чуду. 'Мислио сам да је оно све у блиставој светлости и раскоши.'
> 'Па и јесте', одговори Николас, готово исто толико зачуђен, 'али не дању, Смајк, не дању'" (ДИКЕНС 2017/1: 260).

Дикенс не приказује позориште под светлима рефлектора која одржавају илузорност, већ под светлошћу дана, која разбија илузије. Чудо од детета одавно није дете, али родитељи спречавају њен раст дајући јој џин и воду сваког дана, како би остварили сопствене амбиције. „Оригинални" драматурзи су преводиоци француских текстова, које потписују као аутори. Глумци су сујетни и претворни, критичари шупљоглаво крути, покровитељи

користољубиви, а верна публика непристојно насртљива. Међусобни односи свих тих ликова су надасве театрални. Без обзира на духовно уздизање које њихова производња забавних илузија доноси бројним људима, они који стоје на даскама које живот значе, непрестано бивају унижени мислима о новцу који живот омогућава. Поучен реалношћу позоришног света, Николас га напушта и наставља да кроји сопствену реалност примењујући позоришне лекције које је научио. Театралност је „живо срце романа" (SLATER 1978б: 15), јер постаје призма кроз коју се може посматрати све што се надаље у роману дешава. Сви ликови у *Никлбију* изграђују сопствени идентитет глумећи да су оно што желе да буду (MARCUS 1965: 101). Постављањем паралеле између позоришта и Дотебојске академије, Дикенс предлаже да је и волшебну илузију школе могуће разбити спуштањем завесе, што на крају и чини.

Светови *Николаса Никлбија* су разнородни, и често делују као да су потпуно неспојиви. Сагледавањем романа у целини, епизоде из Дотебојске дворане могу изгледати као ноћна мора, а епизоде са Крамлсовом позоришном трупом као фантазмагорија. Оба одељка су привремени боравци у паралелним световима, односно алтернативним реалностима. Ту се открива значај чињенице да *Николас Никлби* није био серијал скица, већ серијални роман. Узимајући у обзир целину приказаног фикционалног света, Дикенсов роман поручује да је стварност сачињена од више упоредних светова. Тај плурализам омогућава претпоставку о могућности замишљања и стварања нових, алтернативних стварности. Завршетак *Николаса Никлбија* је остварење једне такве боље и лепше стварности за своје протагонисте. Срећан крај романа је био почетак краја једне несрећне реалности за многобројне ученике који тај роман нису могли да читају, јер нису ишли у школе за учење, већ у школе за мучење. Плурализам светова приказаних у *Никлбију* није чинио овај роман оригиналним. Напротив, то је била позната конвенција мелодраме. Шта више, то је била позната конвенција и признатијих и књижевних жанрова попут пикарског и образовног романа. Дикенс је пишући овај роман имао јаснију намеру да створи дело које ће припадати одређеној жанровској пракси. Успех дела почивао је на непотпуном остваривању те намере. Својим трећим романом, Дикенс даље утире пут ка успостављању нове књижевне праксе, која упркос дуговима постојећим жанровским конвенцијама доноси нешто што још увек није дефинисано. Дикенсов рани реализам не подразумева верно приказивање стварности, већ веран однос књижевности према стварности. Како писац тврди, он ублажава чињенице стварности, како би им омогућио да учинковитије служе својој сврси. Реалистичка фикционализација чињеница путем покретања правити-се-да-верујемо реакције, треба да доведе до буђења вере у публици да се другачија, односно боља, реалност може направити.

Ефекти постигнути *Николасом Никлбијем* засновани су на симбиози реалистичко-хумористичког и идеалистичко-морализаторског слоја. Први слој огољава мучну стварност, али на начин који омогућава рецепцију без претеране трауме. Тај ефекат је најбоље дочарао Џорџ Орвел: „У односу према Дикенсу енглеска публика је одувек била попут слона који ударце штапа осећа као пријатно голицање" (1949: 3). Други слој нуди бајковиту алтернацију те стварности и отвара простор за етичку и друштвену рефлексију. Фикција је тле на којем је овај спој могућ. Особеност симбиозе резултат је истовременог деловања пишчевих намера и талента и ограничења медија који су га понекад ометали у доследном остваривању својих тежњи, усмеравајући његов таленат ка проналажењу аутентичних решења.

4.3. *Часовник господина Хамфрија* и *Стара продавница реткости*.

До јануара 1840. године Дикенс је требало да заврши други томни роман обећан Ричарду Бентлију. Реч је била о роману на којем је радио претходних неколико година. У питању је било дело ширих размера које је најавио још у предговору *Бозових скица* четири године раније, за које је тада и почео да припрема нацрте. Планови су му се, међутим поново изјаловили. Завршивши *Николаса Никлбија*, чије је томно издање изашло неколико месеци пре окончања серијалног месечног објављивања, Дикенс уговара нови пројекат са Чепменом и Холом. Са три серијална романа иза себе, и четвртим у припреми, Дикенс је имао бојазан да се публика заситила дугих формата. Поред тога, и сам је био уморан и креативно исцрпљен од писања продужених наратива, што је већ током писања *Никлбија* наговештено. У намери да омогући одушак и себи и публици, Дикенс Чепмену и Холу предлаже нови недељни часопис *Часовник господина Хамфрија* (*Master Humphrey's Clock*) који би уређивао. Часопис је требало да има сваштарски карактер и да ауторске текстове поред Дикенса пишу и одабрани сарадници. Први број излази у априлу 1840. године. Лоша продаја навела је Дикенса да после само два месеца одустане од првобитних уредничких замисли. У јуну 1840. године сваштарски часопис постаје роман у наставцима *Стара продавница реткости* (*The Old Curiosity Shop*). Продаја од сто хиљада примерака по броју доказивала је да публика никако није била засићена дугим причама у наставцима. Писац се по први пут сусрео са писањем серијалног романа у недељним наставцима. Нови пројекат је био све само не одушак: „од 18,816 до 19,584 речи месечно, колико је писао за *Пиквика* или *Никлбија*, Дикенс је током наредних деветнаест месеци писао између 26,800 и 33,376 речи у истом периоду" (Slater 2011: 150). Показало се да убрзани ритам писања није био препрека за пишчеву креативност. Штавише, *Стару продавницу реткости* Шлик оцењује као вододелницу Дикенсове каријере:

> „Преусмеравање енергије које је произвело *Стару продавницу реткости* означило је завршетак његових књижевних година учења. Дела настала до 1840. године, без обзира на све особености, начелно су пратила установљене традиције енглеске књижевности. Са *Барнабијем Рацом, Мартином Чазлвитом* и романима који су уследили, он смело корача унапред као велики викторијански романописац, чија дела не дугују толико прошлости, колико његовом личном уметничком генију и дубокој повезаности са сопственим добом. До тог успеха делом долази захваљујући неуспеху *Часовника господина Хамфрија*" (Schlicke 2002: 4).

У овом поглављу ћемо пратити Дикенсову уредничку и књижевну делатност, будући да се новинарством у току писања *Часовника господина Хамфрија* и *Старе продавнице реткости* није бавио. Неуспешни часопис и успешни роман осветљавају проблем хибридне, односно сваштарске композиције и структуре, које су присутне и у новинарским и у књижевним штампаним форматима тог доба. На овим примерима се може потврдити испреплетеност различитих пракси писања која одликује медијску културу раног викторијанског периода. Импозантна популарност *Старе продавнице реткости* и снажно емотивно учешће публике које је пратило првобитно објављивање романа дају повода за дубље испитивање ефективних трагова серијалне фикције. Сагледаћемо стилске, композиционе и медијско-формалне аспекте романа који су доприносили емотивном и когнитивном учешћу публике у процесу читања. Коначно, испратићемо прве назнаке развијања поетичког начела које ће у каснијим годинама постати једно од кључних обележја Дикенсовог књижевног, али и новинарског стваралаштва: приказивање романтичне стране познатих ствари.

4.3.1. Часовник господина Хамфрија. Након незадовољавајућег искуства уређивања *Бентлијеве сваштаре*, Дикенс није одустао од уредничког посла, већ је настојао да обезбеди себи независније уредничко место. Такође, желео је да се опроба у другачијем формату од месечног. Већ од *Пиквика*, Дикенса је пратио проблем многобројних имитатора и плагијатора. Прва три романа су имала бројне плагиране наставке који су објављивани упоредо са оригиналима. Фрустрацију поводом плагијата изазивала су како питања ауторства, тако и питања финансијске природе. Борба за промене закона о ауторским правима обележила је читаву Дикенсову каријеру. До значајне промене долази 1842. године доношењем Указа о ауторским правима (Copyright Act 1842). Рана дела су у погледу ауторства била махом незаштићена. Недељни формат је представљао могуће решење за заустављање плагијатора – време за писање плагираних наставака је знатно скраћено (Patten 2006: 33). Поред тога, као што је већ речено, недељници су били најчитанији формат периодика. Дикенсова одлука да убрза ритам објављивања мотивисана је и жељом да обезбеди већи утицај на публику.

Током лета 1839. године Дикенс је почео да развија план за нови недељник. У писму Форстеру он износи оквирну замисао:

> „Предложићу да започнем, као и *Посматрач*, са неком пријатном фикцијом о пореклу публикације; увео бих мали клуб, или групицу ликова, чије би се личне историје и доживљаји провлачили кроз цело дело; стално бих уводио нове ликове, поново бих представио господина Пиквика и Сема Велера [...], писао бих интересантне есеје о разним слабостима савременог доба како се појављују, искористио бих све текуће догађаје и свакојаке форме попут скица, есеја, прича, авантура, писама измишљених дописника итд, како бих садржај учинио што разноликијим" (Dickens 1965: 563–156).

Уместо Бентлијеве, Дикенс је нудио сопствену сваштару. За разлику од Бентлијевог, Дикенсов часопис не би избегавао да се бави актуелним, проблематичним темама. Учесталији ритам објављивања доприносио би актуелности и правовремености таквих текстова. Како би пружио што разноврснији садржај, Дикенс је намеравао да комбинује фикционалне и фактографске текстове. Мешање фикције и фактографије под окриљем једног часописа био је конвенционални концепт. Часописи на које се непосредно угледао припадали су осамнаестовековној периодичној традицији. Поред *Посматрача* (*Spectator*) којег наводи у писму, узори су му били и *Брбљивац* (*Tattler*), *Доколичар* (*Idler*) и *Пчела* (*Bee*). Све те часописе одликовао је спој духовитости и критичности у приступу савременим темама, најбоље описан у начелу *Посматрача* да: „духовитошћу пробуди моралност, и да моралношћу обузда духовитост". Са *Брбљивцем* започиње традиција фикционалне новинарске персоне, као обједињујуће структуре часописа. Надовезујући се на тај поступак, Дикенс осмишљава господина Хамфрија, као средишњу фигуру и везивно ткиво разнородног садржаја часописа. Изричито наводећи узоре, односно хипертекст свог новог часописа, Дикенс га недвосмислено сврстава у конкретну конвенционалну новинарску праксу која је подразумевала мешавину фикције и фактографије. Међутим, он се позива и на књижевне узоре. Различити серијали садржаја били би писани по узору на наративне поступке *Хиљаду и једне ноћи*, сатирични тон Свифтових *Гуливерових путовања*, Голдсмитова псеудо-оријентална писма *Грађанин света* и *Алхамбру* Ваштингтона Ирвинга (Dickens 1965: 564).

Начин илустровања је сведочио о Дикенсовим амбицијама поводом часописа. Уместо дотада коришћеног метода челичних гравира, опредељује се за дрворезе. Дрворези су били технички и временски захтевнији за израду, али су пружали више могућности за прелом. За разлику од челичних гравира које су се штампале одвојено од текста и које су

неповезано убациване у текст, дрворези су могли да се утисну на странице заједно са текстом. Пошто је смањио интервал објављивања, а повећао продукциону сложеност часописа, Дикенс је за потребе илустровања ангажовао чак четири стална илустратора. Разноликост стилова илустрација требало је такође да допринесе сваштарском карактеру часописа.

4.3.1.1. Жанр сваштаре. Сваштара као жанр, периодичне штампе развијала се као одговор на потребе растуће публике и начин за досезање што већег броја читалаца (Rubery 2009: 8). Описујући осамнаестовековне сваштаре Мајкл Суарез (Michael Suarez) наводи: „сваштаре су обично компилације релативно скорашњих текстова који одговарају савременим укусима (2001: 218). Суарез инсистира на савремености и иновативности сваштара. Преплитање већег броја жанрова, тема, стилова имало је за циљ да заинтересује што већи број читалаца различитих склоности и интересовања. Заједно са растом индустрије штампе која доноси разноврсност садржаја доступног све већем броју читалаца, јавља се и све више различитих укуса међу публиком (Hauser 2013: 24). У таквом амбијенту, сваштара која садржи за свакога по нешто показала се као један од најпродорнијих формата за широко читалаштво које је захтевало приказ разноврсних модалитета реалности (Hauser 2013: 24).

Разматрајући деветнаестовековне сваштаре Хелен Хојзер (Helen Hauser) у есеју „Форма и рефрома: сваштарски роман" ("Form and Reform: The Miscellany Novel") уводи нови поджанр – сваштарски роман. Путем њега она прецизније објашњава једну врсту дела која су специфично везана за културу штампе раног викторијанског периода. Релативно кратак век овог поджанра – од 1836. до 1848. године – неодвојиво је везан за рано стваралаштво Дикенса. Хојзер *Пиквиков клуб* сматра родоначелником поджанра, док у преображајима издања *Старе продавнице реткости* види његово узмицање са књижевне сцене. *Часовник господина Хамфрија* она такође карактерише као сваштарски роман. Сваштарски роман је плод трансмедијалних и транстекстуалних превирања, одмеравања и огледања. Особен је за период у којем су се путем иновативних формата најбоље могла истражити још увек непозната пространства убрзано расуће културе штампе. Најзначајнији увид који сагледавање овог поджанра пружа за нас јесте дубока испреплетеност новинарских и књижевних жанровских матрица. Наиме, Хојзер показује да је принцип сваштарске структуре тачка преклапања традиције периодичне штампе и жанровске традиције романа.

Две кључне одлике сваштарског романа су дезинтегрисана форма и макро-наративна структура (Hauser 2013: 22). Дезинтегрисана форма подразумева наративне уметке који циљано нису интегрисани у макро-наратив. Појам макро-наратива она уводи као замену за појам оквирног наратива, односно као подврсту оквирног наратива која у нижем степену и недоследније саставља уметнуте сегменте. Оба елемента су присутна и у сваштарским часописима осамнаестог и деветнаестог века. Сваштарски роман је другачији од часописа јер су у њему присутни континуирани наративи, било да је у питању мета-наратив или неки од уметнутих наратива. Као и у случају часописа, сваштарски роман је укорењен у савремености и вођен је праћењем многоструких укуса хетерогене публике.

Међутим, Хојзер примећује да је сваштарски роман, премда неодвојив од културе штампе раног викторијанског периода, такође део дужег континуума романескне традиције. Надовезујући се на Бахтиново разумевање хетероглосије, односно вишегласја романа Хојзер указује да је принцип сваштарске структуре подједнако карактеристичан за жанр романа. Хетероглосија као мешавина различитих језичких дискурса који нису међусобно хијерархизовани јесте управо оно што сваштарска структура омогућава. Роман може да прикаже тоталитет света не као организовану хијерархизовану и јединствену представу,

већ као низове различитих, некада и насумичних, визура, гласова, становишта који су обједињени структуралним принципом, а не доминантним гласом аутора. Жанр романа може да инкорпорира у себе трагове других жанрова и да прикаже различите модалитете и перспективе посматрања света и стварности. То смо у нешто сведенијем, мелодрамском бинарном облику видели на примеру *Твиста* и *Никлбија*. Својом структуром, роман релативизује постојање само једног верног начина представљања стварности, следствено и појмове тачности, истине и реалистичности. Све се то може рећи и за сваштарски часопис, чиме се подвлачи сличност у структуралном принципу жанрова који се традиционално сврставају у две одвојене праксе – новинарску и књижевну.

Постојање мета-наратива у *Часовнику господина Хамфрија* требало је да послужи као обједињујући структурални костур, који би био довољно отворен тако да не ограничава слободу и разноврсност уметнутих сегмената. Структура дела представљала је својеврсну инверзију *Пиквикового клуба*, „са уметнутим причама у првом плану, а авантурама протагониста у позадини" (GIFFONE 1987: 104). Овог пута, Дикенс је настојао да унапред испланира композициону структуру публикације, и да успостави ауторску и уредничку контролу над свим аспектима неконтролисаног, *ad hoc* планирања које је обележило *Пиквиков клуб*. Уметнуте приче које су у *Пиквику* биле слабо или нимало повезане са главном радњом и које су служиле превасходно да попуне неопходан број страница месечних наставака, у недељнику су замишљене као главни садржај. Њихова разноврсност и међусобна неповезаност су поетички утемељене и циљане. Све елементе који су у *Пиквиковом клубу* могли изгледати као списатељска слабост, Дикенс преокреће у поетичко начело *Часовника господина Хамфрија*. Тако себи обезбеђује терен на којем може даље развијати и увежбавати различите наративне, композиционе и стилске поступке.
Важан вид разноврсности сваштаре представља мешање регистара фикционалног и фактографског. Развој штампе даје већу и распрострањенију видљивост хетерогености стварности и доприноси усложњавању хетерогености медијских представа стварности. Метанаратив сваштаре почива на претпоставци о разнородности садржаја који обухвата. Разнородност се, између осталог, постиже сврставањем фикционалних и фактографских текстова под окриље исте макро-наративне структуре. Таква структурална концепција одражава формат часописа који смо окарактерисали као прелазни облик између новинарства и књижевности. Подражавајући структуру тог хибридног књижевно-новинарског медијског формата, сваштарски роман одступа од сваштарског часописа у свом третману фактографског садржаја. Наиме, у оквирима сваштарског романа фактографски садржај је махом само привидно такав, он припада категорији фикционализованих чињеница. Применом конвенције негирања фикционалности и истицањем истинитости, документарности и аутентичности одређених сегмената, сваштарски роман ствара привид фикционално-фактографске хибридности. Такав је случај са наводном документарном природом записа Пиквиковог клуба које Боз уређује. Иста конвенција се примењује у *Часовнику господина Хамфрија*, што ћемо у наставку детаљније показати. Основни циљ сваштарског модела јесте представљање што ширег спектра појава стварности (где се и фикционалне приче виде као интегрални део стварности), која се на штампаном папиру одражава кроз примену што већег броја писаних жанрова и формата. Хојзер тврди да је фикционализација чињеница, односно присуство псеудо-фактографског усидравало сваштарски роман у савремену стварност и тиме му омогућавало ангажовани и критички потенцијал. Она закључује да је поджанр виђен као ефикасан начин за подстрекивање промена у друштву. Дикенсове првобитне намере у постављању основа недељника потврђују да је и сам имао тај циљ као уредник. Из свега наведеног видимо да је Дикенсов жељени часопис требало да стоји у

међупростору књижевности и новинарства, јер је управо из те позиције могао да има најснажнији утицај на читалаштво.

4.3.1.2. Поигравање са границама фикције. У првим бројевима недељника Дикенс започиње неколико издвојених серијалних линија, такорећи рубрика. На првом месту, то је аутобиографски, односно биографски наратив Хамфрија и његових клупских пријатеља. Овај сегмент служи као оквирна, односно уводна прича у којој сазнајемо појединости о клубу и његовим члановима. Господин Хамфри се приказује као врста алтер ега фланера Боза из *Скица*. Хамфри и Боз деле исту очараност лутањем и откривањем скривених кутака града и његових необичних становника. Стари Хамфри је, додуше, нешто особенији у својим лутањима. Он има изразиту наклоност ка лутању ноћу:

> „Иако сам стар човек, ноћ је моје обично време за шетњу [...] То ми је неосетно прешло у навику због тога што ми је то згодно због моје телесне мане, као и због тога што ми пружа већу погодност за размишљање о карактерима и занимању људи којих су пуне улице. Светлост и тишма услед бела дана нису никако згодне за залудне сврхе као што су моје; један летимичан поглед на понеко лице у пролазу, при светлости уличне светиљке или дућанског излога, често је подеснији за моју сврху, него кад бих га видео у пуној светлости; а усто, ако баш морам да додам истину, ноћ је у том погледу благонаклонија од дана, који исувише често без и најмањег устезања и милости руши све куле у ваздуху, чим их човек сазида" (Дикенс 2014: 5).

Лутајући, он прикупља инспирацију, анегдоте и приче, које затим дели на заседањима свог клуба. Клуб господина Хамфрија заседа једном недељно, у његовом дому, поред старог часовника, што инспирише наслов часописа. Поред Хамфрија, клуб чине три старија господина, чији описи су такође дати у оквирној причи. Чланови клуба деле сличне карактерне особине и однос према свету – сви су махом меланхолични, носталгични и у мањој или већој мери изопштени из друштва.

Из уводне приче се углавном прелази на рубрику под насловом „Часовник" у којој се налазе уметнуте приче које чланови клуба приповедају приликом окупљања. Првом уметнутом причом започиње серијал „Дивовских хроника", односно кратких приповести које клубу представља безимени глуви господин као метадијегетички приповедач, а чији су интрадијегетички приповедачи легендарни дивови Гог и Магог[55]. Хронике дивова су обележене фантастичним елементима и жанровски су блиске бајкама. Наводи се да их је написала рука глувог господина. Насупрот томе, у трећем броју у оквиру „Часовника" приложена је „Исповест нађена у затвору за време Чарлса Другог". Не помиње се који од чланова приповеда ову причу, чиме се наговештава фактографски карактер и аутентичност исповести. Поред оквирног наратива и уметнутих прича, први бројеви су садржали само још једну жанровски издвојену рубрику – „Дописништво". Писма читалаца се појављују у другом и четвртом броју. Она такође служе као средство усидравања фикционалног света часописа у реални свет.

У уводној речи Хамфри објашњава да ће на састанцима клуба бити шест столица: четири за постојеће чланове, и две за потенцијалне придошлице. Тиме оставља могућност накнадног обогаћивања клуба новим члановима, али и упућује позив читаоцу да се и сам имагинативно смести у једну од празних столица. Писмо из првог броја потврђује настојање да се публика уплете у фикционалну игру са *Часовником*. Пише га непотписани

[55] Изворно библијски дивови. Лондонска легенда о дивовима Гогу и Магогу датира из средњег века. Од тада они представљају симболичке заштитнике Лондона.

господин који жели да постане члан клуба. Поред себе, он препоручује и свог неименованог пријатеља. Без икаквог образложења, након писма се наводи да је господин Хамфри одбио дотичне пријаве.
Писма читалаца била су редовна рубрика осамнаестовековних часописа које је Дикенс имитирао. Кореспонденција са читаоцима била је саставни део уређивачке политике *Брбљивца, Посматрача* и других, као вид привлачења и укључивања публике. Питање ауторства тих писама било је проблематично (Bond 1959: 8–12). Још у осамнаестом веку подразумевало се да писма читалаца уредници часописа коригују и „улепшају", што су и сами читаоци неретко захтевали у својим дописима. Писма су углавном била непотписана или потписана псеудонимом или иницијалима, што је упућивало да она нису имала сврху самопромовисања појединачног читаоца, већ да су била у служби формирања колективног гласа јавног мњења унутар часописа. Још у то време, публици је било јасно да су нека писма читалаца у целости писали сами уредници, преузимајући улогу фикционалних читалаца. Писма читалаца, као рубрика, нису била значајна због своје аутентичности, колико због циља стварања попришта гласа и мишљења анонимне јавности.
Писмом господина који препоручује свог пријатеља и себе Хамфријевом клубу Дикенс прати познату новинарску конвенцију. Дописник себе представља као „џентлменског хроничара" и хвалисаво истиче своју упућеност у спелтке и афере високог друштва чијим обелодањивањем може увећати привлачност часописа. Он уз писмо шаље и своју визит-карту и са нарцисоидном претворношћу се жали на то како никако не успева да прикрије своје име, јер га сви тако добро познају. Његово име се, међутим, не наводи у часопису. Уместо тога, након писма приложена је илустрација хвалисавног џентлмена. У трећем броју *Часовника*, следи реакција на писмо џентлмена. Потписује га извесна Белинда из Бата, која се, препознавши аутора претходног писма по приложеној илустрацији, обраћа Хамфрију тражећи адресу џентлмена. Она открива да ју је џентлмен пре неког времена завео изјавама љубави и обећањем брака, позајмио новац од ње, а затим нестао. Након писма се наводи да господин Хамфри није у могућности да ода адресу свог дописника, али да објављује Белиндино писмо како би јавно апеловао на његову веру и племенитост. Повезивањем ова два писма Дикенс поставља основ за настављање наратива о џентлмену хроничару и Белинди. Међутим, рубрика „Дописништва" није даље развијана након Белиндиног писма.

Сваки следећи број показивао је све већу некохерентност у структури. У четвртом броју не постоји рубрика „Часовник". Уместо ње, уводни аутобиографски сегмент садржи приповест. Она се наводи под насловом „Личне авантуре господина Хамфрија" и поднасловом „Стара продавница реткости". За разлику од прича које се приповедају у оквиру „Часовника", односно приликом окупљања клуба, „Стара продавница реткости" се представља као аутобиографска епизода самог приповедача. Већ тиме, Дикенс нарушава конципирану структуру часописа, која је подразумевала правилнији распоред оквирног и уметнутих наратива.
Противно Дикенсовим очекивањима, продаја *Часовника* је почела да опада већ након другог броја. Зато у петом броју он спроводи једну од првобитних намера – поновно увођење ликова господина Пиквика и Велерових. Популарност ових ликова није јењавала с годинама, те је Дикенс сматрао да ће њихов повратак у оквире другог дела обезбедити часопису сигуран успех.

> „Пиквик је био једини Дикенсов јунак ког је писац био у искушењу да поново оживи под истим именом у неком каснијем делу. Међутим, када се Сем и он на кратко појаве

> у неуспешном оквиру *Часовника господина Хамфрија*, ту налазе свој крај" (WELSH 1967: 29).

Сусрет господина Хамфрија и господина Пиквика дочарава и потврђује популарност Пиквика: „'Одмах сте ме познали!', рече господин Пиквик. 'Какво ми задовољство причињава помисао да сте ме одмах познали'. Рекох му да сам често читао његове авантуре и да ми је његов изглед добро познат захваљујући објављеним портретима" (DICKENS 1840: 53). Пиквик постаје пети члан клуба Часовника. У даљем тексту Хамфри инсистира на познатим детаљима описа Пиквика, посебно истичући неодвојивост његове личности од његових чувених камашни (DICKENS 1840: 73). Као да покушава да поново оживи текст *Пиквиковог клуба*, Дикенс уводи и друге интертекстуалне референце. Када се од Пиквика затражи да предложи последњег члана клуба Часовника, који би попунио шесту столицу, он кандидује незапаженог лика који се само једном појављује у постхумним записима његовог клуба. Џек Бамбер је старац који је опседнут причама о духовима. Накратко се појављује у двадесетом поглављу *Пиквиковог клуба*, а у наредном приповеда једну од уметнутих прича. Пиквик уверава чланове клуба Часовника да је у питању особена и непоновљива личност, но његов опис је недвосмислено сличан Хамфријевој дружини старих отуђених меланхолика.

Пиквик на сличан начин потврђује познатост Хамфријевог клуба, препознавши чувени часовник. „'А ово је', рече господин Пиквик одједном, 'Ово је часовник! Јао мени! А ово је стварно стари часовник!'" (DICKENS 1840: 53). Хамфри објашњава да је Пиквик још дуго детаљно проучавао часовник, а затим показао једнако интересовање за сваки други комад намештаја у соби, који су у претходним бројевима часописа такође описани. Ипак, увођење Пиквика у дом господина Хамфрија није служило само како би неупитна популарност једног фикционалног света поспешила упитну популарност другог. У тренутку када Хамфри позна Пиквика, он наставља разговор на тему свега што је у штампи објављено о њему:

> „Мислећи да је добра прилика да продубим тему, изјавио сам му саучешће поводом многобројних клеветања његове личности која су се појавила у штампи. Господин Пиквик одмахну главом и на тренутак се учини огорченим, али поново се осмехнувши, додаде да сам без сумње упознат са Сервантесовим уводом у други део *Дон Кихота*, и да су ту до танчина изражена његова лична осећања по том питању" (DICKENS 1840: 51).

Непосредно позивање на Сервантеса и његово чувено метафикционално поигравање у другом делу *Дон Кихота* Дикенсу служи као коначно крунисање паралеле између његовог и Сервантесовог јунака. Још од увођења Сема Велера у *Пиквиков клуб*, критика је почела да истиче сличност између Дикенсовог и Сервантесовог дела (POTAU 1993: 105). Мерцедес Потау (Mercedes Potau) набраја основне паралеле између два романа, али превиђа вантекстуалне, издавачке паралеле, које су оба писца надахнула на метафикционалне разраде. Популарност оба дела довела је до појаве многобројних плагијата и имитација, које су повратно обезбедиле још већу популарност оригиналима. Као што је већ речено у случају феномена популарности *Пиквиковог клуба*, то је довело и до извесног продирања фикционалних светова у стварни. Сервантес издашно користи ту околност да се и сам поиграва са границама фикције у читавом другом делу романа. Дикенс то чини знатно стидљивије, управо увођењем главних ликова *Пиквиковог клуба* у други фикционални свет и наведеним Пиквиковим поређењем своје судбине са судбином *Дон Кихота* као романа, а не дон Кихота као лика. Увођење ликова из једног фикционалног света у други не доприноси само пробијању граница фикционалних светова. Хамфријево подсећање на

стварне клевете фикционалног лика служе како би се замаглила граница између фикције и стварности.

Упутно је да Дикенс нигде у *Пиквиковом клубу* не реферише директно на Сервантесов роман. Најочигледнији одјек је приметан у наведеном завршетку романа, у ком се аутор опрашта од свог измишљеног лика. Упркос бројним текстуалним сличностима попут карактеризације, односа ликова, епизода, теме односа идеализма и стварности, пародијских и сатиричних елемената, повезаност се непосредно истиче тек у *Часовнику господина Хамфрија*. Значајно је да је повезаност коју Дикенс издваја вантекстуалног и метафикционалног карактера. Шта више, Пиквик не говори о својој сличности са Сервантесовим ликом, већ са самим Сервантесом. Осећања на која Пиквик реферише нису његова, већ пишчева:

> „Бог ми био у помоћи, колико ли само жељно мора бити сада ишчекујеш, пресветли или пак из простог народа читаоче, овај пролог, верујући да ћеш у њему наћи освете, грдње и увреде на рачун аутора другог *Дон Кихота* […] Е, па стварно ти нећу пружити то задовољство, јер мада увреде распирују бес и у најсмернијим грудима, у мојима ће то правило претрпети изузетак. Волео би ти да му кажем како је магарац, малоуман и дрзак, али то ми није ни на крај памети: његов грех нека му је казна, што је закувао, то нека куса, и нек иде с милим богом" (Сервантес 2005: 9).

Враћање Пиквика у оквире нове публикације коју Дикенс не само да пише, већ и уређује, није имало за циљ само да привуче публику опробаним и доказано вољеним јунацима. То је био Дикенсов начин да се обрачуна са својим плагијаторима и имитаторима који су већ годинама писали и објављивали друге *Пиквике*. Метафикционални оглед у *Часовнику господина Хамфрија* јесте била обрада актуелне теме савремене стварности, односно суптилна критика законских оквира који су обезбеђивали ауторска права. Дикенс поново пише о Пиквику како би поручио читаоцу:

> „Пази да не изгубиш из вида како је овај други део *Дон Кихота* који ти поклањам искројио исти мајстор и од истог платна као и први, и да ти у њему дајем дон Кихота продуженог, све док на крају не буде мртав и сахрањен, како се нико не би дрзнуо да о њему поново сведочи" (Сервантес 2005: 12).

Дикенсов повратак свом вољеном јунаку, није резултирао ни приближно успешним делом као Сервантесов. Неколико бројева *Часовника* у којима се појављују Пиквик, Сем и стари Велер нису побољшали продају. Публика раног викторијанског периода није марила да ли се Пиквик родио само за Дикенса, нити ју је привлачила идеја да је Дикенс рођен само за Пиквика. Напротив, судећи по популарности плагираних верзија, уживала је у њима више него у оригиналу. *Часовник господина Хамфрија* није био *Други део Пиквиковог клуба*, већ скуп елемената који су у самом *Пиквиковом клубу* имали најмање везе са авантурама Пиквика и дружине – неповезаних уметнутних прича различитих жанрова, превасходно мрачног тона. Утисак живости и стварности које су Пиквикове серијалне авантуре стварале, замењен је статичним причањем прича о старим временима испред старог часовника. Обртање композиционог принципа *Пиквиковог клуба* и давање првенства уметнутим разнородним причама над оквирним наративом показало се као непопуларно решење за Дикенсову публику. Измештањем Пиквика и Сема из случајних низова околности који су њихове авантуре чинили сличним животу, у статичне улоге приповедача, Дикенс им је одузео виталност, а сам се, као писац, одрекао њиховог реалистичног потенцијала.

У последњем покушају да *Часовник господина Хамфрија* задржи предвиђену структуру сваштаре, Дикенс се поново ослонио на лик Сема Велера и његовог оца. Пиквик на

састанке клуба долази у пратњи верног слуге Сема, од којег се не одваја, а обојицу их прати стари Велер, у својству телохранитеља. Током заседања клуба Часовника, Велери бораве у кухињи, заједно са кућепазитељком и суседом брицом. Већ после прве посете Пиквика Хамфријевом клубу, Велери оснивају сопствени клуб у кухињи под именом „Ручни сат господина Велера", као паралелу и пародију клубу који се састајао на спрату куће. Клуб сата пародира клуб Часовника утолико што господин Велер, као изабрани председавајући, настоји да спроводи сличне процедуре приликом заседања. За разлику од озбиљности и суморности с којом се оне спроводе у Хамфријевој соби, у кухињи све одише комиком. Не пародирају се само процедуре, већ и приче које окупљени чланови клуба причају. Чланови горњег клуба током целе недеље прикупљају записе, које на састанцима читају. То су махом приче из прошлих времена, стилски уобличене и конвенционалне. У приземљу, послуга без припреме и предумишљаја дели усмене анегдоте из свакодневног, савременог живота. У духу Велера, оне су комичне, језички инвентивне и жанровски припадају слободнијем и разнороднијем корпусу уличне, популарне усмене књижевности. Делатност клуба Сата завршава се после само две анегдоте које је Сем испричао окупљенима. Семово присуство не спашава *Часовник господина Хамфрија*, као што је својевремено спасило *Пиквиков клуб*.

Без обзира на релативно слаб успех метафикционалних поигравања у часопису, ти наративни огледи су важан показатељ развоја Дикенсове саморефлексије о сопственом положају и статусу својих текстова у индустрији штампе. Путем испробавања различитих писаних формата под окриљем једног часописа, он преиспитује постојеће медијске конвенције. Захваљујући учесталој серијалној публикацији, он дозвољава и публици да их преиспитује. Шта више, сталним ослушкивањем реакција публике и прилагођавањем даљег тока часописа у складу са тим реакцијама, Дикенс потврђује да је активна улога читалаца једна од основних конвенција новонастајућег масовног медија штампе. Метафикционални сегменти часописа наглашавају такав статус публике и могу се разумети као облици медијске свести код Дикенса. Ток развоја конвенција у оквирима масовног медија, било књижевних, било новинарских, није вођен ауторском намером, већ дијалектичким односом аутора и публике. Рађање читаоца, у овом случају, није последица смрти аутора. То је повод за рађање нове врсте аутора, који да би био читан, мора бити спреман да и сам *чита* своју публику.

4.3.1.3. Романтична страна познатих ствари. Без обзира на издвојене примере поигравања са конвенцијама фикције, садржај првих бројева *Часовника госпдина Хамфрија* био је изненађујуће монотон. „Гипка наративна машинерија Часовника […] деловала је као формат који пружа простор за неуздржану оригиналност и експериментисање са бројним приповедачима и кратким делима" (Mundhenk 1992: 645). Тај потенцијал Дикенс не користи. Мета-наратив је, напротив, ограничио предвиђену разноврсност садржаја и форми. Први бројеви садржали су углавном кратке приче сличних наративних и тематских одлика. Сами ликови мета-наратива, као метадијегетички приповедачи, утицали су на врсту уметнутих прича. Хамфријев карактер, на првом месту, даје тон целом часопису: „Уместо обећане разноврсности тона, ту је медитативна и тмурна монотоност господина Хамфрија" (Mundhenk 1992: 647). Кетрин Читик сматра да је управо карактеризација Хамфрија била основна уметничка погрешка коју Дикенс чини у постављању недељника. На првом месту, сама фигура ејдолона, коју је Дикенс настојао да врати по узору на осамнаестовековне часописе, није била пријемчива публици с почетка четрдесетих година деветнаестог века. Још већи проблем, представља карактер главног лика: „Приповедачев карактер није био дорастао његовом приповедачком таленту" (Chittick 1982: 163–164). Даље изневеравајући своју намеру да пружи разноврсност,

Дикенс и остале чланове клуба обликује као варијације главног лика. Четири члана клуба Часовника су изузетно слични:

> „Људи усамљених навика, чије је ране изгледе помрачивала нека врста облака [...]. Чији романтични духови нису још увек били угашени, и који су задовољни да лутају кроз овај свет у пријатном сну, радије него да икада будним оком погледају грубости стварности" (DICKENS 1840: 5).

Сви су друштвено одбачени, првенствено због својих личних особина. То је био клуб ћудљивих, повучених, помало тајанствених, усамљених старих мушкараца. Приче које причају карактерише иста удаљеност од савременог друштва и стварности, меланхоличност, и склоност ка бегу у носталгично романтизовану прошлост и фантазију. Часовник поред којег се окупљају симболише управо ту склоност ка враћању у прошлост. Таква атмосфера није била блиска осамнаестовековним узорима: „Узрујана врева дневног света осамнаестовековног периодичног есејисте уступила је место тајанственом и сеновитом свету романтичности и поетизоване алегорије" (SLATER 2011: 145). Слејтер објашњава да овај период Дикенсовог стваралаштва обележава повлачење у машту, саноликост, личну и колективну прошлост, као контрапункт заузетој, пословима испуњеној свакодневици коју је живео. Недељник је требало да буде мирна и сталожена противтежа неухватљиво брзом темпу новинарства које је опсесивно јурило новости и новине.

Часопис је означио преокрет у Дикенсовом односу према представљању стварности. За разлику од својих до тада објављених дела у којима је истицао да је оно што приказује слично животу и савременој стварности, текстови који су чинили *Часовник господина Хамфрија* углавном су били окупирани прошлошћу, маштовитим и необичним. Супротно од кретања ка развијању дистинктивнијег реалистичког поступка, што се из апостериорне перспективе може очекивати, Дикенс се окренуо ка романтичном. *Часовник господина Хамфрија* био серијал текстова који су се бавили приказивањем романтичне стране познатих ствари, пре него сваштара. Док ће у каснијем раду приказ романтичне стране познатих ствари постати једно од кључних начела Дикенсове поетике, у *Часовнику* се само назиру рудиментарни трагови значења те синтагме. Романтично у овом контексту не подразумева директну везу са традицијом романтизма као правца књижевности, већ општију одредницу за особену перспективу посматрања стварности. У часопису романтична перспектива значи онеобичена перспектива, што је за Дикенса непосредно маштовита перспектива детета. С тим у вези, романтично је подразумевало носталгично окретање ка прошлости, личној и колективној. Ова тенденција је видљива већ по Дикенсовом избору књижевних и новинарских узора за свој часопис. Све су то била штива која су обележила његово детињство и која су за њега имала сентименталну вредност (CHITTICK 1990: 139–140). Стварањем новог часописа за своје савременике који би одисао духом тих старијих дела, Дикенс је настојао да и у њима пробуди носталгију и сентименталност и да их подсети на то како су сами посматрали свет као деца. Иако је у претходна два романа као протагонисте имао дечака и младића, Дикенс ни у *Твисту* ни у *Никлбију* не романтизује детињство и младост. Напротив, приказује реалне околности које су одрастање многих чиниле ноћним морама. Са *Часовником* он открива другу, апстрактнију, али и универзалнију страну детињства. То је свет дечије маште, који може пружити уточиште од туробне или страшне стварности не само деци, већ и одраслима који задрже способност враћања у детиње стање духа. Стари Хамфри и његови клупски пријатељи оличавају управо фигуре одраслих који нису изгубили способност имагинације. Међутим, Дикенсов први покушај у приказивању романтичне стране

познатих ствари био је једноличан и отужно лишен виталности. Склоност стараца ка имагинативном била је само начин бега и дисоцијације од стварности. Границе фикције у њиховом клубу биле су превише чврсто одређене, а саму фикцију су поставили као супротност стварности. Дистанцирајући себе од стварности и јавности, чланови Хамфријевог клуба су навели публику да се дистанцира од часописа. Успешније решење у приказивању романтичне стране познатих ствари Дикенс ће открити тек након што се одрекао господина Хамфрија, његовог клуба и саме идеје сваштарског часописа.

4.3.1.4. Прича „Стара продавница реткости". Прича о старој продавници реткости и малој Нел која у њој живи и ради заједно са својим дедом започиње као једна од анегдота господина Хамфрија. Он током једног од својих лутања наилази на продавницу и остаје под јаким утиском предмета и бића која је испуњавају. Након што напушта продавницу, Хамфри наставља да размишља о девојчици и њеном неприродном окружењу:

> „Али целе те ноћи, будан или у сну, ја сам се стално враћао на исте мисли и по мозгу су ми се врзле све оне исте слике. Стално су ми пред очима биле оне исте старе, мрачне и суморне просторије – мрки челични панцири са својим тихим, аветињским изгледом – сва она искривљена лица што се кезе из дрвета и камена – прашина и рђа, и жижак што живи у дрвету – и оно лепо дете само усред све те старежи и трулежи, и ружне оронулости слатко спава и смеши се у својим светлим и ведрим сновима" (Дикенс 2014: 20).

Тек три броја касније следи наставак Хамфријеве приче „Стара продавница реткости". Друго поглавље приче отвара Хамфријево признање да после недељу дана борбе, није успео да се одупре враћању у продавницу. У том тренутку, настављање појединачне приче није угрожавало концепцију сваштаре, будући да су и неке друге до тада објављене приче, попут „Приче господина Пиквика" имале наставак. Поглавља „Старе продавнице реткости" наставила су да се објављују заједно са другим садржајем часописа све до краја јуна 1840. године, када првобитна концепција часописа бива у потпуности напуштена.
Хамфри је присутан као интрадијегетички приповедач у прва три поглавља „Старе продавнице реткости". Његов приповедни стил чврсто усидрава причу „Стара продавница реткости" у оквире часописа. Уместо дозвољавања дезинтегрисане форме о којој говори Хојзер, мета-наратив *Часовника* заправо чвршће повезује оквир и уметке путем јединствене и субјективне приповедачке визуре. Контрадикција у намерама и изведби која је већ примећена, наставља да се испољава. Розмари Мундхенк (Rosmary Mundhenk) истиче да је монотоност која одликује остали садржај *Часовника* присутна и у првим поглављима „Старе продавнције реткости". Иако се прича о малој Нел од почетка развија на принципу јаких контраста, који, између осталог и привлаче Хамфрија ка даљем откривању те приче, његово приповедачко посредовање уједначава крајности и супротности. Хамфри ублажава јачину контраста, „прекривајући их магловитом нестварношћу" (Mundhenk 1992: 649). Како прича одмиче, Хамфријева субјективна визура постаје стега, те се он као приповедач повлачи:

> „А сад, пошто сам причу довео довде као свој лични доживљај и читаоца упознао са овим личностима, ја ћу ради згоднијег приповедања, себе издвојити из његовог даљег тока, па пустити да они који у њему играју истакнуте и потребне улоге говоре и раде сами за себе" (Дикенс 2014: 36).

Све што је наведено као недостатак или уметничка мањкавост фигуре Хамфрија као ејдолона и фокализатора приче у наставцима уједно су и одлике које *Часовник господина Хамфрија*, заједно са причом „Стара продавница реткости" чине уједначенијим и конхерентнијим од иједног дотадашњег Дикенсовог дела. Иронија што то постиже у делу

у ком стреми ка супротном не умањује значај корака који Дикенс радом на свом првом часопису прави у правцу успостављања већег јединства наративног гласа, а следствено и тона наратива.

4.3.2. *Стара продавница реткости.* Дикенсово предвиђање жеља публике није било тачно. Публика није била уморна од дугих прича у наставцима, напротив. *Часовник господина Хамфрија* био је први велики неуспех у Дикенсовој каријери, али је изнедрио најуспешније дело до тада. Од дванаестог броја *Часовник господина Хамфрија* дословно постаје „часопис са само једним чланком", односно серијалним романом под насловом *Стара продавница реткости*. Иако је роман наставио да излази у корицама непопуларног *Часовника господина Хамфрија,* недељни бројеви су достигли продају од сто хиљада примерака. Роман је потом издат и у месечним наставцима. Током 1840. и 1841. године објављено је и тротомно издање *Часовника господина Хамфрија*, које је садржало уводне сваштарске бројеве, као и два романа која су касније развијена у његовим оквирима. Као једнотомни роман *Стара продавница реткости* излази 1841. године. За ту прилику Дикенс дописује завршетак првог поглавља којим настоји да мотивише преображај формата.

У додатом тексту он наглашава Хамфријеву опседајућу знатижељу ка откривању више појединости о Малој Нел. Његове мисли су својеврсно аутопоетичко објашњење и оправдање за преображај колажног часописа у серијални роман. Као прво, Хамфри истиче алегоријски потенцијал живота чистог бића младог детета у прљавом простору, затрпаном старудијама: „овако ми се чинило да она постоји као у некој алегорији, те да окружена таквим приликама, тако неодољиво изазива моје интересовање да ми (као што сам већ приметио) све то није никако избијало из главе макар шта радио" (Дикенс 2014: 20). Он је толико обузет мислима о девојчици да наставља да је замишља „у њеном будућем животу, како сама пролази кроз ону гомилу махнито и грубо смешног друштва: једина чиста, свежа и младалачка прилика у целој тој гомили. Било би занимљиво наћи…" (Дикенс 2014: 20). Старац се зауставља, свестан да својим препуштањем таквим размишљањима одступа од основне замисли клуба који је сам основао:

> „Ту обуздах себе, јер ме је та замисао носила необично брзо, и већ сам пред собом гледао предео у који нисам био склон да зађем. Сагласио сам се са самим собом да је то само залудно маштање па сам одлучио да легнем и да у постељи потражим заборав" (Дикенс 2014: 20).

Све наведене редове Дикенс уноси тек након што је Хамфри увелико зашао у тај предео и након што је публика већ све сазнала о будућем животу Мале Нел. Алегоријски потенцијал приче Дикенс истиче тек након што га је остварио. Међутим, *Стара продавница реткости* није била само алегорија о немогућности опстајања идеала невиности у суровој стварности. Формат серијалног романа подразумевао је много шири спектар модалитета уметничког представљања и није могао бити ограничен на јединствену алегорију.

4.3.2.1. Сваштарски роман. Као што је Дикенсова намера да створи сваштару имала исходиште у стварању једноличног, монотоног наратива недељника, тако је и одлука да се окрене настављању романа изнедрила неочекиване резултате. Након што одустаје од формата недељне сваштаре, због превладавања јединственог наратива приповеданог гласом кохерентног приповедача, Дикенс одбацује тог приповедача. Тако ослобађа роман стега јединствене субјективне перспективе приповедача и његовог алегоријског наратива. Текст тако постаје отворенији за уграђивање различитих визура, стилских регистара, тонова и атмосфера. Сваштара која је имала одлике романа претворила се у

роман који је имао одлике сваштаре. Након што на кратко успева да успостави јединство ка којем је у претходним делима начелно тежио, Дикенс га се одриче. Одустајући од формалних обележја сваштарског периодика, Дикенс *Часовник господина Хамфрија* удаљава од новинарства, али развијајући роман *Стара продавница реткости* задржава инхерентну приповедачку мултиперспективност сваштаре. На нивоу отворене референцијалности на савремену стварност *Стара продавница реткости* јесте одступница од новинарства. Парадоксално, на формалном плану трагови новинарских пракси попут фрагментарности и хетерогености постају још израженији.

Прво целовито издање *Старе продавнице реткости* из 1841. године паратекстуално задржава трагове свог оригиналног сваштарског формата. На насловној илустрацији приказан је клуб господина Хамфрија како заседа поред часовника. У поднаслову пише „Једна прича". Предговором се оправдава и пригрљује нехотичан начин настанка романа и његов сваштарски карактер. У њему Дикенс цитира почетак Филдинговог *Тома Џонса*, у ком писац себе пореди са угоститељем који држи кафану. Угоститељ својим муштеријама прво на увид треба да пружи јеловник, где је јасно назначено шта је у понуди и колико кошта. Филдинг настоји да предупреди изневеравање очекивања читалаца. Зато се обавезује да им пружи експозе за роман, како би могли да се одлуче да ли је то штиво које желе да „кушају". Насупрот томе, Дикенс не нуди публици такав јеловник „свестан потешкоћа које су од почетака пратиле његово састављање, он радије препушта делу да проналази сопствени пут, тихо и постепено" (DICKENS 1841: v). Хојзер примећује да тиме:

> „Имплицира аналогију између сваштаре и шведског стола – оба су направљена за конзумацију, и оба пружају садржај који не мора имати ограничења ни логику […] Сваки читалац се кроз текст може кретати сопственим путем, узимајући шта му се свиђа и прескачући оно што му се не свиђа" (HAUSER 2013: 36).

Афирмативан став према хетерогености романа у наредном предговору из 1848. године више није присутан. Хојзер тај предговор назива ревизионистичком историјом *Старе продавнице реткости* (2013: 36). У њему Дикенс истиче причу о Малој Нел као основну потку романа и тврди да је идеју о главном наративу имао од самог почетка рада на часопису. Противно свему што је писао у периоду постављања *Часовника господина Хамфрија*, он сада демантује себе и говори о сваштарској концепцији коју је раније заговарао као о заморној и неповезаној форми. Неподударања у овим паратекстуалним аутопоетичим исказима подједанко говоре о промени Дикенсових поетичких стремљења, као и о свеобухватнијој промени књижевних парадигми викторијанског доба, чији су рани дани били на измаку. „Било да је Дикенс покретао промену или одговарао на промену која се дешавала у књижевној сфери, до 1848. године сваштарски роман је био мртав жанр" (HAUSER 2013: 37). Предговор који је објављен у *annus mirabilis* британске књижевности, години у којој се успоставља нераскидива веза између романа и реализма, био је у потпуности одраз тог књижевно-историјског тренутка, а не тренутка у ком је роман писан. Други предговор је такође сведочанство о потоњем одбацивању и обезвређивању књижевног стваралаштва раног викторијанског периода из апостериорне позиције реалистичких поетика. Обезвређивање је почињало од самих аутора попут Дикенса. Пишући неколицину нових предговора за нова издања својих раних романа он је постављао нове поетичке оквире којима је подстицао нове начине читања и тумачења. Нови наметнути оквири замагљивали су оно што је у раним делима било аутентично и оригинално: рана дела нису поштовала наметнуте оквире, већ су их спонтано и нехотимице пробијала.

У процесу експериментисања са *Часовником господина Хамфрија* и *Старом продавницом реткости* Дикенс спонтано развија сопствено схватање поетике романа. Његова

романескна поетика заснивала се како на новинарској традицији сваштарског часописа, тако и књижевној традицији хетероглосије у роману. Хибридност структуре и вишеструкост приповедних перспектива чинили су Дикенсову рану фикцију сличнијом новинарским праксама, поглавито сваштарским часописима. Тиме се постизао утисак чвршће усидрености фикционалних текстова у стварност. Међутим, на усидравање није утицала само инхерентна структура фикционалних наратива. Сагледавањем оригиналне рецепције *Старе продавнице реткости* указаћемо на текстуалне и паратекстуалне одлике романа које су утицале на изузетно висок степен емотивног и когнитивног учешћа публике током публикације. Од текстуалних одлика испитаћемо значај сентименталности и питање реалистичности фикционалног света. Те одлике ћемо повезати са паратекстуалним аспектом серијализације, и истражити на које начине је медијска форма објављивања потпомагала учешће публике у праћењу фикционалног наратива.

4.3.2.2. РЕЦЕПЦИЈА. *Стара продавница реткости* је имала необично бурну рецепцију. Ниједан Дикенсов роман није изазвао толико крајње супротстављене реакције (SCHLICKE 1990: 189). Током објављивања достигао је невероватну популарност. Без обзира на то што су и Дикенсови дотадашњи романи били веома читани, сваки све успешнији од претходног, са четвртим је направљен преседан. Ниједан од претходних романа није дошао ни близу продаји од сто хиљада примерака месечно. *Стара продавница реткости* је то постизала седмично. Један од разлога за то био је и што се истовремено серијално објављивала у Британији и у Америци. Готово да нема текста који говори о рецепцији романа у ком се не помиње анегдота из америчких лука. Причало се да је америчка публика била толико посвећена роману, да су се читаоци у великом броју окупили у њујоршком пристаништу где је требало да уплови брод који је носио последњи број. Претпоследњи број завршавао се сценом болесне Мале Нел у постељи, а исход њене судбине Дикенс је оставио за финале. Амерички читаоци су се окупили на њујоршким доковима и пресретали путнике који долазе из Британије не би ли сазнали да ли је Мала Нел и даље жива (ACKROYD 1990: 319). Претходно, читаоци су слали писма писцу молећи га да не усмрти јунакињу. Док последњи део романа није стигао до публике „писма су писана, бдења су држана, и читаоци су се молили за живот девојчице која никада није ни била жива, што они као да нису знали" (GLATT 2014: 113). Питање које се поставља у овом случају није да ли су читаоци могли да препознају трагове фикционалности *Старе продавнице реткости*. У тренутку објављивања Дикенсовог четвртог романа постојало је много мање неизвесности поводом статуса аутора и статуса серијалног романа, него што је био случај пет година раније, када никоме није у потпуности било јасно ко је Боз и шта је „нешто месечно" што он тврди да уређује. Публика је *Стару продавницу реткости* препознавала као фикцију, али је на ту фикцију реаговала са стварнијим интересовањем и емотивним реакцијама него на било које од Дикенсових претходних дела. Питање које се поставља јесте: како је фикција могла да изазове тако стварне реакције? Да бисмо одговорили на то питање, прво ћемо укратко сагледати историју критичке рецепције романа како бисмо осветлили аспекте романа који су побуђивали највише пажње.

По објављивању *Старе продавнице реткости* критика је била подједнако ганута као и читаоци:

> „Мегрејди и Џефри су ридали; Ландор је изразио жељу да купи а затим жртвено запали кућу у којој је Дикенс први пут помислио на своју јунакињу; По је био нешто опрезнији и оценио да је замисао дела једноставно и озбиљно величанствена" (SCHLICKE 2002: 7).

Ипак, у потоњим деценијама, а посебно након Дикенсове смрти обезвређивање *Старе продавнице реткости* постаје опште место критике:

> „Хенрија Џејмса, Џерарда Менлија и Арнолда Бенета Дикенсов сентимент није додиривао. Свинберн је Нел назвао 'тако нељудским чудовиштем попут одојчета са две главе'; Вајлд се нашалио да онај који може читати о смрти Нел без смејања, мора имати срце од камена; Алдус Хаксли је издвојио дело као класичан пример 'вулгарности' у књижевности" (SCHLICKE 2002: 7).

У сваком наредном добу роман је имао и критичаре и браниоце, а мишљења о њему се и данас изражавају кроз крајности. Шлик примећује да се приликом анализе противника и поборника *Старе продавнице реткости* издваја само један сигуран закључак: сви они који данас истичу високу уметничку вредност романа, то чине махом из позиције историзма (SCHLICKE 1990: 189), односно контекстуалистички. У последњих неколико деценија такви приступи *Старој продавници реткости* су све заступљенији у критици у настојању да разоткрију шта је узроковало тако крајње поларизоване реакције на дело током историје његове рецепције. Ричард Волш (Richard Walsh) објашњава: „Ако се цело једно доба чини критички наивним и књижевно униженим у погледу својих укуса када се оцењује према неким потоњим стандардима, оно што је упитно јесте потоњи стандард, а не раније доба" (1997: 308).

4.3.2.2.1. ПИТАЊЕ СЕНТИМЕНТАЛНОСТИ И РЕАЛИСТИЧНОСТИ. Две основне негативне оцене *Старе продавнице реткости* које је потребно преиспитати јесу да је претерано сентиментална и да је нереалистична. Предмети примедби су уланчани. Нереалистичност се обично види као последица наглашене сентименталности. Основни циљ сентиментализма јесте афекат, односно побуђивање емоција читалаца. У критици се увиђа да се начела реалистичног приказивања човека и његових осећања неретко занемарују управо зарад изазивања јачег афекта. Средишња мета критике у овом случају је нереалистична, претерано идеализована карактеризација Мале Нел, и као контрапункт њој, претерана демонизација негативних јунака са Данијелом Квилпом као предводником. Циљани афекти сентиментализма производе ефекат својеврсног пасивизирања публике, тврди Хју Кингсмил (Hugh Kingsmill): „тиме што су врлину отеловљавали у тако нестварним ликовима попут Мале Нел, Викторијанци су се наместо рада на примени врлине одавали задовољству контемплирања о њој" (1934: 84–85). Слично, Мери Мицли (Mary Midgley) замера да сентиментализам у књижевности подстиче читаоце на лажне емоционалне реакције. Реаговањем на лажне приказе људи и стварности, читаоци бивају онеспособљени да препознају праве:

> „Та наизглед безопасна активност изобличава очекивања; она може учинити људе неспособним да се носе са стварним светом [...] Други проблем је што их може обузети толико да изгубе способност уочавања онога што у стварном свету заиста заслужује жаљење" (MIDGLEY 1979: 385).

Насупрот ставу да сентименталност и реалистичност представљају два супротстављена принципа, поборници контекстуалистичког приступа *Старој продавници реткости* сагледавају овај однос из другог угла. „Истински патос *Старе продавнице реткости* може се открити искључиво сагледавањем романа у односу према времену у ком је настао" (SCHLICKE 1990: 189). Контекстуалистички оријентисани изучаваоци не поричу сентименталност романа, већ настоје да преиспитају њене циљане афекте и ефекте, као и однос сентименталности и реалистичности у представљању фикционалног света. Дикенс

се отворено ослања на сентименталистичку традицију још у поставци *Часовника господина Хамфрија*. Сви осамнаестовековни часописи на које се угледао покренули су, уређивали и писали писци сентиментализма (SCHLICKE 1990: 195). Сентименталност која је присутна у првим бројевима сваштаре задржава се и у роману. У погледу узора, *Старој продавници реткости* се може приписати окренутост ка прошлости, на уштрб остваривања чвршће везе са савременим књижевним тековинама.

Шлик, међутим тврди да сентименталност *Старе продавнице реткости* није одраз бежања од савременог тренутка, већ одговор на савремену стварност. „Ако је постојао неки период Дикенсове каријере током ког су знакови времена били злослутни, то је био овај период. Британију су опседали догађаји о којима је било узнемиравајуће размишљати" (SCHLICKE 2002: 6). Империја је ратовала у Авганистану и Кини. Унутрашњи сукоби су били све већи у парламенту, а широм земље су се распламсавале чартистичке побуне. Последице реформи су се све више негативно одражавале на економију и привреду. Неповерење у власт, оличеној у младој жени која је седела на престолу, уливало је осећај нестабилности, неизвесности и збуњености поводом политичке и друштвене стварности. У таквим околностима прибегавање сентименталистичком поступку у књижевности, слично као и у случају примене мелодрамских поступака, примарно је имало функцију да понуди једноставније и разумљивије алате ширим слојевима становништва за тумачење збуњујуће стварности.

Поред тога, сентиментализам представља својеврстан одговор на доминантну утилитаристичку идеологију, као што је у осамнаестом веку био одговор на рационализам и емпиризам. Волш заузима исти став као Шлик када сентиментализам књижевника тог доба одређује као „производ њиховог идеалистичког темперамента, наслеђе романтизма, али наштимован на виши тоналитет, као одговор на бентамистички утилитаризам и напредујућу индустријализацију и комерцијализацију" (1997: 307). Сентименталност као и мелодраматичност за Дикенсове савременике нису били депласирани модалитети, као што ће их потоња критика и публика тумачити. Напротив, у контексту доминантне утилитаристичке идеологије, ови модалитети су били потентни начини пружања отпора и предлагања алтернативе, што смо већ образложили у поглављу о *Твисту* и *Никлбију*.

Волш из те позиције осветљава питање нереалистичне карактеризације Мале Нел и снажних емоционалних реакција читалаца на њену судбину. Он примећује да је миметички модел карактеризације, који подразумева да је лик приказан верно и уверљиво типично везан за поетике реализма и да се од устоличења реализма надаље често поставља као једини модел за оцењивање вредности фикционалних ликова. Према том гледишту, реалистичност представљања ликова сразмерна је јачини реакције публике. У оквирима тог модела ликови попут Мале Нел се оцењују као уметнички мање успели, јер не одговарају критеријумима реализма. Чињеница да публика јесте снажно реаговала на судбину Мале Нел приписује се претераној сентименталности у приказу, која се види као јефтин трик у поређењу са софистицираном миметичком карактеризацијом. Волш указује на несувислост таквог апостериорног оцењивања. У време када *Стара продавница реткости* излази, реализам није доминантна књижевна поетика, нити су његова начела дефинисана. Модел карактеризације који боље осветљава случај Мале Нел Волш назива реторичким. Он подразумева да основа за емоционално реаговање на фикционалне ликове није веровање, односно правити-се-да-верујемо подстакнуто уверљивом мимезом, већ вредновање и тумачење. Емоционална реакција није ствар веровања у илузију, већ разумевања, те миметичност није предуслов емоционалног учешћа рецепције у фикцији (WALSH 1997: 312). Фикционални ликови су скупови вредности које читалац препознаје и на које реагује у зависности од сопствених предубеђења и искустава.

> „Уместо тврдње да је емоционална реакција читалаца на судбине ликова резултат њиховог повезивања са представљеним особама, претпоставка је да се њихове емоције везују за јединствене скупове значења из којих је лик сачињен" (WALSH 1997: 312).

У случају Нел, Волш објашњава да читаоци реагују на идеју невиности, а не на невину девојчицу. Предложени модел дозвољава крајности у реакцијама о којима историја рецепције *Старе продавнице реткости* сведочи. За оригиналну публику идеја невиности детета имала је другачију вредност него за публику неколико деценија, или векова касније. Волш закључује да је Нелин случај значајан јер излаже проблем емоционалног реаговања на фикционални наратив, а „то је проблем који сматрам средишњим приликом разумевања односна између фикционалног дискурса и културног контекста у којем се налази" (WALSH 1997: 308).

Вредност коју је за тадашњу публику имала Мала Нел потпуније можемо разумети увиђањем доминантних ставова тог времена поводом људске осећајности и улоге осећајности у друштву. У време настанка *Старе продавнице реткости* и даље нису постојале развијене теорије емоција које ће обележити потоње деценије викторијанске ере. Међутим, многи су и тада разматрали улогу јавног испољавања осећања и то поглавито из моралистичке перспективе. Једно од важних обележја морала читавог викторијанског периода било је величање суздржавања емоција. Јавно испољавање снажних емоција се сматрало непожељним. Испољавање се доводило у везу са физиолошким отеловљењем осећања; телесност осећања је виђена као знак униженост осећања. Груби, заразни смех, или хистерично ридање виђени су као сигурни знаци непродуховљених осећања. Насупрот томе, тежило се суптилним и софистицираним осећањима која су везивана за духовно и унутрашње, стога нису морала имати видљиве телесне изразе.

Незаобилазан случај разматрања биле су емоционалне реакције реципијената на фикционални садржај. Обезвређивање прозне фикције, као и популарних позоришних жанрова попут мелодраме аргументовано је, између осталог, бурним емоционалним реакцијама које су ти жанрови изазивали код публике. Жанрови који су побуђивали „ниске страсти" одређени су као „ниски жанрови". Уметнички жанрови који су изазивали снажне реакције обележени су као мање вредни. Ниске страсти и ниска уметност која их изазива нису биле само мање вредне од узвишених и плементих осећања и праве уметности, већ су сматране и опасним. Као што је осведочено у Миловом одређењу читалаца романа као зависника, ниски жанрови су перципирани као узрочници зависности. Исто тако, истицала се заразност ниских осећања. Употребом појмова зависности и заразности телесност реакиција се још једном поставља као показатељ безвредног у уметности. Различити облици популарне уметности имали су управо то обележје и на основу њега су естетички дискредитовани и етички осуђивани.

Један од првих покушаја поетичке одбране жанра романа у раном викторијанском периоду може се наћи у чланку „О уметности прозе" ("On the Art of Fiction") Едварда Булвер-Литона (Edward Bulwer-Lytton), објављеном 1838. године. Један од Булвер-Литонових аргумената почива на омеђивању романа и драме на основу различитих реакција које покрећу приликом рецепције:

> „Када смо у својим собама требало би да нас замарају непрестани налети догађаја за којима чезнемо када смо део мноштва. Усмена традиција и драма су сличне у том погледу – оно што је добро за слушање није увек добро за читање. У роману се обраћамо једној особи, на сцени се обраћамо гомили: за потоњу је неопходно више брзих ефеката, шири и популарнији сентименти и збијени прикази универзалних

> страсти [...] У роману је другачије: у њему највише очарава и буди дуготрајно интересовање оно што је нежно, смирено и суздржано. Романописац може пробудити она деликатна и суптилна осећања која се лако буде када смо сами, али која су прикочена и која се не осећају у електричној зарази популарне симпатије" (BULWER-LYTTON 1838: 144–145).

Ипак, у разликовању које Булвер-Литон предлаже постоје анахронизми. Начин читања романа на који он реферише је примењивији на прохујалу традицију томских романа оличену у делима Валтера Скота, него на огледне серијалне романе који се тих година читају. Преузимањем модалитета публикације периодичне штампе, читање романа тридесетих и четрдесетих година деветнаестог века добило је знатно колективнији карактер него неколико деценија раније, као и у поређењу са пост-викторијанским добом. Други анахронизам огледа се у покушају оштрог одвајања романа и драме. Дистинкција је заснована на поетичком идеалу, пре него на савременој пракси и почеће да се примењује тек деценију касније, наступањем романа средњег викторијанског доба на сцену. Не само што читање романа није имало изолациони карактер, већ је роман раног викторијанског периода и у погледу књижевних поступака много тога преузимао од драмских жанрова. Следствено, афекти изазивани читањем романа нису били толико другачији од оних које је публика позоришта доживљавала.

Дикенсови рани романи су један од најбољих доказа тезе да су очекивања од романа и драме у погледу реакција публике током раног викторијанског периода била веома слична. Крајњи циљ употребе сентименталности у *Старој продавници реткости* био је побуђивање колективног афкета. Побуђивање осећања у појединцу само је почетни корак ка покретању саосећања у друштву. Попут публике позоришта, која се преображавала у микрозаједнице уједињене дељеним интензивним афектом, Дикенсов роман је то чинио стварајући виртуелне публике, чије заједништво не почива на физичкој близини, већ на дељеним навикама конзумације (DAMES 2007: 43).

Дикенсово инсистирање на сентименталном није имало за циљ само покретање афекта код публике. Он је тиме настојао да превреднује афекат и уметничке поступке и облике који су га подстрекивали. Развијање осећајности у савременом друштву путем популарне уметности био је један од основних циљева Дикенса као књижевника. Без обзира на присуство носталгичности према минулим временима у роману, он није писан за неке давнашње публике. Писан је превасходно за своје време и своје савременике, којима су доминантни културни модели бранили слободно испољавање осећања и следствено отежавали развијање колективних осећања.

4.3.2.2.2. ФИКЦИОНАЛНИ ПРИКАЗ ЕМОЦИОНАЛНИХ МЕХАНИЗАМА И ЊИХОВ МЕТАФИКЦИОНАЛНИ АСПЕКТ. Изазивањем јаке емоционалне реакције читалаца, Дикенс је заговарао ширење саосећања као основни принцип друштвене кохезије. То је развијенији облик пријатељске доброхотности коју је предлагао *Пиквиков клуб*, и продубљенији облик реакције коју је побуђивао *Оливер Твист*. За разлику од срећног исхода судбине Оливера, Нел на крају романа чија је главна јунакиња умире. Тужан крај покренуо је много бурнију емоционалну реакцију публике, него што су то чинили срећни крајеви претходних романа. Дикенс читаоцима даје веома јасан кључ за схватање сврхе те фикционалне смрти:

> „О, тешко је урезати у срце поуку коју нам пружају овакве смрти али нека је нико не отура од себе; јер је то поука коју сваки мора да схвати, и која је силна, свеопшта истина. Кад смрт покоси невино младо створење, из сваког крхког омота из којег она ослобађа устрепталу душу вину се ројеви врлина у облику доброте, милосрђа и љубави, да круже по свету и усрећавају га својим благословом. Из сваке сузе коју ожалошћени смртници пролију на тако зеленим гробовима, рађа се неко добро, јавља се племенитија душа. Из самих стопа

> Косачице дижу се сјајне творевине које пркосе њеној моћи, а њен мрачни пут се претвара у светлосни пут к небу" (Дикенс 2014: 623).

Овај роман више не нуди алтернативне стварности, оличене у нереалистичним срећним завршецима попут *Твистовог*, већ алтернативни начин реаговања и суочавања са суровошћу реалности. Фикција не нуди само замисли о другачијим стварностима, већ и замисли о другачијим реакцијама човека на дату стварност. Емоционална реакција публике, као жељени афекат, се не изазива приказивањем нестварне слике стварности, већ приказивањем стварности са фокусом на њене емоционалне аспекте. Ефекат сентименталног приказа стварности није емотивно утрнуће публике за проблеме стварности, већ њено оспособљавање да се са проблемима суочи на другачији начин. Завршетак романа тако омогућава извесну катарзу, јер се драма живота која у стварности може изгледати бесмислено, приказује као трагедија (LaPointe 1989: 34–35). Бурне емотивне реакције тадашње публике поводом смрти Мале Нел биле су последица приказивања појаве која је као део њихове свакодневне стварности наводила на осећање очаја и бесмисла. Дикенс тој појави уписује смисао и сврху.

Међутим, поред овог непосредног кључа за читање који је уписан на крају романа, *Стара продавница реткости* садржи многе суптилније увиде о природи осећања и саосећања. Сентименталност у *Старој продавници реткости* омогућава Дикенсу да прикаже различите начине на које емоционално реаговање, односно испољавање осећања појединаца утиче на развој колективних осећања. Сви ти фикционално обрађени примери имају метафикционални потенцијал, јер расветљавају и емоционалне реакције читалаца на фикцију. *Стара продавница реткости* истражује везу између изражавања осећања и буђења саосећања, и испитује улогу фикције у посредовању тих емоционалних процеса.

Маја Мекаливи (Maia McAleavey) у есеју „Дисциплиновање суза у *Старој продавници реткости*" ("The Discipline of Tears in *The Old Curiosity Shop*") примећује да Дикенс у роману истиче постојање различитих облика сентименталности. То се најочигледније види у начину на који описује простодушног Кита приликом његове посете старој продавници након што су је њени укућани напустили:

> „Кит, који се сећао веселе слике што је блистала у њој у неке зимске вечери и исто тако веселог смеха од кога се соба орила, окрете се од ње ојађена срца и оде.
> Да будемо праведни према Киту, морамо нарочито напоменути да он није никако био сентименталне природе и да можда никада у животу није чуо тај придев. Он је само био захвално момче мека срца, а није имао никакве отмености ни углађености. Према томе, место да се у своме јаду опет врати кући, па да туче децу и да се обрецује на мајку (јер кад код наших танано осетљивих људи нису све козе на броју, онда они желе да и сви остали око њих буду незадовољни као и они), он је прибегао о размишљању о томе како да им живот учини удобнијим, ако икако може" (Дикенс 2014: 128).

Дикенс не заговара самосврховиту сентименталност. Осећање не треба да буде независно од етичности. Исто тако, он не заговара сентименталност која пасивизира и која омогућава задовољство контемплирања о врлини, уместо рада на њеној примени. Сентименталност *Старе продавнице реткости* служи како би публици пробудила осећања, а затим им показала на који начин да усмере та осећања како би учинила сопствену стварност бољом.

Надаље, роман приказује последице суздржавања, односно испољавања осећања. Мекаливи се усредсређује на праћење мотива суза у роману – од спутаваних суза, до плакања као јавног израза жаљења. Кроз многоструке приказе изражавања и суздржавања осећања, роман пружа увид у ефекте које емоционалне реакције имају приликом изграђивања међуљудских односа. У роману наилазимо на читав низ студија

случаја у којима се огледа природа људског саосећања. Мекаливи закључује да су сцене обуздавања суза, много чешће него сцене у којима се ликови одају плакању. Чак и онда када се ликови одају плакању, они то чине прикривајући се или само допуштају себи такве изливе пред најближима. У том смислу, роман верно осликава викторијанску моралну скрупулу суздржавања испољавања осећања. Сцене јавног жаљења и показивања емоција у роману не постоје све до самог завршетка. Прикривање и обуздавање емоционалних реакција ипак не спречава поједине ликове да развију саосећање према другима, што Мала Нел кроз цео роман показује. Међутим, роман такође показује да саосећање није емоција која може постојати у вакууму душе идеалне девојчице. „За оне чије је саосећање право, плакање мора бити заразно" (McAleavey 2011: 134). Скривање и обуздавање суза не може бити учинковито за ширење саосећања. По својој природи саосећање треба да буде колективно осећање, а не заробљено у приватности појединца. Осећање постаје саосећање тек у финалним сценама романа. Тек када Нел пронађу мртву у постељи фикционални ликови се одају јавном изразу својих емоција, које више не могу да суздрже: „Ишли су тако тихо да им се кораци нису никако чули; али се из њихове групице чуло јецање, болни уздаси и жалосно јечање" (Дикенс 2014: 617). Нелин деда је тада „први пут бризнуо у плач" (Дикенс 2014: 620); учитељ се опрашта са Нел „пуштајући сузама на вољу". На дан њене сахране „одјекује тужни гласа звона […] скоро као неки живи глас – на све стране се разлеже његово неумољиво звоњење и јадиковање за њом тако младом, лепом и добром" (Дикенс 2014: 622). На сахрани се скупља велики број људи: „Оронули старци и старице и жене у пуној животној снази, момци и девојке у цвету младости, нејаки дечаци: све је хитало […] да се нађу крај њеног гроба" (Дикенс 2014: 622). Када је њен ковчег спуштен у гроб „чуло се много пригушено јецање. Неки су – а таквих није био мали број – пали на колена" (Дикенс 2014: 622). У фикционалном свету романа Нелина смрт, посредством јавног изражавања осећања доводи до тријумфа саосећања као колективне емоције. Јавно испољавање емоција поставља се као услов за преиначење заједнице на боље. Заразност емоција није претња већ насушна потреба друштва. Телесност емоционалних реакција је основ за развијање духовне повезаности људи; телесност није супротстављена духовности, већ је њен нужни услов. Уколико фикција успе у изазивању јавног испољавања емоција читалаца, она испуњава свој циљ.

Сваки од огледа емоционалног понашања фикционалних ликова продире и у стварност, обухватајући и читаоца као учесника у огледу. На тај начин се на првом месту истражују особености емоционалних реакција приликом читања фикције, али и когнитивних аспеката чина читања. Мекаливи се позива на Честертона који у предговору *Старе продавнице реткости* из 1906. године примећује: „Постоји велика разлика у начину на који Дикенс размишља о сузама својих ликова и о сузама своје публике" (McAleavey 2011: 124). Дисциплиноване емоционалне реакције унутар фикционалног света у читалаштву стварају обрнут ефекат, изводи Мекаливи. Нел скрива своје сузе од других фикционалних јунака, али не и од читаоца. Њена осећања су приватна у фикционалном простору, али постају јавна у метафикционалном простору који стварају стварна осећања читаоца при чину читања. Трансфер емоција који је за ликове романа остављен тек за крај, за читаоце је омогућен и раније.

> „Заразност плакања у роману припрема терен за трансфер жаљења на вишем ступњу лествице, што је Дикенс желео да постигне и што је рецепција романа показала. Сам роман се помера од приватног ка јавном тако што проширује феноменологију суза на свог читаоца низом аналогија са процесом читања" (McAleavey 2011: 135).

Мекаливи издваја два супротстављена примера у којима ликови наратива „читају" Нел, и последице које таква читања имају по саму јунакињу. Нелин деда је пример погрешног и непотпуног читања своје унуке: „задовољавао се да у књизи њеног срца чита странице које су му се прво отварале пред очима, а није ни сањао о причи која се крије на њеним другим листовима, него је мрмљао у себи да је барем то дете срећно" (Дикенс 2014: 84). Дедина неспособност да исправно и потпуно прочита Нелина осећања и њено стање има кобне последице по девојчицу, јер њен једини старатељ не опажа знаке њене слабости и болести. Дикенс тиме поентира да предуслови за чињење добра другој особи нису само љубав и доброхотност. Неопходно је и разумевање, односно садејство емоције и когниције. Контрапример представља ложач фабричке пећи. Читање књиге као метафора за разумевање јавља се приликом сусрета Нел и деде са усамљеним радником фабрике који ради на одржавању погона. Ложач их позива да преноћe у његовом склоништу, поред ватре, увиђајући изнуреност путника. За разлику од деде, он уме да чита. То је наглашено његовим објашњењем да ватра поред које бди за њега представља књигу: „једина књига из које сам икад учио да читам, и она ми прича много стару причу… ви немате појма колико чудних лица и разних призора ја видим у том усијаном угљу. Та ватра представља моје памћење, ја у њој видим сав свој живот" (Дикенс 2014: 381). Речи фабричког радника проширују метафору читања тако што је разланлчавају од књиге као нужног реквизита за чин читања. У недостатку књиге, па и познавања писма, фабрички радник учи да чита ватру. Метафора читања ватре издваја оно што је кључно и у читању књига – развијање човекове имагинативне моћи, која је неопходна за саосећање. Путем читања ватре он спознаје и свет и себе. Препознавање себе у другима омогућава му разумевање потреба других и развијање саосећања. Њега путници привлаче управо зато што га Нел подсети на самог себе када је био јадно и незаштићено дете. Помажући њој, он пренесено помаже и прошлом себи. За разлику од Нелиног деде, чија ограничена перспектива често узрокује занемаривање унукиних потреба, фабрички радник обома пружа оно што им је потребно: топлоту и сан. Читање фикције омогућава развијање умећа саосећања путем замишљања себе у другоме. Тиме се учвршћује веза између човекових емотивних и когнитивних способности. Фикција представља својеврстан полигон за развијање способности имагинације, која подразумева садејство когниције и емоције.

Принципи по којима се развија саосећање најпотпуније су приказан у односу Нел и сестара Едвардс. Након што јој госпођица Едвардс, изопштена сиромашна приправница интерната за девојчице госпођице Монфладерс, укаже мали знак нежности и доброте, Нел чежњиво наставља да размишља о девојци. Када коначно поново наиђе на њу, Нел јој не прилази, већ је из прикрајка посматра. Девојка се сусреће са својом млађом сестром, од које је силом прилика раздвојена: „њихове просте и једноставне хаљине, далек пут који је то дете превалило, само њихово узрујавање и радост, и сузе које су лиле и саме би испричале њихову историју" (Дикенс 2014: 278). Након посматрања сентименталног сусрета сестара, Нел и сама бива опхрвана сузама:

> „Зашто су те ноћи Нелине очи биле влажне од суза, као и очи двеју сестара? Зашто јој је срце било пуно захвалности, што су се оне састале и зашто је осећала бол при помисли да ће се скоро опет растати? Не верујемо да је нека себична помисао на њене личне невоље – иако је могла бити несвесна – будила ту симпатију, него хвалимо бога што невине радости других људи могу да нас јако трону, и што ми, чак у својој палој природи, имамо један извор чистих осећања, која морају бити цењена на небу" (Дикенс 2014: 279).

Дикенс сажето приказује механизам саосећања, стидљиво признајући да развоју те емоције доприноси и чинилац несвесне себичности. Он указује на вредност и значај саосећања и упућује на сопствену намеру приликом писања романа. Иако надаље нема

директних поређења буђења саосећања са чином читања, паралела између Нел и читаоца постаје све израженија. Нел у наредним данима наставља да прати сестре и да их посматра са одстојања. Иако чезне да им приђе, она то не чини из осећања поштовања према њиховом кратком и блаженом друговању. Подражавајући читаоца серијалног романа који одложено прати наставке кретања фикционалних ликова, Нел је „застајала кад би оне застале, седала на траву кад би оне селе, устајала кад би оне пошле даље" (Дикенс 2014: 279). Нел ствара умишљено пријатељство са сестрама, као што читаоци стварају са њом:

> „Оне су вечером шетале поред реке. Ту је сваке вечери била уз њих и девојчица, а оне је нису виделе, нису ни помишљале, нити се осврталe на њу, док је она осећала као да су јој оне пријатељице, као да између њих постоји неко поуздање и узајамно поверење, као да им је терет био лакши и угоднији за ношење; као да су смешале своје јаде и нашле узајамне утехе. То је можда било само слабодушно уображавање, детињасто маштање младог и самораног створења; али сестре су се из ноћи у ноћ задржавале на истом месту, а дете је стално ишло за њима с врло узбуђеним срцем у грудима" (Дикенс 2014: 279).

Нел је одјек читаоца који помно и осећајно прати туђе приче, доживљава трансфер осећања и повезује се са другима путем развијања саосећања. Следећом приликом када се говори о Нелином праћењу сестара, што постаје једина утеха и прилика да се привремено ослободи од брига, она на крају остаје сама и загледа се у небо:

> „Подигла је очи према сјајним звездама што тако благо гледају из пространих ваздушнних светова, и гледајући их, видела је како јој пред очима искрсавају све нове звезде, па друге даље од њих, и опет нове, још даље од тих, док најзад цело пространство није блистало и гмизало од сјајних сфера, све више једне од других у несамерљивом простору, вечном по својој множини као и своме непроменљивом и ненарушивом реду" (Дикенс 2014: 358).

Заразно дејство саосећања симболички је оличено умножавањем звезда на небу. Нели је омогућено да види све већи и већи број звезда, управо зато што је саосећање пробуђено у њој самој. Надаље, она спушта главу ка реци и види одраз звезда „како сијају у истом величанственом реду као и онда кад их је голубица гледала са планинског врха како светлуцају, како се огледају у набујалим водама, а мртав људски род лежи под милионима хвати воде" (Дикенс 2014: 358). Одраз у реци који не умањује сјај звезда потврђује да саосећање унутар фикције, као одраза стварности, има исту моћ и лепоту као и у стварности.

4.3.2.2.3. Физиологија фикције. Серијализација је имала утицај и на емотивне и на когнитивне аспекте рецепције. Сматрамо да физиолошка теорија романа Николаса Дејмса пружа сувисли оквир за разматрање тог утицаја. У студији *Физиологија романа: Читање, неуролошке науке и форма викторијанске прозе* Дејмс настоји да реконструише викторијанске теорије читања романа и да их повеже у систематичнију целину. Он тврди да је физиолошки приступ читању био један од најзаступљенијих у викторијанском периоду, поглавито у оквирима теорије романа. „Физиологија је била метајезик деветнаестовековних теорија романа, као што је лингвистика за двадесетовековне" (Dames 2007: 39). Физиолошку теорију романа Дејмс дефинише као мултидисциплинарни приступ у ком се књижевне теорије, превасходно рецепционистичке и жанровске (он искључиво говори о роману), као и историја књиге, сусрећу са скупом природних експерименталних „микронаука" попут научне музикологије, психофизике, психометрике и офталмолошке физиологије (2007: 14). У питању није била развијена научна дисциплина, нити јединствена теорија, већ скуп пракси које су спроводиле „слабо усаглашене групе научника, новинара и интелектуалаца који су експериментална

изучавања људске физиологије посматрали наспрам чињеница читања романа, у настојању да размотре културну моћ форме романа" (DAMES 2007: 2). Дејмс настоји да повеже викторијанске праксе у кохерентнију целину коју назива физиолошком теоријом романа.

Први увид ове теорије који је значајан за наше истраживање тиче се даљег раскринкавања парадигме о читању фикције као активности која подстиче привремени бег од стварности. Дејмс омогућава да увидимо дубље импликације читања серијалног романа у раном викторијанском периоду. Са становишта физиолошког приступа, читање романа за викторијанску публику није био облик бега од стварности, већ активност путем које се дубље и потпуније урањало у савремену стварност. „Викторијански роман био је вежбалиште за индустријализовану свест, а не бег од ње" (2007: 7), тврди Дејмс. Формати и ритмови објављивања романа захтевали су од читалаца да се прилагоде условима индустрије: да романе конзумирају у мањим наративним јединицама, током продуженог временског периода и са редовним паузама. На тај начин је медијска схема објављивања романа, односно серијализација, „подешавала физиолошку апаратуру читаоца у складу са темпоралним ритмовима модерности" (DAMES 2007: 10). Насупрот парадигми читања романа као својеврсној самоизолацији, показује се да је за викторијанско читалаштво то био друштвено-инклузивни чин. Читање серијалних романа подстицало је осећај заједништва и припадности друштву. За читаоце раног викторијанског периода читање романа је био вид учешћа у широј заједници на исти начин који праћење популарне телевизијске серије данас има за нас.

У истраживању физиолошких аспеката читања романа Дејмс је усредсређен на категорију темпоралности. Сам појам форме у викторијанским романескним оквирима имао је изражено темпорално значење. Посматрање структуре серијалних романа без узимања у обзир њиховог темпоралног устројства је превид. Дејмс издваја четири основне одлике модела читања који намеће серијална публикација: испрекиданост пажње, продужено трајање читања са одлагањима (условљено серијалним формама у периодичним наставцима), фрагментарност и убрзаност. Све то је чинило читање мање имерзивним у погледу уживљавања у фикционални свет, и усидренијим у стварни свет.

Сагледавање ефеката *Старе продавнице реткости* на тадашњу публику не може бити потпуно уколико занемаримо темпорални аспект њеног првобитног објављивања. У анализи *Пиквикового клуба* смо већ образложили утицај серијалности на стварање утиска о *Пиквиковом клубу* као процесу, пре него као делу, што је код публике стварало утисак учешћа у његовом одвијању. „Слутња да је роман пре процес, него структура била је коренити део викторијанске теорије романа" (DAMES 2007: 11). У случају *Старе продавнице реткости* фокусираћемо се на темпоралну форму објављивања како бисмо боље објаснили снажно емотивно и когнитивно учешће публике. У разумевању особених ефеката које је *Стара продавница реткости* имала на публику сматрамо да је одлика продуженог трајања са одлагањима најупутнија.

Основна одлика оригиналне рецепције *Старе продавнице реткости* која за потоњу рецепцију нестаје јесте неизвесност. То није била само неизвесност поводом даље радње романа, већ и поводом саме публикације. Прекидање публикације серијалних издања која нису постизала задовољавајућу продају била је уврежена пракса. Као што смо видели, то је лако могло да се догоди *Пиквиковом клубу*, а *Часовнику господина Хамфрија* се догодило. Прекид публикације могле су да изазову и бројне друге околности. Тако је Дикенсов последњи роман *Тајна Едвина Друда* остао недовршен услед пишчеве нагле и неочекиване смрти. Праћење публикације серијалног романа у реалном времену стварало је осећај продужене тензије и неизвесности, што су били истоветни афекти које је покретало

праћење вести. На афективном нивоу, периодичност публиковања чинила је рецепцију фикције и нефикције сличнијим.

У прегледу викторијанских теорија читања које Дејмс излаже, као једну од најзначајних наводи физиолошку теорију романа психолога Александра Бејна (Alexander Bain) изложену у студији *Осећања и воља* (*The Emotions and the Will*)[56]. Ова теорија јасно указује на то колико је форма периодичног романа била чврсто асоцирана са поимањем модерне свести. Бејн као одређујућу одлику рецепције романа наводи периодичност, односно сталну смену напрегнутости и опуштања свести. Тај механизам није особен само за рецепцију романа, већ је одлика свести као такве (BAIN 1865: 44). У стварном животу, свест појединца се стално креће између стања повишених сензација изазваних новинама и периодима смањене тензије током којих се одмара и припрема за нове снажне реакције.

> „Према Бејну, место романа у савременом животу је усидрено путем његовог ритмичког потписа, који је истоветан ритмичком потпису можданих таласа савременог човека суоченог са разгранатим скупом стимуланса: непрестана периодична смена минорних шокова, или пражњења и тренутака замора, или опуштених пауза" (DAMES 2007: 55).

Серијални роман, као и стварни живот, представљају изворе новина које условљавају начин функционисања свести. Рецепција серијалног романа не само да подражава механизме свести приликом разумевања и учествовања у савремености, већ доприноси адаптирању свести условима савремености. Дејмс показује да су основе за савремена поимања серијалности, попут теорије Клер Петит, постављене још у викторијанском периоду.

Увиди викторијанских теорија серијалног читања, као и савремених истраживача попут Дејмса и Петит, од посебне су важности за наше истраживање јер осветљавају појам реалистичности из другачијег угла. Насупрот поетичком посматрању реализма, овде се отвара медијско-формална перспектива. Реалистичност се остварује на афективном нивоу као утисак о сличности начина и ритма на који се одвија штампани наратив са начином и ритмом одвијања самог живота. Тиме се додатно осветљава феномен снажних емоционалних реакција публике на Дикенсов роман. Начин на који су пратили његово одвијање доприносио је утиску да фикционална прича постаје део њихових свакодневних живота.

Још један важан закључак Бејновог физиолошког осврта на читање романа тиче се основног мотива читања. Он роман одређује као књижевност потраге (BAIN 1865: 150–162). Међутим, линеарна темпорална прогресија која води ка коначном расплету приче није основни мотив који читаоцу буди интересовање ка читању. Напротив, периодични ритам романа и непрестана смена афеката напрегнутости и опуштања превасходно привлаче читаоца читању. Теза је да су прекиди читања подједнако важни као и само читање серијалног романа.

Потврду ове тезе налазимо у занимљивом истраживању које је група академика са Бакингем Универизитета и Лестер Универзитета спроводила од 2012. до 2014. године поводом обележавања двеста година од Дикенсовог рођења (ORFORD 2020: 167–184). Организоване су читалачке групе које су читале три Дикенсова романа пратећи оригиналне услове објављивања, односно у седмичним или месечним наставцима. Истраживање је било усредсређено на праћење ефеката наметнутих прекида читања, продуженог временског оквира искуства читања, и активности групе читалаца током пауза у читању (ORFORD 2020: 168). Један од покретача истраживања, Пит Орфорд (Pete

[56] Бејн развија ову теорију педесетих и шездесетих година деветнаестог века, али њени увиди су примењиви и на романескно стваралаштво ранијих деценија, односно периода који ми изучавамо.

Orford), истиче да је најважнији налаз везан за последњи праћени параметар, односно за оно што се дешавало између читања. Наиме, читаоци су успоставили онлајн заједнице и делили своја мишљења и спекулације о правцу у ком ће се прича даље развијати и расправљали о темама које су сматрали кључним. Показало се да је колективно читање и дискусије које су се одвијале у паузама подстакло пажљивије читање и већу посвећеност детаљима текста који би у другим околностима вероватно били превиђени (ORFORD 2020: 169). Орфорд закључује:

> „Наметнути прекиди су подједнако важни као и сам текст: свака пауза даје простора мислима, а свака мисао проширује опсег и свет приче и њених ликова. Тишина, која је била много дужа од времена читања, је сваке недеље или месеца остављала пукотине које су читаоци испуњавали сопственим гласовима и перспективама" (ORFORD 2020: 183).

Такви резултати се подударају са подацима који постоје о Дикенсовој оригиналној публици, односно њиховим активностима током периода чекања следећег наставка романа. Постоје бројне анегдоте о томе да су читаоци и тада водили дискусије и спекулисали о наставцима. „Серијално читање уздиже читаоца на позицију сапутника, који од броја до броја спекулише и износи многобројне могућности развоја радње, пре него што на крају усвоји ону коју наметне аутор" (ORFORD 2020: 181). Не само што су читаоци имали прилику да искусе задовољство које је нагађање и замишљање алтернативних наставака пружало, они су осећали да и сами могу утицати на даљи развој наратива. Серијално објављивање фикције подразумевало је особен узајамни однос писца и његове публике. Најбољи пример су многобројна писма читалаца која је Дикенс примио између објављивања претпоследњег и последњег броја *Старе продавнице реткости.* Читаоци су молили Дикенса да поштеди Нел, свесни да је серијална публикација значила да крај романа и даље није написан, и да њихове молбе могу утицати на исход (WALSH 1997: 316). Седмични ритам објављивања појачавао је напрегнутост ишечкивања публике и подстицао њихове хитне реакције. Привлачност серијалног читања почивала је на редовним прекидима у којима је сваки наставак и даље био могућ. Когнитивно учешће публике које је серијалност подстицала, њихово укључивање у измишљање својих верзија даљих догађаја, појачавало је и њихово емотивно учешће. Премда су ритам и форма у којима је читалаштво пратило развој реалних догађаја путем вести били исто периодични као и у случају серијалне фикције, и премда су многе новинарске форме попут вести о бродоломима подсећале на фикцију, читаоци су имали много ограниченије могућности да утичу на даље токове реалних догађаја о којима се извештава. Фикција им је пружала осећај да на даљи развој и сами могу утицати, тако што ће своје мишљење поделити с писцем, уредником или издавачем публикације. У том смислу, њихова улога у одвијању фикционалног серијалног романа могла се чинити стварнијом и већом него у одвијању реалних догађаја који су обликовали стварност.
Испрекидани наратив продуженог трајања дозвољавао је публици дубље когнитивно и емотивно учешће него што је то чинио сваштарски часопис, премда је и његово објављивање било серијално. То је чинило само искуство читања реалнијим за оригиналну публику. Премда су били свесни да је у питању фикција, процес објављивања *Старе продавнице реткости* је чинио саставни део њиховог свакодневног живота.

4.3.2.3. СМРТ МАЛЕ НЕЛ КАО РАЂАЊЕ РЕАЛИЗМА. Кара Глат (Carra Glatt) у есеју „Жанр и контрафактуално у *Старој продавници реткости*" ("Genre and the Counterfactual in *The Old Curiosity Shop*") учешће публике у разматрању смера у ком ће се радња даље одвијати доводи у везу са жанровским одређењем романа. Њен фокус је на самој завршници

романа, односно на питању смрти Мале Нел, која је и за публику представљала врхунац интересовања. То питање Глат посматра као „текућу борбу између заосталих трагова романтизма и надолазећег реализма" (2014: 115). Разматрање могућих исхода радње није било лишено ограничења познатих жанровских конвенција. Реч није о подробном познавању жанровских конвенција софистицираног, ученог читаоца, већ о општијим очекивањима које је шира и необразована публика могла имати. На првом месту, то је очекивање да прича која има одлике романтизма може имати срећан завршетак. Романтично као принцип фикционалности не подразумева миметично представљање стварности, већ указује на могућности преображавања стварности (DUNCAN 1992: 2). Док је представљала само једну од кратких прича које приповеда Хамфри у часопису, „Стара продавница реткости" је по својим наративним, стилским и тематским одликама била веома блиска романтичарској поетици. Интрадијегетички приповедач у првом лицу субјективно и меланхолично препричава свој сусрет са идеалним дететом окруженим тајанственим, али и застрашујућим светом необичних старудија и чудовишних ликова. У првим поглављима се не откривају разлози због којих се девојчица налази у таквом окружењу, због чега њен деда мистериозно одлази из куће ноћу, нити због чега патуљасти зликовац Данијел Квилп представља претњу обома. Романтичарски поступак онеобичавања је доминантан у краткој причи „Стара продавница реткости". Након што напушта продавницу, Хамфри наглашава несхватљиву тајанственост призора којем је присуствовао, питајући се где деда ноћу одлази:

> „Шта ли то може бити што га одвлачи од куће ноћу, и то сваке ноћи? У сећању су ми се јављале све необичне приче о мрачним и тајним злочинима који се врше у великим градовима [...], ја нисам могао наћи ниједну која би се могла применити на ову тајну, која је изгледала све замршенија уколико сам се дуже трудио да је разрешим" (ДИКЕНС 2014: 12).

Хамфри наставља да машта о продавници и њеним становницима, без икаквих закључака, већ само рефлектујући о утисцима који покрећу његову уобразиљу.

Продужавањем приче, тајне се постепено откривају. Без обзира на неумањено присуство романтичарских елемената, Дикенс огољава тајанственост чињеницама реалности. Девојчица живи у тако необичним околностима из једноставног разлога што јој је једини старатељ на прагу сенилности, зависник од коцкања и дужник Квилпу, који прети да им одузме дом као компензацију за дугове. Тајанственост бива раскринкана пуким материјалним чињеницама које одређују стварност. Већ ту се открива уплив реалистичког приказивања стварности, на шта Дикенса, како Глат тврди, наводи управо претварање кратке приче у роман. Она сматра да тада долази до једне од првих фаза уланчавања романа са реалистичким приказивањем стварности, чиме реализам почиње да се успоставља као конвенција жанра романа.

Иако „са својим апстракцијама, идеализацијама и гротескама најмање реалистичан од свих Дикенсових романа" (SCHLICKE 2011: 436), не треба превидети да *Стара продавница реткости* садржи многобројне трагове реализма. Штавише, присуство тих елемената је неопходно узети у обзир да би се осветлио средишњи структурални принцип романа. То је својеврсни „спој сна и фантазије и застрашујуће реалности савременог друштва" (HOLLINGTON 1984: 79). Разлог дедине и Нелине несреће је његова „болест", односно зависност од коцкања. Током тридесетих и четрдесетих година, коцкање је виђено као једна од највећих унутрашњих претњи британском друштву. Док је неколико деценија раније коцкање било резервисано за аристократију, током тридесетих то постаје активност коју све масовније упражњавају припадници нижих сталежа. Преузимајући активност која је богатијима била само разбибрига, мање имућни су гледали на коцкање као лак и брз начин да реше основне егзистенцијалне бриге. Као што случај Нелиног деде

показује, у реалности, коцка је многе доводила не само до егзистенцијалне беде, већ и до физичког и психичког обољења, односно поремећаја. Реалистичност у приказу феномена коцкања се открива у томе што га Дикенс не приказује као порок, већ као болест зависности, како је у то време коцкање почело да се посматра. Почетни узрок Нелине несреће је веома актуелна пошаст друштва, која је приказана у складу са духом времена.
Надаље, реалистичност се ишчитава и из начина на који је приказано путовање Мале Нел и њеног деде кроз претежно руралну унутрашњост. То путовање Нел замишља као бег из застрашујућег и претећег града у идеалнизовану природу и спокој мањих сеоских средина. Супротно њеним очекивањима, током целог путовања по неодређеним крајевима унутрашњости Енглеске, Нел се сусреће са новим гротескним ликовима, новим претњама и новим страхотама. За разлику од идеализованих сеоских средина које представљају имање Вардла у Дингли Делу из *Пиквиковог клуба*, сеоска кућа Мејлија у *Оливеру Твисту* или породична кућа Никлбија у коју се Николас на крају романа враћа, за Нел не постоји слична оаза.

> „Пасторална сеоска средина овде није алтернатива градском јаду, већ његово застрашујуће изобличење; то је слепа улица за вредности оличене у Нел […] Дикенс је схватао да носталгија за удаљеном пасторалом није била одговор за проблеме његовог доба" (SCHLICKE 2002: 23).

Током деоница путовања, Нел се сусреће са разним ликовима и појавама који мање или више непосредно реферишу на савремена збивања. Бројни путујући забављачи које успут сусрећу на својствене начине одражавају савремене тензије између високе и ниске културе; поворка незапослених радника са бакљама, које Нел доживљава као призор из пакла, коментар је на узавреле чартистичке побуне које су тих година буктале широм земље. Позитивни ликови које Нел успут упознаје такође су дубоко урођени у савремену стварност, обично у својству „жртава друштвеног поретка који је подједнако суров као и било који зликовац из бајке" (GLATT 2014: 118). Усамљена фигура ложача фабричке пећи неодвојива је од чињеница и ефеката индустријализације; сирота госпођица Едвардс се налази у готово ропској позицији у школи госпођице Монфладерс, где се њена надареност и интелигенција израбљују у корист богатијих, уместо да представљају пут за њено уздизање на друштвеној лествици. Поврх свега, Нелино путовање обележено је сталним подсећањем на смрт деце. Та тема није, како се на први поглед може чинити, само извор сентименталности, већ референца на болне чињенице стварности. Током 1839. године готово половина сахрана у Лондону била је за децу млађу од десет година (ACKROYD 1990: 183). Као у случају *Оливера Твиста* Дикенсово полазиште за причу, која недвосмислено има мелодраматичан, односно сентиментални каракатер, јесу веома актуелне и распрострањене појаве савремене стварности. Нел није суочена са малим учеником сеоске школе, са гробовима деце, и коначно са сопственом смрћу само да би изазвала сузе публике, већ зато што је стопа смртности деце у раном викторијанском периоду била поражавајуће висока. Присуство смртних случајева деце у роману је вероватан и веродостојан приказ тадашње стварности. Тиме се не оспорава да је истовремено и поступак сентиментализма којем је циљ афекат. Реалистичност и сентименталност не морају бити међусобно искључиви принципи обликовања фикције.
Корак који Дикенс чини ка реалистичком начину приказивања стварности највидљивији је у завршетку романа. У *Твисту* и *Никлбију* су приказани различити супротстављени светови, односно микросветови. Главни јунаци привремено бораве у њима и постају њихови активни чланови, макар само да би спознали разлику између добрих и злих светова и на крају завршили у добрим. Насупрот њима, Мала Нел, која такође спознаје разне светове, не проналази своје место ни у једном од њих. Ако је Оливер представљао

принцип апсолутног добра које проналази своје остварење у стварности, Нел је оличење истог принципа који се не може прилагодити стварности. Већ је речено да је завршетак *Твиста* нереалистичан, јер на тај начин критикује реалност. Завршетак *Старе продавнице реткости* је Дикенсов први оглед у стварању реалистичног расплета и прво признање да апсолути не могу опстати у стварности.
Глат истиче да основни сукоб романа није суочавање невине бескућнице са суровим светом. У питању је:

> „Формална криза карактера који је присиљен на жанровску парадигму за коју је суштински неподесан. Нел можда јесте дете романтизма, али је путовање које непосредно претвара њену причу у роман, измешта из њене истинске сфере у реализам који никада није требало да упозна" (GLATT 2014: 118).

Сматрамо да још једно запажање може поткрепити наведену позицију. Реч је суптилним, али нимало безначајним траговима узмицања романтизма и наступања реализма у карактеризацији саме Мале Нел. Они су присутни приликом сусрета Нел са децом која играју жмурке у црквеном дворишту, око гробова (ДИКЕНС 2014: 453). Гробље за децу представља место безбрижне и веселе игре, толико да једну бебу положе да спава на једној од дечијих хумки. Нел знатижељно пита једног дечака чији је гроб у питању, на шта јој он одговара да то није гроб, већ башта његовог брата. Приљубивши образ уз хумку, он радосно одскакуће и враћа се игри. Сцена неупитно подсећа на песму Вилијема Вордсворта „Седморо нас је" ("We are Seven") објављену у *Лирским баладама* 1798. године. Упркос многобројним одјецима Вордсвортове поезије и поетике у Дикенсовим делима, упутно је да је речена песма била једино Вордсвортово дело према којем је јавно изразио поштовање, и то свега годину дана пре писања *Старе продавнице реткости* (SCHLICKE 2011: 604). Девојчица у Вордсвортовој песми објашњава лирском субјекту како се често игра поред зелених хумки своје сестре и брата. Она поред њих често обавља и друге свакодневне активности: тамо плете, обедује, пева. Зачуђени лирски субјекат током целе песме покушава да проникне у логику детета, које му као рефрен понавља конструкцију у презенту „седморо нас је", иако признаје да двоје од њих лежи у земљи. Дете остаје упорно при тврдњи да их је седморо, тиме упућујући да, док год су хумке покојне сестре и брата део њене свакодневице, они за њу и даље постоје. Дотле, паралела између Вордсвортове песме и наведене сцене *Старе продавнице реткости* представља убедљив доказ романтичарског у роману. Међутим, Нелин однос са дечаком који је изгубио брата се ту не завршава. Како конвенције жанра налажу, серијални роман има наставак. Нел наставља да се дружи са дечаком у данима када њена болест узима маха. Дечак једном приликом дотрчава до ње у сузама и моли је да га и она не напусти као што је учинио његов брат. „Ти не смеш постати то, Нела, драга Нела! – викнуо је дечко. – Ми њих не видимо. Они никад не долазе да се играју, ни да поразговарају са нама. Буди ово што си сад. То је боље" (ДИКЕНС 2014: 473). Даљим одмотавањем приче, показује се да Дикенсов дечак не може силом своје имагинације да надомести реални губитак вољене особе. Напротив, он је свестан реалних последица смрти и тога да анђели никада заиста не посећују живу децу. Нел не покушава да га разувери, већ се придружује његовом плачу и на крају му само обећава „да ће остати и да ће бити његова пријатељица све док јој то небо дозволи" (ДИКЕНС 2014: 474). Приликом својих сусрета са смрћу, Нел се не приближава идеалу Вордсвортове девојчице чија имагинација преображава бол смрти у спокојство вечног живота. Напротив, она узмиче све даље од њега. Њено дружење с гробовима не оживљава становнике тих башти, већ њу саму приближава смрти. Свест о смрти је траг уплива реалистичне карактеризације у првобитну замисао романтичарског детета. Смрт Мале

Нел је траг уплива реалистичних принципа композиције романескне радње у првобитну, надасве романтичарски насловљену и замишљену причу „Стара продавница реткости".
Надаље, Глат упућује на промену парадигме жанра романа која је такође видљива на примеру *Старе продавнице реткости*. Видели смо да су се Дикенсови дотадашњи романи ослањали на различите жанровске матрице, а један од најприметнијих утицаја је осамнаестовековна традиција енглеског пикарског романа. Конвенције тог жанра подразумевају да јунак бива суочен са светом, да пролази кроз различите авантуре и недаћа, али да у борби јунака и света јунак на крају излази као победник. Срећан крај је заснован на могућности прилагођавања реалног света јунаковим потребама. Дикенсови први романи „завршавају стварањем малих утопијских верзија енглеског друштва у којима су добри награђени, зли кажњени и чланови свих класа живе хармонично у оквирима који су им предвиђени" (Glatt 2014: 123). Глат примећује да је у *Старој продавници реткости* овакав завршетак могућ, и до њега долази, али по цену смрти главне јунакиње. Услед тога, овај роман не одговара пикарском моделу.
Деветнаестовековни одговор на матрицу пикарског је образовни роман. Образовни јунак пролази кроз сличан развојни пут као и пикарски, али је његов однос са реалним светом који упознаје сложенији. Наиме, сам процес сазревања, односно образовања подразумева да јунак путем спознаје реалности спознаје и себе, те на крају проналази начин да помири постојеће тензије између сопства и света. Јунак образовног романа сазрева тако што постаје саставни део реалности која га окружује, и као такав сопственим постојањем и делатношћу наставља да је прекраја.

> „Карактери који се испрва противе уобичајеном поретку света науче да признају оно што је у њему право и супстанцијално, да се помире са односима какви владају у свету, те да се делатно укључе у њих, али да, с друге стране, с онога што делају и стварају скину његов прозаични облик, те да тако на место затечене прозе ставе стварност сродну и наклоњену лепоти и уметности" (Хегел 1975: 498).

Хегелова класична формулација сукоба и исхода образовног романа упућује на чврсту везу тог жанра са претпоставкама књижевног реализма. Претпоставка образовног романа је да јунак може мењати свет једино уколико га претходно истински спозна и прихвати. Претпоставка реалистичке књижевости, на којој се заснива реалистички пакт, јесте да је свет могуће спознати путем књижевности. Циљ многих писаца реализма, укључујући Дикенса, јесте мењање одређених аспеката дате реалности путем књижевности. Постизање тог циља се не може остварити само применом верног подражавања чињеничне стварности, већ и допуштањем извесног уплива духовног, идеалног и имагинативног приликом приказивања стварности. Као што образовни роман тежи ка компромисном решењу за помирење поезије срца и прозе прилика, Дикенсово књижевно стваралаштво почива на настојању да помири романтичарско представљање поезије срца и реалистичко представљање прозе прилика. У *Старој продавници реткости* он у том настојању одлази корак даље него у претходним романима зато што прихвата да идеализована јунакиња попут Мале Нел не може имати срећан крај у реалности. Предуслов за такав закључак је суштинска спознаја стварности у којој идеали не постоје у чистом, реалношћу некомпромитованом облику. Да је Дикенс Малој Нел дозволио да се развија под утицајем животних прилика које је окружују, њено биће не би могло да остане идеално, али би она у свету романа могла да остане жива. Постојање самосвести о томе да је Нел алегорија, а не реалистични лик одражава Дикенсово кретање ка разумевању принципа кохерентног представљања света, а самим тим и ка реализму. Та самосвест недостаје у *Оливеру Твисту*, где главни јунак као оличење принципа добра такође представља алегорију, али му писац омогућава срећан крај, упркос нереалистичности

таквог исхода. Премда током већег дела писања *Старе продавнице реткости* Дикенс није имао јасан план за судбину Мале Нел, како се роман ближио крају, он је све одлучније истицао да је трагичан исход неминован. У писму глумцу Вилијему Мекгрејдију пише: „Полако убијам то јадно дете и јад ме опхрва због тога. Срце ми се слама. Али тако мора бити" (DICKENS 1969: 180). Неминовност о којој Дикенс говори и против које ни он као аутор ништа не може да учини, последица је његовог одлучног опредељивања за реализам (GLATT 2014: 118). Ипак, лик Мале Нел није развојни лик образовног романа, нити је *Стара продавница реткости* реалистичан роман, већ сведочанство о трзавом и неизвесном процесу смењивања поетичких парадигми. Дикенс успева да се приближи парадигми реалистичног образовног романа путем наратива другог лика *Старе продавнице реткости*.

4.3.2.4. МАЛА СЛУШКИЊА И ДИК СВИВЕЛЕР. Напрегнутост између романтичарског и реалистичког се протеже кроз читав роман. У наративу Мале Нел однос два принципа је напрегнут до крајности. Исходиште је смрт јунакиње, али и главног антагонисте Квилпа. Наративи других ликова показују да се сукоб романтичног и реалистичног може разрешити и на другачије начине. Најистакнутија паралела Малој Нел је мала служавка у дому Самсона и Сали Брас. Она је описана као много бедније биће од Нел. Име нема, о свом узрасту и пореклу ништа не зна. Наговештено је да је копиле и то саме Сали Брас, која је држи закључану у хладном подруму и злоставља. Мала слушкиња је, како Глат примећује, реалистична верзија романтизоване Нел: „једна је лик романтизма урођен у фатални реализам, друга је лик реализма уведен у спасоносни романтизам" (2014: 122). Наиме, судбина мале служавке је потпуно супротна Нелиној. Она постаје „студија случаја преображајне моћи уобразиље" (GLATT 2014: 121). Служавкин живот се преокреће захваљујући сусрету са Диком Свивелером, који је подстанар у дому Брасових. Њихов однос се претвара у пријатељство које завршава романтичном везом и коначно срећним браком. Глат, међутим, скреће пажњу на то да прича о Малој Нел и прича о малој слушкињи нису упоредиве. Срећан крај слушкињине приче је могућ зато што њен наратив представља само једну кратку причу унутар романа. За разлику од већине других споредних наративних линија, слушкињина је самодовољна и нема утицај на друге линије радње. Она би могла да се издвоји као једна од романтичних прича које поред часовника приповеда неко из дружине господина Хамфрија, исто као што је то могла бити и кратка прича о Малој Нел, да се није претворила у серијални роман. „Онда када се романтична уобразиља коју Дикенс успева да очува на нивоу кратке приче нађе у проширеном свету реалистичког романа, што је свет кроз који Нел мора да путује, она се урушава" (GLATT 2014: 122). Глат закључује да сам формат и жанр спутавају романтичарске тенденције у *Старој продавници реткости* и наводе на примену реалистичких поступака.

Ипак, Глат превиђа да је прича о малој слушкињи суштински повезана са наративном линијом Дика Свивелера, који је један од главних јунака романа. Постојање слушкиње омогућава Свивелеров развој и срећан крај. Стога не сматрамо да њен наратив има тако самосталан и самодовољан статус унутар романа како Глат тврди. У поларизованој структури романа Свивелер представља јединствени пример помирења романтичног и реалистичног. Самим тим његов наратив нарушава поларитет оличен у Нел, с једне стране, и Квилпу, са друге.

Свивелеров лик је присутан још у првим поглављима, односно у краткој причи „Стара продавница реткости", где служи као комични суплемент једном од главних негативних јунака, Нелином старијем брату Фредерику Тренту. Приказан је реалистично и хумористично као маштовити и бенасти пијанац и беспосличар. За разлику од реалистичног начина на који је приказан, његов начин посматрања стварности је

романтичан до те крајности да се граничи са психозом. Већ у првим поглављима Дикенс од њега ствара више од пуког комичног одушка. Дикова способност да види реалност на особен начин га чини колико смешним, толико и интригантним. У једној од првих сцена описан је Свивелеров однос према свом непосредном окружењу. Свивелер позива свог невеселог пријатеља Трента да му дода пиће речима популарне песме: „Одлази досадна бриго! Крилом пријатељства разбукти клонули пламен веселости и додај руменику вино!" (Дикенс 2014: 64). Приповедач затим открива:

> „Г. Свивелер говорио је горенаведене речи ради утехе и охрабрења свог нерасположеног пријатеља, па ће можда бити занимљиво и умесно, ако се баш на овоме месту примети да су његове кратке примедбе у двоструком смислу биле израз сликовитог изражавања и песничког карактера духа г. Свивелера, стварно представљала једна чаша хладног џина са водом, у коју се по потреби доливало из једне боце и бокала на столу, и која се, услед оскудице у чашама, додавала из једних руку у друге, што се може признати без икаквог устезања и стида јер је г. Свивелеров стан био стан једног нежење" (Дикенс 2014: 65).

Исто тако, Дик своју собу представља као нешто што није:

> „Он је о својој једној јединој соби увек говорио у множини. Кад соба још није била издата, дуванџија ју је оглашавао у своме излогу као 'апартмане' за самца, те и г. Свивелер, следујући томе примеру, никада није друкчије говорио о њој него као о свом апартману, стану, својим одајама и тако је своје слушаоце наводио да замишљају неодређени број просторија и пуштао њиховој машти на вољу да се шеће по дугом низу одаја и високих предворја" (Дикенс 2014: 65).

Већ овде Дикенс упућује на особеност Свивелерове употребе неистине. Дуванџија се служи неистином ради рекламе, што као циљ има превару, слично ономе што смо видели у Сквирсовом огласу за Дотебојску дворану. Свивелер преузима дуванџијину неистину, али без икакве личне користи. То чини само како би омогућио својим слушаоцима да замишљају и маштају. Надаље, долази се до кључног примера Свивелерове необичне перспективе.

> „Том полету његове маште доприносио је и један комад намештаја варљива изгледа, на око орман за књиге, а у ствари кревет који је заузимао видно место у његовој соби и изгледао као да пркоси свакој сумњи и чика свако ближе испитивање. Нема сумње да је г. Свивелер у току дана тврдо веровао да је та тајанствена, згодна направа истински орман за књиге и ништа друго; да је зажмурио пред постељом, одлучно порицао постојање ћебета и презриво мислио о узглавнику у облику ваљка. Ниједна реч о његовој стварној употреби, ни најмањи наговештај о његовом ноћном служењу, нити икакав помен о његовим посебним својствима није се никад чуо у разговорима између њега и његових најприснијих пријатеља. Прећутно веровање у ту варку био је први члан његовог 'символа вере'. Ако сте хтели да будете Свивелеров пријатељ, онда сте морали одбацити све посредне доказе, све разлоге опажања, искуства и слепо веровати у постојање ормана за књиге. То је била његова омиљена слабост којој је он угађао" (Дикенс 2014: 65).

Свивелер цео свет доживљава као фикцију која му је угоднија од реалности. Он се прави да верује у своје маштарије, али својом упорношћу наводи и друге да му се придруже. Поезија његовог срца не остаје заробљена у њему самом, већ се шири на друге. Управо ту лик мале слушкиње игра кључну улогу, јер је она једини лик који Свивелерову игру суштински прихвата. Њихов однос, симболично започиње тиме што је он учи да играју карте. Карташка игра прераста у игру претварања. Дик почиње да ословљава малу слушкињу са „маркиза", а сам преузима улогу галантног витеза. Његова претходно безинтересна

употреба уобразиље тада добија предмет, односно биће интересовања. Циљ имагинативног преображаја стварности тада добија племенити карактер. Циљ више није само естетичко преобиликовање стварности, већ и етичко. Путем имагинације, Свивелер малу слушкињу избавља из нехумане и понижавајуће отуђености. Он јој дословно ствара нови идентитет и тиме је спасава. Свивелер се не жени малом неухрањеном слушкињом, већ маркизом којој надева и лично име Софронија Сфинкс. Тријумф преображајне моћи дељене уобразиље се огледа у маркизином прихватању игре. Као одјек Диковог претварања џина у вино, маркиза са њим дели свој рецепт за још невероватније преображење стварности. Она на располагању нема чак ни џин, већ воду и поморанџине коре, али их претвара у вино. „Ако умете да уобразите, то је сасвим пријатно – рече мала служавка, али ако не умете, онда, знате, изгледа да би могло поднети и нешто мало шећера и других ствари" (Дикенс 2014: 551).
Свивелер је један од Дикенсових омиљених двојника.

> „Као и његов творац, Свивелер посвећено приступа гиздавости своје одеће; поседује широко знање о популарном позоришту и поезији, проницљиву знатижељу поводом необичности свакодневног живота, и бескрајну фасцинацију реторичким могућностима језика" (Schlicke 2002: 25).

То Свивелера сврстава у редове ликова маштовитих забављача, попут Сема Велера и Винсента Крамлса. Међутим, за разлику од својих претходника, Дик је развојни лик. Више него иједан јунак којег је Дикенс до тада смислио, Дик сазрева. „Од кицоша који представља заостали траг доба регенства он постаје надасве привлачан пример одговорног викторијанца" (Schlicke 2002: 25). Дик своје место не проналази трагајући за бољим окружењима, већ остаје суштински укорењен у свој град. Он из сопственог тла, упијајући све оно што му је инхерентно, израста у становника града који своју средину наставља да оплемењује сопственим духом. Његов морални раст потврђује да наклоност ка популарној уметности и забави није изговор за беспосличарење, већ може бити есенцијални састојак психичког здравља (Schlicke 2002: 25). Однос са маркизом је крунски пример трансформативне моћи уобразиље и њених моралних вредности. Све ове одлике наводе Шлика да закључи да је Дик Свивелер најзначајнији фикционални лик Дикенсове ране каријере (Schlicke 2002: 27). Не само као лик у ком се наслућени потенцијали претходника развијају до краја, већ и као наговештај ликова и тема које ће Дикенс у потоњим романима развијати. Што је најзначајније, Дикенс путем Свивелерове перспективе и потенцијала јасније истражује сопствену визију књижевног стваралаштва:

> „Искористивши одлике свог господичића за постизање сјајног комичног ефекта, Дикенс је посегнуо ка откривању онога што се могло крити испод видљивог понашања. Тако је драматизовао најважнију поставку сопствене уметничке визије коју ће касније назвати 'романтичном страном познатих ствари'" (Schlicke 2002: 26).

Свивелер преображава затечену прозаичну стварност увиђајући да свака обична ствар поседује и романтичну страну. Романтично није изван ствари, већ је инхерентни квалитет и скривена потенција сваке познате ствари. Захваљујући својој развијеној имагинацији, која много тога дугује и његовој наклоности ка популарној уметности и забави, Дик може да увиди романтичне потенције свега што га окружује. Његово романтично уверење да је разводњени џин румено вино, стубиште кревета орман за књиге, а бедна слушкињица маркиза, није негација реалности, већ потврда да романтично и реалистично уопште нису две неспојиве крајности. Проза прилика пружа темеље за истинско, оплемењујуће дејство

поезије срца. Свивелер је *par excellence* двојник писца, јер све преображаје стварности које предузима чини захваљујући „готово религиозном поверењу у моћ исказивања" (STEWART 1974: xiv). Ако Свивелер *каже* да је разводњени џин румено вино, он постаје румено вино. Пишући Свивелера, Дикенс је откривао моћи сопствених писаних речи као средстава за преображаје стварности. Пошавши од прећутног поверења у варку као првог члана Свивелеровог симбола вере, Дикенс је увидео да поверење у варку може бити преокренуто у веома стварно преображавање стварности. Фикција је можда представљала варку, али је уједно подсећала да су извесне варке добродошле у стварности. Кључно је било да варка има племенити циљ и да не остане заточена у духу једне особе, или једног фикционалног лика, већ да се прошири и на друге. Свивелер даје пример за то дељењем свог духа са слушкињом; Дикенс дељењем свог духа са својим многобројним читалаштвом.

4.4. *Барнаби Рац*.

Барнаби Рац: Прича о побунама осамдесетих (*Barnaby Rudge: A Tale of the Riots of the Eighties*) Дикенс објављује као свој пети роман, иако је био први који је почео да пише. Рад на њему је започео још 1836. године, како је најавио у предговору *Бозових скица*. То је био први роман који је намеравао да објави у тротомном издању. Такав материјални облик би по први пут у Дикенсовом стваралаштву представљао недвосмислени израз намере да се припада одређеној пракси. Међутим, по завршетку серијализације *Старе продавнице реткости*, одлучује да и *Барнабија Раџа* објави у истом формату, као други продужени наратив недељника *Часовник господина Хамфрија*. Роман о ком је најдуже размишљао, који је са највећом пажњом припремао и којем је приступио са највише списатељске самосвести до тада, остао је једно од најмање запажених дела из његовог целокупног опуса.

Период објављивања *Барнабија Раџа* обележио је почетак прве фазе Дикенсовог повлачења из непосредног бављења садашњим и овдашњим. То је навестио још *Часовник господина Хамфрија* са својим тоном носталгичног посезања ка прошлости. Други роман који је изашао у корицама напуштеног часописа се много боље уклапао у концепцију недељника од првог, који је проистекао из наратива самог ејдолона Хамфрија. У периоду објављивања *Раџа*, Дикенс је запоставио новинарски рад. Свом првом „правом" књижевном подухвату се посветио са неподељеном пажњом. Резултат је био његов први историјски роман, који је успешно испратио све кључне поетичке принципе овог утемељеног и признатог прозног жанра. Ипак, Дикенсово књижевно путовање у прошлост није било лишено савремене перспективе. Напротив, многи критичари су замерали да се у роману уопште не ради о побунама с краја осамнаестог века, већ да Дикенс готово новинарски говори о савременој стварности користећи прошлост као пуку кулису. Подробније потоње анализе романа указују да такве оцене нису биле претерано основане. Ипак, то прво „право" књижевно дело јесте особено управо по томе што га је написао аутор у чијем стваралачком уму фигура књижевника није тако лако могла да утиша фигуру новинара. Публика, у сваком случају, није била претерано задовољна делом, што је довело до Дикенсове прве списатељске станке.

Премда се период који ћемо обрадити у овом поглављу данас сматра изузетно важним у Дикенсовој каријери, својевремено је изгледао као почетак пада ваздухопловног балона у ком је Боз тако успешно летео књижевним небом током претходних пет година. У извесном смислу, и јесте био баш то. Књижевно небо није било пригодно станиште за Боза, који је био много вичнији улози путника земаљских стаза и богаза.

У писму издавачу Ричарду Бентлију[57] из августа 1836. године, Дикенс га обавештава о свом амбициозном плану за роман „Габријел Вардон, ковач из Лондона" ("Gabriel Vardon, The Locksmith of London"). Насупрот „ниском и јефтином облику објављивања" *Пиквикового клуба*, ово је требало да буде „озбиљно дело књижевности" (SCHLICKE 2011: 29) чија би озбиљност била отеловљена „традиционалним достојанственим тротомним издањем" (BUTT – TILLOTSON 1957: 76). Дикенс је очекивао да ће му то дело, које наредне године преименује у *Барнаби Рађ: Прича о побунама осамдесетих*, утрти пут ка књижевној слави. Ипак, до тренутка када је *Рађ* стигао до преса, и то не Бентлијевих, Дикенс је већ увелико био славан. Будући да није могао да испоштује рок који му је Бентли задао за објављивање романа, Дикенс прекида сваку сарадњу с њим. Одустаје од тротомног формата и одлучује да *Барнабија Раџа* објави у истом „ниском и јефтином облику" као и све своје претходне романе. *Барнаби Рађ* је коначно почео да излази у недељним бројевима у оквиру *Часовника господина Хамфрија* у фебруару 1841. године. Продаја је од самог почетка објављивања била знатно нижа у поређењу са претходним романом. До краја оригиналног објављивања пала је на само тридесет хиљада примерака. Како примећује Томас Џексон Рајс (Thomas Jackson Rice) дело од којег је Дикенс имао тако велика очекивања остало је запамћено као његов „најмање вољен и најмање читан роман" (1987: xv). Ипак, Рајс уједно истиче да је *Барнаби Рађ* изузетно значајан у погледу развоја Дикенсовог књижевног рада јер означава завршетак пишчевог књижевног шегртовања (1975: 172–184). У њему по први пут успева да уједини технику и значење и да структуру учини отеловљењем теме, уместо слабо повезаним оквиром (RICE 1975: 173). У прилог напредовању у стварању целовитијег и кохерентнијег наратива говори и Џејмс Готшал (James Gottshall) истичући да у њему успева да елиминише трење између заплета и метафоричке структуре (1961: 135). Ангус Вилсон примећује да је то „без сумње значајан корак унапред ка вештијем стварању фикционалног света инспирисаног стварним светом који га је окруживао" (1970: 145). Више него у претходним романима, Дикенс приказује шири опсег енглеског друштва, укључујући представнике свих друштвених сталежа, што ни у једном од претходних романа није био случај. Међутим, друштво које приказује није било савремено. *Барнаби Рађ* био је Дикенсов први историјски роман.

4.4.1. ЖАНР ИСТОРИЈСКОГ РОМАНА. Жанр историјског романа се током првих деценија деветнаестог века у Британији развија као својеврстан одговор, или допуна тадашњој историографској пракси. Осамнаестовековна историографија обележена је снисходљивим односом према прошлости. У духу просветитељства, проучавање прошлости виђено је као средство истицања цивилизацијског напретка и преимућстава садашњости. „Прошлост се посматрала као пука степеница до садашњости; основни циљ историјског истраживања био је доношење општих закона рационалног предвиђања (уместо откривања особености других доба)" (FLEISHMAN 1971: 18). Развијајући се под окриљем емпиризма, историографија осамнаестог века је чврсто усидрена у чињенице, односно везана за постојеће документе. Такво методолошко усмерење се јавља као одговор на произвољније историографске конвенције претходних векова. Конвенција коју помиње Стејси Френд на примеру Тацитових *Анала*, да су измишљени, стилизовани или драматизовани говори историјских личности прихватљиви у римској историографији, прихваћена је и у британској историографији све до краја седамнаестог века. Ленард Дејвис наводи сер Валтера Ролија као британског заговорника античке праксе, према којој је измишљање говора историјских личности легитимни поступак историчара (1996: 68). Штавише, легитимна је свака допуна која није контроверзна у односу на постојеће историјске

[57] Пре Бентлија је договарао објављивање овог романа са Макроном.

записе. Емпиристички историчари настоје да очисте историографију од свих допуна које не могу бити потврђене легитимним изворима.
Са романтизмом се мења однос према историји. Не само што се прошла доба сама по себи виде као вредна пажње за проучавање, већ се на њих гледа и са извесним дивљењем па чак и носталгијом. Основна одлика романтичарске историографије је разумевање органског јединства историјског процеса, и то првенствено на националном[58] нивоу (FLEISHMAN 1971: 19). Прошлост више није материја која се обликује по мерилима савремености, већ се и прошлост и садашњост виде као органски делови динамичког устројства историчности. Од парадигме историје као једносмерног погледа уназад, у романтизму долази до разумевања историје као двосмерног динамичког односа између прошлости и садашњости. По питању методологије, романтичарска историографија не одбацује емпиристичку тврдњу о заснованости историје на изворима, већ настоји да прошири опсег извора и преиспита одредницу легитимности извора. Притом се не отвара само питање маргинализованих, незваничних писаних извора, већ и усмених извора, попут народних предања, легенди и популарне усмене књижевности. Интересовање историчара из доба романтизма за проналажење начина за бележење и систематизацију таквих скрајнутих или неписаних извора прелило се и на књижевнике. Отуд долази до специјализације одређених писаних жанрова који се темеље на конвенцији легитимног мешања чињеница и фикције. Признаје се да оно што је Роли чинио два века раније није легитиман метод за историографију, али да може бити легитиман поступак историјске фикције. Жанр историјског романа се успоставља као водећи у тој категорији.
За разлику од тада веома популарног жанра готског романа, чија је радња конвенционално смештена у прошлост, историјски роман је прошлост тематизовао на другачији начин. У готском роману прошлост служи као кулиса, док у историјском роману представља тематику, а историчност постаје структурални принцип. Историјски роман се успоставља као хибридни жанр који стоји у међупростору књижевности и историографије. Таква врста полунаучног карактера жанра обезбедила му је високу позицију у тадашњем вредносном систему књижевних жанрова и учинила га изузетком у односу на друге романескне поджанрове. Историјски роман задобија положај најцењенијег типа романа (CHITTICK 1990: 152). Високо вредновање и следствена канонизација жанра почивала је на претпоставци његове спознајне функције. Током двадесетих и тридесетих година деветнаестог века, британски историчари су сматрали да историјска фикција у погледу поучности има извесне предности у односу на научну историографију зато што је могла да осветли неке аспекте прошлости и самог појма историчности које историографија није. Такви ставови заснивани су превасходно на књижевном стваралаштву Валтера Скота.
Премда постоје полемике поводом тога да ли је Скот оснивач жанра историјског романа, неупитно је да је његово дело незаобилазно када се говори о овом жанру. „Како год Скота одредили, као писца који је обновио, препородио или створио историјски роман, он се не да заобићи: он је тај роман учинио утицајним, популарним и дао му значај који раније зацело није имао" (ВУКОВИЋ 1996: 181). Скотови романи одражавају романтичарско схватање историчности као органског јединства прошлости и садашњости. У првом поглављу свог првог романа *Вејверли* (*Waverley*) анонимни писац се ограђује од тада популарних прозних жанрова готског романа и романа сребрне виљушке. Он не жели да се бави егзотичним и мистичним приказима далеке прошлости, нити помодарским приказима савременог високог друштва. Уместо приказивања обичаја, он настоји да прикаже људе и њихове страсти, и то страсти које су заједничке људима свих историјских епоха. Притом, циљ му није потпуно уопштавање, већ приказивање особеног заједно са

[58] У периоду романтизма широм Европе долази до образовања савременог појма нације, што објашњава то усмерење.

универзалним. „Истина је, нема сумње, да обичаји и закони дају тим страстима боју; али знамења, да употребимо језик хералдике, остају иста, премда тинктуре не само да могу бити другачије, већ и потпуно супротне" (Scott 1897: 4). Како Авром Флајшман (Avrom Fleishmann) у студији *Енглески историјски роман: од Валтера Скота до Вирџиније Вулф* (*The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Woolf*) закључује: „Скот од почетка историју поставља као прошлост која допушта да буде осавремењена, а да притом не губи своје јединствене одлике" (1971: 24). Историјски роман има дидактичку улогу утолико што савременицима дозвољава бољи увид у сопствено време указивањем на његову суштинску повезаност са прошлошћу. Премда ова начела нису специфична за књижевни жанр историјског романа, већ за романтичарско разумевање историје уопште, значајно је да Скот отворено заговара примену некњижевних начела у конципирању књижевног жанра.

Специфичност историјског романа као књижевног жанра лежи у конвенцији мешања фактографског и фикционалног, која се начелно одбацује у историографији тог времена. Једна од основних поетичких преокупација историјског романа је начин и степен фикционалне обраде историјских чињеница и докумената који се користе као извори. Иво Славнић примећује да је опште место паратекста историјских романа оправдавање његове чињеничне утемељености и историјске тачности:

> „Када се прочитају декларативне тврдње самих писаца о овом аспекту књижевног бављења прошлошћу у правилу се стиче дојам да је за све њих историјска истина неприкосновена светиња којој све мора бити подређено и о коју се ниједан аутор историјских романа, ако жели бити нешто више од обичног забављача, ни по коју цијену не сме огријешити" (Славнић 1996: 219).

У посвети *Ајванха: Једна романса* (*Ivanhoe: A Romance*) Скот адресира то питање, одговарајући на замерке о постојању историјских нетачности у роману. Тако формулише један од основних постулата жанра: писац историјског романа маштом може да попуњава празнине које услед одсуства поузданих података постоје, али само „унутар легитимних граница" (Scott 1830: xxv). На овом месту нећемо улазити у опсежни проблем одређивања легитимних граница песничке слободе у случају историјског романа. Задржаћемо се искључиво на аспекту жанровских конвенција које су могле представљати легитимна ограничења у упливу имагинативног приликом представљања историјских података. Како Флајшман примећује, „писац историјског романа користи универзалије књижевности – категорије естетског искуства попут романсе и сатире, трагедије и комедије – како би приказао токове људске историје" (1971: 8). Водећи се конвенцијама образаца уметничког представљања, писац историјског романа прихвата ограничења и настоји да испуни форме и циљеве одабраног обрасца. Историјски роман подразумева два начела која Корнелије Квас одређује као чиниоце реалистичког пакта – кохерентност приказаног света и спознајну функцију књижевности. Особеност ових начела у случају историјског романа јесте да, додатно, захтевају усклађеност фикционалне дораде и фактографске основе. Приликом попуњавања празнина, фикционалне допуне треба да буду усклађене са чињеницама. Скот такође заговара извесна језичка и стилска прилагођавања прошлости савременим читаоцима. Све допуне и измене служе првенствено како би се тематика прошлости приближила и учинила разумљивијом за савременог читаоца, све у циљу остваривања спознајног циља књижевне обраде историје. Спознајна функција историјског романа се остварује управо захваљујући фикционализацији историографије и тако омогућава другачији тип спознаје од оне коју нуди историографија.

Суштински, то су одјеци традиције мишљења укорењене још у Аристотеловом разликовању историје и поезије на основу врста истине које преносе. Истина поезије је универзалнија од истине историје, јер се води принципима вероватности и нужности, док историја пописује оно што се десило, без неопходности разумевања разлога због којих се то десило и узрочно-последичних веза. Начином на који поезија, у овом случају фикција, обрађује историјске чињенице, она им даје јаснији смисао и дозвољава уочавање њихове сврхе и међусобне повезаности и условљености са другим чињеницама.

Спознајна предност историјске фикције у односу на историографију није била само у ингеренцијама песничке слободе која је доприносила пријемчивости садржаја и преношењу универзалних истина. Уочено је да је један од основних проблема историографије опсег извора којима располаже. Тридесетих година деветнаестог века, историчар и политичар Томас Бабингтон Меколи критиковао је сувопарност савремене историографије. Конкретно, замерао је избор извора који су коришћени и који су махом били државни списи и званична документа (PAROISSIEN 2020: 69). Он примећује да су историчари исувише окупирани одржавањем достојанства професије, што исходи претераном методолошком ригидношћу која историографију чини пре херметичном и селективном него достојанственом. Основни проблем Меколи препознаје у непотпуности историје која се заснива само на званичним документима. Такви извори не сведоче о историји обичног човека, нити пружају увиде о животу нижих сталежа друштва. Меколи зато заговара да се историчари угледају на књижевнике који су управо због свог слободнијег односа према изворима успевали да пруже целовитије и обухватније слике прошлости. Историчар треба да посвети већу пажњу обичним људима и обичним дешавањима, да пронађе пут до гужви гостионица, до огњишта домова, и да истрпи вулгарности, истицао је Меколи (PAROISSIEN 2020: 70).

Сличан став неколико година после Меколија изражава и Томас Карлајл. Он примећује неоправдану усредсређеност историчара на „сенате, бојна поља и краљевска предсобља" (CARLYLE 2002: 10), занемарујући притом оно што заиста чини историју, а то је целовит приказ друштва и динамичких односа који постоје не само између различитих сталежа, него и између појединца и колектива, као и између различитих нараштаја. Све то је много успешније приказано у историјској фикцији с почетка деветнаестог века, него у историографији, сматрали су Меколи и Карлајл. Све то постигнуто је у делима Валтера Скота, који је анонимно започео свој жанровски оглед, свестан неконвенционалности свог приступа и стрепећи од неуспеха. Тај стваралачки оглед није само прославио име писца, већ је историјски роман устоличио као најцењенији тип романа. Жанр је, захваљујући Скоту, постао узоран и за будуће романописце, али и за историчаре. Но, у време када Меколи и Карлајл почињу да заговарају угледање историографије на историјску фикцију, животни и стваралачки век шкотског барда историјске прозе био је на измаку. Нове генерације писаца и историчара ступале су на позорје. Као што су Скотови романи поручивали, ново доба било је обојено различитом тинктуром. Нови писци су махом уједно били и новинари и нису уживали луксуз писања тротомних књига, већ усуд произвођења периодичних наставака. У таквим условима и жанр историјског романа је задобио нове особености.

4.4.2. ДИКЕНСОВО ОГЛЕДАЊЕ У ЖАНРУ ИСТОРИЈСКОГ РОМАНА. С обзиром на велику популарност коју је жанр историјског романа стекао посредством Скотових дела, не чуди што је Дикенс, желећи да се опроба у улози књижевника, прво посегао за тим поджанром. За разлику од свих претходних дела која су се ослањала на мешавину често оспораваних уметничких традиција, у овом случају је могао да прати јасно успостављену и признату жанровску матрицу. *Барнаби Рађ* је Дикенсов први роман који није пратио неизвесну серијалну темпоралност модерности у грађењу наратива, већ устоличену поетику

фикционалне наративне обраде дешавања која су прошла и завршена. У контексту растуће индустрије новинарске штампе, превасходно вести, где је императив био праћење садашњости из часа у час, враћање прошлим, завршеним догађајима свакако је изгледало као сигурније тло за проналажење значења и смисла у стварности. Сама чињеница да се радило о причама чији завршеци нису били неизвесни стварала је извесност у погледу њихове разумљивости и спознајних својстава. Историјски роман настоји да прикаже универзалност човека кроз историју и универзалност деловања историјских околности на човека. Темпоралност, композициони принципи грађења заплета и спознајне претпоставке историјског романа представљају сушту супротност темпоралности, наративним поступцима и врсти спознаје коју нуди новинарство раног викторијанског периода. *Барнаби Рађ*, пратећи конвенције жанра ком изричито припада, начелно избегава утицаје, праксе и претпоставке новинарства, за разлику од свих претходних романа Чарлса Дикенса. Сажетак те жанровске матрице износи Иво Славнић:

> „Роман у коме су у првом плану или бар у позадини радње приказани неки стварни историјски догађаји, односно у коме се, било као главни или споредни протагонисти, појављују стварне историјске личности, и чија се радња дешава бар двије до три генерације (најмање четрдесет до шездесет година) прије времена писања" (СЛАВНИЋ 1996: 210).

Радња *Барнабија Раџа* смештена је у период између 1775. и 1780. године и тематизује антикатоличке Гордонове побуне, које се сврставају у најразорније побуне у енглеској историји. Премда је већина ликова романа фикционална, присутне су и поједине историјске личности попут вође побуњеника лорда Џорџа Гордона, џелата Едварда Дениса и винара Лангдејла. Дикенс прати жанровску матрицу тако што истиче усклађеност фикционалне предоџбе света са доступним историјским чињеницама. У предговору томном издању *Барнабија Раџа* из 1841. године наводи: „Може се приметити да се у описивању главних нереда ослањало на најваљаније ауторитете тог доба[59], такви какви су; и да је приказ свих основних одлика побуна у овој причи изузетно тачан" (DICKENS 1998: 5). У предговору Дикенс издваја још пар појединачних случајева веродостојне фикционализације историјских докумената. Поводом садистички приказаног џелата Дениса, Дикенс истиче да је карактеризација у потпуности истинита, а не маштовита. Докази за то, вели, могу се наћи у било којим новинама из тог доба или било ком тому *Годишњег регистра*[60]. Страховито бруталан случај осуђенице на смрт Мери Џоунс, коју Денис помиње, такође није измишљен, већ се од речи до речи може наћи у записницима Доњег дома Парламента (DICKENS 1998: 5). Лик занатлије Габријела Вардена, који је првобитно замишљен као насловни лик романа, заснован је на анегдоти, иако извор није утврђен (PAROISSIEN 2020: 71). Извесни ковач моравске вере је показао изузетну храброст када је током нереда одбио да скине окове пуштеним заробљеницима из затвора Њугејт. У складу са оним што Меколи и Карлајл истичу као предности историјске фикције, Дикенс, користећи ту анегдоту као основ, домишља фикционалног лика као обичног, храброг човека, о каквима је мало података могло да се нађе у званичним историјским документима.

[59] Извори које је користио обухватали су текст Томаса Холкрофта скраћеног назива *A Plain and Succinct Narrative*, биографију Џорџа Гордона Роберта Вотсона, Карлајлову *Француску револуцију*, писма Доктора Џонсона и Хораса Валпола, као и сећања и сведочења очевидаца и новинске извештаје о догађајима (BUTT – TILLOTSON 1957: 84).

[60] Референтни регистар који бележи кључне догађаје и напретке на годишњем нивоу. Покреће га Едмунд Берк средином осамнаестог века као годишњу фактографску публикацију.

> „Дикенсова концепција стаменог ковача пружала је алтернативни модел јунаштва, храброг и достојанственог занатлије какве су историчари, жељни одржавања узвишеног тона и бављења само јавним личностима и јавним церемонијама, занемаривали" (PAROISSIEN 2018: 488).

Дикенс је јасније него у претходним делима назначио којој пракси *Барнаби Рађ* припада – успостављеном књижевном жанру који конвенционално комбинује фикцију и фактографију.

Упркос пишчевим тврдњама да је његов фикционални приказ Гордонових побуна изузетно тачан, критика је приметила неподударности. Дикенс се можда држао чињеница које су му биле доступне, али је био веома селективан у погледу тога на које се чињенице усредсређује. Још за време првобитне публикације, примедбе су упућене занемарености религијске и политичке позадине побуна. Читик наводи критику из једног католичког листа у ком се истиче да је Дикенс направио аналитичку грешку у представљању историјске побуне (CHITTICK 1990: 172). Побуне, наводи се, нису инициране како би спречиле доношење нових уредби, већ како би укинуле већ донете уредбе које су оцењене као неповољне за протестанте. Надаље, позив на насиље као средство побуне није био ирационалан и самосврховито крвожедан, већ је проистекао из искуства успешних промена до којих је употребом насиља већ дошло широм Шкотске. Читик закључује да је занемаривање тих видова побуна умањило логику наратива самог романа, то јест да у приказу историјских догађаја недостаје рационална мотивација (CHITTICK 1990: 172).

Ипак, селективност у одабиру чињеница и извора Дикенс је доживљавао као поступак који лежи у опсегу легитимних граница фикционалног преобликовања историје, што је историјски роман подразумевао. Преобликовање историјских чињеница у историјску фикцију није подразумевало само попуњавање празнина, већ и одстрањивање сувишних података. Дикенсова преписка са Џоном Ландсиром уочи завршетка објављивања романа сведочи о пишчевој оданости начелима жанра. Ландсир је Дикенсу скренуо пажњу на то да није поменуо магистрата Џона Вилкса, који је одиграо значајну улогу у сузбијању побуна. Дикенсов одговор је био:

> „Готово је нужно да ликови у фикционалном делу буду део машинерије приче – увођење нових, до тада непоменутих ликова пред крај приче, када увек има толико тога да се одигра, је нешто што у сваком случају треба избећи, уколико је могуће" (SCHLICKE 2011: 30).

Свест о постојању „машинерије приче", која унутар историјске фикције има предност у односу на историјске изворе, упућује на чврстину жанровских конвенција које су се везивале за историјски роман у раном викторијанском периоду. Избегавање рационалне мотивације и предочавања свих аспеката у приказу историјских догађаја служило је управо како би се пренела „филозофскија" истина историје. Дикенсов роман је поручивао да масовне, разорне побуне јесу пре свега вођене ирационалним побудама, без обзира на то какви рационални оквири покушавали да им се наметну. Један од циљева је неупитно био да побуне прикаже као ирационалне, њиховог вођу као психички нестабилног фанатика, а масе које му се придружују као разуларене руље које делају превасходно инстинктивно, попут животиња или малоумника. *Барнаби Рађ* истражује „идеју да људском психом управљају моћни несвесни пориви који изврдавају рационалној контроли [...] Поуздане рационалне судове о истини увек подривају енергије испод површине" (MEE 2008: 344). Вилсон сматра да је и сам избор историјског догађаја служио тој сврси:

> „Уистину, Гордонове побуне су историјски гледано имале јако нејасну друштвену сврху […] оне су много више оличење подстрекивања и чистог побуњеништва, те се Дикенсова одлука да њих узме као основ свог наратива у роману чини као избор који му је дозволио да избегне дубљу проблематику друштвених револуција" (WILSON 1970: 152).

Књижевна начела обликовања наратива имала су предност у односу на бескомпромисну верност историјским изворима, јер је управо захваљујући оданости поетичким начелима историјска фикција остваривала своју особену спознајну функцију. То су првенствено била начела кохерентности и целовитости приказаног света и композиционог јединства. Примена ових начела се примећује на текстуалном плану *Барнабија Раџа*. Дикенс од Скота преузима двоструког наративних планова. На једном плану су приказани лични животи ликова, на другом јавни друштвено-политички живот, односно сама историјска дешавања која се тематизују. „Однос приватних и јавних историја је један од кључних елемената Дикенсовог приступа историји у *Барнаби Раџу*" (GARDINER 2008: 248). Протагонисти су јасно одређени као чланови својих временом и простором условљених заједница. Дикенс доследно одговара и на ту конвенцију. *Барнаби Раџ* је подељен на фасцинираност Гордоновим побунама из 1780. године и запетљану радњу која укључује убиство, два несуђена љубавна пара, једног идиота и једног гаврана (CHRISTIAN 2002: 49). Неизоставан аспект приватног плана радње је сукоб генерација, што је такође конвенционални сукоб код Скота. Сукоб генерација је још један начин за подвлачење дејства протока времена, односно за истицање принципа историчности. Историјски и лични планови су уланчани тако да једни другима допуњују значење. Лични и породични односи какви су представљени у првом делу *Раџа* предочавају клице друштвених немира који избијају у другом делу.

Дикенс увезује наративне планове успешније него у било ком ранијем делу. У *Барнабију Раџу* не постоје уметнути наративни сегменти, самосталне епизоде, дигресије које служе као комични одушци. Иако су присутне наративне линије потпуно различитих жанрова – мелодрамски љубавни заплет два млада несуђена љубавна пара, готички обојена прича о тајанственом случају убиства господина Хардејла, сатирична одвијања делатности тајне организације Витезова шегрта, удружења фанатичних протестаната и кафанске дружине гостионице Мејпол, романтизмом инспирисан наратив самог Барнабија као одјека Вордсвортовог дечака идиота – све оне су значењски чврсто увезане и свака служи као кључ за тумачење Гордонових побуна, као средишњег историјског догађаја. У свим личним односима протагониста жижна тема је надређеност и подређеност. Деца су подређена вољи својих родитеља и старатеља. Едвард Честер и Ема Хардејл не могу да остваре своју љубав, јер су им отац и стриц у сукобу. Сукоб је само на површини верски. Честери су протестанти, а Хардејли католици. Корен сукоба је, уистину, финансијски и статусни интерес сер Честера, који женидбу сина види као средство побољшања сопственог материјалног стања. Случај служи као предсказање лицемерја самог верско-политичког покрета лорда Гордона, које се у даљем току романа разоткрива. Судбине деце су одређене делима и неделима њихових родитеља. Коњушар Хју, као један од најбестијалнијих и уједно најпривлачнијих ликова романа, није такав зато што представља прототип племенитог дивљака. Такав је зато што је непризнато копиле сер Честера и сироте жене која је обешена због ситне крађе. У Хјуу је отеловљена силовита разорна енергија саме побуњене руље. Кроз његов појединачни случај се, међутим, указује и на могуће узроке такве енергије, не зарад оправдања, већ зарад објашњења. Разорна енергија настаје као једина могућа реакција на животе које од самог почетка прате неправда, инструментализација и дехуманизација. Витезови шегрти и дружина из Мејлпола представљају различите варијације микрозаједница конзерватизма и

фетишизације прошлости. Организација шегрта предвођена Симом Тапертитом припрема побуну против газда чију надређеност више неће да трпе. Међутим, они то не чине са идејом друштвеног прогреса и стварања равноправнијих пословних односа, већ вођени анахроним идеологијама прошлих, средњовековних времена. Редовни гости кафане Мејпол образују својеврсно веће стараца које оличава конзервативну струју јавног мњења. Она се најочигледније приказује кроз лик газде гостионице, Џона Вилета, који омаловажава свог одраслог сина, опходи се према њему као према незрелом и неискусном детету и подрива свако мишљење млађих генерација, првенствено како би одржао своју надређену очинску позицију. Такво тврдоглаво и бескомпромисно одупирање променама које проток времена, односно сам историјски процес подразумева, симболички бива разорено физичким разарањем гостионце Мејпол у току побуна. Барнабијев ментални хендикеп, заједно са назнакама психичке нестабилности самог вође побуна лорда Гордона, упућују на уплив ирационалног у политичким активностима које се у јавном дискурсу представљају као рационалне.

Како Рајс примећује, Дикенс користи аналогије како би надоместио одсуство главног јунака и радње (1975: 173). Нису сви ликови међусобно повезани, али сваки јесте чврсто укорењен у друштво ком припада и суштински одређен друштвеним околностима. Упоредо с тим, друштво је одређено појединцима који га чине. Однос између друштва и појединца је двосмеран и међузависан. Тиме, сматра Рајс, Дикенс по први пут успева да прикаже динамички модел друштва (1975: 175). Амбиваленције које постоје поводом саме побуне и „руље" која је подиже настају као последица сложене мреже унакрсних референци: „Не можемо одвојити побуне од вишеструких одговора на њих, као што се не можемо усредсредити на једног централног јунака независно од њему аналогних" (RICE 1975: 177). Рајс закључује да је осмишљена мрежа односа најзначајнији аспект Дикенсове композиционе технике у овом роману. Развијање те мреже је омогућено софистицираније приповедачким поступком. Стално померање опсега приповедачке перспективе – од зумирања на приватне животе појединаца до широког панорамског приказа друштвених дешавања у којима појединци губе контуре и постају део аморфне масе – означава Дикенсов први корак ка органском романескном стваралаштву (RICE 1975: 177).

Рајсова истанчана текстуално-наратолошка анализа осветљава аспекте *Барнабија Раџа* који несумњиво сведоче о примени конвенција књижевног стваралаштва и тиме га удаљавају од новинарства. Текстуални трагови фикционалности попут кохерентности и целовитости представљеног света, међусобне повезаности појединачних елемената (појединачних ликова и њихових личних линија радње) и целине (друштва и главне историјске радње), поузданост приповедача који све види и зна док сам остаје невидљив и непознат, независност темпоралне структуре наратива од темпоралности стварности – јасно указују због чега је Дикенс овај роман видео као свој први прави књижевни подухват.

Дикенсов свесни напор у поштовању оквира жанра огледа се и у одабиру историјске тематике романа. Одабир историјског догађаја који се представља био је важан чинилац за остваривање дидактичке функције историјског романа. Према правилу које је Скот оквирно поставио, а које се усталило као конвенција жанра, било је потребно испоштовати временску дистанцу од најмање шездесет година. Логика за одређење те временске дистанце почивала је на услову да не постоје живи сведоци који су као одрасле особе присуствовале догађају који се тематизује. Надаље, избор историјског тренутка често је мотивисан његовим драматичим потенцијалом. Историјски догађај или догађаји који служе као потка историјског романа су најчешће подразумевали метеж и покушаје дестабилизације поретка. Ђорђије Вуковић примећује да су основни моменти ритма

збивања у историјском роману „рат и мир, узети дословно или у пренесеном смислу" (1996: 188). Дикенсов одабир историјског догађаја био је у складу са успостављеном матрицом. Бурна времена прошлости код Скота служе како би објаснила корене савременог британског друштва. Историјски сукоби у његовим романима се разрешавају и та разрешења се могу видети као дијалектичка помирења супротстављених принципа која изнедрују ново стање мира и благостања. Поврх свега приказ сукоба и начин њиховог разрешења служио је као поука савременицима, али и будућим нараштајима. Дидактичку природу историјског романа истиче и Дикенс у предговору *Барнабију Рацу*:

> „Није неопходно рећи да ти срамотни немири, без обзира на то што одражавају неоспориво бешчашће времена у ком су се одиграли, као и свих оних који су делали или учествовали у њима, могу послужити као добра лекција. Оно што лажно називамо религиозном побуном лако могу подићи људи који веру уопште немају и који у својим свакодневним делима поништавају најосновнија начела праведног и погрешног; да оне почивају на нетрпељивости и прогону; да су неразумне, опијене, окореле и немилосрдне; целокупна историја нас подучава" (DICKENS 1998: 4).

Ипак, поучност Дикенсовог романа је знатно проблематичнија од историјских поука Скотових романа.

> „Особена формула Вејверли романа спаја харизматичног јунака митских пропорција и релативно једноставно схватање историје као прилично глатке наративне прогресије која досеже телос савременог доба – уједињене и просвећене Велике Британије" (ROBSON 2006: 238).

У *Рацу* нити постоји такав јунак, нити се историја види као напредовање. Сукоби који су приказани у роману не доводе до суштинског разрешења. Разорне побуне које су трајале седам дана су угушене, побуњеници ухапшени и многи су осуђени на смрт. Привремено ратно стање на улицама Лондона јесте успешно окончано, али не помирењем, већ репресијом. „У *Барнабију Рацу* нигде не налазимо ишта што истински предлаже помирење; нигде се не долази до разумевања; нигде не постоје реципрочни уступци. Контрадикције ауторитета нити бивају разрешене, нити умирене" (MARCUS 1965: 204).

Има и оних тумача који сматрају да *Барнаби Рац* садржи јасну поруку. Џорџ Скот Кристијан (George Scott Christian) Дикенсов први историјски роман тумачи као комични приказ суштинске непрепричљивости историје (2002: 49–64). Непотпуност и значењска амбивалентност приказа историје у *Рацу* Кристијан види као врсту комичне деконструкције идеје великог, поузданог и кохерентног историјског наратива. „Историја не може да премости спознајна ограничења опажања и разумевања појединца; како би нас ичему научила, мора се ограничити на саосећајну размену између појединаца" (CHRISTIAN 2002: 50). Свођење историјског романа на личне приче, усредсређене на психолошко-осећајни план, утолико служи како поука да је историју само тако и могуће спознати. Кристијаново тумачење јесте релевантно и умесно, али такође иде у прилог тврдњи да Дикенсов историјски роман није преносио конвенционалну врсту поучности каква се у раном викторијанском периоду очекивала од жанра. Једно је било приказивање историје путем судбина обичних људи, а сасвим друго свођење историјских спознаја на низ појединачних случајева, који се не могу уопштити. Свођење разумевања историје на личне односе и одрицање општих правила и законитости није се уклапало у парадигму историјске прозе као портала за откривање парадигматске, филозофске, илити поетске истине.

Прототип историјског романа обећавао је ефекте фикције, без обзира на то што се заснивао на фактографији. Најзначајнији ефекат историјске фикције био је преношење парадигматских истина путем примене поетичких начела приликом обликовања фактографске грађе. Дикенсов историјски роман нудио је веома амбивалентну поуку за савремене читаоце. Амбивалентна, нејасна и збуњујућа поука угрожавала је спознајну функцију романа, чије остваривање је конвенционално очекивано. Чак и да је поука била, како тврди Кристијан, непрепричљивост историје, таква деконструкционистичка поука била је безмало преурањена. Услед свих дешавања која су обележила године од прве замисли о роману до 1841. године када је изашао, Дикенс више није могао да оствари своју намеру да постане наследник Валтера Скота. „Роман који је тако поносно планирао током тридесетих није могао бити написан четрдесетих" (CHITTICK 1990: 165). *Барнаби Рађ* није само приказивао историјски тренутак који се десио пре шест деценија, већ је био сведочанство о историјском тренутку сопственог настанка. За савремене читаоце, роман који је наводно говорио о времену од пре шест деценија, исувише је јасно реферисао и на савремено доба. Догађаји из прошлости нису деловали као завршени сукоби чија су разрешења носила поуку за савремено доба, већ као текући процеси који и даље нису проналазили пригодно и помирујуће решење. Једна од основних привлачности Скотових романа била је то што су предлагали да је прошлост *прошла*, да приче које се о њој причају имају крај и да се са временске дистанце могу сагледати као разумљиве целине, упаковане као поруке за садашњост. Материјални симбол целовитости и завршености представљала су тротомна књишка издања у којима су Скотови романи објављивани. *Барнаби Рађ*, упркос Дикенсовим почетним намерама, није тако објављен. Серијално објављивање појачавало је утисак савремености историјских догађаја о којима је роман приповедао. То су учинили и актуелни догађаји који су узбуркавали британско друштво раног викторијанског периода, а чије паралеле и одјеци су препознати у Дикенсовом фикционалном историјском осврту на Гордонове побуне.

4.4.3. УТИЦАЈ И ТРАГОВИ САВРЕМЕНЕ СТВАРНОСТИ У ДИКЕНСОВОМ ИСТОРИЈСКОМ РОМАНУ. У тадашњој критици су се могле чути замерке поводом Дикенсовог неумесног коришћења историје како би говорио о свом времену. Коментатори су оштро осуђивали политичке инсинуације у *Барнабију Рађу*, истичући да им није место у књижевности (DREW 2003: 57). Бат и Тилотсон примећују да су догађаји који су обележили период између 1836. и 1841. године учинили *Рађа* „готово новинарски пригодним" (1957: 82). Неоспорно је да су многа актуелна дешавања и појаве нових теоријских парадигми које су обележиле период писања романа оставиле трагове, и да је све то довело до тога да Дикенс 1841. године напише роман који десет година раније сигурно не би тако изгледао (CHITTICK 1990: 166). Са *Барнабијем Рађом* Дикенс себе није позиционирао као „другог сер Валтера Скота, већ као викторијанског романописца савременог живота" (CHITTICK 1990: 166). Издвојићемо најзначајније актуелне тековине чији трагови се могу пронаћи у тексту Дикенсовог историјског романа.

Дикенсова визија историје много је више одражавала Карлајлову позицију развијену током тридесетих година него Скотову (SCHLICKE 2011: 32). Карлајлова студија *Француска револуција* из 1837. године пружила је основу за апокалиптичну визију побуна које ремете поредак. Начин на који Карлајл тумачи сукобе између поретка и анархије као последице дубоких сукоба несвесних сила одјекује у Дикенсовој представи Гордонових побуна. „Карлајлова идеја о руљи као манифестацији елементарне силе попут вулканских еруптивних токова или океанских трзаја нашла је пут до *Барнабија Рађа*" (MEE 2008: 339). Дикенс руљу описује као:

> „Створење тајанственог постојања, посебну у великом граду. Откуд долази и куда иде, мало људи може рећи. Окупља се и растура се једнако нагло, тешко је пратити њене многобројне изворе, као што је тешко ући у траг изворима мора; сличност се не зауставља ту, јер океан није ништа мање несталан и непоуздан, ништа мање страшан када се подигне, ништа мање неразуман ни суров" (DICKENS 1998: 406).

Спона Гордонових побуна са савременошћу постала је видљивија 1839. године. Тада долази до поновног оснивања Протестантске асоцијације, под чијим су окриљем побуне покренуте шест деценија раније. Након неуспеха побуна, популарност Асоцијације је јењала. Међутим, у годинама уочи објављивања *Барнабија Раџа*, антикатоличке струје су поново јачале у Британији. Опомена у приказивању Гордонових побуна могла је да се тумачи као отворено упозорење потенцијалним новим немирима, за које су организациони темељи поново постављени. Као што признаје у предговору романа, Дикенс није имао симпатије према Римокатоличкој цркви, али је настојао да догађаје из 1780. године прикаже што непристрасније. Штавише, ликови романа који су католици приказани су као достојанствене и поштене жртве лицемерне верске нетрпељивости. У том контексту, апел против слепе верске нетрпељивости и фанатичног, ирационалног насиља које из ње произлази, као ткање романа постаје још снажније (ESLICK 2018: 176–189). Писац се на тај начин поставља као заступник неправедно угњетаних и прогоњених појединаца, премда лично не гаји афинитете према католичанству. Поновно буђење антикатоличког дискурса и покрета није ескалирало физичким обрачунима као шездесет година раније. Међутим, Протестантска асоцијација се повезала са другим покретом који јесте распламсао многобројне немире и физичке сукобе широм Британије.

Раднички покрет познат као чартизам био је један од најзначајнијих друштвено-политичких феномена раног викторијанског периода. Прве године владавине краљице Викторије обележене су значајним и бурним догађајима које су покренули чартисти. Њихови основни захтеви, који су обухватали промену изборне политике, начина избора парламентарних посланика и побољшање положаја радника, изложени су у Народној повељи 1838. године. Подршка покрету је била масовна, што је доказала народна петиција подршке повељи која је бројала милион и триста хиљада потписа[61]. Петиција је предата Парламенту 1839. године са захтевом да се чартистички захтеви испуне. Посланици су убедљивом већином гласали против. Након тога, чартисти почињу све чешће да прибегавају насилним методама борбе. Врхунац оружаних сукоба представљао је Њупортски устанак 1839. године, у ком је погинуло двадесетак и рањено преко педесет чартиста, док је на страни бранилаца поретка рањено само четворо војника. Уследила су масовна хапшења чартиста, а вође устанка су осуђене на смрт као издајници круне. Од тог тренутка, на чартизам се почело гледати као на насилнички покрет који је представљао једну од највећих претњи империји. Путем истицања насилних метода побуњеника и представљајући их не само као претњу поретку, већ и безбедности свих становника, власт је спроводила пропаганду против чартиста.

Таквој пропаганди су помагали и теоријски осврти на чартизам. Карлајл 1839. године објављује есеј „Чартизам", у ком се надовезује на *Француску револуцију*. Карлајл увиђа исту матрицу у основи француских револуционара с краја осамнаестог века и британских чартиста свог доба – то су биле манифестације унутрашњег гнева латентног у народној свести (MEE 2008: 340). Уопштавање народних побуна путем психологизације стављало је њихове конкретне друштвено-политичке и идеолошке аспекте у засенак. Уопштавање побуна и откривање дубинских људских порива који народ наводе на побуњеничко насилништво била је својеврсна фикционализација конкретне друштвене и политичке

[61] Процене су да је у то време на британским острвима живело између двадесет и двадесет пет милиона становника, што је, контекстуално, број потписника ове петиције чинило изванредним.

реалности. Парадигматска, филозофска истина могла је да послужи и као демагошко средство за обезвређивање значаја и особености појединачних историјских истина које се уопштавањем банализују.

Дикенс је, пишући *Барнабија Раџа*, поступио на сличан начин. Познато је да је прочитао Карлајлов „Чартизам" у годинама када је писао роман. У роману постоје назнаке да је попут Карлајла увиђао заједничке корене различитих побуна и да је пишући о верском покрету из претходног века алудирао и на раднички покрет свог времена. Најдиректнија референца на чартистички покрет дата је приликом регрутовања Хјуа у редове побуњеника. Џелат Денис иницира Хјуа у своје редове узвикујући паролу побуњеника: „Не папству!". Хју одговара једном од чартистичких парола: „Не имовини!". У оригиналу пароле гласе „No popery!" и „No property", што чини Хјуово извртање софистицираним. Услед сличности речи *popery* и *property*, може се претпоставити да Хју из простог незнања брка појмове, те писац на готово комичан начин упућује на замењивост парола два потпуно различита побуњеничка покрета. Како би истакао да за побуњенике пароле заправо немају суштинско значење, Денис одговара: „Све је то исто… Доле све и доле сви!" (DICKENS 1998: 300). Приказујући Гордоновог секретара Гашфорда као мелодрамски злобног лицемера, а самог Гордона као верског фанатика чији се фанатизам граничи са лудилом, Дикенс у потпуности психологизује историјски догађај чинећи га универзалнијим. Идеја о томе да историја може да подучи будуће нараштаје почива на претпоставци да се историја понавља и на уверењу појединаца да је „све то исто". Ту видимо још једну крајњу супротност између начина представљања стварности у историјском роману и у новинарству. Новинарство се заснива на преношењу онога што је ново. Наглашавање новине и јединствености пренетог садржаја је једна од носећих новинарских стратегија. Вести придобијају публику јер обећавају приче о догађајима који се никада раније нису догодили. Историјски роман, напротив, настоји да истакне оно што је суштински заједничко различитим посебним догађајима и појавама и да проникне до универзалних сила и матрица које у различитим историјским тренуцима обликују стварност.

Кључна разлика између Дикенсовог и Карлајловог приступа побунама је што је Карлајл сматрао да оне имају смислену улогу у историјској драми. Побуне, колико год биле разорне и вођене подсвесним ирационалним поривима, крајње исходиште имају у стварању новог поретка. *Барнаби Раџ* не признаје побунама руље такву моћ (MEE 2008: 340). Дикенсов роман остаје много двосмисленији и неодређенији по питању поуке коју приказ Гордонових побуна може донети савременим читаоцима. Побуне су приказане као ирационалне и бесмислене. Једина сврха им је ослобађање заптивене негативне енергије великог дела становништва.

Иако саме побуне као метод приказује као бесмислен, Дикенс указује на узроке који до нагомилавања негативне енергије у народу првобитно доводе. Руљу највећим делом чини „сушти олош и отпад Лондона, чији је раст негован лошим криминалним законима, лошим правилницима затвора и најгором замисливом полицијом" (DICKENS 1998: 385). С тим у вези, једна од темељних тема романа јесте начин на који државни систем и друштво својим погрешним праксама доприносе развијању криминала и како потом поступају са осуђеницима. Једна од историјских универзалија приказаних у *Барнабију Раџу* јесте да су масовне рушилачке побуне примарно последица нелечених психичких неуравнотежености или обољења појединаца, а да је њихов идеолошки или политички карактер тек секундаран покретач. Скот Дрејнсфилд (Scott Dransfield) то истиче као контрааргумент општем ставу критике да *Раџ* не нуди јасне спознаје. „Пажљивијим погледом на представе функционисања лудила и друштвеног тела у роману уочавамо да је разрешење убедљиво предложено" (DRANSFIELD 1998: 70). Дрејнсфилдова анализа показује да се крајње негативне последице неурачунљивих психичких стања у роману

приказују као последица одсуства правилне појединачне и друштвене бриге о менталном здрављу. Ликови који представљају различите варијације лудила – од Барнабија, који је на спектру менталне ретардације, преко Хјуа, који показује знаке асоцијалног и неконтролисано агресивног понашања, до лорда Гордона, код којег се наслућује неки облик неурозе – нису приказани са осудом. Дикенс заузима хумано интониран став према овим ликовима. Он их превасходно приказује као оболеле, а не као криминалне особе. Њихова обољења их доводе до криминалног понашања зато што немају одговарајуће лечење и бригу. У роману се то симболички представља кроз одсуство брижне очинске фигуре, односно ауторитета који треба да води рачуна о подређенима и слабијима. Одговорност за бригу о ментално оболелима Дикенс види и у појединцу и у систему.

То није био само Дикенсов лични став, већ позиција коју су многобројни либерални мислиоци и политичари заступали још од почетка деветнаестог века. Тада долази до промене парадигме о лудилу као аномалији појединаца за коју не постоји лек. „Лудаци осамнаестог века нису потпадали под категорију 'људског', егзистенција им је дословно била животињска" (Dransfield 1998: 71). Деветнаести век са својим растућим поверењем у науке, природне и хуманистичке, доноси и веру у то да се лудило може лечити, или барем одржавати у безбедним границама. Лечење је почињало од увиђања друштвених видова лудила, односно да се у многим случајевима обољења јављају као последица друштвених околности и искустава појединаца, те да се и побољшањем друштвених чинилаца, оболели могу опоравити. Идеје опорављања, реформисања и бриге о ментално оболелима нашле су конкретне примене у реформисаним државним апаратима. Оснивају се државне болнице за душевно оболеле и улаже се у развијање стручног кадра за бригу о болеснима. Успоставља се пракса моралног менаџмента као методе лечења, што је подразумевало одбацивање дотадашњих физички репресивних пракси у управљању лудилом, попут везивања или затварања (Dransfield 1998: 72). Уместо тога, препозната је категорија душевних болести и метода духовног лечења, али не на религиозном, већ на научном нивоу. Кажњавање је замењено поправљањем. У време када Дикенс пише *Барнабија Раџа* много тога се у Британији променило по питању ментално оболелих у поређењу са временом радње романа. Ипак, решавање овог питања било је обележено бројним полемикама, од којих је једна била актуелна у време објављивања романа.

Пролећа 1840. године покушај атентата на краљицу Викторију узбуркао је читаву британску јавност. Неуспешни починилац је био осамнаестогодишњи Едвард Оксфорд, чије је суђење спроведено недуго потом. Пресуда је привукла још већу пажњу јавности јер је Оксфорд проглашен кривим, али лудим. Уместо смртне казне, одређено му је затварање у менталну болницу. Релативна благост пресуде била је посебно узнемиравајућа, јер је потенцијална жртва била сама краљица. С друге стране, управо због тога што је угрожен живот отеловљења круне, случај је продрмао свест јавности о важности адекватног лечења и бриге о ментално оболелима. Док би директније иступање у јавности по питању става о пресуди Оксфорда могло бити политички опасно по Дикенса, његова романескна обрада односа лудила и криминала била је суптилно упозорење за савременике о опасностима враћања некадашњем дехуманизујућем приступу ментално оболелима.

Поред ових ширих друштвено-политичких и идеолошких тековина времена у ком је роман писан, на *Барнабија Раџа* је у великој мери утицао низ догађаја који је непосредно био везан за Дикенса и његово стваралаштво. У питању је била рецепција *Оливера Твиста*. Дикенсов други роман остао је актуелна тема у британској јавности годинама након објављивања. Препознат је као фикционално штиво које може бити инструментализовано у политици. Радикалне политичке фракције су користиле *Оливера Твиста* као оружје против виговске владе. То је чинила и радикална левица оличена у чартистима и ултраконзервативна десница предвођена антикатоличким торијевцима (Rice 1973: 10–

15). Као што је већ речено, две радикалне фракције нису пронашле заједнички интерес само у Бозовом фикционалном делу, већ су остварили и политички савез. Сам аутор је био огорчен таквим манипулацијама његовог дела. Околности рецепције *Оливера Твиста* су без сумње оставиле траг на Дикенсов приступ писању о криминалу у *Барнабију Рацу*. Он је јасно могао да увиди колику политичку моћ његова фикција може имати, али и да ту моћ не остварује нужно под контролом намера њега самог. Поучен тим искуством, пишући *Барнабија Раца*, Дикенс је много промишљеније мерио сваку своју реч. Универзализацијом приказаних догађаја избегавањем директне референцијалности на савремена збивања, он је настојао да учини свој нови роман мање погодним за манипулације савремених политичких струја, али и за критичке нападе.
Најзначајнија одлика ране рецепције *Оливера Твиста* била је његова умешаност у такозвану контроверзу њугејтског романа. Трагови полемике поводом њугејтског романа нису тако јасно уписани у роман, нити су присутни као референце на стварност у тексту, као што је случај са чартистичким побунама. Она је приморала Дикенса да преиспита сопствени уметнички поступак у приказивању стварности.

4.4.3.1. Контроверза њугејтског романа. Насупрот онима који су тврдили да Дикенс користи историјски роман како би причао о свом добу, стајао је део јавности који се чудио антирадикалним и конзервативним ставовима који су пробијали из редова *Барнабија Раца*. У погледу друштвеног ангажмана, Дикенсових романа очекивања су успостављена адресирањем поименичних реалних друштвених проблема у *Оливеру Твисту* и *Николасу Никлбију*. Премда су везе историјског романа са савременим добом постојале, оне нису биле истакнуте ауторским паратекстуалним коментарима, а ни у самом тексту. Ступњеви фикционалне обраде и удаљавања од савремене стварности били су виши него у претходним случајевима. Контроверза њугејтског романа објашњава Дикенсов привремени бег од отворене референцијалности на стварност сопственог доба.
Пред крај месечног објављивања *Оливера Твиста* у *Бентлијевој сваштари* и окончања Дикенсове сарадње са тим часописом, у сваштари почиње да излази нови серијални роман који је, слично као *Твист*, тематизовао криминал. *Џек Шепард* (*Jack Sheppard*) Вилијема Ејнсворта (William Ainsworth) био је и популарни историјски роман о чувеном лопову с почетка осамнаестог века. Шепард је био један од најпознатијих и у народу слављених криминалаца. Симпатије обичног народа према њему почивале су на чињеници да је био ситан крадљивац, који је неколико пута успео да побегне из затвора. Историјски извори бележе да је његово погубљење, након четвртог и последњег бежања из заточеништва, у јавности изазвало снажне реакције, чији је исход био идолизација Шепарда као јунака обичног човека. У наредним деценијама прича о Шепарду постаје својеврсна популарна легенда, која у различитим облицима популарне културе и уметности опстаје дуже од века. Ејнсвортов роман дао је нову свежину познатој причи, али је изазвао оштре осуде савремених критичара. Суочавањем са напрецима у медијској индустрији и увиђањем моћи коју је новостворени апарат масовних медија поседовао, код дела британске јавности раног викторијанског периода долази до снажног заоштравања моралних аршина по питању садржаја штампе. Морализаторски настројен део јавности је негодовао поводом глорификације криминалаца у романима, јер су сматрали да постоји узрочно-последична веза између таквих медијских представа и појава у стварности. Њугејтски роман је директно оптужен за пораст стопе вандализма и криминала у Британији. Списатељица Мери Расел Митфорд је оценила Ејнсвортов роман као опаснију претњу од свих чартиста у земљи (Chittick 1990: 153). Роман је препознат као део њугејтског таласа у фикцији, карактеристичног по величању злочинаца. Дикенсов *Оливер Твист* је, такође, ретроспективно сврстан у њугејтски жанр (Chittick 1990: 154) и оцењен као претеча *Шепарда*. Вилијем Мејкпис Текери је био један од најжучнијих критичара њугејтског

романа због, како је тврдио, романтизације криминала. Његов напад је био подједнако упућен *Шепарду* као и *Твисту*. Оба романа разводњавају сложено питање криминалности тако што се усредсређују на доказивање племенитог порекла главног јунака. Негативни ефекти тога су посебно видљиви у *Шепарду*, јер се откривањем његовог правог порекла, његова криминалност не само оправдава, већ и оплемењује. Публика ствара идола од харизматичног криминалца племенитог порекла који на затворским вешалима у свести јавности добија ореол мученишта и јунаштва. Глорификација заслепљује публику и одвлачи њену пажњу од кључне околности у вези са Шепардом, а то је сам злочин који је починио, истиче Текери. Према затворским документима, Шепард је осуђен због крађе стотинак јарди вуне и две сребрне кашичице (CHITTICK 1990: 160). Публика обузета обожавањем и сузама не поставља питање о државном устројству које ситног крадљивца осуђује на смрт. Текери је тврдио да званични регистри затвора представљају вернију поезију од фикционалних приказа криминалаца какви су се могли наћи у њугејтској прози. Аутор историје Њугејта је стварнији песник, зато што се води истином, тврди Текери (CHITTICK 1990: 161). По сличном основу Текери је критиковао Дикенсов приступ криминалцима у *Твисту*.

Контроверза њугејтског романа добила је нови моментум 1840. године. У јуну те године, лорд Вилијем Расел, посланик Парламента је пронађен мртав у свом дому. Оптужен је слуга Франсоа Курвазје, који је на крају истраге проглашен кривим. Како је ток истраге показао, Курвазјеова намера је била само да опљачка свог господара. Пошто га је Расел открио у намери, Курвазје је прибегао убиству и покушао да завара траг. Током саслушања оптужени је навео да је идеју за злочин добио читајући *Џека Шепарда*. За разлику од свог криминалног узора, чија се кривица сводила на крађу и бекства из затвора, Курвазје је осуђен због убиства. Иако је по узору на Шепарда планирао да почини само крађу, у реалности је непланирано завршио са крвавим рукама. Чињеница да га је на злочин инспирисало дело фикције није виђена као симптом менталне неурачунљивости, те је Курвазјеу одређена смртна казна. Његово признање послужило је критичарима њугејтског романа као недвосмислени доказ да је ова врста фикције имала и те како стварне и погубне ефекте.

Курвазјеово суђење је у жижу ставило још једну од горућих тема контроверзе њугејтског романа. Јан-Мелиса Шрам (Jan-Melissa Schramm) говори о судским реформама које су радикално промениле процедуре у судници. За овај случај, најзначајнија промена била је увођење права на заступање осумњичених за кривична дела. Акт о заступању затвореника (Prisoners Counsel Act) донет је 1836. године и давао је оптуженима за најозбиљнија криминална дела право на професионалног браниоца. Реформа је изазвала негодовање које је имало исти корен као и проблематика њугејтског романа: „срж спора био је однос између речи и криминалног чина" (SCHRAMM 2008: 284). Акт је давао адвокатима моћ да само путем вешто формулисаних речи ослободе починиоце најгорих злочина. Писци су такође путем вешто обликованих наратива, саосећајним приказивањем мотива злочинаца, имали моћ да пробуде симпатије публике према злочинцу и да их наведу на окретање криминалним чиновима (SCHRAMM 2008: 285). Франсоа Курвазје је имао правног заступника током суђења, а његова одбрана је била пример етичке проблематичности заступничког права. Наиме, адвокат је пред судом бранио Курвазјеову невиност, премда му је оптужени претходно признао кривицу. Дикенс је тим поводом објавио два писма у *Јутарњој хроници* у којима се залаже за универзално право на заступање, али осуђује злоупотребу истине и правде од стране правне професије, односно одбране (SCHRAMM 2008: 285). Дикенсова јавна осуда правног система сведочила је о својеврсном супарништву које је постојало између представника две различите дискурзивне праксе – правне и књижевне. Премда је одрицао да *Твист* припада њугејтском жанру, Дикенс је имао потребу да одбрани представе о криминалу и криминалцима у свом роману. То је,

између осталог, учинио истицањем етичке надређености фикционалног приказа криминала у односу на правне реторичке формулације. Одбрана фикције заснивала се на нападу на друге дискурзивне праксе. Како би остварио своју „агенду моралног величања фикције" (SCHRAMM 2008: 281), Дикенс праву одриче могућности спознаје дубљих истина. За разлику од права, фикција може да „открива, или пак да ствара сентименталне, афективне истине које целисходније одговарају сложености људског постојања" (SCHRAMM 2008: 281).

Питање етичности приказивања злочина у јавном простору завршавало се последњом кариком злочиначког ланца, односно казном. Случај Курвазјеа је и у том погледу био изузетно значајан како за њугејтску полемику, тако и за обликовање *Барнабија Раџа*. Погубљење осуђеника Дикенс је искористио како би формулисао још једну линију одбране сопствене уметности, уједно нападајући правну праксу спровођења казне.
Курвазјеово вешање је било једино јавно погубљење које се током 1840. године извршило у атријуму лондонског затвора Њугејт. Познато је да су у публици били и Дикенс и Текери. Обојици је то било прво јавно погубљење ком су присуствовали. Поред њих, публику је чинило још око четрдесет хиљада људи. Разлог због ког је ово погубљење привукло толику пажњу јавности, поред велике медијске пропраћености суђења, био је тај што су јавна погубљења постајала све ређа. Деценију раније, годишњи просек јавних погубљења у Лондону износио је двадесет и три, а на нивоу целе Енглеске и Велса шездесет и седам (ЈАНКОВИЋ 2012: 75). „По овој статистици, Енглеска је била убедљиво прва међу развијеним европским државама, а могла је да јој конкурише једино Француска, где је у истом периоду извршавано педесетак смртних казни годишње" (ЈАНКОВИЋ 2012: 75). Енглеска је такође предњачила у броју преступа за које је била предвиђена смртна казна. Било их је преко две стотине од којих су многи били преступи попут ситне крађе (TAMBLING 1995: 130). Ситуација с краја осамнаестог века коју Дикенс касније описује у *Причи о два града* била је слична све до тридесетих година деветнаестог века:

> „Да, у то је време смртна пресуда била у моди [...] Смрт је била природни лек за све ствари, па зашто да не буде и лек у законодавству? Осуђивали су на смрт фалсификатора, осуђивали су на смрт оног који покуша да потури лажан новац, онога који незаконито отвори писмо, онога који узајми четрдесет шилинга и шест пенија, онога који би исковао један лажан шилинг; осуђивали су на смрт три четвртине свих злочинаца и криваца" (ДИКЕНС 2018: 296).

Либералне реформе тридесетих година донеле су промене и у кривичном законодавству и казненим политикама. Аболиционистичке кампање су све више узимале маха, и притисак јавности за укидање смртне казне, а посебно јавног карактера њеног извршења, постајао је све јачи. Упркос томе, погубљењу Курвазјеа је присуствовало четрдесет хиљада људи:

> „Свих рангова и ступњева – механичари, џентлмени, џепароши, чланови оба дома Парламента, луталице, новинари, окупили су се заједно испред Њугејта веома рано ујутру; већина њих се одрекла природног мирног сна како би учествовала у овом гнусном разврату који је узбудљивији од сна, од вина, од најновијег балета и било које друге забаве" (THACKERAY 1840: 156).

Идеолошка позадина праксе јавних погубљења била је дидактичка и етичка. Сматрало се да јавно приказивање кажњавања злочинца у гледаоцима покреће својеврсну катарзу. Јавно погубљење било је церемонијални чин жртвовања грешног појединца зарад побољшања и спасења заједнице. Талас противљења јавном извршењу смртне казне

почиње да буја тридесетих година деветнаестог века, јер постаје све јасније да теорија ни по чему не одговара пракси. Њугејтска погубљења и њугејтска проза имали су исти ефекат – омогућавање величања злочинца и злочина. Дикенс и Текери стајали су на супротним странама у спору поводом њугејтског романа. Њихови ставови поводом начина на који су се њугејтски питомци ликвидирали били су исти, иако су се определили за различите начине да их изразе.

4.4.3.2. ЈАВНА ПОГУБЉЕЊА И ЈАВНИ ДИСКУРСИ О ЊИМА. Текери је био под тако јаким утиском да је одмах након погубљења написао чланак „О одласку на гледање вешања човека" ("On Going to See a Man Hanged"). Текст је објављен у *Фрејзеровом магазину* пар недеља након погубљења. Он о том искуству говори из позиције сведока. Сведочење је потресно, јер се најмање тиче самог човека који је обешен. Људи се окупљају испред затвора сатима раније, но „готово да ни реч није прозборена о Курвазјеу за све то време. Колико сам ја могао да просудим, сви смо били у оном стању ума људи кад се стискају на улазна врата позоришта" (THACKERAY 1840: 155). Атмосфера је готово карневалска. Сви сталежи су присутни и помешани, сви причају једни са другима о политици, о свакодневици, трачаре, збијају шале и забављају се. Сам Текери тврди да је тамо отишао из знатижеље, да доживи то искуство и да га боље разуме. Распитује се да ли је неко већ сведочио погубљењима и да ли им је то донело ишта добро. Прости радник, ког назива филозофом, му одговара да је присуствовао многима, а поводом добробити одговара: „Што се тога тиче, не; људима до тога уопште није стало; нико после није ни размишљао о томе" (THACKERAY 1840: 155). То потврђују и други с којима разговара. На то се Текери присећа анегдоте о погубљењу тројице завереника неколико деценија раније. Причало се да је џелат, како би улио страх присутнима, након обезглављивања осуђеника, одсечену главу показивао окупљенима узвикујући: „Ово је глава издајника!" (THACKERAY 1840: 155). Окупљени су се престравили када је џелат показао прву главу. Друга глава, међутим, није привукла толико пажње, а на трећој је интересовање потпуно спласнуло. Последња глава је џелату случајно исклизнула из руке, на шта се из масе чуо повик: „Смотанко!". Казна се претворила у виц, закључује Текери. Док су јавна погубљења спровођена како би се окупљенима улио страх од такве судбине и како би се одвратили од криминала, пракса је показивала да се то уопште није догађало. Посматрање умирања осуђеника је било толико уобичајено да су људи постали имуни на грозоту таквог чина. Штавише, оно што је требало да изазове страх, изазивало је смех. За Текерија је, међутим, било још проблематичније то што је призор могао подстаћи потпуно непожељан ефекат, а то је саосећање према осуђенику. Ту природну људску реакцију је и сам осетио. Признаје да је са погубљења отишао са осећајем одвратности према чину убиства, али првенствено према убиству којем је сведочио (THACKERAY 1840: 158). Текери увиђа да јавна погубљења постижу потпуно супротне ефекте у посматрачу од оних ка којима се тежи. Случај Џека Шепарда је пример крајности хероизације злочинца, но таквих је у реалности било много. Његову хероизацију није спровела само окупљена маса, већ су наставили да је подстрекују бројни потоњи писци, стварајући од Шепарда мит. Саучесник хероизације криминалца Шепарда био је и Ејнсворт. Јавна погубљења, као државна установа, чинила су први корак у ширењу моралне заразе у друштву. Према Текеријевом мишљењу, писци њугејтске прозе преузимали су штафету и доприносили даљем ширењу. Његов начин заустављања те злокобне друштвене појаве било је иступање у својству новинара. Комбинујући есејистички и извештачки приступ, Текери из положаја сведока износи своју личну перспективу и преноси онолико колико му такав угао посматрања дозвољава да опази.
Отворене новинарске текстове поводом тог догађаја, али и целе проблематике смртне казне и јавних погубљења, Дикенс ће објавити тек пет година касније у серији писама *Дневним вестима*. Његови ставови изложени у тим писмима су готово истоветни

Текеријевим. Он такође критикује нормализацију убиства као казне, указујући на анахроност принципа око за око, и потпуну неприкладност таквог принципа унутар државног система једне савремене деветнаестовековне империје. Највећу пажњу, Дикенс, као и Текери, посвећује самој пракси јавног погубљења и ефектима које она има на друштво. Он изричито тврди да су јавна погубљења: „потпуно бескорисни, варварски и сурови призори" и да су „симпатије свих посматрача, уколико они уопште поседују икакву симпатију, неизоставно на страни криминала, а никада на страни закона" (DICKENS 1846 13/3). Дикенс на моралним и религиозним основама заступа укидање смртне казне. Упоредо, на чињеничним доказима у виду исказа и званичних регистара, показује да јавна погубљења само доприносе порасту криминала. Но, много пре објављивања новинарских памфлета у којима исказује јасне, аргументоване и фактографски засноване ставове о питањима смртне казне и начина на који се она извршава, Дикенс је на те теме одговорио у својој историјској фикцији.

На поетичко-етички спор са Текеријем Дикенс није одговорио само новим предговором нападнутог *Оливера Твиста*. Много разрађенији, премда посреднији одговор дат је у роману који је у том тренутку припремао. Начин на који је криминал приказан у *Барнабију Рацу* јесте знатно другачији од представа које садржи *Твист*. Речено је да Дикенс није признавао Текеријево сврставање *Твиста* у њугејтски жанр. Зато се, пишући *Раџа*, додатно побринуо да до таквих *погрешних* тумачења и етикетирања његовог дела не дође поново. Основна разлика у приказивању криминала у *Твисту* и у *Рацу* је удео мелодрамског, поглавито у расплету радње. Готшал примећује да се ту опажа обрт у посматрању небеске правде (1961: 143). У *Рацу* не постоји помирљиви завршетак; небеска правда не побеђује. Приказ света је много сложенији и амбивалентнији, не само у поређењу са *Твистом*, већ и са свим Дикенсовим претходним романима. Сложенији је и приказ ликова који чине злочине. У *Рацу* се ликови приказују као део система, а такво контекстуално посматрање омогућава уочавање злочина као последице садејства појединца и система. За разлику од Била Сајкса из *Твиста*, који је плошни мелодрамски насилник, лик попут Хјуа из *Раџа* је неупоредиво продубљенији. Обојица су криминални изопштеници из друштва. Али Хју не бива изопштен чињењем злочина; он је изопштен и пре тога. Он је прво жртва системског злочина, а тек онда и сам постаје злочинац. Ток романа открива да Хју има племенито порекло, али се овог пута кроз лик сер Честера сам појам племенитости раскринкава и обрће наглавачке. Сајкс је лик без назнака прошлости и корена, и његови злочини нису приказани у било каквом садејству са ширим друштвеним системом. Сајскови злочини су априорно ванситемски, док су Хјуови узрочно-последично антисистемски. Управо због тога, Сајксова смрт је само-индукована, док Хјуова долази као системска казна.

У оквиру *Барнабија Раџа* теме злочина и казне су много дубље увезане у фикционалну структуру. Механизам кажњавања је семантички повезан са механизмом злочина. Семантичка структура је кружна, јер сцене казне пружају кључ за потпуније разумевање злочина. Злочин и казна су приказани као део зачараног круга неправилног управљања личног и колективног ауторитета који би требало да су задужени за бригу о појединцима и друштву. Роман указује на то да пропусти нису само прављени у превенцији злочина, већ и у методама кажњавања, које уместо да спречавају злочин, и саме представљају злочин, чиме га легитимишу и посредно охрабрују. Приказ криминалитета у *Барнабију Рацу* је много подробнији, што га, парадоксално, чини порознијим за оптужбу да омогућава развој емпатије и разумевања према злочинцима и њиховим неделима. Другим речима, начин представљања криминалне стварности пружа у *Рацу* даје још више грађе дебати о њугејтској прози. Дикенс то свесно чини, сматрајући да потпуније разумевање појединачног и колективног механизма злочина није оно што у јавном дискурсу треба

онемогућити. Напротив, потпунији приказ и разумевање он поставља као предуслов за спречавање ширења моралне заразе, као врсту моралног менаџмента. Фикцију види као најпогодније тле за то.

Четири јунака *Барнабија Раџа* су осуђена на смрт вешањем. То су Барнабијев отац због убиства које је починио четврт века раније, и Барнаби, Хју и Денис због својих недела током Гордонових побуна. Сваки од осуђеника је студија случаја. Између њих не постоји једнакост у погледу почињених злочина и кривице, али су сви изједначени пресудама. У фикционалној обради тематике Дикенс не нуди тако једнозначне ставове као у новинарској. Приказом више различитих случајева затвореника којима је одређена иста казна, он упућује на неправедност и неусаглашеност критеријума за одређење казне. Барнабијев отац је окорели убица, који до последњег часа не показује икакве знаке људскости ни покајања. Чињеница да је он толико дуго у бекству указује и на слабости система. Упркос доброхотности Барнабија и његове мајке да пруже старом Раџу прилику да се покаје и преобрати, он то одбија и проклиње себе, човека ког је усмртио и цео живи свет (DICKENS 1998: 577). Барнаби је осуђен као вођа побуне, без узимања у обзир његове менталне неурачунљивости. За исти злочин су осуђени и Денис и Хју, који су пак свесно и по својој савести делали. Денис то чини мотивисан личним садизмом, такође видом менталног обољења којем Дикенс овде не приступа из тог угла, будући да лик Дениса поставља више као персонификацију, него као човека. Хјуова кривица је представљена као део много сложеније структуре неправедних и изопачених друштвених односа. Закон прописује исту казну за сву четворицу. Сви су осуђени на смрт, премда се ничије суђење не помиње, што је у складу са историјским тренутком у који су постављени. Доживљај џелата Дениса о сопственом значају у друштву и држави није много преувеличан: „врста универзалног лека примењивог на све мушкарце, жене и децу, сваке доби и врсте криминалног профила" (DICKENS 1998: 580). Денис превиђа да *panacea* није он сам, као извршилац; универзални лек је казна као таква.

Од свих њих, само Барнаби успева да избегне изречену казну. Његово помиловање, међутим, није системско. Његову менталну неурачунљивост не утврђују надлежни. Барнабија спасава лични напор једног доброг појединца, Габријела Вардена. Последњи часови и погубљење старог Раџа остају неизречени у роману. Насупрот томе, Денисови и Хјуови последњи тренуци су драматично предочени. Иако ишчекују исти крај, Денис и Хју се потпуно другачије припремају за њега. „Денис и Хју су били у дворишту. Хју је изашао из своје ћелије протежући се, као да се управо пробудио из дубоког сна. Денис је седео на клупи у ћошку, склупчан, коленима додирујући браду, и њихао се напред-назад попут особе коју ломи јак бол" (DICKENS 1998: 576). Денис, који је до тада сладострасно уживао у туђим, законом одређеним смртима, сада показује знаке понижавајућег кукавичлука. Хју показује незајажљив пркос према закону који му одузима право на живот, јер му закон никада није ни пружао право на достојанствен живот. Хју је све време добро расположен и разборит, што службеници затвора тумаче као неприкладно понашање. Свештеник који га прати на губилиште негодујући запажа: „Бојим се … да си ти непоправљив". Хју строго узвраћа: „У праву си, јесам. Не буди лицемер, господине. Ти сваког месеца од овога правиш весеље, пусти и мене да будем весео" (DICKENS 1998: 606). Тиме се у једноставној фикционалној слици сажима дугачак аргументативни ток поводом лицемерства покајања осуђеника на смрт пред погубљење, какав износи пет година касније у својим новинарским текстовима. Хју, као отеловљење ирационалног и бестијалног, сада неочекивано добија улогу резонера. На питање да ли има нешто да изјави пред погубљење, одговара да би дао десет живота, када би их имао, да би спасио Барнабијев. Његово једино кајање је то што је Барнабија уплео у невољу. Једини опроштај који тражи је од Барнабија и његове мајке. Затим се обраћа окупљенима:

> „‘Видите ли овог момка?’ Они промрљаше ‘да’ чудећи се његовом питању. ‘Онај тамо господин – показа на свештеника – ми је претходних дана много говорио о вери и снажном поверењу. Видите шта сам ја – више звер него човек, тако су ми често говорили – али ја сам имао довољно вере да поверујем, и јесам веровао снажно као што би било који од вас господе могао веровати у било шта, да ће његов живот бити поштеђен. Видите шта је он! – Погледајте га!’” (DICKENS 1998: 609).

Хју неће изговорити шта је Барнаби, нити ће га представници закона погледати. Свима је јасно да Барнаби има сметње у развоју, али нико осим полудивљег човека не узима ту очигледну околност у обзир. У очима закона, казна је једноставније решење од проналажења лека за појединце који имају посебне потребе. Брза смрт је практичније решење од доживотне неге. Хју је свестан да његове речи неће ништа изазвати у људима који га окружују, и тада по први пут у животу одлучује да се обрати Богу:

> „‘Ако то није вера и снажно поверење!’ узвикну Хју, подижући високо своју десну руку и гледајући увис попут дивљег пророка ког је приближавање смрт испунило надахнућем - ‘где су оне? Шта друго може научити мене – мене, који сам рођен како сам рођен, и одгајан како сам одгајан – вери да било каква милост може постојати у овом окорелом, суровом и неумољивом месту? У овој људској кланици, ја, који никада нисам подигао ову руку у молитви, позивам Божји гнев! Да на оно црно дрво чији сам ја зрели плод падне клетва свих његових жртава, прошлих, садашњих и будућих. А оном човеку који ме по сопственој савести има као сина, желим да се никада не разболи у свом кревету од паперја, већ да умре насилном смрћу, као што ћу ја сада, и да ноћни ветар буде једини који ће за њим жалити. На то кажем Амин, амин!’” (DICKENS 1998: 609).

Потпуно одбацивање људске правде и позивање на Божју освету упућују на крајњу немоћ човека у друштву које својим законима његов живот чини уклетим и пре него што је рођен. Хју одраста као сироче зато што му је сиромашна мајка обешена због крађе средстава неопходних за одржавање одојчета у животу. Њена крађа је последица невоље моћног оца да прихвати копиле, и да им обома пружи основна средства за живот. Хју ниже злочине, јер га отац користи као средство за скривено постизање својих политичких циљева. Хју завршава на вешалима јер тај моћни отац не жели ни да покуша да га спаси. Црно дрво, односно вешала, као званична установа државе, један је од темеља друштва које почива на нехуманим међуљудским односима. Штавише, то црно дрво, са својим небројеним зрелим плодовима које сеје по тлу, чини и тле све црњим и црњим. Презриво одбацујући такво друштво, Хју последње речи посвећује свом псу: „Чудите се зашто у овом тренутку размишљам о једном псу […] када би постојао човек који то заслужује макар упола као мој пас, размишљао бих о њему” (DICKENS 1998: 609).

На те Хјуове последње речи, њега и Дениса изводе до губилишта а „остало је видела гомила”. Читаоци не виде остало; описа погубљења нема. Као што Текери затвара очи у тренутку вешања Франсоа Курвазјеа, Дикенсов приповедач одвраћа свој свезнајући поглед са сцене смрти. Приповедач наставља да лута градом и набраја још десетине људи који су истог дана на различитим местима у Лондону погубљени. „Укратко, од свих побуњеника, највише су страдали они најслабији, најпростији и најјаднији” (DICKENS 1998: 610). Подударно са Текеријевим тврдњама, приповедач *Барнабија Раџа* примећује: „Али гомила је заборавила ова дешавања, а они којима су остала у сећању нису много марили за њих” (DICKENS 1998: 612).

Постоје две суштински важне разлике између Текеријеве новинарске и Дикенсове фикционалне предоџбе о церемонији јавног погубљења. Обе се тичу жанра путем којег су предоџбе пренете. Текери као новинар репортер преноси своје утиске из часа у час (зато и пише чланак непосредно након догађаја, како би му сећање било свеже) са лица места,

усред гомиле окупљених. Упркос бројној рационалној аргументацији и моралистичким коментарима и закључцима, он догађај приказује из своје субјективне перспективе, као један од сведока. Утолико, он даје вернији приказ искуства и може веродостојније да преиспита ефекте јавног погубљења на појединца и да лично посведочи о њима. Ипак, без обзира на то што је његово присуство мотивисано утемељивањем критике упућене догађају, он доприноси његовој масовности. Он својим читаоцима омогућава да и сами доживе догађај ком можда нису лично присуствовали, путем његовог верног описа, да се и сами осете као да су део те гомиле. Приступ новинара који има намеру да се својим речима бори против неке појаве у стварности подразумева да се и сам изложи тој појави и да привремено постане њен саставни део. Текери се определио за тај приступ у борби против смртне казне и јавних погубљења. Дикенс је пак указао веће поверење фикцији у бележењу искуства и изражавању става.

Симптоматично је да је на погубљењу Курвазјеа Текери био у гомили, на улици, док је Дикенс седео у једној од уздигнутих и удаљенијих приватних ложа. Такође је упутно то да се Дикенс тек после пет година одлучио да тај догађај пренесе новинарски и да изнесе своје лично мишљење о широј тематици као новинар. Његова прва реакција била је фикционализација потресног искуства и посредовање свог несумњиво друштвено ангажованог става кроз роман. Као и у Текеријевом сведочанству, Дикенс преноси сате уочи погубљења, од ноћних припрема, преко постепеног јутарњег захуктавања, све до узаврелог нестрпљења и узнемирености приближавањем подневног судњег часа. Међутим, у *Барнабију Рацу* све то видимо из перспективе невидљивог свезнајућег приповедача. Он није део гомиле, већ све посматра са дистанце. Унезверену атмосферу у часу одзвањања поднева окупљени не могу да виде, јер су афектирани део ње. Приповедач јасно види призор: „Било је стравично видети то – да је ико у том поремећеном узбуђењу могао да види – тај свет жељних очију, прикованих за губилиште и вешало" (DICKENS 1998: 605). Путем удаљене и обезличене перспективе свезнајућег приповедача читалац може да доживи призор, а да притом не буде урођен у афектирану масу. Тиме се спутава афектирано реаговање код читалаца, а подстиче се рационално увиђање свирепости целе церемоније. Одвраћа се од афектираног саосећања са злочинцем и усмерава на рационално разматрање ширих психолошких, социјалних и политичких механизама који подстичу злочин, у које спада и сам механизам јавног кажњавања. Текери наводи како се јако мало пажње и приче посвећивало самом осуђенику чију су смрт окупљени дошли да гледају. Тек четврт сата пред судњи час, људи почињу да се питају шта ли осуђеник сада ради, докле је стигао, да ли су му скинули окове. Дикенсов свезнајући приповедач има приступ осуђеницима и пре него што изађу пред масу на губилиште. Он приказује последње тренутке тројице осуђених, који су болно неједнаки по својој кривици, али изједначени у казни. Њихова смрт, тврди државни апарат, треба да послужи као пример другима. Посматрање смрти злочинца није оно што може носити поуку, одговара Дикенс, већ пажљивије посматрање њихових живота.

Фикција је нудила могућност другачијег начина борбе за смањење злочиначког понашања појединаца и погрешних пракси система које су, супротно намерама, подстрекивале злочин. Борба путем фикције значила је да ниједан стваран човек није морао да умре, нити иједан стваран човек да посматра стварно погубљење како би му се пробудио стваран став поводом таквих појава у друштву. Конвенција жанра романа и његовог свезнајућег приповедача обећавала је читаоцима да се могу уздати у приповедачев избор тога шта им показује, а шта им намерно не показује. Дикенсов приповедач намерно не показује афектирану масу која чека на погубљење осуђеника, као што намерно не приказује сам чин погубљења. Он намерно показује осуђенике пред судњи час, али их показује и много пре тога како би се природа њихове кривице и злочина могла разумети и како би се увидела неправедност истоветне казне на коју се слепо и по аутоматизму

осуђују сви. Фикционална обрада омогућава да читалац не мора лично да искуси страхоте стварности како би разумео њихову страховитост и да би изградио рационалан и основан став да се таквим појавама треба супротставити. Фикција, према томе, може допринети спровођењу моралног менаџмента у друштву.

На крају, не треба заборавити да је особеност Дикенсовог приступа криминалу у *Барнабију Рацу* одређена жанровском природом романа. То је *историјски* роман, који без обзира на повезнице са савременим добом у ком је писан и објављен, испуњава основне поетичке захтеве жанра. Тиме овај фикционални приказ добија тежину фактографије, али фактографије прошлости. Смрти фикционалних јунака у роману јесу измишљене, али оне су инспирисане смртима стварних људи. Безимена Хјуова мајка одјек је сиротице по имену Мери Џоунс, коју Дикенс наводи у предговору. Она је 1777. године изведена на губилиште са одојчетом на сиси. У званичним записима наведено је да јој је супруг отет, да је остала самохрана мајка двоје мале деце коју није имала чиме да храни. Ухапшена је због крађе парчета тканине. Одлучено је да буде осуђена на смрт, јер је у то време било много крађа у том делу Лондона, па је неко морао да послужи као пример за друге. Три године након тога, широм Лондона одиграло се не само једно од најмасовнијих харања, већ и уништавања, рушења и паљења престонице, односно Гордонове побуне. *Барнаби Рац* поставља питање коме је вешање Мери Џоунс послужило као пример и као пример за шта. Дикенс у свом роману даје другу врсту примера. Једно од најуочљивијих одступања од историјских извора јесте судбина Неда Дениса. Према историјским изворима, он јесте помилован због његове суштинске важности за одржавање јавног реда (SCHRAMM 2008: 288). Као персонификацију смртне казне, Дикенс Денису не пружа помиловање. Денисова фикционална смрт је тенденциозна ревизија историјске истине која треба да послужи као пример и позив за савременике да једном за свагда подигну глас против државних затворских губилишта. У датом контексту тендензионзна ревизија историјске чињенице поприма облик универзалне, „филозофскије" истине да системско подржавање убијања, и то као јавне церемоније, не заслужује помиловање.
У време када је *Барнаби Рац* објављен, смртна казна за ситну крађу више није могла бити изречена. Реформе започете 1832. године свеле су број кривичних дела за која се могла изрећи смртна казна на једну трећину дотадашњег списка. Годину дана по објављивању *Барнабија Раца*, тај број је сведен још више. Технологија вешања је постала „хуманија", обећавајући брзу и безболну смрт. Обешени лешеви више нису остављани данима на вешалима како би убедљивије преносили „лекцију" другима. Суђења су постала јавна. Уведено је право заступања оптужених. Препознате су посебне категорије криваца. Системска помиловања су била све чешћа. Но, држава је и даље приређивала церемоније јавних погубљења, и окупљени су на њих и даље реаговали на исти начин. На питање да ли је Дикенсов историјски роман био превише задојен писцу савременим добом, може се са сигурношћу одговорити да јесте. Један од разлога за то био је што је савремена стварност Британије 1841. године заиста имала извесне сличности са ситуацијом од пре више од шест деценија. Но, вратимо ли се на основне одлике историјског романа као жанра, долазимо до тога да задојеност историјског романа савременим добом заправо представља *sine qua non* жанра. Повезаност прошлости и садашњости је основна претпоставка романтичарског схватања историчности, из којег се жанр и развија. „Живот у историји се може разумети само кроз његову повезаност са садашњим животом" (FLEISHMAN 1971: xii). Дрејнсфилд додаје да се парадигматска истина коју историјски роман наводно преноси, заправо не може ни потврдити другачије но судом савременика о томе да постоје подударности између времена о ком се пише и времена у ком они читају (1998: 89). Историјски роман није само приказ прошлости већ и парабола садашњости и предсказање будућности, тврди Флајшман. У њему су и садашњост и прошлост приказане

са естетском дистанцом која омогућава препознавање једног времена у другом, и коначно својеврсну универзализацију. „Ослобођен је притиска тренутка и омогућава преображај историје у трајни објекат" (FLEISHMAN 1971: xii), што га чини потпуном супротношћу новинарским праксама. Оно што Дикенсов историјски роман чини особеним јесте да аутор није био само књижевник, већ и новинар. Претварање историје у трајни објекат није био његов циљ, јер је уједно настојао да подрије трајност одређених историјских тековина и да у духу новинарства захтева од свог времена да донесе нешто ново. Постизање тог циља зависило је од тога како ће публика прихватити његово дело. Пошто *Барнаби Рађ* није дочекан са посебном наклоношћу, Дикенс је наставио да разматра друге форме путем којих ефектније може остварити своје циљеве. Упутно је да се теми смртне казне и јавних погубљења вратио у форми писама за дневне новине, са потпуно другачијом реториком од оне коју је применио у оквирима историјског романа. Неуспех *Барнабија Раџа* навео га је на слутњу да своје циљеве може много успешније постићи борећи се на више различитих фронтова, односно путем више различитих медијских пракси.

4.5. ПИСМА ИЗ АМЕРИКЕ, *АМЕРИЧКЕ ХАРТИЈЕ* И *МАРТИН ЧАЗЛВИТ.*

По завршетку објављивања *Барнабија Раџа* Дикенс својој публици најављује одсуство од годину дана. То није морало изгледати као дуг период, али је најава носила тежину у светлу Дикенсове непрекидне свеприсутности у култури штампе у претходних пет година. Одсуство је започело пишчевим првим путовањем у иностранство. Одредиште је била Америка, о којој је годинама уназад развијао сопствени амерички сан. Путовање се претворило у својеврсну америчку ноћну мору, која је имала далекосежне последице на његово схватање медијског окружења, медијских пракси и самог себе као стваоца и жртве медијског система. Суочавање са медијским праксама друге културе, Дикенса је навело на јасније разлучивање приватног и јавног, новинарског и књижевног у сопственим списатељским праксама. Такође, довело га је до дубљег и потпунијег разумевања начина функционисања масовних медија и неких од кључних парадокса на којима је то устројство почивало. Дела настала непосредно након америчке турнеје одишу потребом писца не само да изрази своје утиске и увиде већ и да се обрачуна са личним, професионалним и културолошким увредама које је сматрао да је доскорашња „република из маште" нанела њему, новинарству, књижевности, култури и цивилизацији. Путопис *Америчке хартије за широко кружење* (*American Notes for General Circulation*) било је прво дело које Дикенс оригинално објављује томски, премда је у питању био новинарски текст. У Британији је дело оцењено као досадно, док је у Америци дало повода за наставак трансатлантског медијског рата који је започет током Дикенсове вишемесечне посете. Дикенс је још једном био суочен са неуспехом у реализацији својих намера. Уследио је шести роман *Живот и авантуре Мартина Чазлвита* (*The Life and Adventures of Martin Chuzzlewit*), у уметничком погледу Дикенсов најкохерентнији и најцеловитији роман до тада. Роман је у целости инспирисан искуствима из Америке. Искуство путовања је још непосредније пренето у одељку романа који се одигравао у Америци. Разлике између текстуалне обраде путовања у путопису и роману су упадљиве и представљају релевантан пример за упоредну анализу новинарског и књижевног приступа обради личних искустава.

Ангус Вилсон сматра да је путовање у Америку била Дикенсова прва права одступница од појединачног ка општем. Колико год да је у *Барнабију Раџу* успео да прикаже обухватнију слику друштва и његову динамичку структуру, Дикенсов основни одговор на сваки

друштвени проблем остаје исти као и у свим претходним романима – доброхотност и саосећање појединца.

> „Сасвим сигурно не постоји бољи начин за сагледавање сопственог света од путовања у иностранство, јер нас посета других земаља присиљава да уопштавамо и да се усредсређујемо на апстракције, будући да смо лишени посебног индивидуалног знања које нас у домовини чини ковертама похрањених сећања и појединости" (WILSON 1970: 153).

Дикенс се одлучује да први пут отпутује у иностранство почетком 1842. године. Одредиште су биле Сједињене Америчке Државе. Нова млада република је будила интересовање и радозналост многих Европљана деценијама уназад. У очима либерално и револуционарно настројених, Америка је представљала потенцијални идеал слободе и демократије. Нови свет није више био само географски нов; након проглашења независности Америка постаје и друштвено-политички нов свет. За конзервативно опредељене, интересовање за Сједињене Америчке Државе било је мотивисано подозрењем и неодобравањем америчке политике независности, која је подразумевала извесно ниподаштавање цивилизацијских тековина Европе. Анимозитет је био посебно изражен међу торијевски оријентисаним Британцима, премда је горко осећање према доскорашњој колонији која се отргла империјалним стегама било и шире распрострањено у британском јавном мњењу. Такав став су, између осталог, подупирали веома читани путописи британских путника који су имали прилику да посете Америку. Током тридесетих година путописи из Америке су били изузетно популарни, а извештаји су углавном долазили од торијеваца који су износили негативне оцене о новој републици и њеном друштву. Доминантни торијевски путописни прикази Американаца као неотесаних, грамзивих, надобудних и некултурних били су утицајни чиниоци националне стереотипизације Американаца у Британији.

Либерална струја Британаца је са негодовањем гледала на такве приказе Америке и Американаца. Дикенс, који се сврставао у ту струју, Америку је доживљавао као „врли нови свет" (EVANS 1976: 60). Веровао је да је америчко друштво било на добром путу да својим примером понуди решења за аномалије које је он тако јасно увиђао и критиковао у својој земљи. Америчку савременост сматрао је узорним примером за британску будућност. Све су то била предубеђења која је био знатижељан да потврди посетом и подробнијим личним упознавањем са обећаном земљом демократије, њеним народом, истакнутим појединцима, установама и културом. Одлазак на пут значио је и да ће по повратку моћи да напише свој путопис којим би оповргао доминантне антиамеричке ставове претходних путописаца. Поред идеолошких разлога, америчку турнеју је видео и као финансијски и маркетиншки користан корак. Будући да су се амерички путописи високо котирали на британском тржишту штампе, са издавачима Чепменом и Холом је лако дошао до договора. Издавачи су пристали да му трошкове путовања плате унапред, као капару за путописно штиво, које би потом испоручио. Посета је била прилика да Дикенс учврсти и прошири своју позамашну славу у Америци и да оформи још снажније везе са америчком публиком. Уочи путовања, Дикенс даје изјаву једном њујоршком периодику: „Не могу вам описати како се озарим када помислим на дивоте које нас чекају и сва интересовања која ће ми, не сумњам, ваша моћна земља пробудити" (SLATER 1978a: 8). Судећи по америчкој штампи, узбуђење је било обострано. Американци су знали за наклоност коју је Дикенс гајио према њима и доживљавали га као утицајну славну личност која би могла да преокрене британско јавно мњење у корист Америке. Како Џером Мекиер (Jerome Meckier) подсећа:

> „Млади писац је ишао у посету веома младој нацији; обе стране су трагале за међусобним потврђивањем […] Романописац је отишао да види да ли су Американци успели да се приближе, или чак да остваре унутрашње стандарде према којима је одмеравао мањкавости своје државе. То је била истраживачка мисија, као и истражитељски пут до јоркширских школа […] с тим што је сада Дикенс трагао за поткрепљивањем својих највећих надања, а не за потврђивањем својих најгорих страхова. Америка је хтела да Дикенс оснажи своју слику о себи као новом узору међу народима; очекивало се да ће прослављени критичар друштва из родитељске земље препознати успешни, одрасли изданак, њену бившу колонију, као врхунац цивилизације" (MECKIER 1988б: 57).

Међутим, сусрет Дикенса и Америке не само да се претворио у разочарање за обе стране већ и у отворено непријатељство које ће трајати више од две деценије. Већина критичара се слаже поводом тога да је путовање у Америку било један од најжешћих потреса у Дикенсовом животу, јер је исходило губитком илузија и младалачког оптимизма. Дикенс је био разочаран многим аспектима америчког друштва, као што је и америчко друштво било разочарано многим особинама и поступцима, до тада, обожаваног писца. Семе раздора које је од разочарања довело до сукоба било је медијске природе. Оличење свега лошег у америчком друштву Дикенс је видео у тамошњој култури штампе. Штавише, он је штампу доживео као корен зла. Америчка јавност се против Дикенса окренула због његовог јавног позивања на заустављање пиратерије, која је била уврежена пракса америчких медија. Сукоб је наставио да се одиграва путем штампе и вођен је како у новинарским, тако и у књижевним текстовима.

О свом путовању, које је трајало од јануара до јуна 1842. године, Дикенс је оставио три врсте писаних трагова: приватна писма пријатељима, путопис *Америчке хартије* и роман *Мартин Чазлвит*, у ком се део радње дешава у Америци. У сва три формата Дикенс говори о америчкој штампи, али у различитој мери, са различитим тоном и различитом реториком. Разлике указују на његово разумевање жанровских конвенција речених формата и свести о границама пригодности које омеђују приватни и јавни дискурс, и у оквиру јавног, новинарски и књижевни. Упознавање америчке штампе и његова лична искуства са њом значајно су утицала на Дикенсову саморефлексију о сопственој улози, могућностима и ограничењима у оквирима масовног медија штампе. Сусревши се са крајњом импликацијом *слободе* медија, која није ништа друго до потпуно одсуство правила и скрупула на пољу штампе, Дикенс је постао свеснији сопствене потребе за увођењем правила тамо где не постоје и поштовањем реда. Коначно, под утиском америчког искуства, Дикенс развија истанчаније упориште сопствене етике јавног дискурса, притом разлучујући новинарске и књижевне етичке постулате. Примедби Игора Веба (Igor Webb) да је један од најзначајнијих аспеката америчког путовања био елемент естетичке реевалуације (2008: 61), додали бисмо и реевалуацију етичких принципа различитих наративних дискурса.

Сагледаћемо разлике у три скупине текстова у погледу селективности садржаја, будући да је Дикенс бирао које ће утиске забележити у ком формату. Потом ћемо уочити оне утиске који се понављају у више формата и упоредити варијације њиховог представљања у личним записима, новинарским есејима и књижевном делу. Пратићемо искључиво теме које се тичу медија. Писма ћемо посматрати као изворну, субјективно и спонтано написану грађу приватне природе, која је потом на специфичне начине обрађена у путопису и роману. *Америчке хартије* и *Мартина Чазлвита* ћемо сагледати кроз својеврстан дијалектички однос који образују. Рецепција путописа је утицала на реторику америчких епизода романа, које су повратно служиле као вид допуне и коментара на

недореченості и намерне празнине остављене у путопису. Као уводни пример послужиће нам Дикенсов први сусрет са америчком штампом, који је осведочен у сва три формата.
У писму Џону Форстеру Дикенс помиње најезду „неколицине људи који, ризикујући сопствене животе, ускачу на палубу" (SLATER 1978a: 71) пре него што се брод којим је допловио из Ливерпула усидрио у бостонску луку. Пошто у рукама носе штосове новина, Дикенс закључује да су у питању продавци новина, слични онима који на Лондонском мосту насрћу на путнике. Испоставља се да су у питању уредници новина лично, који с нестрпљењем дочекују бродове како би од придошлица што пре сазнали вести из света:

> „То су били УРЕДНИЦИ, шта кажеш на то? И шта кажеш на то што су насилно насрнули на мене као лудаци не би ли се руковали са мном? Е, да си само могао да видиш како сам им заврнуо ручне зглобове! И кад би само знао како ми се омрзнуо један човек у јако запрљаним камашнама и веома иштрченим горњим зубима који је свима придошлицама иза себе добацивао: Значи, упознали сте се са нашим пријатељем Дикенсом, а?" (SLATER 1978a: 71).

У кратком одељку наслућују се нетрпељивост према насртљивости уредника новина и назнаке сатиричне карактеризације. Исти утисак је забележен у *Америчким хартијама*, али у много одмеренијем тону. Исти ти уредници који ризикују своје животе како би ускочили на брод сами дају објашњење свог хазардерског понашања. Један од њих га информише да то чине: „јер воле узбуђење" (DICKENS 1842/1: 51). Дикенс наставља са бележењем потпуно супротног утиска од иритантног случаја који помиње у писму: „Један од ових упадача нам је са спремном љубазношћу унапред наручио собе у хотелу, на чему сам му био надасве захвалан" (DICKENS 1842: 51). Јавни карактер *Америчких хартија*, као новинарско-есејистичког путописа, наводи Дикенса да сузбије своје субјективне, помало саркастичне опаске и назнаке сатиризације, и упућује на примену извесних етичких начела јавног дискурса.
У *Мартину Чазлвиту* први сусрет Мартина и Марка Теплија приликом доласка у Америку је такође са уредником новина, чији је израз „био мешавина простачког лукавства и уображености. Овај господин носио је шешир прилично широког обода да би изгледао што мудрији, и беше прекрстио руке, да би изгледао што важнији" (ДИКЕНС 1966: 303). Сваки део његовог одела био је једнако похабан и изгужван. Набори изгужване кошуље су се уклопили, као потврда „једнакости грађанских права" и као „да су хтели да подупру објаву Независности за свој рачун" (ДИКЕНС 1966: 303). Као и у *Америчким хартијама* уредник љубазно нуди конак придошлицама, али гест добродошлице се у овом случају развија у проширену епизоду. Хумористички опис дотичног пуковника Дајвера, уредника *Њујоршког букача*, прераста у издашну сатиричну карактеризацију, која уводи у развијену фикционалну предоџбу америчке штампе на примеру *Букача*. Трагови потенцијално злонамерног изругивања из приватног писма фикционализацијом добијају облик обезличене, али веома оштре сатире. Етичка начела која управљају обликовањем новинарског текста, уступају место естетичким начелима књижевног израза.

Пре даље анализе Дикенсових текстова укратко ћемо представити ситуацију у америчкој култури и индустрији штампе крајем тридесетих и почетком четрдесетих година деветнаестог века, са нагласком на оним контекстуалним аспектима које Дикенс нигде у својим списима не помиње.

4.5.1. АМЕРИЧКА ШТАМПА. Ситуација у америчкој штампарској индустрији и култури била је знатно другачија него у Британији. На првом месту, новинарство је имало цењенији статус у Америци него у Британији захваљујући Првом амандману Устава, којим

су гарантоване слобода говора и штампе (Keeble 2007: 59). Самим тим, развој америчког новинарства одликовао је већи степен независности од области књижевности. Надаље, услед велике географске удаљености америчких насеобина, било је много мањих локалних издавача и гласила, у поређењу са Британијом, где је језгро индустрије и културе штампе био Лондон, и у мањој мери Единбург. Мекиер наводи да је у години Дикенсове посете у Америци постојало преко хиљаду и по гласила, што је било три пута више него у Британији (1988б: 59). Америка је била далеко од успостављања гласила са националном покривеношћу. Најзначајније и највеће новинарске куће биле су из неколико већих градова Источне обале. Поред њих, постојао је много већи број минорних локалних листова, са малим буџетима, капацитетима и бројем запослених. Због тога је пракса прештампавања текстова објављених у другим периодицима била учестала. Процедуре приликом прештампавања нису биле усаглашене. Навођење оригиналних извора текстова примењивано је произвољно. Пол Дејвис (Paul Davis) додаје да су оригинални текстови често кориговани тако да боље одговарају позицији периодика који их је преузео (1968: 39). Такав начин функционисања штампе значио је да су грешке у извештавању често биле само умножаване, без других извора који би могли да их оспоре и исправе. Уопштено, последица је била занемаривање категорије новинарске и уредничке одговорности у медијској продукцији.

Значајан фактор који је обликовао америчку штампу у периоду Дикенсове посете била је економска депресија која је трајала од 1837. године до средине наредне деценије. Приметно је да се Дикенс у писмима не осврће на ту околност у контексту штампе. Као и све остале делатности, медији су били погођени финансијском кризом. У том светлу, прештампавање текстова било је изнуђено решење за опстанак на тржишту, јер је омогућавало да цене периодика остану ниске, те и приуштиве ширем читалаштву. Потражњу штампаног материјала одликовала је иста тенденција као у Британији: публика је највише желела фикцију. Амерички периодици су издашно објављивали фикционалне садржаје, а позамашан део њих били су британски. Један од разлога за то била је неразвијеност домаће књижевне продукције, у поређењу са британском. Други је, опет, био финансијске природе. Закон о ауторским правима се у Америци први пут доноси 1790. године. Књиге оригинално објављене у иностранству нису биле заштићене тим законом. Стога се прештампавање британских дела која нису захтевала ни плаћање ауторских права ни трошкове превода, усталило као једна од најуноснијих штампарских пракси. Другим речима, пиратерија је била један од камена темељаца америчке масовне штампарске индустрије и спасоносна стратегија за опстанак у годинама депресије. Крајем тридесетих се оснивају часописи који се готово искључиво баве пиратским издањима британске књижевности, попут *Брата Џонатана* (*Brother Jonathan*) и *Новог света* (*New World*). У њима британска књижевност није излазила само у серијалним наставцима и фрагментима, већ је неретко објављивана у целости као додаци невезани за издања периодика. У Америци се многа британска дела штампају у много већим тиражима него у Британији, јер се продају масовније захваљујући много нижим ценама. Медијска индустрија, угрожена депресијом, тако је изналазила решење за сложену и неповољну економску ситуацију.

Бујање пиратерије, међутим, није било само економски мотивисано. Подстицај пиратерији давала је и америчка културна политика. Реч је о суштински просветитељском идеолошком настојању које отвара изузетно сложену етичку контрадикцију на којој масовни медији почивају. Наиме, млада република је тежила ка што бржем и што обухватнијем описмењавању и развијању читалачких навика свог становништва. У недостатку домаћих писаца, пружање британских штива домаћој публици служило је сврси ширења читалаштва и подстицања читања као културне праксе. Како Веб примећује, „једна од најконфузнијих околности које управљају производњом књижевости

у доба масовне публике јесте чињеница да су интереси писца и интереси читаоца понекад супротстављени" (2008: 65). Амерички законодавци су предност дали читалаштву. Закон не само што је штитио пиратерију, већ ју је охрабривао (WEBB 2008: 66).
Зарад контекстуализације културолошког шока који је Дикенс доживео доспевши у Америку, потребно је осврнути се и на актуелне токове у британској медијској култури. Акт о међународном ауторском праву у Британији је донет 1838. године. Њиме је ауторима чија су дела изворно објављена у иностранству гарантовано право на заштиту ауторства у Британији. У јулу 1842. године британски Парламент усваја Допуну закона о ауторским правима, након пет година агитовања многобројних политичара, правника и писаца. Нови закон је био повољан по ауторе. Период трајања ауторских права је значајно продужен. До тада су ауторска права важила четрнаест година, уз могућност продужавања на још толико, уколико је власник ауторских права и даље био жив. Период трајања је сада продужен на четрдесет и две године. У случају смрти аутора, права су важила још седам година. Циљ измене закона био је да охрабри и подржи ауторе у стварању „књижевних дела од трајне добробити за свет" (SCHLICKE 2011: 123). Усвајање такве културне стратегије подстакнуто је Карлајловом петицијом из 1839. године. У њој Карлајл захтева правичну надокнаду за рад и процену надокнаде на основу вредности рада. У случају књижевника, он објашњава, вредност ће се показати временом, односно потражњом за прештампавањем и реиздањима ауторског дела. Ауторско право регулише да свако жње оно што је посејао. Онај који напише дело које наставља да се тражи и чита, убираће плодове свог вредног рада; онај чије се дело покаже као ефемерно и падне у заборав, неће зарадити више но што му припада. Другим речима, закон је подстицао стварање класика књижевности и обезбеђивао егзистенцијалну сигурност писцима који су стремили ка томе. Реиздања су тиме постављена као мерило трајности и уметничке вредности дела, а корист од новог закона имали су првенствено аутори дела чија су реиздања тражена. Тиме је подвучена још једна правна и економска граница између књижевности и новинарства. За текстове оригинално објављене у периодичној штампи, ауторска права су регулисана на више начина, али обично процентуалном поделом права између издавача, или уредника и аутора. Потражња за поновним објављивањем текста у другим издањима, на првом месту томском, била је паратекстуални медијски траг књижевног статуса текста. Новом законском регулативом такав текст је истовремено остваривао положај класика и комерцијални потенцијал. Класичност је поистовећена са популарношћу, а популарност је законски формализована и монетизована. У свету масовних медија мотив писања није више могао бити само апстрактно стицање вечне славе, већ и стицање правних и материјалних погодности.

> „Иронија је била у томе што је заштитом ауторских права у Великој Британији ширем становништву ограничен приступ књижевним делима, а последица усвајања Акта о ауторским правима 1842. године значила је привремено оштро смањење читалаштва. Исходи политике о ауторским правима у две државе били су дијаметрално супротни, и произашли су из супротстављених потреба, традиција и култура. У Сједињеним Америчким Државама закони о ауторским правима служили су демократском циљу ширења читалачке публике и економском циљу ширења штампарске и издавачке индустрије; у Британији су водили ка стварању монопола и повећању цена" (WEBB 2008: 63).

Дикенсов боравак у Америци потврдио је његову припадност сопственој култури и изнео на видело суштинску наклоњеност истој. Његова претходна идеализација Америке била је селективна и непромишљена, јер је почивала на неосвешћености дубоке привржености тековинама британског друштва. Губитак илузија о Америци заправо је био губитак

илузија о сопственим идеалима демократије и слободе, зато што је видео какве импликације они могу имати у пракси. „Он није само открио да људи у америчком Едену нису ништа бољи од палог стања оних са друге стране Атлантика; горе од тога, открио је сопствену дубоку везаност за човечанство искваренога Старог Света" (WEBB 2008: 75).
У свом првом јавном обраћању у Бостону, Дикенс се дотакао теме ауторских права. Неколико дана касније, на свечаном пријему у Хартфорду, показао је да нема намеру да одустане од агитације:

> „Господо, пред вама немам тајни, и у духу поверења који сте изнедрили међу нама, и будући да сам са самим собом направио врсту договора да никада, док год боравим у Америци, нећу пропустити прилику да се позовем на тему за коју смо једнако заинтересовани и ја и сви припадници моје класе с обе стране мора – једнако заинтересовани, међу нама нема разлике – најлепше вас молим за допуштење да вам у ухо шапнем две речи, Међународно ауторско право[62]" (FIELDING 1960: 25).

Приликом доласка у Њујорк, где је приређен свечани Бозов бал, Дикенса су организатори догађаја замолили да се окане теме. Дикенс је одбио, о чему пише Форстеру: „ништа ме неће одвратити од става да је срамота њихова, не моја; нити ћу их поштедети када се будем вратио кући, нити ћу дозволити да ме уђуткају док сам овде" (FIELDING 1960: 26). По трећи пут, у Њујорку, он је позвао Американце на предузимање корака ка остваривању „заједничког интереса" обе земље. Тада је дошло је до дебакла. Након те свечаности, Дикенс одлучује да одбије сва даља појављивања на јавним свечаностима у његову част. Последњи јавни иступ који чини у име међународног ауторског права била је предаја две петиције у Вашингтону. Петицијама се захтевало успостављање билатералног споразума, а потписници су били истакнути амерички писци (SLATER 2011: 185). То је означило и крај његових јавних иступа о овој теми током путовања. Његови напори ће се показати као контрапродуктивни за успостављање договора и надасве разорни за његову популарност у Америци. Нетрпељивост између њега и америчке јавности пробуђена је због његовог јавног инсистирања на теми ауторских права, а продубљена је реакцијама тамошње штампе.

Сукоб Дикенса и америчке штампе флагрантно осликава улогу права у омеђивању књижевности и новинарства, као и економску профитабилност неомеђености. Пошто споразум између Британије и Америке о ауторским правима није постојао, објављивање дела британских аутора је било много уносније за америчке издаваче и уреднике од објављивања дела домаћих аутора према којима су имали законске обавезе. Дикенсова дела су у Америци достигла широку циркулацију првенствено захваљујући новинама, где су објављивана серијално, или као исечци. Процес преображаја Дикенсових серијалних периодичних текстова у томске књиге, који се одвијао у Британији, у Америци је ишао у обрнутом смеру. То се дешавало без икакве контроле британских издавача који су полагали права на штампање, а још мање самог аутора. Следствено, Дикенс није добијао никакву финансијску надокнаду за америчка издања својих текстова. Огромна слава коју је стекао у Америци почивала је на пиратерији. Дикенсова писма делимично преносе развој ове полемике.

4.5.2. ПИСМА ИЗ АМЕРИКЕ. Дикенсове приватне преписке током боравка у Америци нису биле доступан извор тадашњој јавности. Веб примећује да писма улазе у оптицај као грађа за истраживање тек по објављивању Пилгримовог сабраног издања Дикенсових

[62] У оригиналу: „International Copyright".

писама 1974. године. То издање је омогућило потпунију контекстуализацију и разумевање Дикенсовог јавног дискурса о Америци и разјаснило многе околности које у новинарском и књижевном облику нису забележене. Познато је да је Дикенс писма писао стратешки, како би му касније послужила као предложак за састављање обећаног путописа. Највећи број писама упућен је Џону Форстеру. У договору са Дикенсом, Форстер је многа од тих писама делио са уским кругом њихових заједничких пријатеља. Писма сведоче о целој турнеји у личном тону.

Након неколико недеља боравка у Америци, Дикенс пише Форстеру из Њујорка, обавештавајући га о неуспеху приликом своје агитације у корист међународног ауторског права. Писмо започиње веома директном и оштром осудом Америке: „Верујем да нема ниједне државе на лицу Земље у којој има мање слободе мишљења поводом тема око којих су мишљења тако јако подељена него овде – Ето! Ове речи пишем уз опирање, разочарање и тугу; али верујем у њих из дубине душе" (SLATER 1978a: 75). Наставља помињући своје јавне говоре у Бостону и Хартфорду, у којима се дотакао теме ауторских права. Поименце наводи америчке писце који прећутно подржавају успостављање споразума „али се нико не усуђује да подигне свој глас и да се побуни против тако ужасног стања правног система" (SLATER 1978a: 75). Себе приказује као усамљеног и одважног борца за правду: „ја, човек усамљен и препуштен самом себи, у Америци, морам да скренем пажњу Американцима да по том питању чине неправду" (SLATER 1978a: 75). Његова усамљеност у борби се дочарава наглашавањем утрнулости чак и најближег окружења: „моји пријатељи су били паралисани у чуду од тако дрског изазивања" (SLATER 1978a: 75). Он сам се током обраћања у Хартфорду осећао као да је „висок три и по метра" јер му је „крв толико узаврела" док је говорио о тој „чудовишној неправди". Дикенс изражава жаљење што Форстер није могао да сведочи тој, према опису, готово епској сцени[63].

Дикенс затим помиње халабуку која се подигла против њега због покретања ове теме. После хартфордског пријема, током ког је говорио, уследила је таква вика „какву ниједан Енглез не може да замисли" (SLATER 1978a: 75). Како пише, постао је жртва свакодневних напада у виду анонимних писама, усмених супротстављања, клевета и увреда у новинама. У штампи почиње да се спекулише о *правим* побудама његовог доласка у Америку. Неки листови тврде да је реч о прорачунатој кампањи против америчких вредности и система, а у циљу остваривања личне користи. У питању су „чудовишно погрешне представе" у којима га називају „плаћеничким нитковом", тврди Дикенс. Наводи и то да се његова личност толико оцрњује у штампи, да извесни убица, о ком се тих дана пише у новинама, изгледа као анђео у поређењу с њим.

Америчка штампа јесте почела да сеје клице одијума према Дикенсу. Најгласнији и најофанзивнији су били управо они листови који су годинама уназад остваривали велики профит од неовлашћеног прештампавања Дикенсових дела захваљујући непостојању међународног споразума. Било је и дрских и изругивачки интонираних коментара гласила која нису била толико урођена у пиратерију. *Бостонски јутарњи весник* (*Boston Morning Post*) поручује: „Окани се тога, Чарли, или ћеш бити опањкан; ово мирише на бедно цинкарење" (SLATER 2011: 182). Ипак, сагледавањем шире слике може се приметити да је Дикенсова предоџба полемике била прилично селективна и једнострана. Он се усредсређује на негативне крајности у извештавању о њему, што је донекле и разумљиво будући да их је схватао као личне увреде. Међутим, Дикенс занемарује оне текстове који су аргументовано критиковали његово јавно залагање, а потпуно избегава признање да су у штампи постојали и многи текстови у којима је брањен.

[63] Приказ те сцене је задобио још израженије епски карактер у писму Џону Остину, које Дикенс пише више од два месеца касније. У њему, користећи сличну реторику при опису своје усамљеничке борбе против неправде наводи да се осећао као да је висок више од шест метара.

Пол Дејвис наводи примере који пружају потпунију слику медијских реакција. Након првог, бостонског говора, бостонске новине објективно и без икаквих осуда преносе Дикенсово обраћање. Бостонски извештај је недељу дана касније прештампан у њујоршком листу *Курир* (*Courier*) уз додатни коментар у ком се првенствено истиче непримереност теме датом тренутку и прилици. Уваженом писцу се замера то што је на првом свечаном скупу по доласку у Америку, који је и према Дикенсовим сведочењима заиста био невероватан и у духу срдачне добродошлице, покренуо питање „злата". „Његова репутација у Америци дугује чињеници да су његова дела стигла до руку сваког читаоца управо зато што ауторска права нису ограничила њихову доступност" (DAVIS 1968: 66). Аргумент се непосредно ослања на Дикенсов бостонски говор, у ком се само на крају, укратко дотакао ауторских права. Већи део говора посвећен је изражавању пријатељских осећања према народу Америке и велике радости због наклоности коју гаје према његовим делима. Очекивано, он се позива на фикционалну миљеницу америчке публике, Малу Нел:

> „У Енглеској сам добијао писма о том детету од становника брвнара у мочварама, и барама, и најгушћим шумама, и најдаљим самотињама Далеког Запада. Многа стамена рука, отврдла од секире и лопате, препланула од летњег сунца, узела је оловку и писала ми мале историје кућне радости и туге, које су увек, с поносом могу рећи, биле повезане са интересовањем према тој маленој причи, утехом и срећом коју им је она пружила; и моји дописници су ми се увек обраћали не као писцу књига за продају […] већ као пријатељу ком могу слободно поверити радости и туге сопственог огњишта" (FIELDING 1960: 20).

Узимајући у обзир тако сентименталан говор, завршница у којој се ипак поставља као писац књига за *продају*, учинила је обраћање у целости двосмисленим. *Курир* је завршницу оценио „у најмању руку лоше темпираном и неукусном" (DAVIS 1968: 66). Лист *Нови свет*, који је био водећи у пиратерији Дикенсових дела у Америци, још отвореније алудира на његов говор:

> „Зар господин Дикенс и даље није схватио да […] припадници те класе његових читалаца – становници брвнара у нашим далеким насеобинама – чија му је привржености, како каже, дража од злата, никада не би ни чули за његово име да је постојао међународни закон о ауторским правима?" (WEBB 2008: 65).

Захвалност због невероватне популарности, руку под руку са осудама медијског и правног система који су омогућили такву популарност, свакако је давала Дикенсовим јавним речима збуњујућ, двосмислен, чак и контрадикторан карактер. Он јесте понудио разрешење контрадикторности, али не претерано вешто. Бостонски говор закључује речима: „Радије бих уживао срдачну наклоност своје браће, него гомиле и руднике злата. Али ми се чини да те две ствари нису неспојиве. Напротив, оне морају бити спојиве, јер све што је добро мора бити спојиво са правдом" (FIELDING 1960: 21). Из говора је јасно да је Дикенс био веома пажљив у одабиру речи и тона, и да није желео никога да увреди. Међутим, такође је било јасно да је његова слава у Америци омогућена пиратеријом, а да је он дошао у Америку *и* да би одржао своју славу *и* да би зауставио пиратерију. Та два настојања показала су се као непомирљива. Из визуре Американаца, са правдом је било неспојиво то да им писац који своју славу дугује систему пиратерије долази у госте како би критиковао систем, али не и славу коју је захваљујући њему постигао.

> „И тако је Дикенс, који је своју славу стекао упркос изгледима, проглашавајући своје право да пише, и то да пише озбиљно упркос успостављеним културним хијерархијама чији су стандарди његов положај чинили неповољним, у Америци почео да стаје у одбрану неких од хијерахија које је управо његов успех поткопао" (JOHN 2010: 84).

Дикенс у писмима тврди да се већина у Америци слаже са његовим ставом, али да одбијају да покрену отворену борбу за развијање међународних медијских закона. У писмима, међутим, не наводи да су се слагања могла чути и у штампи. У наведеном чланку из *Курира* изражава се слагање са Дикенсовим ставом о неопходности успостављања споразума: „Ми се веома отворено слажемо да се зло о којем говори мора излечити. Што пре то боље, сматрамо; али знамо да господин Дикенс не може утицати на наше законодавство по том питању" (DAVIS 1968: 66). Један од заступљенијих аргумената у штампи тицао се Дикенсовог покушаја коришћења своје медијске славе како би утицао на америчку политику. Дејвис закључује да је америчка штампа била веома подељена по питању стварања чвршћих регулатива о међународним ауторским правима, али да је доминантан став био да Дикенс лично није требало да се меша у то (1968: 69). Убрзо потом, такав став ће се показати основаним. Крајем априла представници издавачке индустрије предлажу Конгресу увођење додатне таксе на стране књиге и дозволу да уносе измене у британска издања како би била пригоднија америчким ставовима и укусима (MECKIER 1988б: 62).

> „Политички, економски и на фронту пропаганде, Дикенс није само изгубио, већ је и уназадио сврху за коју се залагао […] Петиција издавача Конгресу не само што је скрајнула Дикенсове петиције, већ је захтевала већу слободу у искоришћавању њега и њему сличних" (MECKIER 1988б: 62).

Тачност у процени тих ефеката потврђује се чињеницом да је Америка споразум о ауторским правима са Британијом потписала тек 1891. године, две деценије након Дикенсове смрти. Са непосредним последицама Дикенс је свакако морао да се суочи, будући да су почеле да се дешавају још за време његовог боравка у Америци.
Ипак, у тренуцима када је полемика била горућа тема, у америчкој штампи су се могла чути супротна мишљења, што Дикенс у писмима пређуткује. Дејвис даје пример једног од нашироко прештампаваних чланака који су бранили Дикенсово право на јавни апел. У *Њујоршком трибуналу* (*New York Tribune*) поставило се питање:

> „Ко треба да се побуни против крађе, ако не они који су покрадени? Пред нама је човек који живи од писања, и пише племенито; а ми у овој земљи грамзиво ждеремо његова штива, која нас забављају и подучавају, а одбијамо да заштитимо његова ауторска права, како би могао да заради макар један долар од издашне популарности и продаје коју је остварио у Америци. Да ли је то праведно? Да ли се ми добро приказујемо када му нудимо здравице, комплименте и друге формалности, док му одбијамо најосновнију правду? Док говоримо да сваки човек може да убира плодове његовог рада, без икакве надокнаде?" (DAVIS 1968: 70).

Дејвис набраја и друге листове који су стали у Дикенсову одбрану и чији су чланци достигли високу циркулацију прештампавањем у другим периодицима, што упућује на то да је Дикенс вероватно био упознат са њима (1968: 70). Чињеница да Дикенс не помиње плурализам ставова и мишљења у америчкој штампи сведочи о његовој субјективно мотивисаној селекцији приликом бележења утисака. Тиме се већ у првим писмима

препознаје њихов лични, субјективни карактер, који писац не покушава да обради и избруси у објективнију и целовитију предоџбу о том пољу америчке културе. Инсистирање потоњих проучавалаца на томе да је медијска слика била много сложенија и да је постојало вишегласје, отвара и питање реалних могућности објективне и целовите анализе медијског садржаја који је *масован*. Не улазећи у испитивање избора штампаних медија које је Дикенс читао, потпуно је извесно да целовиту слику о америчкој штампи, коју је чинило преко хиљаду и по периодичних гласила, није могао да оформи за неколико месеци своје посете. Долазећи са Старог континента, где медији нису достигли ни приближно толику масовност као у Америци, може се претпоставити да Дикенс није ни био спреман за ту врсту културолошког шока, нити је располагао аналитичком апаратуром пригодном за феномен са којим се сусрео. То су били „хектари штампе", како ће сам касније сликовито дочарати опипљиву, физичку непрегледност производа масовних медија. Извођење било каквих општих закључака о масовној америчкој штампи било би у најмању руку методолошки невалидно. Чини се да, пишући писма својим пријатељима, Дикенс није показивао свест о томе, већ да је служећи се слободама коју је жанр личног писма подразумевао, преносио своје субјективне, фрагментарне, произвољне и остршћене утиске.

Склоност ка генерализацијама и изношењу општих закључака на основу својих субјективних искустава свеприсутна је у писмима. Прихватајући наведено запажање Вилсона да нас путовање у страну земљу присиљава на уопштавања, може се извести закључак да је инхерентна логика писања о путовању у непознато индуктивна. Сабирањем појединачних утисака и информација, тежи се ка претварању тих делића у смислену целину која има веће претензије на статус спознаје или истине. Херменеутичка позиција субјекта, који је у процесу тумачења непознатог суштински одређен сопственим предубеђењима, ауторитетима и традицијом, постаје акутно упадљива у путописним извештајима. Међу многобројним британским путописцима присутним на медијској сцени током тридесетих година деветнаестог века, Веб издваја Харијет Мартино као изузетак у погледу освешћености такве позиције путописца. Након објављивања свог путописа из Америке *Друштво у Америци* (*Society in America*) 1838. године, она објављује и својеврсни приручник за епистемолошку методологију путовања и писања о њему. У *Како проучавати обичаје и морал* (*How to Study Manner and Morals*) Мартино наводи:

> „Не постоји област истраживања у којој није подједнако лако промашити истиину, као и пронаћи је, чак и када је грађа из које се истина може извући пред нашим чулима. Дете неће уловити златну рибицу у води при првом покушају [...]. Али чини се да сваки човек замишља да може разумети друге људе при првом погледу; претпоставља да је довољно да буде међу људима како би схватио шта они раде; мисли да су очи, уши и памћење довољни за разумевање морала" (MARTINEAU 1989: 2–3).

Свест коју показује Мартино није била својствена британским путописцима тог времена. Посебно је необичан њен закључак да је за исправан методолошки и морални став при разумевању иностранства неопходан спој примене два наизглед неспојива принципа: строг научни метод и издашно саосећање (WEBB 2008: 71). Конвенционално, реторика путописа је била упоредна. Нови свет се поредио са старим, јер је одмеравање са познатим представљало један од основних услова за разумевање непознатог. У случајевима иностраних путовања, исход таквих конвенција неретко је обухватао стварање националних стереотипа, али и осветљавање свесних и подсвесних националистичких оквира путника. Истраживања усмерена на те аспекте су показала како је Дикенсово путовање у Америку изнело на видело његов латентни империјалистички национализам (BURKE 2010: 61–79). Поларизујуће национално осећање било је суштински супротно Дикенсовој мисији ширења саосећања и доброхотности међу *свим* својим читаоцима. Не

постоје подаци о томе да ли је Дикенс био упознат са приручником Харијет Мартино. Његова писма свакако не одају утисак да јесте. Ипак, Дикенсов путопис, а потом и роман, посведочиће о нешто освешћенијој позицији аутора у приступу спознаји и начинима на које своје спознаје износи у јавни простор. У писмима, међутим, наставља да показује немар према методологији и одсуство саосећања.

После непуних месец дана боравка у Америци, Дикенс пише Форстеру: „Право је чудо да постоји живи човек са довољно дрскости да Американцима скрене пажњу на могућност да греше" (SLATER 1978a: 75). Он предлаже да читава нација одбија његову добронамерну и одмерено изнету критику. Уопштавања на ову тему продубљује у још једном писму Форстеру с почетка маја, очигледно и даље огорчен неуспелом комуникацијом о питању ауторских права. Невољност за успостављање међународног договора сада изричито оцењује као последицу америчког менталитета. Две одлике Американаца препречују пут споразуму, сматра Дикенс. Прва је део пословне етике, односно одсуства етике при пословању. Уместо тежње ка постизању договора у послу, они сматрају успехом када „израде" другу страну. „Озбиљно верујем да је део задовољства при читању популарних енглеских књига знање да писац не добија ништа […] Гавран не ужива толико када једе украден комад меса, као што Американац ужива када чита енглеску књигу коју је добио за џабе" (SLATER 1978a: 110). Контраст у опису америчког читаоца, ког је у свом бостонском говору приказао као драгог пријатеља, а сада га пореди са грамзивом животињом, запањујуће је неподударан.

Друго, Дикенс истиче снажно присуство националне сујете. Он тврди да се Американци постављају као да је наклоност њихове јавности највећа могућа награда за сваког писца.

> „Американци га читају; слободни, просвећени, независни Американци; шта више би могао да пожели? То је довољна награда за сваког човека. Национална сујета гута све друге државе са лица земље и оставља само ову изнад океана" (SLATER 1978a: 110).

Изражени заједљиви сарказам овог запажања сведочи о непријатељском и омаловажавајућем ставу који писац пред крај своје посете осећа према некада вољеној нацији. „Ником ништа што се све то дешава и у другим државама у којима је *плаћен*: ником ништа што је другде такође достигао славу, заједно са профитом" (SLATER 1978a: 110). На примедбу да такво размишљање штети и њиховој националној књижевности, одговарају да њима национална књижевност није ни потребна. „Зашто бисмо плаћали књижевност, када је можемо добити ни за шта? Наши људи не размишљају о поезији, господине. Долари, банке и памук су наше књиге, господине" (SLATER 1978a: 112). Иронија је у томе што Дикенс оптужује Американце за исти грех сребролубља за које је америчка штампа њега оптужила неколико месеци раније. Стављајући на страну валидност обе оптужбе, ваља приметити да Дикенс оптужује целу нацију, док су поједини амерички медији оптужили њега као појединца. Такође, неопходно је приметити да Дикенс оптужбу износи приватно, док су оптужбе против њега имале јавни карактер.

> „Новац је био чинилац Дикенсовог разочарања Америком утолико што је до тада невини писац по први пут појмио непрекидно растућу величину тржишта у Новом свету, последично умножавање новина, и постојани раст неправде која је њему лично наношена" (MECKIER 1988a: 13).

Дикенсова огорченост није почивала само на финансијским основама. Дру запажа да је неовлашћено и неконтролисано прештампавање Дикенсових дела у Америци заправо представљало опасност за, тешком муком стечен, књижевни статус тих дела. Иако су сви

његови романи формално изникли из новинарског тла, односно из периодичне штампе, он је у Британији „путем својих издавачких погодби успешно надгледао осмотску размену у којој је текст од новинарства постајао књижевност" (DREW 2003: 63). Оно што се дешавало у Америци претило је да поништи преображај, односно да његову књижевност поново претвори, шта више, *унизи* у новинарство. Почетком маја, у писму зету Хенрију Остину, Дикенс пише:

> „Није ли то застрашујуће [...] да сваки подли, нитковски и гнусни лист – тако укаљан и зверски да га ниједан поштен човек не би унео у своју кућу ни као отирач за клозет – може да објави [...] књиге, чији аутори не убирају ни пару од издања, раме уз раме са најгрубљим и најсрамнијим друштвом, с којима временом неминовно бивају повезани у свести људи? Да ли подношљиво да поред тога што је опљачкан и олупљен, аутор треба да буде присиљен да се појави у било каквом облику – у било каквој вулгарној одежди – у било каквом грозном друштву – да се ништа не пита о избору публике – да нема никакву контролу над сопственим извитопереним текстом?" (DREW 2003: 63).

Грубе речи којима описује дотичне новине мотивисане су једним од најзначајнијих аспеката његове турнеје. Пошто је после месец дана боравка у Америци одустао од јавног залагања за међународни споразум о ауторским правима, Дикенсову нетрпељивост према америчкој штампи наставио је да подстрекује њен нападни карактер. Непоштовање ауторских права удружено је са непоштовањем права славног аутора, односно њега лично, на приватност. Пре него што је он стигао да пише о Америци, Америка је писала о њему. Количина медијске пажње је веома брзо постала несносна. Сви су извештавали о њему и задирали у његову приватност, почевши од издашних описа његовог физичког изгледа. Дикенс је коришћен је за пласирање производа. Слејтер наводи примедбу о жутој боји његових зуба, што се тумачи као последица некоришћења извесне пасте за зубе, чија се реклама могла наћи у истим новинама (2011: 195). Дикенс је био суочен не само са слободним коришћењем и тумачењем својих дела, већ и своје личности, па чак и тела. У погледу медијске пажње, Дикенсова турнеја у Америци представљала је зачетак „селебрити" културе, односно медијске изградње култа познатих личности. Тај процес је подразумевао својеврстан преображај *славне* личности, као парагона традиционалне културе, у *познату* личност, карактеристичну за културу масовних медија. Медији делују као посредници у упознавању јавности са што већом количином појединости о славној личности. Данас није тешко замислити искуство претераног и вулгарног излагања јавних личности у медијима, јер се та пракса усталила као једна од препознатљивих и широко распрострањених пракси масовних медија, која је развојем аудио-визуелних и дигиталних медија постала немерљиво инвазивнија. Ипак, Дикенсово искуство 1842. године било је до тада невиђено и утолико је његова затеченост била већа. Дикенс још из Њујорка обавештава Форстера: „Наравно, све што урадим, у овом или оном облику, заврши у новинама" (SLATER 1978a: 73).

Оно што узнемирује највише јесте спознаја о ефектима такве медијске праксе. Несносна радозналост за упознавање писца не остаје ограничена на новинаре и уреднике, већ се прелива и на опште становништво. Публици није довољно да чита издашне извештаје о Дикенсовом кретању, изјавама, осећањима, опхођењима. Такви извештаји само маме читаоце да и лично сазнају што више о њему. „Где год да кренем, прати ме гомила. Ако останем код куће, кућа се испуњава посетиоцима и претвара у вашар" (SLATER 1978a: 76). Сви желе да причају с њим, да се рукују, да га загледају како би се уверили у верност описа из новина. Осећа се опкољеним и притиснутим толико да не може да дође до ваздуха. Чак и када оде у цркву, да потражи тишину, цео комшилук се сјати око црквене клупе на којој

седи, „а свештеник проповеда *на* мене" (SLATER 1978a: 76). Велика помама је владала поводом баналних појединости његовог физичког изгледа. Помно се полемисало о његовој коси, њеној густини, увијености, боји. Забележен је случај берберина који је након шишања Дикенса продавао његове увојке, као и шаљиви извештаји о обожаватељкама, због којих Дикенс умало што није доживео Самсонову судбину (DAVIS 1968: 68). Писмо из Сент Луиса сажима Дикенсову критику новинарске праксе:

> „Имали смо многољудан пријем у Сент Луису. Наравно, новине су пренеле извештај. Да ми је на улици испало писмо, следећег дана би се нашло у новинама, и нико не би помислио да је његово објављивање срамотно. Уредник је приговарао мојој коси, јер није била довољно увијена. Признао ми је наочитост, али је опет имао приговоре да ми је одећа штогод кицошка и уистину доста блештава" (DAVIS 1968: 36).

Новинарство је давало примере недоличног ширења граница пристојности и непоштовања личног достојанства које је јавност следила. Тривијална фетишизација и комодификација писца и потпуно нарушавање његове приватности нису били једини ефекти бескрупулозног новинарства и помаме коју је оно подстицало у друштву.
Дикенс није само негодовао над узурпацијом његовог права на приватност и достојанство, већ и због односа америчке штампе према истини: „тамо се може наћи свака врста лажи, и повремено толико увијена и изобличена истина која личи на праве чињенице колико Квилпова нога личи на ногу Таљонијеве[64]" (SLATER 1978a: 73). Највећи етички проблем био је ширење дезинформација. За то одговорност није увек могла да се припише самим новинама, већ и непоузданим изворима и половичним, деконтекстуализованим информацијама, које су, потом, у рецепцији неправилно тумачене. Најочигледнији пример тога догодио се приликом Дикенсовог доласка у Филаделфију, што је била станица након Њујорка. Одлучивши да више не учествује у великим јавним скуповима, Дикенс је уочи доласка о томе обавестио одбор за дочек у Филаделфији. Прихватио је да се састане приватно са њима када стигне. Примивши то обавештење, један одборник је послао штампи саопштење: „Господину Дикенсу ће бити задовољство да се рукује са пријатељима овог јутра између пола једанаест и пола дванаест" (DAVIS 1968: 51). Дикенса је тог јутра дочекало неколико стотина филаделфијских *пријатеља*. Према тврдњама неких локалних новина, половина града се окупила око Дикенсовог смештаја, одазивајући се позиву новина. Тај догађај Дикенс није схватио само као увреду, већ и као директну провокацију. Након филаделфијске непријатности, Дикенсово путовање се наставило у знатно приватнијем својству. Пар недеља касније у писму глумцу Вилијему Мегрејдију Дикенс тврди да „злобнија и тричавија и тупавија и бешчаснија штампа никада ни у једној другој држави није виђена" (DICKENS 1909: 61). Дикенс је до краја путовања у писмима наставио да изражава све оштрији и одлучнији став према америчкој штампи.

Дејвис, међутим, уочава да је медијска пажња посвећена Дикенсу значајно спласнула након неугодног догађаја у Филаделфији. Наведено писмо из Сент Луиса, из ког се чини да Дикенса непрестано опкољавају и анализирају новинари, написано је након што месец дана готово ништа о њему није објављено (DAVIS 1968: 37). Сви извештаји о њему по напуштању Филаделфије били су „одмерени, тачни и сажети" (DAVIS 1968: 37). Шта више, реакције филаделфијске штампе које су уследиле након несрећног спонтаног дочека заправо су биле критичне према сопственој јавности, на челу са одбором за дочек. У новинама су се могли чути апели читаоцима да не забораве на правила пристојности,

[64] Дикенс пореди свог фикционалног патуљка из *Старе продавнице реткости* са чувеном шведско-италијанском балерином Маријом Таљони.

осуде дрскости и недоличности „спонтаног" окупљања, које је више личило на заседу него на дочек, као и извињења самом Дикенсу.

Из примера које наводи Дејвис још једном се види једностраност и острашћеност Дикенсових предоџби и закључака о америчкој штампи. Често се дешавало да се новине извињавају за чланке који су погрешно протумачени у јавности. Било је и оних новина које су критиковале своју конкуренцију због неумерености и вулгарности. Дејвис наводи пример Дикенсове биографије која се појавила и брзо проширила по локалним медијима током пишчевог боравка у Хартфорду. Дикенс је реаговао писмом неколицини листова који су је објавили, указујући на присуство бројних нетачности. *Недељна ревија* (*Weekly Review*) Нове Енглеске је објавила Дикенсово писмо у целости, и извинила се због штампања неистина о њему. Низ других часописа се такође оградио од текста, истичући да је преузет из других извора. Неодговоран став према изворима, који је био опште место новинарске праксе у Америци, запрвао је имао исти корен као и непоштовање ауторских права страних писаца. Обе праксе, суштински повезане са питањем ауторства, биле су конвенције масовних медија устоличене на економским, тржишним чиниоцима. Према традиционалној предмасмедијској парадигми, удруживање тржишних принципа са етиком демократизације изгледало је као парадокс. У новонастајућем светоназору масовних медија, који је пионирски кројен у слободарској Америци, парадокс се преображавао у нужност. Тиме је отворено питање које до данас није добило одговор, већ се чини да се само унедоглед умножава: да ли је заиста у питању нужност, или је то јавном мњењу само наметнуто као датост путем медија?

Одступање од чињеница, и својеврсна фикционализација која се дешавала у америчком новинарству није нужно била последица злонамерности новинара и уредника, коју Дикенс тумачи као одлику менталитета нације, премда је сасвим сигурно било и тих случајева. Наведени примери указују на то да су такве грешке биле урођене функционисању масовних медија чија је пракса неконтролисано бујала услед недостатка система који је уређује, ограничава и прописује права и обавезе. Из те перспективе, Дикенсова борба за успостављање међународног ауторског права била је једна у низу иницијатива које би допринеле култивисању масовних медија, тих хектара штампе, непрегледних и неуређених попут далеких пространстава Америке. „Ова нација је тело без главе; руке и ноге су заузете свађањем са трупом и међу собом, и задавањем насумичних модрица" (JOHN 2010: 84), закључује Дикенс о Америци у писму Мегрејдију. Институција штампе била је слика и прилика целе нације.

Примећено је да је Дикенсова критика америчке штампе дубоко подстицана личним искуствима. „Он јесте тврдио да новине нису испуњавале своју друштвену улогу, али је био забринутији због злоупотребе појединаца у медијима" (DAVIS 1968: 36). Џулијет Џон (Juliet John) додаје да је Дикенсова целокупна перцепција Америке посредована његовим личним искуством славе, односно „осећајем да је сам претворен у робу чије је коришћење ван његове контроле" (2010: 87). Опхођење према његовим делима и према њему самом је било истоветно. Права његових дела и његова лична права подједнако су нарушавана.

Форстер, као најбоље упућен савременик у Дикенсова писма из Америке, истакао је да се лични наратив познате посете налази само у њима. Дикенсов ужи круг поверљивих дописника се слагао поводом живости и јачине представљених искустава, утисака, слика. Писац Хенри Креб Робинсон је након слушања читања Дикенсових писама записао у дневнику: „Боља писма никада нисам прочитао. Тако живи описи, сатира и узвишене слике тако дивно испреплетене" (SLATER 2011: 190). Потоњи критичари попут Друа и Слејтера, такође признају уметничке квалитете личним записима. Слејтер истиче успешне спонтане дикензијанске описе догађаја и особа (2011: 191). Дру подвлачи епистоларну интимност којом одишу и која им даје техничку сигурност и јасну представу субјеката

преписке (2003: 65). Квалитете писама критичари превасходно истичу у контрапункту са слабостима *Америчких хартија*, које су из њих развијене.

4.5.3. *Америчке хартије.* По повратку у Енглеску, Дикенс је почео да ради на састављању предвиђеног путописа. Пре него што је објављен, он се обратио британској јавности поводом америчког путовања у циркуларном писму упућеном многобројним штампаним медијима. Тек тада поново јавно покреће тему међународног споразума о ауторским правима, реферишући на своје покушаје да притисне америчку јавност. У писму отворено оптужује уреднике и власнике новина који упражњавају пиратерију за онемогућавање успостављања међународног споразума. Недостатак међународног споразума њима омогућава да „стекну лепа средства за живот од умног рада других људи, док би једва имали за хлеб када би се ослањали на сопствени ум" (Slater 2011: 21). То су људи веома ограничених способности и више него осредње репутације, тврди Дикенс. Писмо је осванило и у америчкој штампи, али уз додате фалсификоване пасусе. У њима је Дикенсова критика тенденциозно проширена на цело америчко друштво. Објављени фалсификат је подгрејао напетост између америчке јавности и енглеског писца. Пошто Дикенс није јавно демантовао фалсификат, путопис је жељно и са стрепњом ишчекиван као одговор.

Америчке хартије за широко кружење објављене су као двотомно издање у октобру 1842. године. Наслов садржи назнаке ироније и сажима најзначајније замерке које је Дикенс имао поводом Америке. Алузија на пиратерију која је допуштала распрострањено циркулисање списа удвојена је са поистовећивањем штампаних текстова са новчаницама. „Пиратски текст, он предлаже, је можда једнако штетан за економију књижевности колико лажне новчанице за економију новца. Хартија, било да је новац или књижевна роба, мора бити оверена од стране надлежне управе" (Burke 2010: 64). Наслов се такође саркастично поиграва са могућностима ауторске контроле. Дикенс своје дело наводно препоручује неовлашћеном умножавању, тиме исказујући ауторску намеру која ће сасвим сигурно бити остварена и тиме заједљиво намеће себе као управитеља свог текста. У првом нацрту путописа, наслов је требало да буде оснажен паратекстуалним мотоом на насловници. У питању је био цитат извештаја из затвора Олд Бејли: „Одговарајући на питање судије, адвокат Банке је приметио да је та врста хартије имала највећи оптицај у оним деловима света где је крадена или фалсификована" (Slater 1978a: 22). Мото, као и прво, уводно поглавље Дикенс избацује из коначне верзије рукописа. Форстер га је саветовао да из текста уклони делове који су могли даље провоцирати америчку јавност, посебно штампу. Дикенсова одлука да га послуша сведочи о његовој свести о границама пригодности новинарског путописа. О постојању те свести сведочи и путопис у целини. *Америчке хартије* одликује умереност, замагљена референцијалност и тежња ка апстрактном уопштавању. Из приватних писама се јасно види да Дикенсов лични став није био нимало умерен те управо у овом преобликовању видимо корак ка утемељивању Дикенсове новинарске поетике. Заузимање умеренијег става може се видети и као стратегија ограђивања од доминантних антиамеричких торијевски оријентисаних путописа. Схватајући да никако не може пренети позитивну слику о Америци какву је замишљао пре путовања, Дикенс свакако није желео да се његов путопис сврста у редове конзервативних торијевских погледа на младу републику. Стога користи сваку прилику да истакне и да да простора позитивним утисцима из Америке, премда их је чињенично било мало изузимајући искрено и неподељено одушевљење Бостоном. С друге стране, он ублажава путопис тако што уклања неке од најнегативнијих аспеката свог путовања. То су превасходно теме ауторских права и његовог сукоба са америчком штампом и јавношћу. Уклањање је поетички образложено као намерно избегавање представљања личног аспекта путовања. Обе теме су се могле сврстати у ту категорију. Читав драматични

окршај поводом пиратерије налази слабашан одјек само у наслову путописа. Ставови о америчком новинарству, које ће пак у закључном поглављу изнети као прилично одлучну завршницу, остају апстрактни и неубедљиви, лишени конкретне аргументације коју су представљала његова лична искуства.

> „Могу се подизати школе, на Истоку, Западу, Северу и Југу; могу се подучавати ученици, и обучавати учитељи, хиљаде и хиљаде њих; универзитети могу цветати, цркве могу бити препуне, трезвеност се може ширити, и знање у свим другим облицима може корачати широм земље џиновским корацима; али док год штампа у Америци остане у садашњем бедном стању, виши морални напредак те земље је безнадежан." (DICKENS 1842/2: 293).

Он признаје да међу америчким периодицима постоје и врли „али име њих је Мало, а име оних је Легион; и утицај доброг је немоћан наспрам моралног отрова лошег" (DICKENS 1842/2: 294). Уважени и учени људи Америке, наставља Дикенс, налазе задовољење у уверавању да утицај лоше штампе није толико далекосежан, као што се успутном посетиоцу може учинити. У својству успутног посетиоца, Дикенс одвраћа да све чињенице указују на супротан закључак. Тамошња штампа је „изопачено чудовиште" тврди Дикенс, које из темеља изједа америчку културу.

> „Док год та Штампа има своје урокљиво око у свакој кући и своју црну руку у сваком државном положају, од председника до поштара; док год је она, чији је једини алат скаредно клеветање, уобичајена литература огромне класе, која ако жели да чита, мора читати новине; дотле ће држава сносити терет њене мржње и дотле ће зло које она ствара бити јасно уочљиво у Републици [...]. Надам се да ћу једног дана чути да у Сједињеним Државама постоји још нека врста народне забаве осим политике новина" (DICKENS 1842/2: 296).

Важно је имати у виду да наведени пасуси нису репрезентативни за путопис као целину. Овај снажан, решен и изузетно оштар став, Дикенс исписује тек у последњем поглављу, без да у остатку дела пружа уверљиве примере који би став поткрепили. Штавише, он „разуздану штампу" одређује као корен свега што је у Америци лоше, то јест приписује јој значај који путопис у целини никако не оправдава. Читав наратив је, како Слејтер примећује, саплетен тиме што „велика звезда-приповедач представља свој извештај са путовања као да је само још један европски туриста са посебним интересовањем за затворе, болнице и сличне установе" (2011: 202). Тиме лишава путопис основне особености свог путовања и замагљује предуслов самог постојања путописног штива: то је било *Дикенсово* путовање по земљи у којој је био прва звезда тамошње културе масовних медија. Уместо усредсређивања на изузетан, и до тада невиђен однос путника и путовања, Дикенс се уплео у борбу са помирењем и уклапањем различитих постојећих жанровских конвенција које је сматрао пригодним. Слејтер уочава хибридност *Америчких хартија* у којима аутор покушава да направи колаж од „скица сцена и ликова, традиционалног путописа, истраживачког новинарства и полемичких деоница у којима осуђује разичите аспекте америчког живота и нарави" (2011: 200). Присуство назнака различитих жанровских матрица поједине савремене критичаре навела је да довођење Дикенсовог текста у везу са новим новинарством. *Америчке хартије* процењене су као штиво које се боље може разумети путем конвенција новог новинарства друге половине двадесетог века (спој личних фантазија са обезличеном репортажом) и да се може видети као претеча тог постмодернистичког жанра (CARLSON 1996: 25–33). Дру убедљиво указује на непромишљеност таквог закључка, будући да *Америчким хартијама* недостаје основна и одређујућа одлика новог новинарства – оригинална, лична перспектива (2003: 64–65). Дикенс, сматра Дру, заобилази кључне теме, поједностављује или преувеличава небитне, а

изворе претерано штити, односно прикрива. Усмерен је на истицање истинитости својих тврдњи, уместо одбране сопствене уметничке визије (2003: 65). Дру закључује да *Америчке хартије* нису клица *новог* новинарства, већ пример *лошег* новинарства. Спутавањем сопствене уметничке визије (која је подразумевала и начин на који је јавност видела њега као уметника) и покушавајући да буде објективан новинар, Дикенс је ускратио свом делу оригиналност, односно дикензијански квалитет.

Међутим, сматрамо да поетика *Америчких хартија* представља изузетно значајно поглавље у Дикенсовој новинарској каријери. Путопис јесте лишен оригиналне визуре, али не и личне. Заправо, читав новинарски поступак *Америчких хартија* се може видети као одговор на америчко новинарство и покушај пружања контрапримера. Његова новинарска поетика у америчком путопису израста као одговор на лично разумевање америчког новинарства. Одбијање да говори о приватним појединостима свог путовања и да пружи опширније карактеризације стварних особа су принципи који стоје у директној супротности непристојном задирању у приватну сферу, које уочава као један од основних преступа америчких новинара. Избегавање референцијалности, острашћених личних ставова и изношења информација које нису проверене јесте противтежа таблоидном сензационализму и фалсификовању чињеница. Дикенс који се у својим ранијим новинарским текстовима није либио провоцирања, отворене критике, чак и исмевања, након прекоатлантског искуства, где има прилику да види крајности фриволног новинарског става, развија свест о етици новинарства.

На првом месту, она је подразумевала пристојност и поштовање границе између приватног и јавног, насупрот вулгарном и незајажљивом претакању приватног у јавно. Дикенс је на својој кожи искусио начин на који такав новинарски манир од људи о којима се извештава прави робу на медијском тржишту. Утолико, његово избегавање да улази у проширене приказе стварних личности изражавало је став против комодификације људи путем штампе. На пароброду пут Нијагаре помиње се путник који препознаје Боза, што га, како се чини, дубоко узнемирује. Истовремено, он коментарише Бозово присуство с очигледном намером да га сам Боз чује: „Прво сам га чуо како каже: а најсмешније у том чину било је што је речено тик до мог уха, и што ми не би непосредније могао саопштити то све да је доскочио на моје раме и шапнуо ми" (DICKENS 1842/2: 175). После неког времена и још којег чујног коментара, он супрузи износи разлог своје забринутости: „Претпостављам да ће Боз пре или касније написати књигу и унети сва наша имена у њу!" (DICKENS 1842/2: 175). Подвојена реакција путника, који вербално исказује забринутост и негодовање поводом појављивања свог имена у штампи, а уједно невербално показује извесну подсвесну жељу за остваривањем тога, осликава психолошку контрадикцију коју масовни медији стварају у појединцу. Нагон за заштитом своје приватности и нагон за пробојем свог имена и лика у јавну сферу воде борбу у дотичном путнику. Боз посредно изражава свој став и одлучује о исходу унутрашње битке сапутника. Он га не именује, не бележи било какве појединости о његовој личности, не идентификује га. Он га уноси у своју књигу, али не као конкретног, референцијално одређеног човека. Путник у *Америчким хартијама* постаје метафора унутрашње дилеме појединца поводом сопственог односа према приватном и јавном у светлу културе масовних медија којој припада.

На сличан начин представљен је други сапутник ког среће нешто раније, на путу до Питсбурга. Путем њега је оличена необуздана љубопитивост која прелази у несносну инвазивност. „Он је био отеловљење упита" (1842/2: 54), наводи Дикенс, док прећутно представља своју визију типа америчког новинара. Карактерна скица овог човека одише одмереним хумором:

> „Испитивачка нота лежала је у његова оба ока, још две у његовим начуљеним ушима, још две у његовом уздигнутом носу и бради, и још барем пет, шест у угловима његових уста, а највећа је била у његовој коси, која је, журсто зачешљана са чела, изгледала као грудва боје лана. Свако дугме на његовој одећи је говорило: 'А? Шта је то? Нешто сте рекли? Можете ли то поновити?' Увек је био будан, попут очаране младе која је довела свог супруга до лудила; увек неспокојан; увек жедан одговора; вечито тражећи и никада проналазећи." (DICKENS 1842/2: 54–55).

Одмерени став и тон Дикенс изграђује као супротност таквој страственој љубопитљивости. Новинарски хумористички приказ те карактерне особине је пример начина на који се може пристојно и неувредљиво коментарисати мана. Оваквим описом Дикенс показује изузетну суздржаност, имајући у виду да говори о мани коју је уистину сматрао безочним грехом читаве новинарске професије у Америци.

Надаље, објективним и уравнотеженим извештавањем, односно приповедањем он коментарише претерано сугестивни, пропагандни тон америчких гласила. Током исте пловидбе паробродом ка Нијагари на којој се сусреће са безименим путником, Дикенс преноси интересовање које му је побудио текст из локалних новина. Он парафразира чланак у ком се говори о актуелним преговорима између британске и америчке владе у Вашингтону. Чланак „обавештава своје читаоце да је Америка у свом детињству 'ишибала' Енглеску, да ју је поново ишибала у својој младости, те је било очито неопходно да је још једном ишиба у својој зрелој доби" (DICKENS 1842/2: 174). У чланку се предвиђа да ће преговори проћи добро по Америку и да ће у року у наредних пар година америчке патриотске песме одзвањати широм Лондона. Још једном, назив часописа и лична имена његових аутора и власника се не помињу. Закључно поглавље *Америчких хартија* Дикенс започиње аутопоетичким образложењем: „У многим одељцима ове књиге сам имао потешкоће да се одупрем искушењу да своје читаоце оптеретим сопственим дедукцијама и закључцима: одлучио сам радије да њима оставим да сами суде на основу премиса које сам изнео" (DICKENS 1842/2: 287). Иако путопис није у потпуности лишен личних ставова, неупитно је да су они драматично утишани у поређењу са приватним писмима. Дикенс тиме предлаже модел новинарског извештавања којем тежи и који је суздржан по питању изношења личног мишљења. Изражавање личног става, притом, није по себи неприхватљиво; такво је само уколико је неодмерено.

Коначно, Дикенсов приступ у *Америчким хартијама* говори о снажном утицају разумевања етичке категорије одговорности јавне речи. Одговорност је почивала на свести о ефектима које његово писање може имати на публику. Без обзира на личну разочараност и огорченост према Америци, Дикенс је био свестан да још једно изричито антиамеричко штиво енглеског путника не може ни на који начин допринети побољшању напетих културних и политичких односа две државе. Припрема текста за јавност, стога није само подразумевала поштовање инхерентних текстуалних начела новинарског обликовања, већ и сагледавање и предвиђање позиције тог текста унутар целокупне констелације штампе. Новинарски текст је требало да одговори и на захтеве тачности и објективности, али и да одговорно заузме своје место у јавном простору. Дикенсово ублажавање својих утисака и потпуно уклањање одређених аспеката свог путовања, превасходно једног од најзанчајнијих што је полемика поводом ауторских права била, указује да тачност, објективност и исцрпност јавног извештаја о путовању као принципи новинарства нису имали предност над начелом одговорности коју он као јавна личност сноси за своју реч. Свестан ефеката свог јавног залагања за сврху ауторских права, који нису били само уназађивање билатералних преговора, већ и разбуктавање међународног медијског сукоба, Дикенс је схватио да у том тренутку проповедање онога што је сматрао истином и правдом није било важније од умиривања сукоба. Развој медијске свести и увида у механизме штампе у образовању јавног мњења најбоље је осведочен у

претпоследњем поглављу *Америчких хартија*, које је поред закључног једино које одступа од путописне структуре дела.

За разлику од свих претходних поглавља која хронолошки прате путовање и одређена су географским топонимима, седамнаесто поглавље носи наслов „Ропство". Оно је у потпуности посвећено теми коју је Дикенс сматрао најсвирепијим аспектом америчког друштва. Ту налазимо пример анализе медија која има зачуђујуће постмодерне одлике. Дикенс релативизује појам јавног мњења, као крилатице слободарске демократије Сједињених Америчких Држава. Да, оне су подељене на аболиционистичке и робовласничке државе, али штампа слободно прелази међудржавне границе. Дикенс раскринкава лицемерје аболиционистичких стратегија у борби против ропства. Јавно мњење ће стати на пут том злу, тврде они, као да не знају да ропство на Југу опстаје управо захваљујући тамошњем јавном мњењу. Јавно мњење је донело законе, и одрекло робовима свако право „јавно мњење је пре свега неколико година спалило живог роба на ломачи, тихом ватром, у граду Сент Луису" (DICKENS 1842/2: 254). Методолошки највише изненађује Дикенсов пример сублиминалних порука којима медији обликују јавно мњење широм Америке. Он цитира скоро педест новинских огласа који се могу сврстати у категорију „кеш за Црнце" (DICKENS 1842/2: 258). Реч је огласима у којима се новац нуди за одбегле или нестале робове. Такви огласи су били широко распрострањени и на робовласничком Југу и на аболиционистичком Северу. Без обзира на званичну антиробовласничку политику северних држава, слобода штампе је налагала да лов на одбегле робове може да се спроводи и тамо, посебно узимајући у обзир то да је Север, односно *слободне* државе, била циљана дестинација одбеглим робовима. Огласи су били сажети, наводећи физичке одлике роба. Одлике су махом биле озледе или жигови:

> „'Одбегла, цркњиња са двоје деце. Пар дана пре бекства, спалио сам јој леву страну лица са врелим гвожђем. Покушао сам да утиснем слово M' [...]; 'Одбегли са плантаже Џејмса Сурџета, следећи црнци: Рендал, једно уво засечено; Боб, изгубио једно око; Кентаки Том, сломљена једна вилица' [...]; 'Ухапшен, црнац. Каже да му је име Јосија. Веома је избраздан од бича; жигосан је на бутини и куковима на три или четири места, J. M. Обод десног ува му је одгрижен или исечен' [...]; 'Двадесет пет долара нарада за црнкињу Сели. Хода *као да* су јој леђа осакаћена'" (DICKENS 1842/2: 259–265).

Ово је само десетина огласа које Дикенс наводи, а само незнатан део каталога који би могао да се састави издашнијом анализом штампе. Упутно је да Дикенс користи огласе како би указао на начине дејства јавног мњења. Он увиђа да на јавно мњење често много више утичу наизглед идеолошки неутрални елементи штампе него отворено пропагандни текстови. Огласе користи како би показао какву корист робови имају од јавног мњења. „Сличне збирке тих огласа се могу направити за сваку годину, месец, седмицу и дан, и њих породице опуштено читају као део свакодневице, актуелних вести и ћаскања" (DICKENS 1842/2: 266). У јавном мњењу такви уобичајени и свакодневни огласи нормализују потпуно изопачење хуманости. Дикенс увиђа да и најнезнатнији и наизглед идеолошки неутрални елементи у јавном простору сносе одговорност за обликовање јавног мњења, посебно уколико се односе на праве људе. А референце на праве људе не морају бити ни лична имена, уколико имају идентификацију жиговима или свирепо нанетим физичким озледама.

Све ово је неопходно узети у обзир приликом сагледавања Дикенсових *Америчких хартија*. Ипак, Дикенс је направио један непромишљен превид приликом састављања путописа. Није јасно одредио своју циљну публику, што је био непоправљив превид у оквирима индустрије масовне штампе. Степен преобликовања којем су запажања из писама подлегла како би постала *Америчке хартије* није био видљив широј јавности. Приватна

писма јавности нису била доступна, те је за савременике било тешко уочити какве је све компромисе Дикенс направио како би личне доживљаје и утиске преточио у новинарски путопис. Новинарски поступак који Дикенс примењује у свом путопису британској публици није могао бити јасан као коментар и противпример америчкој штампи, будући да она није била довољно упозната са америчком медијском сценом. У Британији је продаја била разочаравајућа, а рецепција је штиво видела као сувопарно. Америчка публика, чије су симпатије према Дикенсу већ значајно ослабиле, није увидела ништа одмерено ни ублажено у приказу њихове домовине и сународника. Сви Дикенсови напори да разводни критику америчког друштва нису били ни приближно довољни да спрече пожар који је наставио да се шири с друге стране Атлантика.

Одмах по објављивању *Америчких хартија* у Енглеској, пиратске верзије су се појавиле у Америци. Тамошња штампа спремно је реаговала контранападом на Дикенсов текст. Писац је називан „бестидним, вулгарним, површним и сировим, а књига оличењем глупости" (SLATER 1978a: 23). Као врхунац осветољубивих реакција у штампи појављује се пародија *Енглеске хартије намењене веома широком кружењу!* (*English Notes, Intended for Very Extensive Circulation!*) потписане псеудонимом Кварлс Квикенс. У њима се појављује фикционално писмо наводно објављено у британским новинама *Јутарња пошта* (*The Morning Post*). Писмо је дословно састављено од новинских фрагмената који су са страница разних америчких листова клеветали Дикенса. Фалсификована фактографија није била ништа друго до фикција. Зато је и Дикенсов следећи потез у сукобу био прибегавање фикцији. Неуспели покушај пристојног, неострашћеног и одговорног новинарства навео је Дикенса да јавности пружи још једну верзију свог америчког искуства. Како је Харијет Мартино предвидела, златну рибицу није било могуће ухватити из првог покушаја. Дикенс је одлучио да покуша по трећи пут. „Ох! какву бих сублимисану суштину комичности *могао* да дестилујем из материјала које имам" (SLATER 1978a: 26), написао је Форстеру за време путовања. Жалио му се и да осећа „збуњујуће подељену дужност коју путописна књига налаже" (SLATER 1978a: 26), мислећи на сукоб етичких и естетичких принципа обликовања својих искустава. Сатиричан приступ није видео као пригодан за новинарски путопис, али се чинило да превише утисака које је понео са пута захтевају управо тај приступ. „Да би изнео на видело плодове свог имагинативног искуства није требао ограничавајућу форму путописне књиге, већ слободу фикције" (SLATER 1978a: 31). Прикладна форма за то био је његов наредни роман *Мартин Чазлвит*.

4.5.4. *МАРТИН ЧАЗЛВИТ*. У јануару 1843. године започиње серијално објављивање *Живота и авантура Мартина Чазлвита*. Након недељног ритма два претходна романа, Дикенс се враћа месечној публикацији. Такође, уместо потписа, на насловници се поново наводи „Edited by Boz". У извесној мери то се може видети као ироничан коментар на пишчеву огорченост исходом полемике поводом ауторских права. Најаве новог романа обавештавале су да у питању није амерички роман, већ роман о „енглеском животу и обичајима" (SLATER 1978: 31). Ипак, значајан део романа чиниле су епизоде које су се дешавале у Америци. Поред њих, као непосредног одјека америчког путовања, примећено је да је роман у целости био у много погледа посредно инспирисан тим искуством.

Како је назначено у горенаведеном писму Форстеру, Дикенс је схватао да су његови утисци са путовања пружали богат материјал за имагинативну обраду. Клице романа назначене су и у *Америчким хартијама*. У поглављу о Бостону, где описује рад њихових хуманитарних организација, Дикенс исписује основну премису будућег романа. Он хвали функционисање америчких хуманитарних организација зато што су махом државне. Тиме не само што ефективније помажу сиротињи, већ и побуђују опште поверење народа у државу. Насупрот томе, он примећује да је хуманитарна помоћ у Британији углавном

приватног карактера. Записници канцеларије за оставинска питања Докторс комонса[65] сведоче о плаховитој природи хуманитаризма у Британији:

> „Неки неизмерно богати стари господин или дама, окружен потребитим рођацима, у просеку направи најмање једну опоруку седмично. Старог господина или даму, који ни у најбољим данима није био познат по добром расположењу, муче болови и тегобе од главе до пете; пун је умишљења и хирова; пун је зловоље, неповерења, сумњичавости и ненаклоности. Укидање старих опорука и измишљање нових, на крају постаје једина сврха постојања таквог завештеника; а рођаци и пријатељи (међу којима су неки одгајани искључиво да постану наследници великог дела имовине, и који су, следствено, од колевке онеспособљени за било какав користан посао) су тако често и тако неочекивано и нагло избачени из опоруке, па убачени, па поново избачени, тако да се читава породица, све до најдаљег рођака, држи у непрестаној грозници. У неком тренутку постаје јасно да стара дама или господин нема још много живота пред собом, и што то постаје очигледније, стара дама или господин све јасније увиђа да су сви у завери против њиховог јадног старог рођака на самрти" (DICKENS 1842/1, 65–67).

Старац или старица на крају одлучује да сву своју имовину раздели разним хуманитарним организацијама, не из доброхотности и милосрђа, већ из пакости према својим захтевним и користољубивим рођацима. Основна радња *Мартина Чазлвита* почиње управо као претходно описан случај, иако је контекст промењен. Старији Мартин Чазлвит је управо лик старог богатог неповерљивог господина из описа. Велики део осталих главних ликова романа представљени су као користољубива родбина, међу којом свако на свој начин покушава да обезбеди добру позицију у старчевој опоруци. Различити контекст одељка из путописа и радње романа упућује да Дикенс вероватно пишући утиске из Бостона није циљано размишљао да ће доћи и до идеје за следећи роман. Подударност сведочи о испреплетености грађе путописа и романа, који настају у блиском временском периоду и који су надахнути скорашњим сусретом са иностранством.

Надаље, негативне особине Американаца које Дикенс наводи у закључном поглављу *Америчких хартија* у роману не остају ограничене на америчке ликове. У једином поглављу у ком допушта себи да изнесе личне закључке, Дикенс примећује да Американци имају три основне широко распрострањене мане. Прва је опште неповерење, које свуда осим Бостона открива као правило. Друга је љубав према преварама, коју поносно називају „виспреношћу". Коначно, Американце одликује љубав према трговини, односно материјално користољубље, што Дикенс тумачи као вид испољавања утилитаристичке етике. Премда су ове особине нападно изражене код америчких ликова, оне су много продубљеније приказане путем главних ликова који су Енглези. Стари Мартин Чазлвит је оличење општег неповерења, што се огледа у одлуци да свом најближем потомку, истоименом унуку, ускрати наследство. Сет Пексниф, даљи рођак Чазлвита, један од Дикенсових најчувенијих лицемера, представља префињенију и перфиднију варијацију виспрености, односно склоности ка преварама. Још успелији примери виспрености су ликови Монтагија Тига и Шевија Слајма и њихова фиктивна Источно-бенгалска компанија. У Тигу и Слајму су љубав према превари и љубав према трговини удружене. Оне резултују не само лажним међуљудским односима, већ и лажним предузећем које има много веће домете превара него што може имати било који појединац. Користољубље и усмереност ка материјалном стицању одликују главног јунака, млађег Мартина Чазлвита. У грађењу фикционалног света Дикенс јасније увиђа парадигматску истину да карактерне особине нису одређене и спутане државним границама. Опште место критичких осврта на *Чазлвита* је да је то први Дикенсов роман

[65] Докторс комонс (Doctors' Commons) била је централна институција за цивилно право у Британији.

који постиже јединство теме. То је, најшире узев, роман о себичности. „*Мартин Чазлвит* је озбиљна репрезентација друштва посвећеног остваривању личног интереса" (EVANS 1976: 62). Особинама које је приметио код Американаца енглески писац овим романом признаје општију природу од националне.

Дикенс је био уверен да је роман који пише „у стотину погледа неупитно најбоља од мојих прича" (SLATER 2011: 215). Тим пре разочарање услед ниске продаје било је веће. Просечна продаја месечних наставака била је око двадесет хиљада примерака. Сматра се да је то био један од разлога због којих се Дикенс опредељује да радњу делимично измести у Америку и да се окуша у још једном преобликовању својих утисака и искустава (SCHLICKE 2011: 374). На крају петог месечног наставка, Мартин млађи, незадовољан својим положајем у домовини, најављује одлазак у Америку.

Америчка поглавља многи критичари, почевши од утицајних тумачења Честертона, сматрају слабом тачком романа (HILDEBIDLE 1986: 41). Она се виде као разједињујући чинилац Дикенсовог првог романа који је показивао назнаке да јединство може остварити. Вилсон ова поглавља назива „ништа бољим од новинарства (свакако много плићим од остатка књиге)" (1970: 175) и замера им што главног јунака потпуно одсецају од живота и смисла романа. Слејтер такође увиђа издвојеност ових поглавља из целине романа, али то не оцењује као слабост. Када се посматрају засебно, открива се да су америчка поглавља *Чазлвита* Дикенсова најуспешнија сатира, после уводних поглавља *Твиста* (SLATER 1978a: 32). Слејтерово фрагментарно читање романа претпоставља хетерогеност као начело жанра. Одговарајући на критике да америчка поглавља одступају од реализма и улазе у домен карикатуре и фарсе, Слејтер истиче да Дикенс свесно и циљано прави одступницу у сатиру, чији су фарса и карикатура *modi operandi* (1978: 32). Новинарски путопис је писао водећи се реалистичким начелима и новинарском етиком. *Америчке хартије* су, као плод таквих начела, у Британији оцењене као досадне, а у Америци као скандалозно вулгарне и острашћене. Имајући у виду тако лоше реакције, не чуди што Дикенс прибегава другом начину обликовања свог искуства.

Међутим, постоји и значајан број критичара који америчке епизоде виде као интегрални део приче, који стоји у дијалектичком односу са радњом која се дешава у Енглеској (EVANS 1976; HILDEBIDLE 1986; WEBB 2008). Основни и најуочљивији траг повезаности је на нивоу карактерног развоја главног јунака. Путовање у Америку је преломна тачка у развојном путу Мартина, јер током те авантуре доживљава преображај. Еванс истиче да преувеличавања у сатиризацији Америке употпуњују значења романа: Нови Свет је заправо Стари Свет доведен до крајности (1976: 63). Хилдебидл додаје да хиперболизацијом аномалија роман у овим поглављима добија снажнији дидактички потенцијал. Америчка поглавља функционишу као изричито упозорење читаоцима о дистопијском друштву које може настати уколико се себичност постави и негује као темељна људска вредност (HILDEBIDLE 1986: 53).

Америчка поглавља *Чазлвита* нису само фикционална обрада путовања по Америци. Она су такође надахнута догађајима који су уследили по Дикенсовом повратку у Енглеску и који су распиривали трансатлантски медијски рат. Рецепција *Америчких хартија* у Америци је свакако било једно од најзначајнијих поглавља тог сукоба. Схвативши да се бори у арени у којој етичка начела не важе, Дикенс прибегава фикцији као поштенијем виду борбе (VALDEZ 2020: 32). Насупрот новинарским лажним тврдњама да говоре истину, фикција отворено признаје своју измишљеност. Пошто је његова борба за успостављање међународног споразума о ауторским правима била не само неплодна већ и контрапродуктивна, Дикенс одлучује да одговори позивањем на поетичка права која је уживао као аутор фикције. Она су допуштала карикирање, исмевање, неправедно уопштавање, хировито преувеличавање и замењивање етике објективности и одговорности естетиком комике и сатире.

Игор Веб истиче још један важан чинилац који је утицао на Дикенсову одлуку да напише и фикционални приказ америчког друштва. Америчко путовање је навело Дикенса да преиспита питање форме у представљању савремене друштвене стварности (Webb 2008: 61). Он оцењује *Америчке хартије* као неуспех у погледу проналажења одговарајуће форме, а *Чазлвита* као огледање у алтернативном начину. „*Мартин Чазлвит*, као главни књижевни исход Дикенсове посете, је књига која подједнако истражује учинковитост књижевности, колико је и студија себичности (Webb 2008: 61). Путовање и његове последице су Дикенса оставиле поколебаним поводом могућности спознаје стварности, као и поводом начина на који се та спознаја може представити. На првом месту, увидео је неоснованост сопствених представа, односно предубеђења о Америци која је изградио пре путовања. Током турнеје је искусио потешкоће у долажењу до општих спознаја о новој држави. Сложеност спознаје је посебно долазила до изражаја узимајући у обзир непрегледно сложену палету представа о стварности које су долазиле из стотина различитих штампаних медија. Да ствар буде гора, штампа се није либила кривотворења чињеница, чиме је додатно десетковала могућности спознаје истине. На то се надовезивао увид о јаловости покушаја давања објективног, неострашћеног и праведног новинарског приказа у свом путопису. Дикенс је схватио да у систему масовне штампе судбина сваке појединачне публикације зависи од небројено много других. Негативне критике и напади на *Америчке хартије* који су долазили из америчке штампе имали су јаче дејство на америчку јавност од самог штива. Америчка публика није видела *Хартије* као израз умерености и одговорности у представљању, већ напротив као још један у низу антиамеричких путописа британских аутора. Дикенс је освестио степен сопствене ауторске немоћи у остваривању својих намера и изазивању жељених реакција публике. У пољу које су чинили хектари штампе утицајност је била важнија од истинитости представе, иако је истинитост била гласно истицана крилатица сваког гласила. Истина је била најпродорнија реклама за штампу. У својству рекламе, остала је потпуно лишена свог изворног значења и коришћена само као средство за постизање утицаја.

Дикенсово посезање за фикционалним приказом Америке имало је дубоко епистемолошки тон. Веб отвара питање: „да ли фикција нужно представља испитивање тананости спознајних ограничења?" (2008: 61). Другим речима, да ли само фикционално обликовање стварности може бити методолошки поучно, јер раскринкава непоузданост представа стварности које тврде да су истините. У том смислу, фикција добија метапоетички и метареалистички ниво. Реалистична није нужно представа стварности, већ представа начина на који се до спознаје стварности долази. Епистемолошка дилема је била пропраћена етичком. Да ли је етички поштеније као писац фикције стати иза својих отворено измишљених представа и преузети ауторску одговорност за њих, или се крити иза апстракције Истине, која као таква нема другог аутора, до саме стварности? *Чазлвитом* Дикенс изриче недвосмислен одговор на ово питање, дајући етичку и епистемолошку предност фикцији. Реалистичка фикција је врста признања да се реалност у целости не може спознати, да је њену мултиперспективност немогуће до краја исказати, јер је исказни субјекат увек и нужно субјективан и самим тим ограничен. Мешање жанровских и стилских регистара, промене приповедне перспективе су средства фикције која потпомажу освешћивању сложености стварности и онога што се у њој сматра истином. Уметање сатиричних прекоокеанских епизода у роман, у којима преувеличавање нарушава реалистичност представе, могло је служити тој сврси.

Поетичко образложење свог приступа Дикенс умеће у роман кроз речи Марка Теплија, Мартиновог сапутника. Домогавши се, после много потешкоћа, брода за Енглеску, када Америка остаје само „облак на мору иза њих" (Дикенс 1966: 624), Марк дели своје мисли са Мартином:

> „‘Да сам сликар па да траже од мене да насликам америчког орла, како бих то урадио?’
> ‘Претпостављам да би покушао да га насликаш као правог орла, уколико можеш.’
> ‘Не’, одговори Марк. ‘То ме не би задовољило, господине. Хтео бих да га нацртам као слепог миша, због његове кратковидости; као бантамског петла, због његовог хвалисања; као свраку, због његовог поштења; као пауна због његове таштине; као ноја, зато што ставља главу у блато и мисли да то нико не види.’” (Дикенс 1966: 625).

Преображени Мартин, међутим, додаје: „И као феникса, због његове моћи да се дигне из пепела својих грешака и порока и опет вине у небеске висине! [...] Да, Марче, надајмо се да је тако” (Дикенс 1966: 625). Но, пре него што су ова два јунака пропутовала кроз личне преображаје, Дикенс је насликао америчког орла баш како би и Тепли, да је добио прилику.

4.5.4.1. Фикционална слика америчког орла. Приказ Америке у *Мартину Чазлвиту* је неупитно преувеличан, а оштрина критике каткад је гротескна и неукусна. Намерна усредсређеност на лоше стране Америке приметна је већ по искрцавању Мартина и Марка. За разлику од писца, ликови се не сусрећу са јединим америчким градом који је за Дикенса имао утопијске квалитете. Уместо у Бостону, фикционални прекоатлантски брод *Скру* доводи Мартина и Марка до Њујорка. Писац својим јунацима ускраћује чак и оно мало позитивних првих утисака које је сам имао. Они се одмах по доласку сусрећу са једним од Дикенсу најомраженијих аспеката америчке културе – са штампом. На пароброд, „пре него што дотаче обалу, нагрну читав легион младих грађана” (Дикенс 1966: 302), вичући:

> „‘Ево јутрошње *Њујоршке помијаре*!’ викаше један. ‘Ево јутрошњег *Њујоршког кољаша*! Ево *Њујоршког породичног уходе*! Ево *Њујоршког прислушкивача*! Ево *Њујоршког њушкала*! Ево *Њујоршког пљачкаша*! Ево *Њујоршког зверала кроз кључаоницу*! Ево *Њујоршког букача*! Ево свих њујоршких листова!”(Дикенс 1966: 302).

Називи новина довољно јасно упућују на њихову мисију и визију: оне ексклузивно, и веома гласно, преводе приватно у јавно. С једне стране то се може видети као легитиман и професионалан чин истраживачког капацитета новинарства да раскринкава и обелодањује скривене неправде. Међутим, ваљаност таквог тумачења је оспорена следећим пасусом. Оглашивач *Њујоршке помијаре* почиње да набраја садржај дванаестохиљадитог броја новина. Ту има извештаја са тржишта, вести о пловидбама, чак и „чланка о махинацијама локалних финансијских магната и раскрикавању вашингтонске банде!” (Дикенс 1966: 302). Међутим, следећи уредак који се оглашава је нешто опширнији и открива о каквој врсти махинација и раскринкавања се ради: „искључиви извештај о срамном непоштеном делу које је извршио министар спољних послова кад му је било осам година, о чему су сада, по скупу цену, добивени подаци од његове негдашње дадиље” (Дикенс 1966: 303). Раскринкавање се своди на бацање прашине у очи јавности усредсређивањем на тривијалне бесмислице. Бескрупулозно задирање у приватност оличено је у „исцрпном опису синоћног бала код госпође Вајт, где је сва лепота и мода била окупљена, са *Помијариним* специјалним подацима о приватном животу свих дама које су тамо биле!” (Дикенс 1966: 302). Но штампа није само фриволна и будаласта, већ представља и претећу опасност за јавност: „Ево *Помијариног* чланка о судији који јој је судио прекључе за клевету, и *Помијарине* похвале независне пороте која је није осудила, и *Помијариног* извештаја о том шта би чланове пороте чекало да су је осудили” (Дикенс 1966: 303). Новине дословно прете јавности којој се обраћају и пишу предсказања која називају *извештајима*. Може се претпоставити да претња има везе са ухођењем, демаскирањем и даљим клеветама које *независне* пороте неће смети да осуде. Први приказ америчке штампе у *Чазлвиту* је путем њиховог самооглашавања.

Следи сусрет са пуковником Дајвером, уредником *Њујоршког букача*. Уредник захтева повећу количину шампањца од капетана брода, који беспоговорно и брзо одлази да припреми потраживање „добро знајући, ако се не умили уреднику *Букача*, да ће тај велможа да га изобличи, и њега и његов брод, крупним, великим словима пре но што падне мрак, а може и да нападне и успомену његове мајке, која је умрла још пре двадесет година" (Дикенс 1966: 307). Мартин и Марк пристају на домаћински позив уредника да их спроведе по граду и да наздраве у знак добродошлице у његовој канцеларији. Седиште *Букача* је мрачна и прљава соба затрпана отпацима новина и хартије. У њој затичу ратног дописника новина Џеферсона Брика, који наводно представља страх и трепет за све европске владе. Брик самољубиво цитира своје „мисли које су задале најсмртоноснији ударац – Стоглава Хидра покварености која сада гмиже по прашини под ударцима копља Разума, и бљује према свеопштем своду над нама усирену крв" (Дикенс 1966: 309). Ово је сатирични развој поменутог чланка о америчком „шибању" Британије који Дикенс чита на путу до Нијагаре у *Америчким хартијама.* У фикционалном приказу се много убедљивије показује како се ратно дописништво реториком епске грандиозности и вербалне крвожедности претвара у ратно хушкаштво. Уредник гостима прилаже и најновије издање новина како би се уверили у Брикову новинарску величину: „Наћи ћете Џеферсона Брика на његовом уобичајеном месту, у претходници људске цивилизације и моралне чистоте" (Дикенс 1966: 310). Након читања Мартин примећује да је текст „страшно личан", што уредник схвата као похвалу, а Брик објашњава: „ми смо овде независни, господине [...], ми радимо како хоћемо" (Дикенс 1966: 311). Мартин пак закључује да из прочитаних новина делује као да постоји „неколико хиљада људи који су сасвим супротно од независног и који не раде онако како желе" (Дикенс 1966: 311). Пуковник и дописник на то износе врхунац хвалоспева свом позиву:

> „'Па! Они се повинују моћном духу народне штампе, тог народног учитеља, господине', рече пуковник. 'Понекад се буне; али обично ми владамо својим грађанима, како у јавном тако и у приватном животу, а то је једна од племенитих установа наше срећне земље, као што је... '
> 'Као што је ропство Црнаца', рече г. Брик.
> 'Са-свим тако', рече пуковник" (Дикенс 1966: 311).

Поређењем установе штампе са установом ропства критика америчког новинарства досеже морбидни врхунац. Једино зло против ког је гласно и опширно иступио у путопису, сада бива поистовећено са оним злом које је, уз велике напоре, успео да превиди. Оштрина приказа штампе у *Чазлвиту* сведочи о јачини презира који је Дикенс као путописац спутавао, вођен сопственим правилима пристојности и одговорности. Поређење такође одражава Дикенсов став изнет у *Хартијама*: да је дубоки корен свега лошег у америчком друштву заправо штампа. Овде се став развија у жестоко осуђујућу слику односа народне штампе према народу – тај однос је застрашујуће сличан робовласничком. Новине жигошу своје читаоце као робовласници робове, али различитим методом. Робовласници врелим гвожђем, оружјем или ударцима утискују жигове у тела својих робова, идентификујући их тиме као сопствену својину, односно робу. Новине мастилом утискују имена својих читалаца на своје странице, раскринкавају њихову приватност, слободно и независно кројећи њихове идентитете и тако их означавају као робове, односно робу читаве јавности.

Успешност таквог медијског система уредник и дописник доказују праксом. На Мартиново питање да ли се штампа некада бави фалсификовањем, они одговарају да се то повремено чини. Мартин даље пита како народ реагује на ту праксу. Уредник одговара: „Купује новине [...] Купује их на стотине хиљада" (Дикенс 1966: 311). Тиме се отвара сложено питање зависничког односа публике према штампи, без обзира на њене квалитете,

односно одсуство истих. Публика је истовремено гладна штампе и застрашена њоме, слично безименом господину са брода до Нијагаре из *Америчких хартија*. Слика робовласничког односа медија и конзумената поново искрсава. Робови купују своју слободу и независност. Слободни људи купују новине, слободном вољом исказују своју зависност штампи и постају робови штампе. Дикенсова сатира огољава заједничке корене културе робовласништва и културе власништва робе. У земљи у којој се новине односе према људима о којима пишу као роби, које имају слободу и независност да раде како год хоће, све у циљу обезбеђивања што веће продаје, није чудно што ропство над увезеним Африканцима може да опстаје. Све то је утемељено на бескрајно слободним праксама које се оправдавају искоришћавањем идеје слободе до последњих капи. Простим и промућурним речима Марка Теплија: „Они су толико заљубљени у Слободу у овом делу земљине кугле да је купују, продају и односе собом на тржиште. Такву страст имају према Слободи да не могу а да се не понашају сувише слободно према њој" (Дикенс 1966: 333).
На примеру фалсификовања које се добро продаје, домаћини објашњавају Мартину да за такве процесе превасходно могу да захвале чињеници да су они виспрен народ и да умеју да цене виспреност. Утом, наизглед долази до краткотрајног губљења у преводу између ликова који говоре различите варијанте енглеског језика:

> „'Да ли Американци фалсификовање називају виспреношћу?' упита Мартин.
> 'Хе!' одговори пуковник, 'рекао бих да је то америчка реч за многе ствари које ви називате другачијим именима. Ви у Европи не умете да помогнете себи, а ми умемо.'
> Па и помажете себи, понекад, помисли Мартин, и то за своју личну корист, без великог устезања.
> 'У сваком случају, ма коју реч да употребимо [...], рекао бих да вештина фалсификовања није пронађена овде, господине? [...]. Нити ма која друга врста виспрености'" (Дикенс 1966: 312).

Пошто Мартин признаје да је пуковник вероватно у праву, Дајвер износи свој закључак, након чега и дословно истерује своје госте и закључава врата своје редакције: „Онда смо све то добили из старог завичаја, и стара постојбина је крива за то, а не нова. Тако је то" (Дикенс 1966: 312). Премда се критика и сатиризација Америке само заоштрава у даљем току Мартиновог и Марковог боравка у тој обећаној земљи, важна спојница ових епизода са остатком романа је изречена већ на крају њиховог првог сусрета са Америкинцима. Слејтерово издвојено посматрање заокружене сатире америчког дела *Чазлвита* се чини недостатним. Оштрину критике ове деонице ублажава целина романа. Ублажавање се, тачније речено, спроводи путем проширења критике. Наиме, роман као целина потврђује опаску америчког уредника сатанизованих фикционалних новина. Све што Америка има јесте добијено из старог завичаја, али постоји једна пресудна разлика у испољавањима тих заједничких културолошких клица, која се најбоље уочава посматрањем односа Старог и Новог Света.

4.5.4.2. Стари и Нови Свет. Писма и путопис садрже упоредбе Америке и Британије, док у роману два света не стоје више само у поредбеном односу. Њихов однос се на тлу фикције претвара у много сложенију симбиотичку значењску структуру. Популарна представа Америке као Новог Света, као цивилизације будућности није било једно од предубеђења која је Дикенсово путовање оспорило. Путовање му је само преусмерило пажњу на други аспект новине као одлике те културе. Пре путовања Дикенс је имао оптимистично разумевање новине као могућности за почињање из почетка и досезања бољег, као идеала који је значењски увезан са рођењем, младошћу, чистотом, неисквареношћу и надом. При сусрету са тим идеалом, открио је да се новина у Америци много више отеловљује као површност и празнина. Америка је просторно огромна земља, која је махом неизграђена и некултивисана. Трагови домородачких култура су сатрти, а

уместо њих досељеници и даље нису укоренили и распрострли сопствену. Америчке грађевине делују као да су јуче подигнуте и да већ сутра могу прохујати с вихором. Из Дикенсовог приказа, готово цела територија Сједињених Америчких Држава је Дивљи Запад. То је, у културном погледу, огроман празан простор који обитава у времену далеке прошлости. Поновни почетак није значио почињање од места на ком су цивилизацијске тековине Старог Света посрнуле. Стартна позиција развоја Новог Света задирала је много даље у прошлост. Преводећи своју згроженост пловидбом Мисисипијем која га је довела до срца Америке, Дикенс у роману на исто место поставља дистопијски центар сатире – обећани град Еден. Град будућности показује колико се америчка савременост налази дубоко у прошлости. Еден је приказан као насеобина у примордијалном стању, у ком је човек сведен на једну једину борбу – егзистенцијалну борбу са елементима. Истрајавање у грозници мочварних зараза постаје једина сврха постојања еденских дошљака, укључујући Мартина и Марка. Америка у *Чазлвиту* представља сатиру друштва које нема прошлост, јер стоји на почетку историје, односно у духу сатиричне хиперболе, негде у праисторији (Webb 2008: 85). Отуд опсесивна тежња ка будућности, која се, опет сатирично, приказује као општа помама за новином оличеном у куповини стотина хиљада примерака штампаних новина. А новине су те које израђују лажну слику о стварности, јер друштву без прошлости приказују измаштану и улепшану будућност као садашност. Међутим, кључни проблем је што то не чине само новине. Оне су само најупечатљивије отеловљење лажног представљања стварности зарад постизања материјалне добити, односно продаје. Лажно представљање је толико распрострањено да задобија облик свеопште симулације стварности. Генерал Чоук, члан Управног одбора Земљопоседничког друштва у Едену обавештава своје енглеске посетиоце о појединостима у вези са краљицом Британије, за које Мартин и Марк знају да су нетачне. Када напослетку одустану од даљег убеђивања, Мартин закључно пита генерала да ли је икада био у Енглеској. Генерал одговора: „Путем штампане речи, јесам господине [...] другачије не. Ми смо овде народ који чита, господине. Код нас ћете наићи на обавештеност која ће вас изненадити, господине" (Дикенс 1966: 405). Обавештеност се поставља као суштински супротна спознајна парадигма спознаји истина стварности. Обавештења су јавне објаве истине. На тржишту масовних медија, она уједно служе као огласи који треба да обезбеде продају. Другим речима, информације постају роба, а информисаност плитка и испразна замена за знање.

Случај Едена је врхунац сатире америчког друштва јер Мартин и Марк одласком тамо схватају реалну и егзистенцијалну опасност живота у култури у којој су речи и представе претворно референцијалне, а уистину не значе ништа. Употреба фикције у реферисању на стварност показује се у свом најпогубнијем облику онда када реферисана стварност представља робу и када фикција служи како би се трансакција успешније обавила. Зато одлазак у Еден представља кулминацију Марковог и Мартиновог путовања и сазревања. Они улажу све што имају у куповину земљишта у том граду на основу рекламе коју им агент за некретнине господин Скадер показује. Реклама је велики план града који заузима читав зид Скадерове канцеларије, који приповедач описује:

> „Напредан град! Неимарски град! Ту су биле банке, цркве, катедрале, тргови, фабрике, хотели, трговачке радње, велике куће за становање, кејови, једна берза и једно позориште; јавна здања свих врста, све до редакције дневног листа *Еденска жаока*; и све је било верно нацртано на плану који је био пред њима" (Дикенс 1966: 413).

Реагујући на усхићену неверицу Мартина и на трагове сумњичавости Марка, Скадер им нуди да појме његове руке као доказ поштења. „У физичком смислу, биле су очигледно прљаве. Али, како је било очигледно да их је г. Скадер пружао да их испитују у

фигуративном смислу, као амблеме његове моралности, Мартин похита да их прогласи чистим и белим као први снег" (Дикенс 1966: 414). Као и Скадерове руке, доживљај Едена зависи од перспективе из које се посматра. Његова фигурација приказана планом је сушта супротност његовом реалном изгледу. Показаће се да је једина верно представљена ствар на плану *Еденска жаока*. Али у стварности еденске дистопије жаока није више само фигуративна, већ и потпуно реална и смртоносна. Енглески досељеници не само што губе сва материјална средства, већ губе и здравље услед заразне смртоносне грознице изазване мочварним инсектима. Дикенс веома тенденциозно даје назив фикционалним локалним новинама.

Посебно је упутно да још пре посети агенту Скадеру Марк скреће пажњу Мартину на то да је од неког човека чуо све најгоре о Едену. Он, међутим, одбацује та упозорења претпостављајући да је дотични само продавац неке супарничке агенције за некретнине (Дикенс 1966: 400). Тиме Марк изриче једну од основних препрека у сналажењу човека урођеног у свет конкурентног тржишта које се служи лажним представама. При сусрету са неповољним информацијама о роби на коју се купац намерио, лако је помислити да је у питању само манипулација од стране конкурентских продаваца. У таквом свету, једини начин спознаје истине је физички сусрет са фигуративно представљеним реалностима. У роману то представља путовање, које да би било учинковито, мора водити до срца таме. Истина коју Марк и Мартин спознају у примордијалним мочварама Едена, није да Еден није онакав каквим га представљају његови продавци. То је само још једна информација, коју свако по свом нахођењу може примити или одбацити. Оно што спознају, и што омогућава њихов преображај је да ствари нису увек онакве каквим се представљају, а да их је лична неутажива жеља за стицањем материјалне добити и брзог успеха учинила лаким метама за превару. Америчка поглавља су, у складу са Слејтеровим тумачењем, успешна сатира зато што јасно указују на моралну поуку. Јасноћа је омогућена преувеличавањем, али и новином америчке културе. Њихове фигуративне преваре је лакше разоткрити, зато што су сграђене од ефемерне хартије. Такви су и просторни планови идеалних насеобина, такве су и дневне новине, које су основни извор забаве и информисања већинског становништва. Ипак, ова уметнута сатира није објављена као засебна публикација, већ као део романа о енглеском животу и обичајима. Поставља се питање због чега су два енглеска лика до спознаје и последичног моралног преображаја могли да дођу само у тој иностраној дистопији. Одговор се налази у представама Енглеске у роману, као неизмерно сложенијег тла од америчког, управо због њене цивилизацијске *старости*.

Многобројне наслаге прошлости су оно што британско друштво чини сложенијим за разумевање од америчког. Прво поглавље романа, у ком се даје генеалогија породице Чазлвит, одмах на почетку отвара тему историјске укорењености главних ликова, која их одређује и путем својих наслеђа и путем својих наслага. Супротност између новог и старог је најочигледније приказана језиком архитектуре. Будући да су Пексниф и млади Мартин архитекте, архитектонске метафоре су често развијене у роману. Енглески градови представљени у роману су сушта супротност америчким. Њихова трома материјалност је контрапункт плахој фигуративности америчких насеобина. Најупутнији пример је опис Тоџерсиног пансиона у срцу Лондона који Веб издашно анализира. Комшилук у ком се пансион налази је приказан као лавиринт, „чија суштина лежи у његовој историјској густини – то јест да није изграђен наменски и плански, већ временом и стицајем околности" (Webb 2008: 88). Основна одлика целог комшилука је старост. Наслаге прошлости су толико густо испреплетене, да се периодизација засебних елемената не може ни одредити, јер је све помешано у сложену смесу временом засићене просторности. Проналазак пута до пансиона представља се као готово немогућа мисија за сваког

дошљака. Лавиринт у који је Тоџерсин пансион урођен „био је тајна позната само неколицини изабраних" (Дикенс 1966: 167). Премда су димњаци пансиона све време видљиви и упућују на близину одредишта, дошљаци читаве сате тумарају безуспешно тражећи улаз:

> „Нека очајна растројеност обузимала је дошљака док је корачао кроз те кривудаве лавиринте, и долазећи до закључка да се сасвим изгубио, улазио, излазио, обилазио и опет се мирно враћао кад би га зауставила каква гвоздена ограда, и осећао да ће се излаз можда показати у своје време, али да је узалудно предвиђати где се он налази" (Дикенс 1966: 167).

Проналазак пута до пансиона се може видети као метафора сложености откривања значења и истина у Старом Свету. Информације о локацији не помажу у проналажењу пута, чак иако су „дате само на минут хода до њега" (Дикенс 1966: 167). Утисак згуснутости у којој човека обузима мучнина изгубљености појачан је анимираним описом самог града који је тај комшилук: „стешњавао, притискивао, мувао га у ребра својим лактовима од опеке и малтера, задржавао ваздух од њега и стално стајао између њега и светлости" (Дикенс 1966: 167). Крај није само изграђен од земље навише, већ сеже и у дубине земље. Ту су аветињска мала црквена гробља, пумпе које црпе воду из подземља, као и подземне коњушнице, чији трзај улара звучи као звекет духова. Вертикалне наслаге града сликовито упућују на проток времена који их дубински обликује и стоје у супротности са површним хоризонталним распростирањем Америке[66]. Недостижни димњаци пансиона подсећају луталицу да пансион постоји и дају реалне назнаке његове материјалности, иако се пут до њега тешко проналази. То је супротстављено развијеној саобраћајној инфраструктури Америке. Тамошњи пловни путеви и железнице путнике воде директно до одредишта, само што одредиште није онакво какво им је апстрактним фигурацијама обећано. За разлику од америчког Едена, Тоџерсин пансион је управо онакав какав је и комшилук који га најављује: „он је био достојан да стоји тамо где је био" (Дикенс 1966: 169). То место је старо, тајанствено и закукуљено, као и цео крај. Једини предњи прозор је врста историјске реликвије: „за који је предање говорило да није отваран бар за сто година" (Дикенс 1966: 170). Подрум је главна тајна пансиона, о ком се такође зна на основу онога што људи памте и онога што се усмено преносило о њему. Напослетку се долази до крова пансиона. Тамо се посетилац коначно суочава са димњацима које је чежњиво посматрао као путоказ који не показује пут. Одатле су се „могле посматрати ствари које је било вредно видети" (Дикенс 1966: 170). Назнаке да ће висинска перспектива омогућити шири, обухватнији и смисленији поглед на околни лавиринт бивају изневерене. Ни висина не нуди пространство и ваздух. „Свако ко би се попео на ту осматрачницу прво би био ошамућен, јер би ударио главом уврх малих врата, а затим би се, за тренутак, гушио, јер би морао да погледа право низ кухињакси димњак" (Дикенс 1966: 170). Уследио би појединако затрпан и збуњујући поглед: „Ту су биле куле, црквени торњеви, звонаре, сјајни ветрокази и бродске катарке – читава шума; забати, кровови, тавански прозори, без краја и конца; а дима и буке било је довољно за цео свет" (Дикенс 1966: 170). Од лавиринтског лутања по подножју, долази се до подједнако збуњујућег и непријатног посматрања са висине. Посматрач на крају бива уплашен вртоглавим призором „гомила предмета које су се згушњавале и устостручавале" (Дикенс

[66] Ово је поетска слика коју ће Дикенс касније, у првом поглављу *Суморне куће*, развити у један од својих најчувенијих и стилски и значењски најистачанијих одељака прозне лирике. Тамо долази до удвајања слике цивилизацијских наслага које су овде резервисане за Стари Свет, и примордијалних својстава Новог Света. Лондон *Суморне куће* чине *и* наслаге цивилизације оличене у рогобатним застарелим установама, *и* наслаге примордијалног блата на улицама, где није тешко замислити како диносауруси корачају поред викторијанаца.

1966: 171). Страх и растројство које побуђује поглед су толики да посматрачу инспиришу идеју да се с крова баци на улицу како би окончао агонију.
Густина и дубина изграђености и насељености енглеског града, који има лактове од опеке и малтера, поставља се као контрапункт пространости, површности и празнини америчке дистопије. Међутим, супротстављени однос нипошто не чини Лондон утопијом. Напротив, читава историјска и цивилизацијска сложеност енглеске културе чини је само тежом за спознају, а самим тим и за свођење на заокружену дидактичку сатиризацију. То није никакав универзални закључак, већ закључак једног енглеског посматрача, урођеног у дубине и ошамућеног висинама сопствене културе. Дикенс је кроз путовање у иностранство освестио колико су предања и здања сопствене културе и повести била густо изграђена у њему самом. Освестио је колико та врста културних одредби има чврше темеље. Они истовремено допуштају трајније дозидавање, али имају и већу отпорност према рушењу од ефемерних културних фигурација америчких хартија. Могућност спознаје стварности отежана је притисцима градова који се лактају опеком и малтером, гомилама које се згушњавају и устостручавају. Показује се, коначно, да многострукост перспектива из којих се та стварност може посматрати не јамчи за досезање јасне и умирујуће спознаје. Чини се да је ближе упознавање са многострукошћу пролазних, дневних „истина" које су нудиле америчке новине навело Дикенса на размишљање и преиспитивање могућности спознаје у сопственој култури, која није само захтевала вештине читања, у којој су Американци по тврдњи генерала Чоука били тако вешти. Дикенс је у Америци био Боз само у новинама, док је у својој домовини био Боз који и даље лута и покушава да уочи значење у слојевитој цивилизацији у коју је укорењен и чију конфигурацију, као аутохтони и утицајни изданак, мења. Сналажење у британској култури је захтевало и археолошко умеће и висинске припреме. Поврх свега, захтевало је бесомучно лутање кроз стварност сокака и ћорсокака, без икаквог јемства да ће се бесциљно лутање претворити у смислено путовање.
Веб користи пример Тоџерсиног пансиона као пример спознајних могућности приповедача *Чазлвита*. Већина дошљака не успева да пронађе пут до Тоџерсиног пансиона, тврди Дикенс. Читалац *Мартина Чазлвита* успева у томе, јер има приповедача као водича. Прљави и заглављени прозор пансиона који не дозвољава поглед унутра није препрека за приповедача. Он неприметно надвладава наслаге блата које спречавају поглед и уводи читаоца у пансион. Савладавши све препреке, приповедач изводи читаоца и на сам кров здања, који обећава свеобухватан и свезнајући поглед на околину. Дотле, приповедач делује као да је свезнајућ. Међутим, управо на крову, приповедач признаје своју свезнајућу немоћ. Он није боголики ентитет који свет посматра са неба, није чак ни птица која је привилегована сопственом перспективом. Он је само још један човеколики посматрач, који је можда за који ступањ упућенији у путеве које је њему познати део човечанства изградило. Никакво свезнање се не стиче погледом с висине. Само ошамућеност, гушење, и непромишљена жеља за бацањем наглавачке на улицу испод. Приповедни модел који Дикенс овде користи Веб назива надзорним. Попут фикционалног лика романа уходе Наџета, приповедач је веома информисан и информативан, али све информације које поседује не откривају никакву моралну поуку (Webb 2008: 84). Пут од информација до спознаје је додатно усложњен у старој европској цивилизацији него у новој америчкој. Најупутнији пример тога је први догађај који обележава Мартинов повратак у домовину. Он случајно наилази на свечаност поводом изградње нове гимназије у Солзберију, чији је уважени архитекта његов некадашњи ментор Пексниф. Мартин увиђа да је нацрт гимназије заправо његов и да је Пексниф починио ауторску крађу. Док је културна пошаст која хара Америком пиратерија, у Британији се плагира. Пиратерија подразумева искључиво материјално ускраћивање аутора, док плагирање поред материјалног, одузима аутору и ауторство и лажно га приписује га другоме. Лажни

аутор, као што је случај са Пекснифом затим добија јавно признање и почасти. *Његово* дело бива уписано као један траг вишеслојних културних наслага, које у овом случају носи све негативне конотације талога. Тиме се осветљава да ни сам чин откопавања наслага сложене културе не јамчи да ће се открити аутентични артефакти који сведоче о истини. Ако америчка сатира преувеличава мане британског друштва, она тиме служи сврси микроскопске анализе и разлучивања сложених смеса наслага и талога. Сатира утолико омогућава подробније и потпуније разумевање саставних елемената тих сложених старих смеса, који се голим оком и реалистичким приповедним поступком, не дају видети.
Приповедача каквог је Дикенс створио у *Чазлвиту* Веб сматра кореном његовог приповедног поступка у будућим, зрелим, романима. С једне стране, он је негација могућности свезнајућег приповедача, што Веб образлаже користећи пример Толстојевог свезнајућег приповедача. Неосетност и неприметност Толстојевог приповедача наводи читаоца да приповедање доживљава као истину (WEBB 2008: 77). Дикенс непрестаним променама приповедне перспективе подсећа на своје присуство и посредничку улогу у представљању. То нису ја-каприцији о којима говори Хамбургер, јер приповедач не иступа у првом лицу, већ врста перспективних каприција. Повремено приповедач *Чазлвита* јесте свезнајући, као у случају сатиричних америчких поглавља. Међутим, повременост такве перспективе је управо чинилац који подрива свезнање. Приповедач романа је несталан и променљив, а управо те одлике омогућавају преношење наднаративне сталне и непроменљиве поруке – да приповедањем и приповешћу управља аутор, односно да је у питању фикција.

4.5.5. ПОСЛЕДИЦЕ АМЕРИЧКОГ ИСКУСТВА И АМЕРИЧКИХ СПИСА. Рецепција *Мартина Чазлвита* није била много другачија од рецепције *Америчких хартија*. Америчка рецепција је обележена једном ироничном појединошћу, „која данас може изгледати прото-модерном" (MECKIER 1988а: 15). Груба сатиризација њиховог друштва је очекивано нанела снажан ударац америчкој јавности и покренула огорчене реакције. Фикција је била кап која је прелила чашу у непријатељству између Дикенса и Американаца. Међутим, национална увреда је почела да се обзнањује тек пошто је серијализација романа увелико била у току. Обустављање пиратске публикације у сред романа значило би да амерички издавачи „мелодраматично прережу сопствене гркљане наочиглед целог света" (MECKIER 1988а: 15). Објављивање није прекинуто у Америци, јер ни потражња за наставцима није јењавала. Дикенс је доскочио америчкој издавачкој и штампарској индустрији, наслућујући да неће компромитовати сигуран ток профита, без обзира на увредљивост садржаја по националној основи. Доскочио је и америчкој јавности, предвиђајући да ће и у њима грамзива зависност од читања „украдене" серијалне фикције надвладати мазохизам који је суочавање са преувеличаном и надасве грубом критиком подразумевало. У извесном погледу, Дикенс је успео да узврати ударац Америци. То је учинио по цену истовременог наношења ударца визији сопствене стваралачке мисије ширења доброхотности и саосећања. Рецепција с његове стране Атлантика му није донела ни оно мало задовољства које је реванш Американцима могао имати. У Британији је продаја остала ниска све до краја публикације, са просеком од двадесет хиљада продатих примерака по месечном наставку. Мекиер закључује да је роман оштећен тиме што није био правовремен „био је испред свог времена унутар Дикенсовог канона, као прво међу зрелим делима, и последње међу раним" (MECKIER 1988б: 54). Зрелост која је откривена у пост-америчким делима носила је бреме песимизма поводом могућности стварања бољег друштва. Британска публика је препознала да се у *Чазлвиту* тај песимизам није односио само на америчко друштво, већ и на њихово. Порука публике је била, примећује Мекиер да „ће му његова умањена процена људских могућности донети умањење симпатија

британске публике, као што су му молбе за ауторска права донела код Американаца" (MECKIER 1988б: 53).

Након вртоглавог успеха првих пет година Дикенсовог јавног живота, уследиле су три публикације, веома различитих карактера, које су доживеле истоветну судбину у погледу популарности. Дикенсова популарност ушла је у прву силазну путању. „Разочаравајућа продаја *Чазлвита* поново је пробудила страх да популарност може ишчилити подједнако нагло као што се и појавила, као и да његова претерана изложеност може допринети томе" (SLATER 2011: 220). Уследила је одлука да направи још дужу паузу од оне након *Барнабија Раџа*. Форстер је то оценио као најважнији преокрет у Дикенсовој каријери (SLATER 2011: 223). На медијску сцену серијалних романа вратиће се тек 1846. године са *Домбијем и сином*, романом који се углавном гледа као коренита прекретница не само у Дикенсовом канону, већ и у развоју викторијанског реализма. Међутим, много пре тога догодио се један други преокрет, који није имао везе ни са реализмом ни са романом, ни са Британијом, ни са Америком. У питању је био морални преокрет Ебенизера Скруџа, који се десио још у време фикционалног боравка Мартина Чазлвита и Марка Теплија у Едену. У сред публикације *Чазлвита*, баш током америчких епизода, у децембру 1843. године Дикенс је објавио своју прву божићну причу под насловом *Божићна песма* (*A Christmas Carol*). Премда се она обично не сврстава у једно од Америком инспирисаних штива, приповетка је и те како била одговор на туробни песимизам који је опхрвао Дикенса након тог транскултуралног искуства и интракултуралног преиспитивања. То дело је својеврсна „санолика прерада *Мартина Чазлвита*, у којој теме су себичности, новца, похлепе и комерцијализованог друштва које из њих проистиче представљене у сажетом и фантастичном облику" (ACKROYD 1990: 409). *Божићна песма* у том тренутку није деловала као да ће вековима одзвањати широм старих и нових светова. Данас је део глобалне културне баштине, и као таква представља највећег одметника од сопственог стваритеља, у целокупном опусу Чарлса Дикенса.

4.6. БОЖИЋНЕ КЊИГЕ И *ДНЕВНЕ ВЕСТИ*.

Године након америчког путовања обележене су стремљењем ка активнијем друштвеном ангажману. Како Џером Мекиер примећује, Дикенс је постао једини значајан Викторијанац ког разочараност у Америку није спречила у заоштравању критичности према сопственој земљи (1990: 21). Један од пресудних разлога за то биле су скорашње политичке промене у Британији. На парламентарним изборима 1841. године торијевска странка, предвођена сер Робертом Пилом, однела је убедљиву победу. То је означило крај деценије либералне виговске превласти и заокрет ка конзерватизму. Колико год проблема увиђао у виговском реформистичком програму, Дикенсу је торијевски био неупоредиво одбојнији. Одлучније него до тада, почео је да узима учешће у бројним кампањама, не као политичар, већ као јавна личност. Његови текстови из овог периода, како новинарски тако и књижевни, наглашеније су друштвено ангажовани и отвореније реферишу на савремену политичку ситуацију у Енглеској. „Са поправљеним и отрежњеним просуђивањем, након што му је Америка утишала и прочистила радикално-либералну позицију, Дикенс је био жељан да постане чинилац у политичкој арени, доприносећи борби за либералне циљеве својом писаном речју" (SLATER 2011: 198). Заузимање борбенијег става за Дикенса је значило истовремено делање на више фронтова. Текстови које ћемо сагледати у овом поглављу нису припадали одвојеним токовима Дикенсовог рада; његов књижевни, новинарски и уреднички рад током ових година био је чврсто међусобно повезан. Он свесно почиње да ојачава и наглашава интертекстуалне и интермедијалне везе сопствених радова. Уколико се присетимо његових књижевних почетака, односно прекрајања новинарских текстова за

сабрано издање *Бозових скица* увиђамо потпуни преокрет у стратегији. При ревизији, из скица и прича је циљано уклањао референце на друге текстове из периодичне штампе, како би их учинио подобнијим за формат књиге и категорију књижевности. Сада, као већ потврђени књижевник, чинио је супротно. Док је раније утишавао приповедачко присуство је, како би постигао виши степен објективности, сада је наглашавао субјективну визуру из које се текст приповеда, јамчећи за њу својим именом. С обзиром на репутацију коју је изградио, Дикенс све чешће добија прилику да се опроба у улози говорника. Он наставља да прати рад многобројних установа и организација, али све чешће у својству почасног госта и говорника. Дикенс током ових година постаје својеврсни викторијански „бренд".

Како и сам сажима у *Божићној песми* (*A Christmas Carol*), његова пажња у овом периоду биће превасходно усредсређена на два друштвена проблема. Незнање и немаштину види као највеће пошасти свог времена и земље. „Питање стања Енглеске", како је Карлајл изразио у „Чартизму", била је средишња друштвено-политичка дилема у јавном дискурсу почетком четрдесетих. Стање Енглеске, како је Карлајл увидео, зависило је превасходно од тога како ће се разрешити небројени проблеми везани за масовну радничку класу. У ширем смислу, то је била дилема поводом употпуњавања транзиције из позног феудализма у рани индустријски капитализам. Бројне политичке иницијативе које су тих година спровођене осветлиле су крајње нехумане услове живота радника. Решења за њих су неретко подразумевала радикалне мере и коренite промене система, чему се претежно торијевска конзервативна влада оштро супротстављала. Док је повлашћена аристократија одржавала своју моћ ширећи доктрине и знање које је било корисно само за њих, најнижим слојевима је стицање знања системски отежавано, или потпуно онемогућено. Како фикционални члан парламента сер Џозеф Боули у *Звонима* (*The Chimes*) сажима обраћајући се сиромашном раднику Тобију Веку: „Твој једини посао у животу је са мном. Не треба да се мучиш размишљањем о било чему. Ја ћу да мислим за тебе; ја сам твој стални родитељ. Тако је одредило премудро провиђење!" (Дикенс 2022: 138). Овакве „одредбе провиђења" нису имале последице само на духовне аспекте радничког становништва; оне су непосредно одговорне за економске мере због којих ће цела деценија бити названа „гладним четрдесетим".

Идеја о повратку активнијем новинарском раду почела је да обузима Дикенса одмах по повратку из Америке. Под снажним утиском америчких новина, поново је пожелео да се врати форматима у којима је започео своју каријеру – дневној штампи. Повратак тој арени значио је и преузимање одговорности за отворенije, борбенije и заснованије бављење горућим питањима друштва, него што је чинио као репортер, аутор скица или коментатор културних дешавања. Узимајући у обзир име које је изградио и углед који је стекао, овог пута је стремио ка много вишој позицији у новинарској хијерархији. Сматрао је себе дораслим да постане главни аутор или чак уредник дневних новина, истичући да његово славно име може допринети новом гласилу више него било која друга реклама. Те нескромне ставове изражава у писмима виговској доајенки лејди Холанд недуго након повратка са путовања, којој пише тражећи финансијску подршку за покретање новог либералног дневног листа. Његов предлог је одбијен, што је, како Слејтер тврди, Дикенса привремено спасило од пословног преоптерећења какво би такав рад подразумевао (2011: 198). Одбијеница није обесхрабрила Дикенса да одлучније уплива у новинарско бављење дневно-политичким темама.

4.6.1. Периодични новинарски „ударци". Поред три текста на које ћемо се у овом одељку осврнути, Дикенс је у периоду од повратка из Америке до изласка *Божићне песме* објавио само још пар позоришних рецензија у *Истражитељу*. Тачније, то су новинарски текстови који су идентификовани као његови, према Слејтеровом сабраном издању

Дикенсовог новинарства. Важно је истаћи да су сва три текста која анализирамо објављена без Дикенсовог потписа. Као што је већ речено, објављивање непотписаних текстова јесте била конвенција новинарства тог доба. Одсуство потписа у овом случају можемо видети и као Дикенсово настојање да замаскира фикционалне компоненте ових чланака, будући да су сва три сатирично-пародијска. Иако у њима реферише на актуелну стварност, сатирични приступ којим то чини доводи их у везу са фикцијом. То је, као што ћемо видети, посебно истакнуто у последњем тексту, који представља измишљени извештај лажно потписан именима аутора постојећег парламентарног извештаја.

Упоредо са припремама *Америчких хартија*, Дикенс објављује подужи текст у *Јутарњој хроници*, изражавајући став поводом тачке о којој је тог дана требало да започне расправа у Горњем дому парламента. Лета 1842. године важна тема у британском парламенту, али и у широј јавности, била је стање радника у рудницима широм земље. Након трагичне несреће у једном јоркширском руднику угља, у ком је животе изгубило двадесет шесторо малолетних радника, 1838. године краљица Викторија је наредила састављање комисије за испитивање услова рада деце у рудницима угља. Посланик парламента лорд Ентони Ешли Купер постављен је на чело комисије која је започела са радом 1840. године. Током наредне две године комисија је обилазила руднике широм земље и утврђивала структуру радника и услове у којима су радили. Многи власници рудника су били супротстављени истраживању. У мају 1842. године објављен је званични извештај комисије ("Report of the Children's Employment Commission") којим су откривене шокантне чињенице у вези са радницима рударске индустрије. Подаци о запосленој деци су били посебно запрепашћујући. Деца су запошљавана у рудницима већ од пете године старости; радила су неке од најтежих послова и примала много мању плату од одраслих радника. Жене су биле у истом платном рангу као и деца. По објављивању извештаја, лорд Ешли је парламенту предложио доношење акта којим би се услови рада за жене и децу побољшали. Ешли је захтевао да се забрани рад у рудницима угља женама свих узраста и дечацима млађим од тринаест година. Акт је усвојен у Доњем дому парламента, међутим, наишао је на оштро противљење у Горњем дому. Групу посланика који су уједно били и власници рудника предводио је Чарлс Вејн, маркиз од Лондондерија. Уследила је парламентарна и јавна дебата у којој су противници акта покушавали да наметну амандмане предложеном акту у корист послодаваца, односно власника. Лондондери је успео да помери предложени узрасни праг за запошљавање са тринаест на десет година старости.

Дикенс је имао намеру да тему малолетничке радне снаге обради и раније. *Единбуршком прегледу* је обећао подробан аналитички текст још током 1841. године. Тај текст, који је подразумевао посвећенији истраживачки припремни рад, никада није написао. Уместо тога, опредељује се да дела хитно и правовремено изношењем свог става у јавности путем дневне штампе. „Та врста минут-до полемичног писања више је одговарала његовим новинарским талентима од састављања дугих 'умних уредака' за часописе веће тежине попут *Единбуршког прегледа*" (SLATER 2011: 199). Може се претпоставити да га је искуство брзине којом се америчко јавно мњење преокренуло поводом њега самог, и то посредством новина, навело да сагледа брзину и експресност као одлике које нису само разлог за исмевање новинарства као у случају „Блатомаглићких записа". Те одлике новинарства имале су много озбиљније импликације и домете у јавној сфери. „У новинарству не може бити одложеног утицаја, суптилности, улепшавања" (KEEBLE 2007: 5). Дикенсово јавно реаговање на парламентарна дешавања сведочи о његовој свести о односу циља и средства, односно значењских конотација и дејствених аспеката форме јавног обраћања. На првом месту, извесно је да је у случају ове полемике веровао да јавно мњење и притисак јавности могу утицати на парламентарне одлуке. Да би притисак имао

дејство, морао је бити правовремен, што објашњава Дикенсову одлуку да иступи апелом у дневним новинама на дан започињања парламентарних преговора у Горњем дому о Акту.

> „У овим временима, када је између богатих и сиромашних отворен толики јаз, који уместо да се сужава, како би сви добри људи волели, свакодневно постаје све шири; важно је да људи свих чинова и положаја разумеју чије се руке истежу како би одвојиле та два велика дела друштва [...]. Због тога преклињем ваше читаоце да помно прате судбину ових мера [...]. И да посвете пажњу дебати која ће се вечерас водити" ("MINES AND COLLIERIES" 1842: 3).

Значај јавног мњења, односно моћ штампе потврдио је и сам Лондондери, који је две недеље након усвајања Акта објавио памфлет којим се обраћао Ешлију. Још пре него што је публикација изашла, сазнавши да ју је Лондондери најавио, Дикенс је понудио *Јутарњој хроници* да напише рецензију. У њој пажња није посвећена самој аргументацији коју Лондондери износи у памфлету, јер, како Дикенс тврди, аргументације ни нема. Са неприкривеним сарказмом он примећује: „Једна од најшармантнијих и најотменијих одлика ове значајне објаве је то што не садржи ниједну мисао, аргумент или ток разборитости, већ је у потпуности посвећена приказивању истанчаног укуса и крајње блаженог израза свог племенитог аутора" (SLATER 1996: 46). Зато се и сам опредељује да се махом позабави коментарисањем управо тог „истанчаног укуса" и „крајње блаженог израза". Речени памфлет се састоји из скоро сто педесет страница, од којих је свега петнаестак оригиналних. Све остало су понављања парламентарних расправа на тему Акта; другим речима, све оно што је јавности већ било доступно путем парламентарних извештаја објављених у новинама. Но, памфлет садржи један важан додатак, на основу ког Дикенс закључује да је циљ публикације сујетна самопромоција. Реч је о „унапређеном издању говора племенитог аутора" (SLATER 1996: 50). Тиме се алудира на поменути манир парламентарних извештача да интервенишу приликом припремања забележених говора за штампу. Дикенс прозире да је Лондондеријев примарни циљ ослобађање својих речи посредништва извештача и њихово уподобљавање аутентичном „племенитошћу" сопственог израза. „Преношење говора у памфлете је пракса у чијем хваљењу се не може претерати" (SLATER 1996: 46), вели Дикенс, док у тексту ради све супротно од хвалења памфлета. Писањем рецензије, Дикенс одриче Лондондерију последњу реч, пружајући читаоцима сопствени саркастични и јетки кључ за тумачење посланикове објаве. Притом, водећи се конвенцијама дневне штампе, Дикенс не потписује рецензију. Тиме задаје „безлични" ударац и оставља утисак општег гласа јавности, а не појединачног рецензента. Уједно, онемогућава Лондондерију да њему лично одговори. Чињеница да се одлучује на писање рецензије пре него што је имао прилику да прочита сам памфлет указује на динамику и циљеве обраћања јавности путем штампе. „Штампа је људима и женама од пера пружала могућност непрестане комуникације, унапређивања и исправљања" (KEEBLE 2007: 8). Рецензије, као један од видова прегледа туђих текстова, спадају у категорију *књижевног* новинарства. Као што је раније речено, то није подразумевало искључиво прегледање књижевних текстова, већ свих врста објављених текстова: од писама, преко извештаја, до романа. Поджанр почива на „моделу креативности који вреднује наводе: ефективне артикулације туђих речи" (KEEBLE 2007: 3). На пољу масовне учестале периодичне штампе за утицај на јавно мњење борило се надглашавањем, неуморним праћењем и коментарисањем сваког јавног потеза противника. У говору одржаном на скупу Штампарског пензионог друштва у априлу 1843. године, Дикенс подвлачи ову непроцењиво важну улогу штампе: „По питању утицаја штампе на јавне личности, препуштам вама да закључите, знајући какве су неке од тих јавних личности чак и кад је ова машинерија у пуном погону, какви би били да ње нема" (FIELDING 1960: 39). Непрестана борба за изрицање сопствене речи и преузимања туђе путем сопственог тумачења била је

конвенционалан начин комуникације који је развојем масовне периодичне штампе успостављен. Победу нису доносили ваљанији аргументи, већ упорност и истрајност у продуженом присуству у штампи.

Иако тврди да памфлет не садржи ниједну мисао, Дикенс у рецензији наводи цитат у ком се налазе Лондондеријеве основне тезе, премда су дате без разрађене аргументације. На првом месту он цитира Лондондеријев став да је мешање легислативе у индустријско-пословна питања рђава политика. Надаље, помиње тврдњу да је Извештај комисије преувеличан и нетачан, а чланови комисије нестручни, те да је читава доказна грађа на којој се Акт заснива обмана јавности. Лондондери, другим речима, оспорава Извештај по основу његове фикционалне природе. Дикенс Лондонеријев памфлет оспорава по истом основу, али на нешто другачији начин. Већ чињеницом да рецензира политички памфлет као дело лепе књижевности, иронично истичући префињеност и умешност стила и језичког израза, рецензент алудира да је основна функција памфлета естетска и тиме умањује његову политичку релевантност и моћ. Дикенс ставља фокус на трећу Лондондеријеву тезу, која је етичке природе. Он говори о „новој врсти савремене филозофије" која под лажним претпоставкама „подиже стандард човечанства". Такви филозофи, тврди аутор памфлета, „у свом усхићењу и повишеном надахнућу заборављају да нису сви људи рођени да читају и пишу, већ да неки морају зноjем својих чела обезбедити храну за своја уста и умове" (SLATER 1996: 48). У истраживању комисије испитана су многобројна деца запослена у рудницима, а из Извештаја се види да је један од основних података који се испитивао била њихова писменост, односно да ли су имала било какав додир са школством. Истраживање је показало да деца запослена у рудницима, као што је и очекивано, нису имала приступ образовању. Просечан број радних сати није остављао времена за школу. С обзиром на растући тренд описмењавања и образовања становништва, овај податак је коришћен као аргумент за одређивање доњег узрасног прага за ступање у радни однос у рудницима. Лондондери, као власник рудника и као конзервативни торијевац, одговара на тај аргумент оповргавајући саму идеју општег просвећивања својеврсном капиталистичко-индустријском верзијом теорије о Великом ланцу бића. Свако треба да зна своје место у тој хијерархији, а не да се обмањује погрешним визијама човечанства, тврди Лондондери. Дикенс на прилично виспрен начин користи ту тезу, упирући је против самог аутора. Приступајући његовом политичком памфлету као књижевном тексту који првенствено анализира из реторичке, стилистичке и језичке перспективе, Дикенс потврђује Лондондеријев став да нису сви људи рођени да читају и *пишу*. Преузимајући његову тезу, он је користи како би извео субверзивну импликацију: сам аутор памфлета није рођен за писменост, без обзира на то што је племенити маркиз. Дикенс кроз навођење цитата памфлета исмева Лондондеријево списатељско умеће, али и стилистичком анализом упућује на неистинитост, односно фикционалност одређених сегмената. У памфлету се наводи писмо извесног дечака рудара, за које Лондондери тврди да га је лично примио. У писму дечак изражава став да је Извештај преувеличан, да су чланови комисије злоупотребили доброхотну господу чију су делатност испитивали и да су тиме стали на пут „милосрдним сливовима који су годинама текли пут многобројних сиромашних породица" (SLATER 1996: 50). Дикенс раскринкава веродостојност тог писма усредсређујући се на употребу латинизма у њему. Наводећи писмо дечака рудара који влада латинским, Лондондери не само што оповргава своју тезу о томе да нису сви људи рођени за писменост, већ и одаје фалсификовану природу тог писма. „Алузија на *piscina* се посебно истиче по својој природности, јер је опште познато да дечаци који раде у рудницима стално разматрају *piscinae*, и да од свог најранијег детињства, док седе на дну окна, непрестано размишљају на латинском језику" (SLATER 1996: 49).

Дикенс овде показује изузетно умеће пажљивог читања и критичког коментара које му најбоље иде онда када се усредсређује на језичке, стилске и жанровске појединости, јер је то била област коју је најбоље познавао. Он тиме показује да и људи од пера, било књижевног, било новинарског, могу најуспешније износити умесне друштвено-политичке критике онда када се држе своје делатности и својих талената. Он путем такве анализе упућује на присуство фикције у Лондондеријевом памфлету, и уједно исмева његове претензије на књижевни израз. На овом примеру још једном видимо разлику између фикције и књижевности присутну у контексту новинарских јавних сукоба. Текстови за које се тврди да су фактографски, и који као такви треба да изазову извесне ефекте у јавности, оспоравају се истицањем њихове фикционалности. Истовремено, показује се да фикционалност није довољан услов за стварање књижевног текста. Статус фикционалног није ствар вредновања и умећа; статус књижевног јесте. Фикција која није књижевна је неистинита пропаганда. Рецензија управо тако одређује Лондондеријев памфлет.

Још један непотписани текст Дикенс објављује у листу *Истражитељ* на Бадњи дан 1842. године. За разлику од већине текстова које је до тада писао за овај лист, који су претежно били позоришне критике, „Зевање за милионе" ("Snoring for the Million") критички је коментарисао актуелну културну тековину која је успостављена на иницијативу Државног савета. По узору на неколико западноевропских држава у којима је програм заживео, у Енглеској 1841. године почиње да се спроводи акција „Певање за милионе". Бесплатни часови музике, превасходно хорског певања, омогућени су свима, тако да су и најсиромашнији могли да их похађају. Програм демократизације музике имао је за циљ морално обликовање нижих класа и буђење националног осећања. Путем заједничког певања требало је створити „вредну, храбру, одану и религиозну радничку класу" (SLATER 1996: 52). Премда је био велики поборник демократизације културе и забаве, Дикенс увиђа лицемерје државног пројекта који заправо није ништа друго до „црвена харинга".

> „Посматрајући милионе чија уста зјапе широм отворена, Држава природно закључује да је певање оно што им фали [...]. 'Џоне', каже Држава свом изгладнелом слуги, 'док луташ пијацама умирући од глади, пре свега поведи рачуна да непрестано певушиш'" (SLATER 1996: 52).

Саркастично и јетко, Дикенс предлаже бољу и ефикаснију културну праксу од певања, и назива је зевање за милионе. Масовно успављивање свих сталежа друштва, које имплицира да се праксама попут државних програма колективног певања већ чини, било би пријатније и ефикасније за све. „Неће више бити убрзано растућег јаза између два велика дела друштва: све ће бити мир и пријатност: постојаће заборав за оне који немају ништа, и несметано уживање за оне који имају све" (SLATER 1996: 55). Дикенсов снажан друштвено-политички коментар објављен је нимало случајно уочи Божића. Чланак је навестио дугогодишњу традицију празничних текстова[67] која ће наредне године славно започети *Божићном песмом*.

Почетком наредне године Томас Саутвуд Смит, један од аутора Извештаја комисије за рад деце, послао је Дикенсу „Други извештај комисије за рад деце" ("The Second Report of the Children's Employment Commission"), пре него што је објављен. У њему су обрађене фабрике, али је садржао и обједињене закључке о моралном стању деце која су радила како у фабрикама, тако и у рудницима. Смит је тражио од Дикенса да напише текст који би

[67] У оквиру Дикенс канона устаљено је да се првих пет прича, објављених уочи Божића као засебна издања називају „Божићним књигама". Ту спадају *Божићна песма, Звона, Цврчак на огњишту, Животна борба* и *Уклети човек*. „Божићне приче" подразумевају потоње текстове које је углавном објављивао у својим часописима *Домаће речи* и *Током целе године*, такође у време зимских празника.

пружио подршку иницијативи за успостављање правилника рада у фабрикама, чија би кључна тачка била ограничавање радног времена. Дикенс је одбио, уз образложење својих недоумица:

> „Док Владе не постану искрене, Парламенти прочишћени, док се не умањи брига о Великим људима, а повећа брига о малима, имам велику бојазан да би чак и ограничавање ужасних сати и услова Рада какви су у овом тренутку, била Суровост. Немаштина је толико распрострањена, беда толико велика, а Сиромаштво толико горопадно – једном речју, Милионима је толико тешко да зараде за живот – да ја заиста не знам како можемо стати између њих и једног недељног шилинга" (DICKENS 1974: 435–436).

Овај разлог Дикенс наводи као други. Први и главни, како пише, јесте: „то што сам потпуно заузет чињењем најбољег што могу за сличне сврхе, али на друге начине" (DICKENS 1974: 435). Извештај јесте оставио снажан утисак на њега, и он јесте одмах почео да смишља начине како да учини нешто. Убрзо потом одлучује да напише јефтини памфлет како би подигао свест шире јавности (SLATER 2011: 213). Идеја о „Молби народу Енглеске у име детета сиромашног човека", коју је нагласио да ће потписати властитим именом, није дуго опстала. Само неколико дана касније, Дикенс је одлучио да тај пројекат остави за крај године, али уз наговештај да то уопште неће бити памфлет, већ нешто што ће имати „двадесет хиљада пута већу снагу" (SLATER 2011: 213). Свест о суштинском значају медијског и жанровског облика за смисао и дејство саме поруке Дикенс показује у све већој мери. Такође, он показује све већу одлучност да своју улогу у јавном простору види двојако – да би што ефектније деловао на јавност, неопходно је да буде и књижевник и новинар.

То потврђује новим чланком у *Истражитељу* из јуна 1843. године. У њему се ипак дотиче тема отворених „Другим извештајем комисије за рад деце" много пре краја године, како је претходно најавио. Чланак није представљао реализацију нове идеје коју је наговестио, већ је био додатно, новинарско-сатирично подсећање на поражавајући Извештај. Текст је огорчена пародија Извештаја. Поново изостаје Дикенсов потпис, али у духу пародије на крају извештаја он наводи потписе аутора Извештаја комисије за испитивање радних услова деце, укључујући име Смита. У измишљеном извештају се говори о установи коју Дикенс у великој мери окривљује за занемарен положај најмлађих. Он се обрушава на верске установе, које због својих ситничавих међусобних сукоба, не раде оно што би требало да раде, а то је да пружају подршку најсиромашнијима и најмлађима. Уместо да се баве просвећивањем и образовањем, они се свађају око тривијалности попут боја одора које носе и стране света ка којој треба бити окренут при молитви. Он конкретно извештава о сукобу који је избио на Универзитету Оксфорд тог пролећа, из ког се развија религијски покрет познат као ритуализам. Свештеници при Универзитету су тог пролећа започели још једну у низу жучних и дуготрајних расправа поводом интерних доктринарних питања. Дикенс пародично извештава о „особама насумично повезаним са Универзитетом у Оксфорду", поредећи њихово морално стање са стањем деце у рудницима и фабрикама. Запослене у најпрестижнијој образовној институцији у империји он оцењује као дубље окореле у незнање и морално униженије од сиромашне неписмене или полуписмене деце запослене у индустријским погонима:

> „Истина је, нема сумње, да је Комисија за рад деце испитала једног дечака из Бринзлија у Дербиширу који је три године похађао школу, али није знао да напише реч 'црква'; с друге стране нема сумње да сви запослени на Универзитету у Оксфорду умеју да напишу реч 'Црква', уз велико задовољство, штавише, они ретко кад пишу било коју другу реч" (SLATER 1996: 62).

Кроз обузетост речју „Црква" Дикенс критикује себичну самодовољност духовних лица, али и њихов материјалистички и суштински непродуховљен однос према вери. „Велики број испитаника је на питање како разумеју речи Религија и Спасење одговорила: упаљене свеће" (SLATER 1996: 62). Речи попут „правде, милости, милосрђа, доброте, братске љубави, стрпљења, нежности и добрих дела" (SLATER 1996: 62) немају за њих никакво значење. Критика Цркве као кривца из нехата за положај најрањивијих категорија друштва упадљиво ће изостати из фикционалног дела које ће Дикенс објавити уочи Божића те године, а које је инспирисано извештајем о малолетним радницима.

4.6.2. *БОЖИЋНА ПЕСМА У ПРОЗИ. Божићна песма* излази 19. децембра у издању Чепмена и Хола, усред месечне серијализације *Мартина Чазлвита*. Поред настојања да њоме зада „снажан ударац мањем" у име детета сиромашног човека, Дикенс је причу видео као потенцијални извор брзе и лаке зараде, која му је била преко потребна. Имао је дугове према издавачима, које лоша продаја *Чазлвита* није била изгледна да реши. Чепмен и Хол су почели да разматрају смањење Дикенсове месечне плате као одговор на незадовољавајућу продају. Поред тога, Дикенс је поново почео да разматра путовање у иностранство, овог пута са целом породицом, за шта је било неопходно обезбедити финансије. Уместо јефтиног памфлета који је првобитно имао у виду, издао је прилично скупоцену књижицу. Сам је инсистирао на отменом повезу, позлаћеним ивицама страница, ангажовању скупог илустратора и илустрацијама у боји. Већ сам материјални облик, као део паратекста, упућивао је на то да је ово дело било нешто потпуно другачије од свега што је Дикенс до тада објавио. Како Дејвид Паркер (David Parker) у студији *Божић и Чарлс Дикенс* (*Christmas and Charles Dickens*) наглашава, такво издање није било ново само за Дикенса, већ је представљало неуобичајену појаву у тадашњем издаваштву (2005: 155). У духу постепене комодификације празника, која је узела маха претходних година, Дикенсова замисао је била да сама књига може да послужи као божићни поклон. Штампарска индустрија је играла важну улогу у стварању тог особеног празничног тржишта. Прве божићне честитке почињу да се штампају баш те 1843. године. Оне најављују настанак новог празничног тржишта чијем непрестаном ширењу сведочимо до данас. Божићни производи су одражавали свечани празнични дух орнаменталним и естетизованим материјалним одликама. Дикенсова божићна књига била је циљано намењена божићном тржишту (PARKER 2005: 155). Он је довољно добро разумео тржиште и схватао да потражња на тржишту непосредно одаје укус публике. Фикционално дело, у привлачном књишком паковању обећавало је много већу добит за писца, а истовремено представљало пробојније средство за допирање до емоција и мисли публике од јефтиног памфлета који би директно коментарисао извештај о онеспокојавајућим чињеницама савремене стварности.

Паркер настоји да раскринка популарни мит да је Дикенс „измислио" Божић каквим га, пре свега англофони протестантски свет, данас зна. Вишевековним историјским прегледом он показује да је у култури штампе постојала дуга традиција посебних божићних издања. Такође, Дикенсов фикционални приказ празновања није био оригиналан, већ је одговарао савременом начину обележавања празника. Особеност *Божићне песме* лежала је у симбиози формата и садржаја, која јесте била нова у култури божићне штампе. Наиме, од почетка деветнаестог века до тада, уобичајена божићна штампана издања били су празнични годишњаци. То су такође биле отмено украшене публикације, пригодне свечаности празника, али прилично обимне, те и скупе. Жанровски, годишњаци су били сваштаре. Садржали су текстове и илустрације разних аутора. Због обимности публикације већина прилагача били су минорни или непознати аутори, премда су се повремено могли наћи прилози великана попут Вордсворта, Скота и

других (PARKER 2005: 156–157). Дикенс је понудио подједнако естетски привлачно материјално издање много мањег обима, те му је и цена била скоро троструко нижа од уобичајене цене божићних годишњака. Име славног писца на насловници, као јединог аутора, такође је доприносило привлачности издања.

Међутим, кључни чинилац успеха била је сама прича. Насупрот колажним, фрагментарним сваштарама чији садржај није нужно имао везе са празником, већ је сакупљан *поводом* њега, Дикенс је понудио јединствену причу *о* Божићу. Фабула је представљала својеврсно божићно чудо прилагођено савременом енглеском друштву. Дикенсова умешност у обликовању фабуле је за критичаре и упућеније читаоце представљала поетичко чудо. До тада познат и критикован због серијалне дигресивности, употребе случајности и насумичности као принципа грађења радње, одсуства композиционог и значењског јединства и мелодрамске плошности ликова, Дикенс успева да створи дело које је превазишло све те уметничке слабости. *Божићна песма* је била самодовољна, самоодржива, естетски уједначена и интегрисана целина. Сам Дикенс био је свестан тога и у више наврата је коментарисао њену јединствену целовитост.

Кључ за разумевање жанровске природе овог дела налази се у њеним основним паратекстуалним одликама. Наслов гласи *Божићна песма у прози*, а текст је подељен на строфе, уместо на поглавља. Називајући своју причу *песмом*, Дикенс је двојако одређује. На првом месту, како Паркер примећује, он упућује на ефекте који се њоме постижу: она се пре осећа, него што се разуме. На основу писама и самог предговора, Паркер закључује да је Дикенс „сматрао је да се ова књига може осећати, као да је више песма или музичко дело него прозна књижевност" (2005: 176). С друге стране, насловом и унутрашњом структуром он уланчава причу са жанровском традицијом божићних песама. Божићне песме биле су дуговечни жанр значајан у култури штампе, превасходно популарне и јефтине. Продаване су као бродсајд публикације на улицама уочи празника. Неретко су позивале на милосрђе и милостињу. У многима су сами певачи тражили милостињу као награду за своје певање. Најзначајнији аспект празничних песама био је заједништво које је њихово извођење подразумевало. Оне су се певале групно или хорски и служиле циљу друштвеног повезивања и зближавања. Дикенсова *Песма* била је својеврсна реинтерпретација акције Певање за милионе. Уместо успављивања, које је видео као прави жељени ефекат те акције, његово дело требало је да допринесе буђењу. Скруџова бесана ноћ је парабола тог буђења.

Поднаслов *Божићна прича о духовима* усложњава питање жанра. Преузимајући неке од одлика и конотација божићних песама, Дикенс их меша са другим жанровским традицијама. У њој се препознају трагови жанрова који укључују фантастику, попут хришћанске алегорије, народне бајке и готичке приче о духовима, удружени са реалистичким елементима који реферишу на савремену британску стварност. Спој фантастичног и реалистичног, имагинативног и референцијалног, јесте управо оно што је овој причи дало двадесет хиљада пута снажнију моћ, него што је могао имати Дикенсов памфлет. Не зато што памфлет као форма није имао потенцијал као што је имала ова врста фикције, већ зато што Дикенс није био ни приближно добар у одговарању на устаљене жанровске конвенције, колико је био добар у оригиналном спајању конвенционално неспојивог.

> „Особено је што су надражаји личне анксиозности скретали његову енергију са кампањског залагања за неку сврху ка стварању књижевних текстова. Његова полемична фикција није увек предводила пут реформаторским покретима, али им је пружала оштрије одређене циљеве него што су могла његова истраживања, лобирања и говорништво" (PARKER 2005: 168).

Везивање својих реформаторских, друштвено ангажованих стремљења за Божић показало се као добро решење за дилеме поводом односа циља, форме и израза са којима се суочавао од почетка своје каријере. Божић је био феномен стварности проткан вером у чудесно и подсећао је на значај вере у стварном свету. Не као институционализоване религије, већ вере у изворном, духовном смислу. У Дикенсовом случају, то је била вера да се свет може променити на боље. Као што је у свим својим претходним делима поручивао на мање или више успешан начин, промена света почињала је од промене појединца. У *Божићној песми* Дикенс први пут успева да представи преображај појединца на убедљив и потпун начин. Иронично, то успева да учини прибегавањем фантастици. У времену које је обликовао утилитаристички култ чињеница који је живот сводио на рачунице, и организована религија која се сектаријански бавила расправама поводом мртвих слова на догматским списима, Дикенс је предложио да тако дехуманзована затечена реалност може бити промењена хуманизованом фантазијом, односно фикцијом.
Својевремено, тај предлог је био удружен са материјално привлачним издањем. У том смислу, може се тумачити као крајње лицемеран предлог, иза којег су стајали комерцијални мотиви. Ниједна породица попут Кречитових из стварног света није могла да приушти ту књижицу. Но, уколико је подробније ишчитамо, разумећемо да она није ни била намењена Кречитима овог света. Извештаји комисије за запошљавање деце нису имали за циљ да агитују децу запослену у рудницима и фабрикама, нити њихове родитеље. Они су имали за циљ да раздрмају оне слојеве друштва који су били, или могли постати, доносиоци одлука. *Божићна песма* не говори о преображају малог Тима, детета сиромашног радника, већ о преображају послодавца његовог оца. Као што је убедљиво приказано путем Скруџове карактеризације, Дикенс поручује да је доносиоце одлука потребно подсетити на свима урођену способност и детињу склоност да се праве да верују, јер њихово *прављење* да верују може заиста направити бољи свет за све. Фикција у *Божићној песми* надраста положај и природу медијске конвенције. У овој причи фикција постаје средство за остварење највишег и најплеменитијег идеала људског постојања.

4.6.2.1. Прича о духовима Божића као алегорија о фикцији. Метанаративност је конвенционална одлика жанра приче о духовима (Parker 2005: 207). Уобичајено је да приповедач таквих прича скреће пажњу са приче на процес причања. Приповедач у трећем лицу неретко иступа у првом, подсећајући на своје присуство и своју улогу у казивању. На првом месту, тиме се приближава усменом приповедачу. Тиме такође подсећа на своју посредничку улогу. Објективност и истинитост фантастичне приче се тиме подривају и релативизују. „Лом илузије", како примећује Хамбургер, често је у служби наглашавања, а не ометања илузије (1975: 159). Исход оваквог приповедног поступка у оквирима приче о духовима је особен спој страшног и комичног. Застрашујући фантастични елементи удружени су са реалистичним хумористичким наговештајима сумње у поузданост приповедача и веродостојност његове перспективе. Приповедач *Божићне песме* одговара овим конвенцијама. Надаље, како Паркер истиче, сама прича о духовима, односно Скруџови сусрети са духовима, представљају причу о наративу (2005: 177). Паркер *Божићну песму* посматра као причу о значају причања, односно о наративизацији сопственог живота и света као предуслову хуманости. Путем наратива стварамо везе и развијамо саосећање, што видимо на Скруџовом примеру. Међутим, уколико узмемо у обзир да је таква хуманизација, оличена Скруџовим преображајем, омогућена посредништвом *духова*, ми смо склонији закључку да је значај фикционализације, пре него наративизације, оно што се из ове приче ишчитава[68]. Да је

[68] Брајан Саби (Brian Sabey) у раду „Етичка метафикција у Дикенсовим божићним аветињским прогањањима" ("Ethical Metaficition in Dickens's Christmas Hauntings") такође износи овај став. Он Дикенсову

Дикенс у овој причи желео да каже да је било каква наративизација важна за хуманост, не би се послужио елементима фантастичних жанрова. Наративизација може бити и потпуно фактографска, али нам ова прича говори да је *фикционална* наративизација оно што „двадесет хиљада пута јаче" може утицати на човека и друштво.

Духови, та неупитно фантастична и фикционална створења, Скруџу указују на вредност наративизације. Међутим, да би разумео њихове поуке, он прво мора прихватити њихово постојање. Његово опирање је најизраженије приликом појаве Марлијевог духа. Сусрет са натприродном авети у њему покреће отпор и сумњу у веродостојност сопствене чулне спознаје. Рационализацијом он покушава да докаже себи да је то што осећа духово присуство бесмислица проузрокована лошим варењем: „Ви свакако пре долазите од превише скроба, него од гроба (Дикенс 2007: 30)[69]. Он упорно понавља да не верује у приказу и чудне појаве које су претходиле њеном доласку. Марлијев дух, с друге стране, Скруџу може да каже због чега је дошао и да му најави божићне духове само под условом да Скруџ прво поверује у њега. То је својеврсна понуда пакта – да би Скруџ разумео духове, он мора прихватити конвенције жанра приче о духовима. На првом месту, то је конвенција прихватања фантастичног постојања самог духа. Скруџ коначно попушта након што га Марлијев дух преплаши аветињским криком који испушта и страховитим призором доње вилице која му се одваја од главе и пада на прса, делајући застрашујуће, у складу са конвенцијама жанра. На поновно питање духа „Човече световног ума, да ли верујеш у мене или не?", Скруџ овог пута одговара: „Верујем [...] Морам" (Дикенс 2025: 30). Скруџ није наведен да поверује било каквим рационалним, чињеничним аргументима, већ је приморан афектираним ирационалним страхом. Дух делује исувише снажно на његова осећања и осећаје да би могао да се одупре. Међутим, Скруџов изнуђени исказ да верује у духа није у потпуности искрен. Тврдњом да верује, Скруџ покушава да удовољи духу како би му овај објаснио због чега га прогања и како би престао да га мучи. Након одласка Марлијевог духа, Скруџ се поново враћа својој сумњи и бесомучно покушава да утврди да ли је то био сан или не. Како би разговарао са духом, он није морао заиста да поверује у његово постојање; било је довољно да се прави да верује. Речником Кендала Волтона, Марлијев дух је био реквизит у игри правити-се-да-верујемо. Његовим ишчезнућем игра престаје, а Скруџ је остављен збуњујућем размишљању о улози коју је сам одиграо у тој игри. Искре сумње у то шта се догодило јасно упућују на одсуство правог веровања. Његово колебање одражава позицију читаоца који је под утиском фикционалног дела у које је привремено уронио. Скруџ, као и читалац, налазе се у необичној позицији у којој разумеју да је искуство представљало сусрет са нечим нестварним, али уједно осећају да је узроковало стварне ефекте и побудило стварне афекте. Паралела између духа и фикције се оснажује њиховим ограниченим трајањем. Марлијев дух, као и божићни духови које навешћује, скрећу пажњу на ограниченост трајања својих посета Скруџу. Управо због тога ни његов однос према њима не мора бити право веровање, већ привремено обустављање неверице. Тек након њихових посета, када се Скруџ заиста буди и враћа у стварност, његово прављење да верује бива претворено у праву веру, али не у духове, већ у њихове поуке.

Духови одају метафикционални ниво приче. Сматрамо да се прича о духовима у *Божићној песми* може посматрати као алегорија о фикцији. Уколико пратимо трагове фикционалности које смо издвојили у другом поглављу, приметићемо да су сви присутни

божићну метафикцију посматра кроз етичко-филозофску призму и указује на њене нео-кантијанске и прото-левинасијанске аспекте.

[69] Овај цитат наводимо из превода К. Т. Луковића, јер сматрамо да најбоље дочарава игру речи оригинала који гласи: „There's more of gravy than of grave about you". Остали цитати из *Божићне песме* наведени су из превода Мирка Бижића.

на микроплану приче о духовима. Оно што им даје метафикционални карактер јесте функција коју прича о духовима, као интегрисана фантазмагорија, има за оквирни наратив Бадњег и Божићног дана. Већ смо указали на присуство интенционалних и ефективних трагова фикције који су утиснути у посету Марлијевог духа. Марлијев дух указује Скруџу на конвенције које мора прихватити, односно да мора поверовати, или се барем правити да верује, у духове да би се преображајна фантазмагорија наставила. Скруџ је приморан да одбаци рационално разбирање и прихвата конвенције услед несавладивог страха који га обузима. Семантички, његов улазак у жанровску праксу приче о духовима мотивисан је празником који подразумева феномен чуда. Марлијев дух казује: „Како се приказујем пред тобом у обличју које можеш да видиш, ја не могу да кажем. Седео сам невидљив поред тебе безброј дугих дана" (Дикенс 2025: 34). Наговештај да ће баш те празничне вечери Марлијев дух успети да се прикаже Скруџу дат је и пре самог сусрета два некадашња пословна ортака.

Женетово одређење паратекста као прага текста дословно је отеловљено у *Божићној песми*. Паратекст приче о духовима представља Скруџово кретање од улазних врата до своје собе у којој ће се први сусрети десити. На прагу улазних врата његове куће јавља се први наговештај фикционалности приче која следи. У звекиру на вратима Скруџ уображава Марлијев лик. Приповедач наводи чињенице: да није било ништа необично у том звекиру, да га је Скруџ виђао сваког дана и да Скруџ није поседовао машту. „И онда нека ми неко објасни, ако може, како то да је Скруџ, гурнувши кључ у браву на вратима, на месту звекира – који није прошао ни кроз какав прелазни процес промене – угледао Марлијево лице" (Дикенс 2025: 22). Прелазни процес промене дешава се на нивоу жанра, а не на нивоу ни по чему посебног звекира. Реалистична прича претвара се у фантастичну. Психолошка припрема главног лика за улазак у афектирано ирационално стање дешава се на самом прагу: „Било би неистинито рећи да се Скруџ није уплашио, чак престравио, као што му се није догодило још од детињства" (Дикенс 2025: 23). Уображење брзо ишчезава, али Скруџ и даље остаје у напетом и неодлучном менталном стању. Пре него што ће затворити врата, „ипак је прво опрезно погледао иза њих, као да напола очекује да га престрави призор Марлијевог перчина истуреног у ходнику" (Дикенс 2025: 23). Вођен сличним очекивањем или слутњом, он прегледа све своје одаје, завирује по ћошковима, испод намештаја и двапут закључава врата „што му није био обичај" (Дикенс 2025: 23). И пре појаве утваре, лик Скруџа је већ увелико закорачио преко прага жанра приче о духовима. Цео сусрет са Марлијевим духом који следи може се видети као паратекст приче о божићним духовима[70]. У њему су дате одреднице конвенција жанра и склопљен пакт између живог и мртвог ортака. Мртви ортак живом износи своју намеру – да му посредством аветињских посетилаца пружи прилику за спасење. Живи ортак се колебљиво прави да верује у све те „бесмислице", слутећи да је прешао преко прага и да повратка нема. Слутња је присутна уочи дочека првог духа Божића. Скруџа и даље мучи недоумица поводом могућности постојања такве приказе. Његово прихватање жанровске праксе у коју је крочио постаје потпуно тек при дочеку следећег посетиоца. „Припремљен за било шта, он ни у ком случају није био спреман ни за шта; и стога, када је звоно означило један сат, а никакво обличје се није појавило, њега обузе силовита дрхтавица" (Дикенс 2025: 67). Искуство путовања у прошлост са првим божићним духом било је довољно убедљиво да Скруџ одбаци дилеме и да својевољно настави са обустављањем неверице. То путовање најнепосредније осветљава улогу наративизације у моралном

[70] Издвојеност Марлијеве посете од посета осталих духова поткрепљује се и увидом да Марлијев дух нема исти статус као духови Божића. Он је превасходно Скруџов двојник. Далески, надовезујући се на Тодорова, истиче да је Марлијев дух пример зачудног, док духови Божића представљају натприродно (1998: 107–108). У том смислу, у причи постоји градација фантастичног.

преображају главног лика. Али се и у њему могу открити смернице за разумевање улоге фикције.

Дух божићне прошлости истовремено личи и на дете и на старца. Он је метафора темпоралне целовитости личности, која стари интегришући све своје претходне развојне фазе. Из главе му исијава зрак светлости „који се несумњиво могао пригушити, када би приказа то пожелела, великом капом коју је сада држала под руком" (Дикенс 2025: 41–42). Пригушивање светлости, међутим, прижељкује сам Скруџ и моли духа да стави капу на главу. Дух му прекорно одговара: „Зар није довољно што си ти један од оних чије су страсти створиле ову капу, и приморале ме да је дуги низ година носим ниско спуштену на чело!" (Дикенс 2025: 43). Скруџ прекривањем светлости духа покушава да настави са потискивањем сећања на своју прошлост, што је чинио дуги низ година. Он сопствени живот доживљава фрагментарно и без уочавања узрочно-последичних веза које уланчавају различита доба његовог живота. Добробит коју му први божићни дух нуди јесте разумевање сопственог живота као кохерентне темпоралне целине која има своје узрочно-последичне законитости. Другим речима, он му пружа прилику да свој живот схвати као наратив. Кроз призоре које му дух показује, наратив Скруџове прошлости објашњава његово стање у садашњости. Његова старачка мизантропија се открива као последица потиснутих сећања из различитих периода одрастања. Потиснута су и радосна и болна сећања, јер су међусобно увезана и испреплетена, како то у животу и бива. Друга строфа нуди Скруџу искупљење путем наративизације свог животног искуства и повезивања прошлости са садашњошћу. „Дух божићне прошлости ће научити Скруџа како да прошири своје знање додајући унутрашње истине сећања, мисли и рефлексије фрагментарним чињеницама спољашњег искуства" (Davis 1990: 32). Старачки мизантропски живот Скруџа своди се на селективни скуп чињеница повезаних искључиво принципима и логиком његовог меркантилног и емпиријског менталитета. Посета прошлости му омогућава да увиди наративне принципе и логику. Та начела и логика се у овом случају могу поистоветити са текстуалним траговима фикције, према приступу Брукса и Ворена. Из те перспективе наративизација и фикционализација се могу сматрати синонимима.

Међутим, приликом путовања у прошлост открива се једна сцена која има изразито метафикционалну природу и особито указује на улогу фикционалних наратива. Први Божић који Скруџ, вођен духом, посећује јесте један из његових школских дана. Он се суочава са собом као усамљеним дечаком, заборављеним међу другарима и породицом, који проводи празник сам у школи. Дечаково једино друштво је књига коју чита. Убрзо потом, пред прозором се појављује „невероватно стваран и јасан до најситнијих појединости" (Дикенс 2025: 47) Али Баба са магарцем. Стари Скруџ усхићено узвикује: „То је драги стари поштени Али Баба! Да, да, ја га знам! Једном на Божић, када је ово усамљено дете остављено овде потпуно само, он је заиста дошао и јавио му се, по први пут, баш овако" (Дикенс 2025: 47). Следи цела поворка фикционалних ликова из бајки, романси, романа, којима се старац радује попут детета. Речено је да се Скруџ још од детињства није тако престравио како када је видео Марлијев лик у звекиру. У детињству, међутим, њега нису престрављивале фикционалне приказе. Напротив, оне су му пружале утеху и друштво. За дечака који је фикцију прихватао и у чијој игри је учествовао, она је доносила чаробни шаренолики свет охрабрујуће и разгаљујуће маште. За старца који је натукнуо капу преко светлости прошлости фикција се морала открити у застрашујућем аветињском облику. Марлијев дух је морао страхом да пробије талоге дехуманизованих чињеница којима је Скруџ деценијама затрпавао сопствену људскост. Након поновног сусрета са својим дечачким привиђењима, Скруџ се присети да му је претходне вечери на врата дошао дечак који је певао божићну песму. „Волео бих да сам му нешто дао: то је све"

(Дикенс 2025: 49), признаје духу. Дечакова божићна песма није била у стању да преобрати старог намћора. Стварност пред његовим вратима није била довољно убедљива, те су нестварне силе морале да интервенишу и да претворе звекир у лик, већ седам година мртвог, Џејкоба Марлија. Дикенс је слутио да ни стварни подаци, чињенично изражени о деци радницима, не би успели да дотакну многе скруџолике личности овог света. Они би само прорачунато усвојили чињенице које су се уклапале у њихове теорије и системе и бескрупулозно одбацили као фикцију оне које би те теорије и системе могле довести у питање. Слутио је да ће фикцијом, која од низова чињеница не ствара статистике, већ их обликује у смисаоне структуре, моћи да постигне много више у преображајима скруџоликих и скруџовштине. И то фикцијом која, попут прича о духовима, поседује елементе застрашујућег.

Дух божићне садашњости Скруџа учи прихватању савремене стварности и разумевању других. Потпуније разумевање себе путем враћања у прошлост, које омогућава први божићни дух, само по себи није довољно за преображај. Оно се мора удружити са проширенијим, продубљенијим и саосећајнијим посматрањем других у садашњости. Посета духа божиће садашњости је својеврсна алегорија реалистичког поступка, иако је сам дух фантастичан. Он је хиперболисано дивовско биће које се на први поглед указује као оличење обиља, витализма и радости. До краја посете он ће остарити и заузети став злослутне, упозоравајуће озбиљности. Он је карневалски дух – истовремено оличава привремено празнично излажење из колотечине свакодневног живота и брисање граница између високог и ниског, радости и патње, обиља и немаштине. Ефемерна приказа обједињује наизглед супротстављене крајности и показује Скруџу како он сам може наставити да уочава и учвршћује везе и развија способности посматрања и саосећања на јави своје садашњости.
Исто као што потискује своја сећања, Скруџ одбија да види стварни свет који га окружује. Описујући Скруџову отуђеност на почетку приче, приповедач као пример наводи како су чак и случајни пролазници на улици избегавали његову злокобну појаву. „Али Скруџа није било брига! Допадало му се да управо и буде тако. Да се провлачи својим путем напоредо са закрченим стазама живота, упозоравајући сваку људску саосећајност да се држи подаље од њега" (Дикенс 2025: 10). Он иде својим отуђеним путем, док се напоредо одвија живот других са којим одбија да се сусретне. Пол Дејвис (Paul Davis) у студији *Животи и времена Ебенизера Скруџа* (*The Lives and Times of Ebenezer Scrooge*) примећује да је Скруџова фрагментарна и сужена перспектива оличење природе спознаје у новонастајућим градским, посебно велеградским срединама. „Град нуди само фрагментарна сазнања, и емпиричар Скруџ се прави да никаква спознаја ван његовог непосредног искуства не постоји. Шта год није његов посао, није ни његов посао да зна" (Davis 1990: 29). Скруџ је, закључује Дејвис, препуштен духовима не због одрицања Божића, већ због својевољног незнања. (Davis 1990: 32). Дух му, међутим, показује да се и та спознајна ограничења града могу превазићи. Штавише, показује му да превазилажење истих уопште није тежак подухват. Довољно је да престане да хода напоредо са закрченим стазама живота, и да закорачи на њих. Скруџ и дух божићне садашњости постају сродни фланеру Бозу. Дух га спроводи кроз улице града, јер је први корак у процесу спознаје и разумевања вољност да се посматра непосредно окружење. То треба разумети у контексту менталитета повлашћених сталежа, сажето оличеног у наведеној примедби лорда Мелбурна поводом *Оливера Твиста* и критикованог у „Зевању за милионе". То је менталитет игнорисања оних појава стварности које стварају нелагоду, односно циљано селективно посматрање стварности. „Гледај", примећује Паркер, јесте рефрен духа божићне садашњости, а гледање је током четрдесетих било исто што и освешћивање (2005: 193). Он додаје да су ангажовани текстови који су се надовезивали на налазе извештаја о социјално

угроженима тог времена махом имали тон открића. Откривена је „друга нација", чијег постојања већи део повлашћених слојева друштва није био свестан до тада (Davis 1990: 43–45). Тачније, били су свесни постојања нижих слојева, али пре на нивоу апстрактних статистичких чињеница. Дух божићне садашњости показује Скруџу како да посматра људе, јер је и само посматрање довољно да их види као људска бића. У том смислу, посета одражава реалистичку претпоставку суочавања са стварношћу и реалистички поступак пажљивог посматрања стварности као предуслова за спознају. Они обилазе многа места и многе људе, чиме се подвлачи значај проширене децентрализоване перспективе. Поред узавреле и узбуђене празничне атмосфере у срцу Лондона, дух Скруџу показује и много удаљеније и другачије средине, које за око градског посматрача често остају невидљиве. Евоцирајући извештај о деци запосленој у рудницима, дух доводи Скруџа на „место где живе рудари, који тешко раде у утроби земље" (Дикенс 2025: 88). То је отужна средина: „стајали су на суморном и пустом тресетишту, по ком су биле раштркане чудовишне гомиле грубог камена, као да је то неко гробље џинова" (Дикенс 2025: 87). Но, дух наглашава да и тамошњи људи њега познају и још једном позива Скруџа да их види. Дух божићне садашњости је скривена нит која повезује све Скруџове земљаке, у каквим год условима живели. То се потврђује посетом двојици самотних светионичара, на самим рубовима копна, далеко од људског друштва. Одмах затим, он види да исти празнични дух обузима и морнаре на неком броду, далеко од копна и још даље од друштва. Они певуше божићне песме, деле своја сећања на прохујале празнике и наде да ће се једног дана вратити дому. Страховити услови пловидбе у којима ипак налазе утеху у празничном заједништву нагоне Скруџа да размишља о положају других: „Скруџ се веома изненадио, док је слушао јаукање ветра, и мислио како је страшно овако се кретати кроз пусту таму изнад непознатог бездана, чије су дубине тајанствене као смрт" (Дикенс 2025: 90). Путовање се наставља:

> „Много тога су видели, и далеко отишли, и многе куће обишли, али увек са срећним крајем [...]. У сиротињском прибежишту, болници и затвору, у сваком уточишту беде, где таштi човек у својој малој и краткотрајној власти није закључао врата и спречио духу улаз, он је оставио свој благослов и пренео Скруџу своје поуке" (Дикенс 2025: 99).

Његова основна поука је да треба гледати и не зазирати ни од чега што се пред очима указује, што је корен Дикенсове реалистичке поетике. Поука је такође да, када човек заиста прогледа и види, саосећање долази као неминовна последица. Право посматрање стварности је оно које пружа путовање духа божићне садашњости. Он посредује представама стварности, као што то чине и статистички извештаји, али то чини са циљем буђења саосећања, што одговара Дикенсовом схватању функције фикције. Коначно, поука је да из саосећања израста љубав према људском роду. Но, да се она не би свела на неопипљиву апстракцију, мора бити усмерена ка појединачним људима, почевши од најближих. Зато су посете дому Скруџовог сестрића Фреда и дому Кречитових најиздашније представљене епизоде треће строфе. Обе епизоде су метафикционалне. Значајно је приметити да Скруџ ни у једну од епизода не може да се умеша, иако се дешавају у садашњости. Тиме је он постављен у позицију реципијента фикције, који премда ефективно не учествује у представама које се одигравају пред њим, учествује афективно, развијањем емотивних реакција уживљавања и саосећања. Две сцене су постављене као контрапункт у погледу аспеката саосећања које изазивају. Саосећање, подсећа прича, није само осећање туђе патње, већ и радости.

Посматрајући веселу прославу свог сестрића и његових пријатеља, за коју је претходног дана дрско и подругљиво одбио позив, Скруџ бива у потпуности обузет забавом. Премда су сви одрасли људи, они славе попут мале деце. Уживају у гозби, музици, плесу и

понајвише играма. Што дуже посматра забаву, Скруџу искрсавају призори на које га је подсетио дух божићне прошлости, а затим почиње да заборавља на себе и придружује им се у слављу. Он пева са њима, наздравља са њима, узбуђено учествује у њиховим играма погађања, премда га они не виде и не чују. Утонуо у игру у којој имагинарно учествује, он се наизглед претвара у дете и моли духа да му допусти да још мало остану на слављу. „Поштено је и племенито уређено на свету да, иако постоје заразне болести и туга, нема ничега тако неодољиво заразног као што је смех и добро расположење" (Дикенс 2025: 91), вели приповедач описујући Фредов звучни и весели смех. Штавише, Фред наставља да се смеје чак и када друштво почне њега да исмева због лаковерности. Без сујете, он само наставља да подстиче весеље. Недуго потом, показаће се да и Скруџ чини исто, када окупљени њега исмевају. Заразан није само смех, већ и доброћудност, а зарази су подложни и они који не учествују у забави, већ је само посматрају. Исте заразне ефекте може имати хумористичка фикција, која побуђује саосећање радости, извесно *савеселье*.
Друга посета такође покреће саосећање, али превасходно у облику сажаљења. Скруџ не зна ништа о приватном и породичном животу Боба Кречита, човека с којим проводи највише времена. У разговору са прикупљачима добротворних прилога за сиромашне и гладне који на Бадњи дан долазе у његову канцеларију, Скруџ наступа као гласноговорник малтузијанске доктрине. Он се залаже за „корисно спровођење" Закона о сиромашнима. Напомиње како је уложио у оснивање затвора и радних домова и сматра да је тиме довољно учинио за сиротињу. На приговор добротворца да би многи радије умрли но што би ушли у радни дом, Скруџ одговара:

> „'Ако би радије умрли', одговори Скруџ, 'боље да тоураде, и смање вишак становништва[71]. Осим тога – извините ме – не знам ништа друго о томе'.
> 'Али могли бисте да сазнате', примети господин.
> 'То није моја ствар', пресече Скруџ. 'Довољно је да се човек разуме у свој посао, и да се не меша у посао другима. Ја сам непрестано заузет својим послом. Желим вам пријатан дан, господо!'" (Дикенс 2025: 18).

Скруџ подржава реформе и установе које могу изоловати сиротињу, затворити их иза непрозирних зидова затвора и радних домова тако да он и њему слични не морају да их гледају, нити да било шта знају о њима. Кречитови не спадају у најугроженије за које господин прикупља прилоге, али то лако могу постати. Они припадају нижој средњој класи, која живи на ивици средњекласне егзистенције. Њихов породични дом је и сиротињски и радни и болеснички. Зидови тог дома су за Скруџа једнако непрозирни као и зидови државних установа за сиромашне и болесне. Бобова скромна примања нису довољна, те и најстарија деца морају да раде. Ни сви они заједно нису у стању да зараде довољно за лечење најмлађег детета, обогаљеног малог Тима. Вођен духом божићне садашњости, Скруџ први пут улази у тај дом и бива приморан да види живот свог службеника и његове породице. Још једном, гледање је довољан услов за буђење саосећања. Дом Кречитових није отужан, већ испуњен скромном радошћу, захвалношћу, породичном привржености и љубављу. Сва та ведрина ипак не може да прикрије злокобност обогаљеног детета. Мали Тим у Скруџу буди занимање какво никада до тада није осетио и слутњу да дете неће дочекати следећи Божић. Дух му потврђује да ће тако бити уколико „ове сенке остану непромењене будућношћу" (Дикенс 2025: 83). Иако је убого, болесно дете попут малог Тима неупитно само терет за економски систем, те и „вишак", Скруџ о њему и свим другим вишковима може да размишља на тај начин само

[71] У преводу Бижића пише: „пренасељеност". Уносимо корекцију у превод јер синтагма „вишак становништва" боље осветљава малтузијанску идеју о „сувишним" људима, односно сиротињи.

уколико их не види и ради само свој посао. Дух га подсећа на сопствене речи изговорене тог дана у канцеларији и подвлачи последице његовог својевољно ограниченог знања:

> „Ако си човек у срцу, а немаш уместо њега тврди камен, суздржи се од тих злобних паметовања док не откријеш шта је вишак, и где се тај вишак налази. Да ли ћеш ти одлучивати који ће људи живети, а који ће умрети? Могуће је да си у очима неба, ти безвреднији и мање прикладан за живот него милиони таквих као што је дете овог јадног човека. О Боже! Чути инсекта на листу дрвета како тврди да има превише живота међу његовом гладном браћом у прашини!" (Дикенс 2025: 84).

Уместо памфлета у име детета јадног и сиромашног човека, Дикенс је створио фикционалног јадног човека и његово дете. Боб[72] и мали Тим су фикционализовани типови који представљају милионе сличних. Путем представљања њихових личних, појединачних судбина, Дикенс настоји да пробуди снажније саосећање своје публике. Исто чини дух божићне садашњости како би мотивисао Скруџово саосећање.

Случај детета сиромашног и јадног човека не остаје ограничен на појединце. На самом крају посете Скруџ се суочава са децом јадног човечанства. Пред растанак са духом божићне садашњости из његове одоре провирује нешто чудно. Упутно је да то није нешто што дух показује Скруџу, већ сам Скруџ примећује да се нешто крије испод духовог огртача. Скруџ је научио да посматра и то не само оно што је очигледно, већ и оно што се од очију попут његових скрива. Након што показује интересовање за то стопало или канџу која гамиже испод раскошне одоре, аветињски див му по последњи пут заповеднички наређује да гледа: „О човече! Гледај овамо. Гледај, гледај, овамо доле!" (Дикенс 2025: 100).

> „Из набора своје одеће он извади двоје деце; јадне, бедне, уплашене, прљаве и тужне [...] Били су то дечак и девојчица. Убледели, мршави, одрпани, намргођени, дивљачни као вучићи, али такође исцрпљени и понизни. Тамо где је на њиховим лицима требало да се види дражесна младост, и обоји их својим најсвежијим бојама, увела и смежурана рука, као рука старости, уштинула их је и изувијала, урезујући на њима боре. Тамо где су на својим престолима могли да седе анђели, вребали су ђаволи, и претећи зурили. Ниједна промена, ниједно пропадање, ниједно изопачење људскости у било ком степену, кроз све мистерије чудесног постања, нису створили чудовишта ни у пола толико ужасна и језива" (Дикенс 2025: 100–101).

Дечак је Незнање, девојчица Немаштина и они су деца човекова, објашњава му дух. Упозорава га да се пази обоје и свега њима сродног, али посебно дечака. Незнање је пропаст човекова. Ужаснути Скруџ вапи: „'Зар они немају никакво уточиште, никакав ослонац?' [...]. 'Зар не постоје затвори?', одврати дух, по последњи пут користећи против њега његове сопствене речи. 'Зар не постоје радни домови?'" (Дикенс 2025: 101–102). Незнање је кобније од немаштине, јер је много распрострањеније. Оно је кобно за сироту децу која раде од најмлађег узраста у најсуровијим условима и немају прилику за образовање. Међутим, незнање одликује и оне повлашћене, само што је њихово незнање хотимично и својевољно, попут Скруџовог. Они гледају своја посла и не желе да знају ништа мимо тога. Тиме расејавају незнање међу свима и продубљују немаштину најугроженијих.

[72] Бобово име конотира сиромаштво. У британском жаргону „bob" је био израз за шилинг, односно новчић који је вредео двадесетину фунте. Бобова недељна плата је петнаест „боба", што је било испод просечне службеничке плате за то време.

Узнемиравајући призор гротескне деце навешћује долазак духа божићне будућности. Ако су прва два редом били алегорије сећања и свести, трећи представља савест. Скруџ је усвојио поуке претходних духова. Научио је да посматра, повезује и саосећа. Учећи све то, научио је и да приповеда и да замишља. За разлику од својих претходника, дух божићне будућности не говори, те сам Скруџ постаје наратор свих призора које види. За разлику од призора које је видео у претходне две посете, призори будућности су у потпуности имагинарни. Захваљујући сећању и свести, буди се савест. На основу сећања на прошлог себе и свести о садашњем себи, савест пројектује како будућност сопства може изгледати. Скруџ сада може и сам да замисли како ће изгледати његова смрт, без да му дух било шта објашњава. Он замишља призоре разних људи од којих нико не жали због његове смрти. Напротив, свима је добро дошла, јер за живота никоме ништа добро није донео. Суочен са сопственим беживотним телом које лежи у његовом кревету, Скруџ постаје једно са приповедачем. Загледан у свој леш, он чује ламент о смрти, али „никакав глас није изговорио ове речи Скруџу на ухо, а ипак их је чуо када је погледао у кревет" (Дикенс 2025: 116). Како Паркер примећује, приповедач и Скруџ постају јединствена инстанца (2005: 197). Њихове перспективе се уједињују, то јест приповедач преузима Скруџову унутрашњу перспективу, која до тада није постојала. Посете божићних духова служиле су томе да се таква перспектива у главном лику развије. Скруџ у четвртој строфи постепено заузима место приповедача. Сцена у којој се бивша послуга лешинарски отима око покојникове ситне имовине више не захтева приповедачев врцав коментар да упути на шекспировски морбидну комику (Parker 2005: 201). Сада је довољна само Скруџова визура, односно његова визија онога што га чека након смрти. Траг да све у четвртој строфи посматрамо кроз Скруџову перспективу утиснут је и у његово одбијање да препозна да је он сам мртвац о ком сви говоре. Чак и када стоји поред сопственог леша он покушава да потисне спознају и одбија да изговори оно што веома очигледно схвата. То не чини невидљиви приповедач настојећи да изгради неизвесност, јер је потпуно јасно да је Скруџ покојник о ком сви причају. Одлагање идентификације чини сам Скруџ, као психолошки мотивисан покушај одагнавања идеје о сопственој смрти. Потискивање и одлагање препознавања и вербализације спознаје додатно је мотивисано чињеницом да нико не жали за покојником, већ сви у тој смрти виде олакшање и корист.

Паркер примећује истанчаност приповедања у сцени жаљења за малим Тимом. Ни у једном тренутку се отворено не говори да је дете умрло. То не чине ни чланови његове породице, али ни приповедач, односно Скруџ, чија суптилност последица саосећања према породици. „Наведени смо на разумевање да су деликатност и хуманост које примећујемо деликатност и хуманост којима се Скруџ учи" (Parker 2005: 198). Паркер у овој сцени издваја и поступак доживљеног говора. Госпођа Кречит спушта вез на којем ради: „'Од црне боје ме боле очи', рекла је. Црна боја? Ах, јадни мали Тим!" (Дикенс 2025: 119). Да ли то помишља госпођа Кречит, или сам Скруџ није прецизирано. Скруџ путем саосећања сада може да пројектује не само визије сопствене будућности, већ и мисли и осећања других. Другим речима, Скруџ овладава једним од основних поступака фикције, а то је приказивање унутрашњих стања других. Доживљени говор присутан је и раније, као када Скруџ проверава своју кућу након што је видео чудно уображење у звекиру. Међутим, ту приповедач улази у Скруџове мисли, док овде сам Скруџ, обједињивши се са фигуром приповедача, улази у мисли других ликова.

Четврта строфа је врхунац метафикције јер приказује оно што се није заиста догодило, већ оно што је могуће да се деси јер је вероватно. Скруџ је научио да „људски начини понашања предвиђају одређене крајеве, до којих, ако се на њима истрајава, морају да воде" (Дикенс 2025: 125). Пошто је спознао прошлост и садашњост, увидео везе које постоје и на синхронијском и на дијахронијском плану, он може да претпостави шта следи. Скруџов преображај није само морални, већ и наративни – он од лика приче о духовима

постаје онај који ту причу прича. Тек када он постане човек са духом, прича са духовима може да се оконча и да се врати оквиру божићне песме. „Поштоваћу Божић у свом срцу, и покушавати да одржим његов дух читаве године. Живећу у прошлости, садашњости и будућности. Сва три та духа ће живети у мени. Нећу пренебрегнути поуке које сте ми дали!" (Дикенс 2025: 126). *Божићна песма* је монументална похвала фикције и њене моћи да путем имагинације преобликује човека, који потом, носећи тај дух у себи, може преобликовати затечену стварност.

Дикенсова одлука да уместо политичког памфлета напише фикционалну причу није значила само промену формата. Опредељивање за фикцију је носило поруку о улози фикције у реформисању друштва. Како Дејвид Винсент (David Vincent) примећује, један од највећих изазова у претакању новинарства у књижевност било је интегрисање новинарских налаза о одређеним друштвеним проблемима у већу имагинативну структуру (2018: 429–430). У *Божићној песми* је управо таква фикционална интеграција социјалних проблема који су проистицали из отуђености, небриге и вољног незнања повлашћених понуђена као решење. Винсент закључује да Дикенс као друштвени реформатор није имао никакве праве политичке програме. Његов програм је био културни:

> „Његово постигнуће било је давање фикцији потпуно нове улоге и као начина да се опише потреба за социјалним реформама и као пута за укључивање умова и маште нове читалачке публике у питања значења и последица беде која се може спречити" (Vincent 2018: 434–435).

Оновремена критика је превасходно коментарисала и хвалила деонице из треће строфе, односно посету духа божићне садашњости (Davis 1990: 41). Оно што је занимљиво је да се деонице које су тада нашироко прештампаване и навођене у прегледима – превасходно сусрети са обичним, радним људима на улицама Лондона, али и у забаченим рударским и приморским областима – у потоњим адаптацијама често изостављају или веома периферно помињу. Шта више, многе потоње интерпретације у потпуности искључују сцену са Незнањем и Немаштином, једином непосредном референцом на изворе који су Дикенса првобитно покренули на писање ове приче. Најзанимљивије од свега је што је сам писац изостављао ту сцену у многим од својих потоњих јавних читања (Davis 1990: 56).
Божићна песма није само значајна због непревазиђене популарности коју ужива и данас. Пол Дејвис је назива текстом културе, својеврсним митом. Џулијет Џон је узима као централни пример „Дикенс баштине" (2010: 269–272). Она утире пут ономе што ће се касније назвати Дикенсовом филозофијом Божића, или филозофијом *Песме*. Иако ће кроз многа потоња дела та филозофија провејавати, занимљиво је да ће централно место наћи у Дикенсовом зрелом новинарском и уређивачком раду, то јест у часопису *Домаће речи* (*Household Words*). Пре тога, он је ту филозофију наставио непосредно да развија одлуком да и наредне године својим читаоцима поклони још једну причу за Божић.

4.6.3. *Звона*. Дикенсова друга божићна прича, *Звона,* објављена је крајем 1844. године. Након *Божићне песме*, Дикенс се растао од својих дугогодишњих издавача Чепмена и Хола. Обострано незадовољство у пословном односу ескалирало је по објављивању приче, која је упркос одличној продаји донела несразмерно малу финансијску добит писцу. Дикенс започиње сарадњу са новим издавачима Бредбуријем и Евансом и са породицом одлази на планирано путовање у Италију. Припремајући ново божићно издање, био је непрестано ометан „излућујућим ђеновљанским звонима", која су напослетку постала надахнуће за причу (Schlicke 2011: 98). Међутим, иако писана у

иностранству, *Звона* су одзвањала звуцима Дикенсове родне Енглеске, и то много јасније и снажније него *Божићна песма.*
Критика друштва и политике је у *Звонима* оштрија и згуснутија него и у једном претходном Дикенсовом фикционалном делу. Штавише, она носи трагове радикалног прореволуционарног става, који није био својствен Дикенсу. Форстер је приметио да је новом божићном књигом покушао да преобрати друштво, као што је у претходној преобратио појединца Скруџа (SLATER 1966: 108). Но, такав преображај се не приказује у причи. Она само носи наговештај да ће до преображаја неминовно доћи и то путем преврата, којим ће се устоличити нови друштвени поредак. Честертон је причу назвао ратним покличем (SLATER 1966: 108), и уистину она је у целини остављала неспокојан утисак, нимало сличан уљуљкујућим и топлим нотама којима се завршавала *Песма*.

На самом почетку, потребно је скренути пажњу на то да *Звона* нису божићна прича. Како поднаслов *Прича о гоблинима која казује о неким звонима која су одзвонила крај старе године и почетак нове* (*A Goblin Story that Tells of Some Bells that Rang an Old Year Out and a New Year In*) поручује, то је новогодишња прича. Одвајајући причу од божићних, хришћанских конотација, Дикенс више не говори о милосрђу и саосећању као основним људским вредностима. Смена календарске године симболизује радикалнију промену времена: одумирање старог система и устоличење новог. Нови систем не подразумева милосрђе виших слојева друштва према нижима, већ правду. А правда, како прича предлаже, не значи учвршћивање везе која постоји између повлашћених и унижених, већ њено прекидање. „Оно што Дикенс предвиђа је долазак велике промене, покрета који ће означити коначни прелазак из статичног друштвеног поретка феудализма ка напредном друштвеном поретку модерног света" (SHELDEN 1982: 345).

> „'Глас Времена', рече дух, 'виче човеку: напред! Време је за његово напредовање и побољшање, за повећање његове вредности, већу срећу, његов бољи живот; његово кретање према циљу у оквиру његових знања и могућности, постављеном када су настали Време и Човек. Векови мрака, зла и насиља долазили су и одлазили – небројени милиони су патили, живели и умирали – да би се пред њим указао пут. Ко настоји да га окрене назад, или да га задржи на његовом путу, зауставља моћну машину која ће откуцати смртни час дрског ометача, а сама ће наставити да откуцава још силније и необузданије после тог кратког задржавања!'" (ДИКЕНС 2022: 165).

Референцијални слој *Звона* је богат. То може бити један од разлога њене релативно мале популарности у потоњим временима, што важи до данас. Дикенс је, међутим, имао велика очекивања од приче; изузетно је дуго и посвећено радио на њој. О томе сведоче издашне верзије рукописа и исправке које су претходиле објављеном издању (SLATER 1966). Опште место критичких осврта на *Звона* је њихов карлајловски хипертекст. Дикенс је несумњиво био под великим утицајем Карлајлових књига, што смо у неким од претходних поглавља већ приметили. *Звона* садрже бројне одјеке идеја изражених првенствено у „Чартизму" и *Прошлости и садашњости* (*Past and Present*). Карлајлово истицање незнања, растућег јаза између богатих и сиромашних и слутње апокалиптичних исхода уколико се питање стања Енглеске не реши, јесу идеје на којима се *Звона* темеље. Слејтер поред Карлајла истиче утицај драматурга и новинара Дагласа Џеролда, једног од водећих аутора текстова за либерално-радикални сатирични часопис *Панч* (*Punch*). Препознатљив једак и немилосрдно сатиричан тон *Панча* присутан у *Звонима* изненадио је многе савременике, који су били навикнути на суптилнију, „љубазнију" критику у Дикенсовим текстовима. Управо је одсуство Дикенсове љубазности одбило многе оновремене читаоце и критичаре (SLATER 1970: 520) и навело их на закључак да је прича коју им је поклонио за божићне и

новогодишње празнике 1844. године била нешто другачије од свега што је до тада написао.
Поред ових савремених и веома познатих текстова са којима су *Звона* била уланчана, она су непосредно референсала на једну од најзначајнијих политичко-економских полемика која се тих година водила у Британији. Поред чартизма, Закони о житу (Corn Laws) били су највећи узрок сукоба и нестабилности почетком четрдесетих година. Закони о житу уведени 1815. године, током Наполеонових ратова, спречавали су увоз јефтинијих основних намирница из иностранства, како би осигурали интересе домаће пољопривреде. Другим речима, спречавали су слободну трговину. Цене жита су следствено биле високе, што је најсиромашније слојеве становништва остављало на рубу глади. Развојем индустријске делатности, долази до сукоба интереса агрикултуриста и индустријалаца. Власници индустријских погона, у којима је радио све већи број радника, морали су да исплаћују високе наднице, како би радници могли да зараде за хлеб. Индустријалци су стога покренули иницијативу за укидање Закона о житу и омогућавању слободне трговине, којом би се цена жита, самим тим и цена рада, смањила. Лига против Закона о житу (Anti-Corn Law League) основана је крајем тридесетих година у циљу укидања ових закона. Она је деловала и у парламенту и ван њега, агитујући ширу јавност и саме раднике. У јавном дискурсу Лиге истицали су се заједнички интереси радника и послодаваца. Уколико би се смањила цена жита, послодавци би могли да повећају цену радног сата, те би и радници за мање радно време могли да зараде више новца. Многи савременици, укључујући и Карлајла који је одбио позив да се придружи Лиги, прозирали су да она ради у интересу капиталиста средње класе, а не у корист најугроженијих, то јест радника. Међутим, у јеку глади која је постајала све присутнија пошаст друштва, борба против Закона о житу виђена је превасходно као борба за хуманост, што је засенило њен класни карактер. Шира јавност, укључујући Дикенса, подржала је ову борбу, премда је до укидања закона дошло тек након што је у Ирској 1845. године избила Велика кромпирова глад (Irish Potato Famine), која је у коначном збиру однела животе око милион људи.
Мајкл Шелден (Michael Shelden) тврди да је доминантни идеолошки извор *Звона* друштвена филозофија либерално-радикалних покрета који су заговарали слободну трговину (1982). У том смислу, *Звона* имају изразито агитаторски и ангажовани карактер. Дикенс то отворено признаје пишући Форстеру да њима жели да „зада силовити ударац у име сиромашних". Оно што је начео у *Божићној песми* требало је даље развити, продубити и оснажити. Намеру да се бави питањем Закона о житу навешћује новинарским чланком за *Јутарњу хронику* у марту 1844. године. Чланак под називом „Пољопривредни интерес" ("An Agricultural Interest") требало је да буде први у низу серијала текстова које му је уредништво *Хронике* предложило да пише. Као и много пута до тада, Дикенсови планови су се променили, те је уместо новог серијала ангажованих новинарских текстова *Хроника* добила само тај један. У чланку Дикенс сатирично коментарише неке од актуелних догађаја везаних за сукоб агрикултурних и индустријских интереса. Критика је превасходно упућена невољности заступника пољопривредног интереса, односно земљопоседничке аристократије, да прихвате савремену стварност. Њихов интерес је заправо повратак у прошлост, а реторика којом га заговарају је идеализација и романтизација славне, уређене и пре свега феудалне прошлости. Уместо у дневним новинама, ову тему наставља да развија у својој наредној божићној књизи. Црквена звона, као архаични инструмент за обележавање протока времена, измешта из архаичног контекста и чини их контраинтуитивним симболом напретка и модернизације.

Фикционализација актуелне политичке теме изведена је веома пажљиво и промишљено. Дикенс, као и у *Божићној песми*, користи преимућства фикционалног обликовања како би путем својих речи задао снажнији ударац неправдама стварности. Не бежећи од

опробаних формула употребљених у првој празничној причи, Дикенс у *Звона* уноси препознатљиви спој реалистичног и фантастичног. Фантастичним створењима поново даје улогу агенса преображаја стварности путем фантазмагоричних визија. Сан Тобија Века је пандан Скруџовим ноћним путовањима са духовима Божића. Структурална формула је истоветна – путем фантазмагорије главни јунак бива преобраћен и као такав може да оствари своју улогу у стварности. Међутим, фантастични елементи *Звона* представљају знатно сложенију творевину од духова Божића. Разлог томе је усложњен однос реалистичког и фантастичног којим се ова прича одликује.
Мерилин Курата (Merilyn Kurata) упућује на значајан искорак ка реалистичком поступку у *Звонима*, у односу на *Песму*. Она истиче три основна елемента реализма, односно три одсутна елемента која ослобађају простор за реалистички поступак. У *Звонима* не постоји мелодрамски негативни јунак који бива преобраћен, нема идеализације у приказу нижих сталежа и не долази до промене у економском и друштвеном статусу ликова (1984: 21). Одсуство јединственог зликовца усложњава питање друштвеног зла. У *Звонима* постоји више негативних ликова: градски већник Кјут, господин Фајлер, безимени господин црвеног лица, члан парламента сер Џозеф Боули. За разлику од Скруџа, сви они не само да нису искључени из друштва, већ управљају њиме. Сви они верују да раде за добробит човечанства. Утолико, у овој причи Дикенс „раскринкава заблуду о постојању јединственог разумевања хуманости" (KURATA 1984: 22). Поново се незнање поставља као већа претња и поново видимо да незнање обележава све сталеже, али у другачијим видовима и са другачијим последицама. Незнање негативних, повлашћених ликова *Звона* је много сложеније, слојевитије и утицајније од Скруџовог. Као и Скруџ, они се баве својим послом, али њихови послови јесу да се баве друштвом. Стари, усамљени лихвар из *Божићне песме* може наштетити много мањем броју људи од јавних службеника и самопрокламованих добротвораца. Како прича показује, они не само да уређују систем чији закони и праксе обесправљују и продубљују беду сиромашних, већ обликују јавно мњење и свест које такве неправде идеолошки оправдавају и подржавају. Утилитаристичке доктрине су исписане језиком бројева и чињеница. Тим језиком се служи и Скруџ. Међутим, ликови попут Боулија, Кјута или Фајлера нису само познаваоци тог језика квантитета већ и творци порука које се њиме преносе. Порука је да су сиромашни и унижени квалитативно другачија бића, од богатих и високо позиционираних. Такву тлачитељску идеолошку конструкцију они одевају у рухо знања и шире га међу „непросвећенима". Једноставно речено, незнање у *Звонима* више није хотимично одбијање спознаје, већ индоктринирана убеђеност у идеолошки конструисану истину. Негативни јунаци *Звона* не одбијају да гледају свет око себе, да га упознају, нити да заузму активну улогу у друштву. Они своју улогу тумаче као доброчинитељску и филантропску. Скруџ се лако одриче својих малтузијанских схватања, јер никада заиста није веровао у њих. То није његов посао и он такве ставове папагајски понавља како би од себе отерао људе који га прекидају у раду. Скруџово незнање је недостатак знања, зато га је и могуће научити и преобратити. Незнање Боулија, Кјута и сличних је чврсто усидрено *лоше* знање, и због тога они остају непромењени у Тротијевом сну. Интертекстуално, улоге ових ликова као посвећених јавних службеника уверених у исправност својих мисија, надносе злокобну сенку на Скруџов преображај. Отвара се питање могућности и последица Скруџовог даљег филантропског деловања у друштвеном систему у ком је доброчинство засновано на претпоставци о суштинској, људској неједнакости економски неједнаких. Проблем за који је као решење понудио фикцију у *Божићној песми*, у *Звонима* наставља да одзвања, и то много силовитијим и неспокојнијим звуком.

Звона су интертекстуално повезана са претходном божићном књигом критиком *Божићне песме*, објављеном у *Единбуршком прегледу*. Женетовим речником, то је епитекст ове

приче, односно елемент који одређује њено значење и усмерава интерпретацију, али није материјално везан за текст. У њој се поставља питање колико сиромаха је морало да остане без обеда, да би Кречитови могли да уживају у божићној ћурки. Господин Фајлер, статистичар и малтузијанац, парафразира ове речи, излажући их као непобитну логичку једначину. Када угледа сиромашног курира Тобија Века како једе муком приуштену празничну посластицу, он га опомиње: „Ти отимаш своје шкембиће, пријатељу мој, из уста удовица и сирочади" (Дикенс 2022: 124). Затим збуњеном Тротију излаже своју „рачуницу": „Подели радије поменуту количину шкембића [...] процењеним бројем удовица и сирочади, и резултат ће бити грам и по шкембића за сваког од њих. Ни мрвица не остаје за овог човека. Из овога следи да је он пљачкаш" (Дикенс 2022: 124). *Звонима* Дикенс настоји да оповргне исправност оваквих рачуница и искривљеног погледа на друштво које из њих происходи.

Звона продубљују филозофију *Песме* и осветљавају је из другог угла. Протагониста је сада Тоби Век звани Троти, један од јадних, унижених људи, који пати и од немаштине и од незнања. За разлику од прве божићне приче, друга јесте била намењена јадном човеку. Посредством Тротијевог искуства таквима је предложено шта је у њиховим рукама да учине како би побољшали сопствени положај. Тачније, показује се да у њиховим *рукама* не може лежати велика моћ, уколико не дође до промене ума. Путем својих визија, Троти освешћује лажност онога што је мислио да зна, чиме је индоктриниран, и стиче право сазнање о узроцима свог положаја у друштву. Када то увиди, може доћи и до спознаје да он и њему слични *нису* бедна бића која не заслужују живот, већ да су жртве система који тлачење оправдава и спроводи захваљујући таквој доктрини.

Улога фикционализације ове друштвено-ангажоване поруке долази до изражаја управо у представљању контрадикторности која је инхерентна свим покушајима борбе за побољшање положаја подређених. Како Честертон примећује:

> „Ако хоћемо да спасимо потлачене, упориште морамо истовремено имати у два наизглед супротстављена осећања. Потлаченог човека морамо видети као страшно јадног, а уједно као страшно привлачног и важног. Свим силама морамо наглашавати његову униженост; истим силама морамо наглашавати његово достојанство. Јер ако и за макац попустимо са првом тврдњом, људи ће рећи да таквима спасавање није потребно. А уколико и за макац попустимо са другом тврдњом, људи ће рећи да такви нису вредни спасавања" (Chesterton 1942: 194).

Курата закључује да такву двоструку перспективу Дикенс успешно обједињује и разрешава контрадикторност захваљујући споју фантастичног и реалистичног у причи. Обе перспективе на Тротијеве ближње су дате у причи – они су приказани и као јадни и као племенити. Контрадикторност се решава тиме што су две варијанте приказане кроз два различита наратива: кроз Тротијеву стварност и кроз Тротијев сан. Промишљеност и сложеност композиције се огледа у томе што сан доноси визуру јада и крајње униженост, док стварност одише оптимизмом и достојанством. Сан, пре него стварност, има одлике које бисмо конвенционално пре сврстали у реалистички приказ. Фантастична машинерија је средство реализма, а не непријатељ реализма, примећује Курата (1984: 27). Такав наизглед контраинтуитивни поступак отвара сложено питање реализма у представљању стварности. Текст предлаже да је стварност коју кроје моћници измишљена идеолошка конструкција, ништа истинитија од сна. Текст такође предлаже да је штампа моћно средство за ширење таквих наратива. *Звона* илуструју запажање Џесике Валдез (Jessica Valdez) да „Дикенсови текстови скрећу пажњу на различите начине на које штампа може обликовати, спречавати или раздвајати друштво путем своје неконтролисане производње сваколиког садржаја и материјала" (2020: 27).

Тротијев мрачни сан логично проистиче из његових размишљања која су одјеци доктрине о сиромашнима као инхерентно лошим бићима. Те мисли га опседају, одјекују у њему попут рефрена, и спречавају га да види стварност каква заиста јесте.

> „'Изгледа као да не можемо да будемо у праву, ни да радимо исправно, ни да будемо поправљени', рекао је Тоби. 'Ја лично се нисам много школовао док сам био млад; и не могу да разумем имамо ли ми неки задатак на овом свету или не. Понекад мислим да мора да га имамо, неки мали; а некад мислим како мора да смо овде уљези. Понекад се толико збуним да не могу да се одлучим има ли уопште икаквог добра у нама или смо рођени лоши. Чини ми се да смо ми страшна створења; изгледа као да изазивамо много невоља; увек се на нас жале и чувају се од нас. Како год било, у новинама пуно пишу о нама'" (Дикенс 2022: 113–114).

На такав ток мисли га подстичу новине које претходно вади из џепа. То су старе новине, од претходне седмице, чиме се подвлачи да Троти не може да приушти правовремено праћење вести. Такође, тиме се омогућава коментарисање општих и устаљених конвенција новина, и то из визуре обичног, необразованог човека. Премда из броја у број дневне новине преносе различите појединачне информације, кроз те серијале појединачности оне читаоцима намећу општи и јединствени начин гледања на свет:

> „'Новине су тако пуне запажања, као и парламент. Дакле, ево новина од прошле недеље', извадио је једне веома прљаве новине из џепа и одмакао их од себе за читаву дужину руке. 'Пуне таквих запажања! Пуне таквих запажања! Волео бих да пратим вести као и сваки човек', полако је изговорио Тоби пресавијајући новине и враћајући их у џеп, 'али скоро да ми не приличи да сада читам новине. Скоро да ме то плаши. Не знам шта нас, сиромашне, чека. Нека би Господ дао, нас чека нешто боље у Новој години, која само што није стигла!'" (Дикенс 2022: 113).

Обузет тим размишљањима, Троти не чује радосно дозивање своје ћерке Мег, која му доноси шкембиће за ручак. Упркос њеном добром расположењу, Троти „нити је видео нити размишљао о њој каквом се чинила у том тренутку, већ као да је пред собом имао некакву замишљену, грубу скицу или пак драму њеног будућег живота" (Дикенс 2022: 117). Тротијево стање подсећа на савремени медијски феномен преоптерећености информацијама. Његова свест је сужена под теретом силних опсервација којих су новине пуне. Он такође показује изложеност феномену утицаја негативних вести, који се манифестује физиолошки и психолошки, стварајући нелагоду у појединцу и усмеравајући његов поглед на свет. У овом случају, негативне вести се односе искључиво на сиромашне, те сиромашног Тротија наводе да њиховим посредством развија схватање самог себе и својих ближњих. Негативни ликови који додатно оптерећују Тротија својим примедбама и запажањима наилазе тек после његових рефлексија о „истинама" које обелодањује штампа.

У другој четврти приче, утицај негативних вести је непосредно приказан. По доласку кући те вечери, Троти узима да чита своје старе новине. Иако га је сусрет са поштеним незапосленим радником Вилом Ферном и малом Лилијан навео путем срећнијих мисли, самоћа и новине га враћају у меланхолично стање. Он чита о насиљу и злочинима људи и зауставља се на случају:

> „У овом расположењу стигао је до чланка (а није то био први те врсте који је икада прочитао) о жени која је подигла своју очајничку руку не само на себе, него и на своје мало дете. Био је то злочин тако ужасан и тако одбојан за његову душу, проширену љубављу према Мег, да је испустио новине из руку и завалио се на столици, запањен! 'Неприродно и окрутно!', крикнуо је Тоби. 'Неприродно и окрутно! Нико осим људи који су лоши у срцу,

> рођени лоши, који немају посла на овом свету, не би могао учинити тако нешто. Све је права истина, све што сам данас чуо; и превише тачно, превише доказано. Ми смо лоши!'" (Дикенс 2022: 154).

Новинске извештаје Троти схвата као неупитне доказе о стварном стању света и природи сиромашних људи. Оне потврђују све оно што је тог дана могао усмено чути од Кјута, Фајлера, човека црвеног лица и Боулија. Као врста невидљивог објективног ауторитета, новине не само што потврђују усмене речи појединаца, већ их и оснажују. Прочитана вест оставља толико јак утисак на Тротија, да ће сањати такву суицидалну чедоморку. Као врхунац страхоте његове ноћоморне визије, појавиће се Мег са одојчетом, са намером да почини исто што је учинила непозната жена из новинског чланка. Превођењем новинских вести у поље сна, Дикенс доводи у питање реалистичност слике света коју новине стварају. Поново, питање се лакше може осветлити савременим медијским појмовима. Реалистичност овде није ствар истинитости вести, већ медијске стереотипизације и стигматизације сиромашних. Такве новинарске и уредничке стратегије стварају нереалистичну слику о сиромашнима која има озбиљне етичке конотације. Троти некритички прихвата оно што пише у новинама. Његов сан није ништа друго до визуализација црне хронике дневних новина. Он је пасивна жртва медијског утицаја од ког не може да се одбрани, јер не увиђа да је црна хроника о најнижим слојевима становништва жанровска конвенција штампе, која даје само једну од многих слика стварности. Преображај Тротија је спознајни – од пасивног конзумента штампе, он се приближава фигури медијски писменог читаоца, који критички приступа медијским представама стварности.

Као и у *Божићној песми*, Дикенс прибегава фантастичном како би што силовитије потцртао преимућства фикције, у односу на утилитаристичке чињеничне дискурсе. Овде, међутим, саме фантастичне приказе одражавају стварност. Ако су божићни духови алегорије целовитости наратива и фикције, духови Звона представљају алегорију многострукости, фрагментарности и некохерентности информација о стварности. Они су „рој привиђења која изнова настају све док се сећање на њих није изгубило у збрци њиховог броја" (Дикенс 2022: 184). Они се појављују у онолико различитих обличја колико им подаре надања и мисли смртника „и сећања која су они накупили у себи" (Дикенс 2022: 166).

На јави, Тротија звуци звона прогањају својим жестоким напевом: „Довуци га код нас, довуци га код нас. Прогони га и лови га, прогони га и лови га, тргни га из дремежа, тргни га из дремежа" (Дикенс 2022: 155). Њихове речи се обликују наспрам Тротијевих мисли, развијених под утицајем негативних јавних дискурса о људима попут њега. Звона се оглашавају сваки пут када се мали курир ода свом злослутном току мисли. Након читања чланка о чедоморки самоубици, звона се оглашавају силовито као ударац. Њихове застрашујуће речи завршавају сваки Тротијев рефрен тока мисли. За разлику од својих мисли које не одбацује као измишљотине, јер упориште за њих налази у јавном дискурсу којем је изложен, речи које чује у звуку звона одагнава: „То је само машта, само машта!" (Дикенс 2022: 155).

Тротијева визија гоблина је фантазмагорија квантитативне преоптерећености информацијама. Он, међутим, тек у сну увиђа њихову квалитативну разноликост. Гоблини нису само застрашујући прогонитељи, како му се чини на јави, већ и отеловљења лепоте, младости и радости:

> „Видео их је из свих углова и у свим облицима. Видео је ружне и лепе, видео је старе, видео је добре, видео је сурове, видео је веселе, видео је туробне и мрачне; видео их је како плешу, и чуо их како певају; видео их је како чупају косу с главе, и чуо их како завијају" (Дикенс 2022: 159).

Они не само што имају разнолика обличја, већ и делају на сваколике начине:

> „Видео их је како теше људе у сну; видео их је како их туку чворноватим шибама; видео их је како им вичу на уши; видео их је како свирају најнежнију музику поред њихових јастука; видео их је како неке развесељавају песмом птица и мирисом цвећа; видео их је како показују ужасна лица у немирним сновима других, из зачараних огледала која су носили у рукама" (Дикенс 2022: 159–160).

Они чине дела у сагласју са мислима смртника које опседају. Исто тако сваки смртник чује звуке звона у сагласју са сопственим мислима. Сусрет са духовима Звона, међутим, нуди Тротију решење за излазак из вртлога збуњујућих и заглушујућих појева авети. „Учи од створења најдражег твом срцу, колико су лоши рођени лоши" (Дикенс 2022: 165), поручује му дух Великог звона, а хорски понављају хорде других духова. У визијама које му духови потом показују, њему најдражи доживљавају кобне судбине, какве за „рођене лоше" предвиђају уважени чланови друштва попут већника, статистичара, посланика; о каквима извештавају новине. Њему најближа, ћерка Мег, доживљава најстрашнију судбину, односно остварује предвиђање већника Кјута и понавља причу из новинске вести. Видевши сопствену ћерку као актера догађаја о ком је читао, он више не може да реагује мислима: „Неприродно и окрутно! Нико осим људи који су лоши у срцу, рођени лоши, који немају посла на овом свету, не би могао учинити тако нешто неприродно и свирепо!" (Дикенс 2022: 154) . Он зна да Мег није рођена лоша, а путем визије освешћује читав склоп друштвених околности које је у сну наводе на последњи очајнички чин. Може се претпоставити да новински чланак није пружио увид у шири друштвени контекст који је довео до стравичног злочина и који би читаоцу попут Тротија могао да укаже на стравичне системске злочине неправде и продубљивања друштвених неједнакости.
Тротија из сна прене Мегин глас. Она му шаљиво брани да поново једе шкембиће, јер му је очито од њих позлило. Њена дијагноза је делимично тачна. Тротијева визија није узрокована лошим варењем хране, баш као ни Скруџова. Она је узрокована лошим током мисли који је пратио варење шкембића, за који су криве како сугестивне теорије Фајлера, тако и подложност самог Тротија да у те теорије поверује. Једном речју, за све је криво незнање. На самом крају, Дикенс још једном суптилно упире прстом у новине као једно од најмоћнијих средстава за ширење незнања. Пробудивши се и схвативши да је само сањао, Троти усхићено полеће да загрли Мег. „Али нога му се упетљала у новине, које су одлетеле у огњиште" (Дикенс 2022: 203).

4.6.4. *Цврчак на огњишту.* Из пепела спаљених новина у огњишту Дикенсовог стваралачког ума недуго затим ће се појавити *Цврчак*. Његове фикцијом посредоване критике периодичне штампе и новинарства нису водиле ка одбацивању, већ ка настојању да понуди бољи приступ новинарству и уређивању. Лета 1845. године Форстеру поверава нацрт за нови недељник под називом *Цврчак*, „радосно створење које цвркуће на огњишту". То ће бити недељник који ће:

> „У свима пробудити добро расположење, еланом дотаћи прозоре и фотеље људи. Под тим именом бих могао да им приђем на другачији начин [...]. Могао бих да седнем право на њихове пећи и прићи им личним, поверљивим тоном, што би ме учинило различитим од свих осталих периодика" (Drew 2003: 69).

У њему је намеравао да „формулу *Божићне песме* прошири на целу годину и да искористи сада чврсто успостављену јавну личност звану Дикенс" (Slater 2011: 235). Форстеру пише

како жели да направи публикацију која ће преносити филозофију *Песме*, ширити веселье, оштро се супротстављати „којештарији"[73] и навести људе да се повежу са *њим лично* (SLATER 2011: 235). Концепција је имала сличности са *Часовником господина Хамфрија*, с тим што је нови часопис замишљен да има новинарски карактер, са минимално књижевног садржаја.

Идеја није остварена тада, ни под тим називом. Тек пет година касније Дикенс ће овај нацрт искористити као темеље за развој свог чувеног и веома успешног часописа *Домаће речи* (*Household Words*). Међутим, идеја је нашла реализацију и пре тога, у доста измењеном облику. Наиме, 1845. године Дикенс је написао своју трећу божићну књигу *Цврчак на огњишту: Бајка о дому* (*The Cricket on the Hearth: A Fairytale of Home*) и започео припреме за оснивање нових дневних новина *Дневних вести* (*Daily News*). *Цврчак на огњишту* објављен је пред Божић 1845. године. На дан објављивања премијерно је приказана и драматизација коју је Дикенс одобрио. То је било Дикенсово прво дело које је истовремено заживело у два различита ауторизована уметничка облика. И књига и представа су забележиле велики успех код публике. Прво издање је продато у двадесет хиљада примерака, што ју је учинило најпродаванијом Дикенсовом божићном књигом. Током јануара наредне године чак седамнаест различитих позоришних адаптација приче је приказивано на лондонским сценама (SLATER 2011: 239). Трећа божићна књига је била питка и ведра породична прича, неупоредиво блажег тона од *Звона*. Дикенс ју је назвао „тихом и питомом, занимљивом и лепом". Филозофија *Песме* се враћа породичном огњишту и усредсређује на породичне вредности. Фантастична машинерија је неупоредиво скромнија него у претходне две приче. Чини се да овде Дикенс своје имагинативне импулсе преусмерава са конвенционалних композиционих поступака фантастичних прича на микроплан језичке и стилске размаштаности. Ако је *Божићна песма* говорила о преображају појединца, а *Звона* о преображају друштва, *Цврчак на огњишту* је нудио примере преображаја дома. Таклтон, који презире цврчке и убија их када му се појаве у кући, своју кућу схвата као „четири зида и плафон" (ДИКЕНС 2022: 235). Прича показује како се четири зида и плафон претварају у дом. На трагу имагинативне акробатике Дика Свивелера, развој имагинативне моћи и овде започиње онеобичавањем материјалних предмета. Анимирањем неживих предмета који чине покућство, они постају својеврсни духови огњишта и кућу претварају у дом. „Почео је чајник!" (ДИКЕНС 2022: 211), изричито тврди приповедач описом обдарујући чајник живошћу и нарави несвојственим неживом предмету. Он је био „неподношљив и тврдоглав", „свадљив и мрзовољан", „натмурен и јогунаст". Но, убрзо потом постаје „кротак и мелодичан", одустаје од покушавања „да пригуши своја дружељубива осећања" и одаје се „певању тако пријатном и усхићеном о каквом осећајни славуј још није сањао". Његова песма постаје „песма позива и добродошлице некоме напољу" (ДИКЕНС 2022: 212–213). Не само што је чајник персонификован, већ му приповедач приписује и једну од најважнијих улога у самој причи: он означава њен почетак:

> „Дозволите ми да ово испричам тачно онако како се десило. Требало је да почнем са тим од прве речи, али сам једноставно размишљао овако – ако треба да причам причу, морам почети од почетка; а како је могуће почети од почетка, а да не почнем од чајника?" (ДИКЕНС 2022: 211).

Илустрација оригиналног издања под називом „Чајникова песма" илустратора Џона Лича додатно осветљава улогу чајника. У облаку паре који излази из његовог врата назиру се деца која певају и свирају. Композиција неодољиво подсећа на духа који излази из

[73] У оригиналу „humbug", што је препознатљива Скруџова поштапалица пре преображаја. Конотира његов мизантропски став.

Аладинове чаробне лампе. Тиме се открива значење поднаслова *Бајка о дому*. У њој не постоје егзотични магични предмети, већ познати, али продуховљени кућни предмети. Чаролија чајника није натприродна, већ онеобичена. За разлику од застрашујућег Марлијевог духа, чајник је онеобичен на крајње симпатичан и доброхотан начин. Чајник је почео, јер је његова пара надахнуће за причу која следи. Бајка о дому је прича о познатим стварима у којима се путем маште увиђају романтичне стране. Уједно, то је бајка о *дому*, јер није измештена у далеки и давни свет, већ је чврсто везана за Енглеску средином деветнаестог века. Мотив чаробних предмета традиционалних бајки бива одомаћен и пропуштен кроз реалистички филтер. У Дикенсовој бајци из чајника не излази фантастични дух, већ само оно што је у стварности могуће – пара и шиштање. На реципијенту је да ли ће у тим познатим и тривијалним стварима увидети романтичну страну. На примеру ове приче можемо видети како је књижевно стваралаштво доприносило обликовању и давало текстуалне стимулансе развоју викторијанске културе робе. Као што смо показали у поглављу о *Пиквиковом клубу*, Дикенсово стваралаштво је од самих почетака чврсто повезано са том културом. С одмицањем његове списатељске каријере везе су постајале све приметније и значајније.

Како почетак наговештава, остатак приче се темељи на култури робе и приписивању духовних вредности материјалним објектима. Џон Перибингл је кочијаш који људима доставља пакете. Његовом достављачком послу не мањка виртуозности:

> „Неки људи су били толико пуни очекивања у вези са њиховим пакетима, а неки толико пуни чуђења у вези са својим, док су неки опет били толико пуни неисцрпних упутстава и Џон се толико живахно интересовао за њих, да је све то било занимљиво као неки позоришни комад" (Дикенс 2022: 259).

Још упутније је занимање негативног јунака Таклтона, трговца играчкама. Однос који има према играчкама одаје његов морални карактер: „какав је био у вези са играчкама, такав је био (као и већина људи) и у другим стварима" (Дикенс 2022: 233). Играчке, као прототип реквизита у игри уобразиље, односно правити-се-да-верујемо, материјална су средства која се на различите начине могу користити за развијање духовних квалитета. Таклтон користи своје производе како би застрашивао децу. Он страствено ужива у обогаћивању тржишта ноћоморним играчкама, чак и уколико оне не доносе профит. „Чак је изгубио новац (а тој играчки је био веома наклоњен) направивши плоче са нацртаним злодусима за чаробну лампу, на којој су силе мрака биле приказане као некакве натприродне шкољке са људским лицима" (Дикенс 2022: 232). Нико од ликова *Цврчка на огњишту* није утилитариста, али су сви приказани кроз призму материјализма. Духовни профили ликова одређени су путем њиховог односа према материјалном. Особеност Дикенсовог приступа материјалном је што оно није супротстављено духовном. Дух је подједнако присутан и у живим бићима и у неживим предметима, што је на стилском плану непрестано истакнуто спрегом поступака анимизма и реификације. Људи, животиње и предмети су пуноправни ликови ове приче. Критика, која није претерано наклоњена овом делу, неретко истиче живахног и карактерног пса Боксера као уметнички најуспелијег лика (Moncrieff 1993: 137). Ликови људи су превасходно одређени својим материјалним обликом, односно телесним одликама. Све духовне вредности Тачкице Перибингл оличене су њеном телесном бујношћу и младошћу. Сам надимак је своди на физичко тело. Основни покретач наративне напетости и сукоба укорењен је у гротескности брачног односа младе лепотице и много старијег човека. Љубомора и сумња Џона Перибингла не проистичу из Тачкициног опхођења према њему, већ из свести о њиховој телесној некомпатибилности.

Апотеоза културе робе дата је у приказу радионице Кејлеба Пламера, Таклтоновог радника. Он, заједно са својом слепом ћерком Бертом, производи играчке свих врста: лутке, куће за лутке, животиње, музичке инструменте, оружје, оруђе. Свет играчака подражава стварни свет и његов поредак. Различите куће постоје за „лутке свих имовних стања" (Дикенс 2022: 244). Свака лутка носи јасна обележја свог статуса, „лако уочљиве личне разлике које нису допуштале могућност грешке" (Дикенс 2022: 244).

> „Тако је лутка-дама истакнутог положаја имала савршено симетричне воштане удове, али само она и оне које су њој равне. Следећи степен на друштвеној лествици био је направљен од коже, а следећи од грубог памучног штофа. Што се тиче обичних људи, они су уместо руку и ногу имали само шибице, и на томе су остајали – одмах распоређени у свој свет, без могућности да из њега изађу" (Дикенс 2022: 244–245).

Луткар реплицира стварност и односе моћи који у њој постоје, учвршћујући статичност поретка и исцртавајући јасне, непремостиве међе „што је како искуство показује жалосно тешко учинити у стварном животу" (Дикенс 2022: 244). Комодификација стварности представља се као један од путева спознаје њених дубљих истина. Саме играчке и свет који приказују на једноставнији и видљивији начин указују на начела која управљају стварношћу коју подражавају:

> „Десетине и десетине чудноватих фигура које су увек биле спремне да учине разноразне глупости на окретање ручице, тако да не би било лако ни поменути неку људску лудост, порок или слабост које нису имале свог представника, непосредног или далеког, у соби Кејлеба Пламера. И то не у претераном обличју, јер врло мале ручице ће покренути мушкарце и жене на подједнако чудне поступке као што их изводи било која икад направљена играчка" (Дикенс 2022: 245).

Анимизам, као поступак продуховљавања неживог, код Дикенса се готово увек јавља у спрези са реификацијом, односно механизацијом живог. Ова стилска особеност се може видети као парадигма бајке индустријализованог света. Међутим, уколико сузимо поглед на саму индустрију штампе, можемо увидети да жанр бајки индустријализованог света налази своје пуно остварење не у књижевности, већ у настанку поетике оглашавања.

Веза Дикенсове књижевности и оглашавања подробно је испитана у поменутој студији Џенифер Вик *Фикције оглашавања: Књижевност, оглашавање и друштвено читање*. Између оглашивачких пракси и развоја Дикенсовог реалистичког поступка постојао је двосмерни утицај. До прекретнице у обе праксе долази средином деветнаестог века. Надовезујући се на запажање Стивена Маркуса да је Дикенс био први књижевни капиталиста, Вик додаје да је то постао захваљујући вештој естетизацији капитализма (1988: 20). Дикенс то несумњиво ради од самих почетака своје каријере, што смо на примеру урођености *Пиквикового клуба* у културу робе, путем дијалектичког односа текста и огласног паратекста, већ истакли. Међутим, у току деценије која је протекла од Дикенсовог првог романа, адвертајзинг је почео да се институционализује као дискурзивна пракса, а реализам као књижевна поетика. Следствено, и дијалектички однос оглашавања и реалистичке књижевности се усложњава. Оно што сматрамо основном променом у односу на релацију описану у поглављу о *Пиквиковом клубу* јесте развој идеје и праксе брендирања.

Дикенсови текстови представљају и интерпретације огласа и претече адвертајзинга, примећује Вик. Многи од његових текстова су палимпсести оглашавачких пракси (Wicke 1988: 20). Иако се она не осврће на *Цврчка на огњишту*, јер је студија усредсређена на жанр романа, ова прича представља сувисли пример усложњеног садејства рекламне и књижевне праксе на прекретници раног и средњег викторијанског периода. Увод приче

поткрепљује запажање Вик да су Дикенсови текстови кодирани симболи оглашавања (1988: 52). На текстуалном плану, чајников увод би, измештањем из приче, могао да представља изврсну рекламу за чајнике. Уводна сцена се препоручује таквој интерпретацији и сугестивношћу стила који је оживљава аудиторно и визуелно[74]. Са анимирањем предмета се одлази онолико далеко колико границе реализма допуштају. Не залази се у фантастику, већ у онеобичавање путем наративизације. Довољно је да роба буде оживљена толико да може да исприча причу. Придавање такве способности роби је основа поетике огласа. Обележити робу текстом, како Вик показује, био је круцијалан степеник у развоју адвертајзинга. Будући да огласи, од открића штампарске пресе, готово два века служе искључиво за рекламирање саме штампе и њених производа, ширење корпуса рекламираних производа на производе изван штампарске индустрије представљало је револуцију и неопходни услов за устоличење културе робе. Упоредо са том прекретницом у историји оглашавања, књижевност реализма налази једно од кључних упоришта своје реалистичке спознајне претпоставке у уметничком представљању најочигледнијих и најопипљивијих елемената стварности – њених одомаћених и препознатљивих материјалних производа. Дикенсово средишње поетичко гесло: приказивање романтичне стране познатих ствари, за које је *Цврчак на огњишту* био последњи рани оглед и одступница ка поетичком сазревању, уједно представља и темељно умеће дискурзивне праксе оглашавања.
Међутим, чајников увод не препоручује чајник на основу његових чињеничних материјалних одлика, већ на основу духовног значења које његово онеобичено материјално присуство уноси у домаћинство. Мисија и визија чајника је оно што га чини привлачним – он кућу претвара у дом. Он је пожељан и привлачан јер преноси идеју бренда који га је створио. Значење текста постаје неодвојиво везано за асоцијативну мрежу бренда аутора. То је аспект који *Пиквиков клуб* није могао имати, јер Дикенс и даље није био препознатљив као асоцијативна ознака; и даље је био само Боз. Увод *Цврчка на огњишту* наводи на повезивање Дикенса са идејом дома, породице, блискости и топлине. То је асоцијативна веза коју ће он до краја живота активно настојати да оснажује. Почетак Дикенсовог брендирања биле су божићне књиге. О томе најбоље сведочи често навођена анегдота о простој девојци која је након Дикенсове смрти забринуто упитала: „Да ли то значи да је и Божић умро?". Савремено искуство показује да се, у случају Дикенса, бренд показао много жилавијим и отпорнијим од самих текстова који су га створили.

Цврчак на огњишту је пријатно и забавно испричана прича, превасходно захваљујући надахнутом приповедачу који у ни по чему посебној ни необичној причи упорно указује на могућности онеобичавања сваке тривијалне ситнице која чини живот. То је прича која се лако заборавља, и коју два века рецепционистичке занемарености предлажу забораву. Ипак, то је Дикенсова божићна књига која је по објављивању достигла највећу продају. С обзиром на тренутак њеног објављивања, није неумесно претпоставити да је она, између осталог, имала и ефемерно маркетиншку функцију. Стилски пријатна и тематски минимално узнемиравајућа празнична књига познатог и вољеног писца била је добар мамац и реклама за Дикенсов нови радикално-либерални дневни лист који је обећавао непријатно суочавање са свакодневном стварношћу.

4.6.5. *Дневне вести.* Упркос добром пријему публике, *Цврчка на огњишту* критика није дочекала тако благонаклоно. Лист *Тајмс* проглашава књигу: „брбљивим оличењем будалаштине од прве до последње стране" и „лупетањем прерано остарелог генија" (Daleski 1998: 98). Отворено увредљив и ниподаштавајући коментар добија нешто

[74] Сергеј Ајзенштајн је ову сцену видео као инспирацију за кинематографију и наводио је као класичан пример књижевних корена филмског језика.

другачији смисао посматран у контексту актуелних дешавања на тржишту штампе. Јесени 1845. године, Дикенс је започео рад на оснивању новог дневног листа. Рад је био хитар, турбулентан и неизвестан, достојан динамике дневних вести. Идеју за нови дневни лист понудили су му издавачи Бредбури и Еванс и главни финансијер, инжењер Џозеф Пакстон. Преговарали су са Дикенсом неколико недеља, јер је он био забринут да пројекат „не поседује неопходну рекламну моћ" (GRUBB 1951: 177). Под тим је подразумевао довољна новчана средства којим би се могао развити савремен погон, дистрибутивна мрежа и обезбедити редакција састављена од стручних и цењених сарадника којима би новине могле да се препоруче на тржишту. Коначно, Пакстон и издавачи су успели да убеде Дикенса да ће пројекат имати неопходна средства како би се досегао обећани стандард озбиљног и конкурентног дневног листа. Мерило таквог листа биле су најчитаније дневне новине у Британији, односно *Тајмс*.

Прва назнака супарништва биле су високе плате које су понуђене запосленима и које су привукле многе уважене уреднике и новинаре (GRUBB 1951: 175). Дикенс, као главни уредник, требало је да буде плаћен колико и главни уредник *Тајмса*, што је било двоструко више од било ког другог уредника дневних новина у том тренутку (GRUBB 1951: 186). Почетна плата новинара била је скоро четрдесет одсто виша од просечне почетне плате новинара других гласила. Такви услови, заједно са Дикенсовим жустрим напорима, довели су до промптног образовања развијене и савремене редакције, обухватајући сараднике на свим релевантним пољима извештавања:

> „Обухватала је три заменика уредника, секретара, шест или седам аутора насловних прилога; седамнаест парламентарних извештача са координатором; иностраног уредника и девет европских дописника или агената; више од шеснаест регионалних дописника у кључним лукама, градовима и стратешким базама Британских острва; извештача који су покривали преко двадесет лондонских судова и четрнаест установа Метрополитан полиције; три уредника и више извештача економске рубрике, културних уредника и спортских репортера" (DREW 2003: 74).

Притом, међу уредницима и сарадницима налазила су се и звучна имена новинарства, од којих је Дикенсово свакако било најпознатије. *Дневне вести* су „започете уз престиж веома популарног имена и са редакцијом писаца какву ниједне новине до тада нису успеле да окупе у првом броју" (GRUBB 1951: 190). Велики напори су уложени и у развијање дистрибутивне мреже, што је дословно представљало утркивање са *Тајмсом*. Један од Дикенсових примарних циљева био је да *Дневне вести* брже стигну до продајних места од *Тајмса*. У ноћи уочи изласка првог броја, Дикенс је поносно јавио да су *Дневне вести* успеле да изађу из штампе пре *Тајмса* тог јутра (GRUBB 1952: 236). „Одржавај корак са *Тајмсом*" било је лаконско упутство које је дао једном од дописника (GRUBB 1951: 189) и које је сажимало његову основну уредничку стратегију. Дру примећује да је Дикенсова преокупираност брзином доставе била једна од кључних мањкавости његовог краткотрајног уређивања овог листа, јер је дистрибуцију ставио испред садржаја (2003: 80). Преузевши улогу уредника дневног листа, Дикенс је тешко могао избећи новинарску логику и логистику које је исмевао у „Блатомаглићким записима".

Поред потенцијалног угрожавања *Тајмса* на тржишту дневне штампе којим је неприкосновено владао, *Дневне вести* су представљале идеолошког ривала. У јеку полемике поводом Закона о житу, Дикенсов лист је осмишљен као чврсто упориште радикалне антизаконске струје. Основна политичка агенда приликом покретања *Дневних вести* била је агитација за укидање Закона о житу. Лист је стао у редове либералне идеологије, али са радикалнијим приступом од листова попут *Јутарње хронике* и *Јутарњег*

весника (*Morning Herald*). Радикализам *Дневених вести*, међутим, није био сродан радикалној штампи која је у то време била превасходно чартистичка. *Дневне вести* су биле радикалне утолико што су биле изричито против постојећег државног устројства, заговарајући либералну филозофију *laissez-faire*, која је почивала на идеји минималног мешања државе у економију и на постојању слободног тржишта. *Тајмс* је, с друге стране, у полемици поводом Закона о житу заузео страну торијевске већине која је стремила компромисном решењу измене закона, уместо укидања. За власнике и уреднике *Тајмса* појава новог либерално-радикалног дневног гласила које је имало претензије да им буде озбиљан конкурент није била добра вест. Следствено, *Тајмс* је одбио да објави најавни оглас за Дикенсове *Дневне вести*. За главног уредника *Дневних вести* то је била објава рата.

Први број је, уз бројне потешкоће и грешке, изашао двадесет и првог јануара 1846. године. Продаја је достигла десет хиљада примерака, што је било далеко од *Тајмсовог* стандардног тиража који је износио двадесет и пет хиљада (DREW 2003: 78). Садржао је осам страница, од којих су три чинили огласи. Као што је најављено, већина чланака бавила се агитовањем против Закона о житу и залагањем за слободну трговину. Поред тога, ту су биле опште вести, железничке вести, реч уредника, чланак о музици. То је, како Дру примећује, била чињенична и претежно трезвена публикација (2003: 78). Једина два уретка маштовитог, поетског одушка, односно садржаја који је имао елементе фикционалне обраде, биле су једна песма и Дикенсово писмо са пута у Италију. Ипак, анализа првих бројева Дејвида Робертса (David Roberts) осветљава природу чињеничних, новинарских чланака ових новина нешто критичније. Превасходно разматрајући текстове из корпуса против Закона о житу, он примећује доминантан импулс реторике фикције.

> „Прилози Фокса, Форстера и Џеролда о Закону о житу беспоговорно претпостављају да је он чудовиштан. Они су користили своје књижевно, а не економско знање како би исмевали и посрамили уживаоце одредби Закона, односно земљопоседнике" (ROBERTS 1989: 52–53).

Робертс примећује да је Дикенсово уредништво било подједнако сатирично у изразу као што је сам Дикенс био приликом осликавања сер Џозефа Боулија у *Звонима* (1989: 53). Ова анализа потврђује одржавање тековине коришћења књижевне реторике у пропагандном новинарству, коју смо детаљније анализирали у поглављу о *Оливеру Твисту*.

Дикенс је, међутим, настојао да уређивањем новина допринесе побољшању викторијанских новинарских пракси. У речи уредника у првом броју изложио је основне циљеве новина. Издвајају се ужи, медијски циљ, и општи друштвени циљеви. *Дневне вести*, наводи уредник, настојаће да допринесу побољшању културе штампе и новинарства као професије:

> „Ми настојимо, у складу са нашим могућностима, да уздигнемо природу јавне штампе у Енглеској. Верујемо да би она достигла много виши положај и да би они који се користе њеном моћи били много цењенији као класа, и то као важна класа, када би се прочистила од склоности ка поганим нападима на саму себе, која се задржала само у Енглеској и Америци. Ми не разлучујемо ништа у уредничкој множини што оправдава господина, или тело господе, приликом одбацивања господског стрпљења и одговорности, и приликом давања маха малодушној сујети против ривала путем изопачења велике моћи – моћи, која је велика само ако је добра и поштена. Марка на новинама није исто што и марка на бочицама универзалних лекова, које овлашћују било шта, без обзира на то колико је лажно и чудовишно; сигурни смо да таква злоупотреба новинске марке, не само што вређа и одбија исправне људе у тим појединачним ноторним случајевима, већ се услед тако побуђених осећања, природно (иако неправедно), шири на целу штампу као делатност и

> као професију и ставља личности свих који су са њоме повезани у веома уназађен положај" ("THE DAILY NEWS" 1846: 4).

Употребу фикционалних поступака и књижевне реторике он не види као основну новинарску праксу коју треба поправити. Сујетни ривалитет који постоји међу новинарима и новинама оцењује као рак-рану новинарства. Непосредна алузија на однос *Тајмса* према његовим дебитантским новинама може изгледати помало лицемерна, с обзиром на јасно присуство супарничке настројености *Дневних вести* према устоличеном новинском гиганту. Међутим, пракса коју је Дикенс покушавао да оствари док је водио новине указује да је перципирани ривалитет са *Тајмсом* био покушај достизања стандарда дневних новина које је *Тајмс* поставио. То је наговештено у наставку уводне речи изражавајући стремљење ка „часној компетитивности" ("THE DAILY NEWS" 1846: 4). Једна од Дикенсових најупечатљивијих уређивачких стратегија био је покушај остваривања блиске и колегијалне сарадње са другим новинама, превасходно у послу прикупљања вести. Сарадња коју су *Дневне вести* у првом реду остариле са *Јутарњом хроником* и *Јутарњим весником* представља рудиментарну назнаку институције новинске агенције. Без обзира на то што се Дикенс на уредничкој позицији веома кратко задржао, чињеница да је уопште прихватио овај посао, као и став изнет у уредничком обраћању, говоре о његовој искреној заинтересованости за делатност дневне штампе и новинарства. Ангажман на *Дневним вестима* за њега више није био успутан посао који се „одрађује" за новац, као што му је рад у новинама био на почетку каријере. Са скоро петнаест година искуства писања у разним форматима, он је увидео колика је моћ дневне штампе и колико је важно култивисати и унапредити како медиј, тако и људе који га стварају. Деценију раније, узлетање на књижевно небо могло је изгледати као отискивање у сферу која је јасно омеђена од ефемерних периодика. Средином четрдесетих било је извесно да књижевно небо није постојало као хомогена сфера. Постојало је хетерогено и динамично небо штампе, на ком су књижевност, новинарство, па и огласи лебдели заједно.

Општи друштвени циљеви новина били су: „Напредак и побољшање на пољу образовања, грађанских и верских слобода и једнаких права" ("THE DAILY NEWS" 1846: 4). Све су то били циљеви које је настојао да оствари и својим књижевним делима. Проширење своје делатности на уређивање дневних новина могло се видети као покушај да оснажи своју борбу водећи је применом различитих тактика на више фронтова и одједном. Надовезујући се на писмо објављено почетком фебруара као уреднички коментар на извештај о „дрољавим школама", Дру подвлачи трансмедијски и транс-жанровски аспекат Дикенсовог деловања и стварања. Пред крај писма он наводи:

> „Оглас о предавању о дрољавим школама из јучерашњих новина ме је навео да изнесем ова запажања. Лако сам им могао дати други облик; али, ово писмо вам упућујем у нади да ће неки читаоци који би иначе нехотице пренебрегнули овај чланак, бити привучени захваљујући томе што сам им интересовање већ побудио као писац књижевности" (DICKENS 1846: 4).

Дикенс претпоставља да рецепција повезује његове публикације трансмедијски и транстекстуално, и зато сваку своју публикацију види као својеврстан оглас или препоруку за неку другу. Расплинутост је, недвосмислено, имала и самопромотивни карактер. Упутно је да у писму наводи да је његово интересовање за посету једној од дрољавих школа побудио оглас из новина. Чланак о посети је био још један од обећаних и неиспоручених текстова за *Единбуршки преглед*. Као и у случају ненаписаног новинарског текста о деци запосленој у рудницима и фабрикама за овај тромесечни часопис, Дикенс се поново опредељује да важну друштвену тему обради на *ad hoc* начин и објави у дневним

новинама. За то му, како наводи, подстрек поново даје оглас у новинама. Дикенс прави једну значајну разлику између свог приступа књижевном и новинарском писању. Његова књижевна дела служе као препоруке и огласи за новинарски рад, а не обрнуто. То се може разумети као потпуно логична стратегија, узимајући у обзир све што је већ речено о популарности фикције на тржишту штампе тог доба. Фикција се боље продавала, а могла је допринети и бољој продаји фактографије, уколико је искоришћена њена огласна моћ. С тим у вези, Дикенс је посвећивао знатно више времена и пажње обликовању својих фикционалних дела, знајући да она уједно имају претензије и на статус књижевног дела и на функцију огласа за његове новинарске текстове и новине.

Ипак, пажљивим читањем првих бројева *Дневних вести* открива се суштинска везаност успеха књижевних дела за епитекст расејан у сваколиким обличјима у мору периодичне штампе. Промотивно дејство није било једносмерно. Напротив, новине и други периодици имали су главну улогу у промоцији књижевности. У првом броју *Дневних вести* највећи број огласа био је за нова издања књига. У многима од њих, поред сажетка, материјалних одлика издања и цене, стоје цитати новинских рецензија. Иако се не оглашава ниједно Дикенсово књижевно дело, четири огласа најављују извођење различитих позоришних адаптација *Цврчка на огњишту*. Поред тога, два огласа реферишу на публикације музичких композиција инспирисаних *Цврчком на огњишту*: *Цврчкова полка* „уз одобрење Чарлса Дикенса, по његовом последњем делу" ("JULLIEN'S MUSICAL NOVELTIES" 1846: 8) и *Цврчак на огњишту* „нови божићни квадрил уз највеће поштовање посвећен Чарлсу Дикенсу" ("THE MUSICAL BOUQUET, NO. 57" 1846: 8). У другом броју се појављују знатно занимљивије референце на Дикенсову последњу божићну књигу. Два сукцесивна огласа користе *Цврчка на огњишту* за рекламирање својих текстилних производа и кројачких услуга. Оглас кројачке радње браће Семјуел је дословно насловљен „Цврчак на огњишту" и започиње стиховима који подражавају атмосферу Дикенсове приче. Цврчковој песми радости и добродошлице придружује се топлина домаћег огњишта као контрапункт хладном зимском времену. Но, поред песме и огњишта, топлину пружа и одећа браће Семјуел:

> „'Цврчак на огњишту!'
> Његов цврк казује свима,
> Чујте речи злата вредне,
> Нек' сви верују њима:
> Зимско доба кад завеје,
> Два су топла друга ту.
> Ватра дом сваки греје,
> Вани одежда пружа топлоту!" ("THE CRICKET ON THE HEARTH" 1846: 8).

Након песме, следи прозни део огласа у ком браћа Семјуел рекламирају свој нови систем кројења по мери. Он омогућава уштеду у материјалу и троструко нижу цену одеће. Ништа од услуга и производа које нуде нема директну везу са топлом, зимском одећом. Алудирање на Дикенсову причу служи само као пригодни мамац за оглашавање у зимској сезони и користи актуелну популарност приче ради пласирања својих производа и услуга. Повратно, самим реферисањем, оглас кројача посредно промовише Дикенсово дело.

Одмах испод њега је други оглас који такође кроз стихове рекламира конкурентног кројача. „Сторијев Цврчак на огњишту" инструментализује референцу на знатно вишеслојнији начин. Као и у првом, песма започиње призивањем атмосфере Дикенсове приче, овде прецизније, са више детаља. Песми „нашег старог пријатеља цврчка на огњишту" се придружује и добро познати чајник. Њихова песма поново служи како би препоручила кројачницу. Међутим, Сторијева кројачница то чини уводећи линију

аргументације која се не асоцира толико на саму причу *Цврчак на огњишту* колико на препознатљиви друштвено-ангажовани печат целокупног опуса њеног писца. Песма цврчка и чајника опомиње на индустријализацију текстилне израде као једне од „страшних сплетки данашњих дана". Произвођачи конфекцијске одеће краду од сиромашних, односно од фабричких радника „који осамнаест часова сваког дана трудбенички раде док у беди не ишчезну све њихове наде". Слично сентименту *Звона*, Сторијев оглас најављује долазак новог времена и окончање „презривог убијања сиромашних шваља". Кројачки оглас на тренутак појачава драматичност те промене: „повративши разум, жртве ће постати гневне". Призивајући слику гневне руље, попут оних из *Барнабија Раџа*, или много актуелнијих чартиста, оглас ипак остаје само оглас за кројачницу. Гневне жртве текстилне индустрије неће покренути било какву разорну револуционарну побуну, већ ће „потражити правог кројача" и „још једном обући праву одећу". Сторијеву одећу, наравно, и то по тридесет одсто нижој цени.

Из ових примера видимо домете Дикенсовог утицаја и разноврсност канала и дискурса путем којих су његови текстови проникли у поре викторијанске културе и постали део њене стварности. Као главни уредник, Дикенс је уређивао и огласе *Дневних вести* и у том својству није стајао на пут оваквој врсти комодификације својих уметничких творевина. Напротив, прихватањем огласа који су његову актуелну божићну причу користили у комерцијалне сврхе и искоришћавали њене асоцијативне и имагинативне потенцијале зарад промовисања сопствених материјалних производа, Дикенс је и сам остваривао двоструку корист. Од огласа је жњео финансије неопходне за рад новина које је уређивао, а уједно добијао бесплатну промоцију својих књижевних дела. Више од свега, путем њих је постављао темеље викторијанског књижевног реализма, који је своје ефекте стварности остваривао не само кроз речи, већ и кроз ствари.

Оглас који сажима испреплетан однос књижевности и новинарства, и њихово поистовећивање са робом на тржишту путем оглашавања, такође излази у другом броју *Дневних вести*. У одељку са огласима за прехрамбене производе налази се оглас под називом „Стигао је холандски лосос". Цео оглас је написан у стиху и кроз шаљиви наратив говори о доспећу испоруке лососа и повољној продајној цени. Стиховни оглас се затим позива на Дикенса, његово актуелно књижевно дело, и његове новине:

> „Прошлог месеца риба беше у оскудици,
> Дикенсе, ти си малог 'Цврчка на огњишту'
> Лепо исцврцкао, и трговао, а ја у беспарици.
> Дикенсе, сад јако куцам на твом степеништу,
> Чујеш ли ме на отичару свом, господине?
> Риба је сад буд зашто – пожели ми срећу!
> И ја ћу узвратити жељу за твоје новине" (TAYLOR 1846: 1).

Трговац рибом себе поистовећује са Дикенсом – обојица су пословни људи. Обојица тргују, свеједно да ли речима или рибом. Трговац рибом саставља оглас у ком помиње и Дикенсову последњу књигу и нови лист, као израз колегијалног односа између два трговца. Истовремено, то чини знајући да путем реферисања на Дикенсове „производе" може боље продати сопствени. Дикенс као уредник прихвата да објави оглас о холандском лососу у свом листу, јер разуме да у оквирима индустрије штампе сваки успешни књижевник и новинар мора умети и да тргује. Чувена опаска Ентонија Тролопа да се Дикенсове књиге продају попут овчијих бутки или векни хлеба (JOHN 2010: 3), може се проширити додатком свежих, јефтиних холандских лососа.

Дикенсов кратак рад при *Дневним вестима* био је значајан јер је осветлио његове ставове о природи и циљевима периодичне штампе и новинарства. Такође, по први пут се нашао у позицији да озбиљније и са више личне одговорности искуси питања пословања на тржишту штампе. Показало се да у том тренутку и тим околностима није био спреман за такав пословни подухват. Са места уредника је иступио после непуних месец дана од почетка објављивања новина. Још кратко време је наставио да прилаже ауторске текстове као новинар сарадник, али је и то коначно прекинуо средином марта 1846. године. Уследила је Дикенсова најдужа пауза у новинарском раду. Наредне две године уопште није објављивао новинарске текстове. У потпуности се предао раду на следећем роману *Добмију и сину*, који ће потоња критика видети као једно од неколико дела која означавају почетак ере великог викторијанског реалистичког романа. На новинарску сцену ће се вратити са новим часописом *Домаће речи*, којим ће успети да оствари своју замисао „побољшаног" новинарства. Та замисао је подразумевала јединственог уредника налик на надахнутог усменог приповедача и неуморно истицање имагинације и фикционализације као примарних средстава за промену савремене друштвене стварности.

5. ЗАКЉУЧАК.

Испратили смо књижевни и новинарски рад Чарлса Дикенса у периоду од 1833. до 1846. године са циљем да осветлимо међусобни однос две праксе писања у његовом стваралаштву. Тај однос смо посматрали и на плану одлика самих текстова, и на плану пишчевих ставова о циљевима и могућностима књижевности, односно новинарства. Увидели смо значај и утицај спољашњих, медијских чинилаца на образовање Дикенсове списатељске праксе и поетике, естетике и етике. Такође, увидели смо улогу Дикенсовог рада у усмеравању књижевних поетика, новинарске професије, као и у развоју медија штампе.

Основно интересовање нашег рада било је усмерено на уочавање преплитања и мешања две праксе писања, које су Дикенсове текстове чиниле амбивалентним у погледу фикционалности, односно у погледу њихове релације према стварности и њиховог истиносног статуса. Фикцију смо одредили као кључну теоријску категорију рада и дефинисали је као медијску конвенцију. Издвојили смо три примарна чиниоца која образују конвенцију фикције: медијски садржај (текст и паратекст), ствараоце медијског садржаја (писац, уредник или издавач) и примаоце медијског садржаја (читалац и публика). На основу тога, трагове фикције груписали смо у текстуалне, паратекстуалне, интенционалне и ефективне.

Како бисмо објаснили и контекстуализовали тачке преплитања књижевног и новинарског, односно амбиваленције поводом фикционалног статуса текстова, ослонили смо се на појам чињеничних фикција, који уводи Ленард Дејвис. Наша полазишна хипотеза била је да је испреплетеност књижевног и новинарског у Дикенсовом стваралаштву део традиције чињеничних фикција. Поред тога, увели смо комплементарни појам фикционалних чињеница. Настојали смо да покажемо да се Дикенсово стваралаштво може сврстати и у ту традицију културе штампе. Наша кључна теза била је да је мешање новинарских и књижевних елемената чинило Дикенсове текстове привлачнијим и приступачнијим за читалачку публику, те да је та одлика његовог стваралаштва један од најзначајнијих узрока његове велике популарности. Сагледавањем Дикенсових текстова у контексту индустрије и културе штампе, и у оквиру ње, токова књижевних поетика и развоја викторијанског новинарства, испитали смо основаност ових теза. Истраживањем смо дошли до два кључна увида, који уједно дају одговоре на постављене хипотезе.

1. Однос новинарства и књижевности у Дикенсовом стваралаштву у периоду од 1833. до 1846. године био је променљив и обележен двема кључним прекретницама. Прву прекретницу представљао је роман *Стара продавница реткости* (1840–1841) и часопис *Часовник господина Хамфрија*, у оквиру ког је објављен; друга прекретница се догодила након Дикенсовог путовања у Америку 1842. године, и догађа се као последица америчког искуства и дела која је оно изнедрило. У *Часовнику господина Хамфрија* Дикенс уводи поетичко начело приказивања „романтичне стране познатих ствари", које даље развија у *Старој продавници реткости*. Тиме јасније омеђује своју књижевност од новинарства, отворено истичући фикционалност књижевности, што је до тада био склон да прикрива или негира. Америчко искуство продубљује Дикенсово разумевање и ставове поводом штампе као медија и новинарства као делатности. У годинама након повратка са путовања, његово виђење новинарства се значајно мења и он показује много већу одлучност да у јавности буде присутан и као књижевник и као новинар. Ова два преокрета можемо сагледати у контексту Дикенсовог односа према традицијама чињеничних фикција и фикционалних чињеница. У том погледу, први преокрет је означио

Дикенсово напуштање традиције чињеничних фикција; другим преокретом је закорачио у традицију фикционалних чињеница.
Појам чињеничних фикција преузели смо од Ленарда Дејвиса, који њиме означава жанр романа, тачније енглески роман осамнаестог века. Дејвис користи појам како би нагласио амбивалентан однос према фикционалности који карактерише роман. Амбивалентност проистиче из историјске везаности жанра романа и жанра вести, односно заједничких корена романескног и новинарског дискурса. Како Дејвис показује, прикривање фикционалности јесте чест романескни поступак којим се овај жанр валидира као дискурс преношења истине. У пракси, то се обично испољава опонашањем фактографских жанрова и тврдњама о истинитости написаног. Кроз таква фингирања и поигравања, роман представља и жанр који подрива, критикује или преиспитује друге праксе преношења стварности присутне у култури штампе.
Ми смо појам чињеничних фикција проширили, допуштајући да врста амбиваленције о којој Дејвис говори није искључиво карактеристика романа, већ и других сродних фикционалних жанрова. Установили смо да је та традиција постојала и у раном викторијанском периоду и осветлили околности које су је подстицале. Три кључна чиниоца су утицала на одржавање и развој традиције чињеничних фикција у периоду који изучавамо.
На првом месту, то је била неприступачност вести и новина. Штампани формати који су објављивали вести, махом дневне новине, сносили су терет „пореза на знање". Стога су цене дневних новина биле високе и неприуштиве широј публици. Оснивање периодика који нису потпадали под опорезивану категорију постала је честа пракса. То су углавном били недељници и месечници који нису садржали вести, барем не у оном облику у којем их је закон дефинисао. Такве периодике смо објединили под заједничким именитељем часописа. Они су били парадигматичан медијски облик културе штампе раног викторијанског периода, јер су најбоље одражавали мешовитост и неомеђеност тадашње медијске производње. Часописи су били јефтинији за производњу од књига и новина, те су омогућавали ширу дистрибуцију и продају. У њима је фикција коришћена као начин да се актуелни садржај посредно пренесе или коментарише, што објашњава приметни пораст савремене и локалне тематике у фикционалном садржају. Фикција постаје конкурентна пракса новинарској у приказивању актуелних догађаја и савремене стварности, што је чинило две праксе писања сличнијим на текстуалном плану. „Порези на знање" су били правно ограничење које је посредно утицало на развој једне од темељних одлика поетике деветнаестовековног реализма, односно на усмерење ка приказивању савремене друштвене стварности.
Други важан чинилац биле су промене медијских формата и жанрова. Период који смо истражили био је обележен значајним променама у индустрији и култури штампе, које су се одражавале на класификацију штампаних производа и на одређење њихових кључних одлика. Велико ширење медијског окружења значило је повећање броја гласила, проширење читалаштва и развој система дистрибуције. Развијају се нови медијски облици и жанрови, од којих су многи хибридни или варијације постојећих. Основна промена која је за нас битна јесте та да књижевност престаје да буде строго везана за штампани облик књиге и почиње да се објављује у периодичним форматима. Тиме се књижевни садржај својим формалним одликама – обликом издања и учесталошћу публиковања – приближава новинарском. Серијални ритмови публикације књижевности учинили су и рецепцију фикције сличнијом праћењу вести. То је на нивоу рецепције доприносило замагљивању граница између књижевности и новинарства.
Коначно, традицију чињеничних фикција подстицала је спрега комерцијалних и идеолошких аспеката штампе. Продор фикционалног садржаја у периодичну штампу био је непосредна последица комерцијализације и масовизације медија штампе. Масовни

медији зависили су од масовне продаје. Спуштање цена публикација био је први услов за обезбеђивање веће продаје. Међутим, ниске цене нису биле довољне за добру продају; морало се удовољити и укусу читалаца. Фикција је била корисна за пословање масовних медија због тога што је одговарала укусу читалачке публике. Објављивање фикционалног садржаја у периодичној штампи био је начин да се привуче читалачка публика. За продор приуштивих периодика, самим тим и масовизацију штампе, најзаслужније су биле две духовне и идејне струје – протестантска и утилитаристичка – које су се изричито супротстављале фикцији. То је стварало сукоб комерцијалних и идеолошких интереса. Ипак, фикција је била све присутнија на страницама популарних протестантских и утилитаристичких часописа, јер је њихов циљ био преношење својих „истина" што већем броју становника. Због своје популарности, фикција је коришћена као ефикасно средство за поспешивање продаје „истина". Услед владајућег подозрења према имагинативном, секуларном или фриволном, како је популарна проза обично конотирана, фикционалност се у популарним периодицима неретко прикривала, маскирала или негирала. Фикција је оправдање и доказ вредности налазила у тврдњама о својим чињеничним основама, или претворном фактографском статусу. Тако се препоручивала као штампана пракса која има спознајни карактер и која може да преноси истину. Своју претворно чињеничну природу фикција није исказивала само истицањем своје сличности са стварношћу, већ и опонашањем фактографских штампаних жанрова.

Дикенс је своју књижевну каријеру започео писањем чињеничних фикција. Његова прва дела била су изузетно амбивалентна у погледу фикционалности. Путем анализе *Бозових скица* видели смо да је Дикенс стремио да „узлети у књижевно небо" путем „крхке машинерије" новинарских прича и скица. Пишчеви предговори додати сабраним издањима сведоче о огледној природи дела. У њима се истичу јединство и целовитост као конвенције које текст чине књижевним. Објављивање у књишком формату представљало је врсту иницијације у сферу књижевности. Новинарство је могло постати књижевност променом формата. Међутим, Дикенс је за потребе томских издања уносио и текстуалне и паратекстуалне измене, којима је настојао да додатно истакне књижевну природу свог дела. Измене су укључивале ублажавање референцијалности, преображај приповедача из новинарског у књижевног фланера уклањањем субјективних приповедачких коментара, и примену препознатљивих књижевних стилских и приповедних поступака, попут анимације и доживљеног говора. Неке од текстуалних измена, попут типизације у карактеризацији, упућују на то да се у *Бозовим скицама* нуде и нове књижевне конвенције, које можемо окарактерисати као конвенције раног викторијанског реализма. За нас је посебно важно што је приликом измена уклањао референце на оригиналне штампане медије у којима су приче и скице објављене, као и на друге новинарске текстове које је писао. На почетку своје каријере статус књижевника је настојао да обезбеди извесним ограђивањем од сопственог новинарског рада.

Без обзира на све измене, скице, као фикционално амбивалентан жанр, суштински су припадале међупростору књижевности и новинарства. *Бозове скице* се до данас сврставају у Дикенсово новинарство.

„Узлетање на књижевно небо" путем „крхке машинерије" сабраног издања прича и скица објављених у новинама није било толико проблематично због крхкости новинарских текстова, колико због крхкости идеје књижевног неба. Очекивање које је имао од томског издања *Бозових скица* било је одјек начина размишљања чије је време било на измаку. Материјални облик издања, односно појавни облик књиге, као конвенционална одредница књижевног статуса текста, постајала је превазиђена. Сам Дикенс је својим наредним делом, нехотично, подстакао промену те парадигме.

У контексту развоја медија штампе и романа као жанра у раном викторијанском периоду, *Пиквиков клуб* је Дикенсово најутицајније и најзначајније дело. Публикација овог дела била је преломна тачка у раној викторијанској штампи, јер је довела до промене конвенција према којима је услов за књижевни статус представљао облик издања. Након Дикенсовог првог романа серијални периодични начин објављивања успоставља се као прихваћен и признат облик издавања књижевних дела, односно романа. У прилог тој тврдњи сведоче Дикенсова наредна дела, *Оливер Твист* и *Николас Никлби*. Током првих месеци објављивања *Оливера Твиста*, статус дела био је неодређен и амбивалентан као и у случају *Пиквика*. То се објашњава чињеницом да је објављивање *Твиста* започето пре него што је објављивање *Пиквика* завршено. Тек по завршетку серијалне публикације, *Пиквиковом клубу* се признаје статус романа, а тада и *Оливер Твист* почиње да се посматра као роман. *Николас Никлби*, напротив, од самог почетка објављивања ужива статус серијалног романа.

Пиквиков клуб започет је као парадигматичан пример чињеничних фикција. То је био низ хумористичких скица о авантурама кокни спортиста, какве су се могле читати у новинама. Публикација није имала аутора, већ уредника, који је тврдио да само уређује записе и документе дотичног клуба. Међутим, са одмицањем месечних бројева, интенционални, текстуални, паратекстуални и ефективни трагови фикције постајали су све присутнији. Упоредо са преображајем у дело фикције, *Пиквиков клуб* је остављао све снажнији утисак сличности са стварним животом. Томе је допринело удвајање просторне и временске серијалности као структуралних и значењских темеља дела. Одвијање дела личило је на одвијање свакодневног, читаоцима познатог, живота. Такав утисак није постигнут кохерентношћу дела. Напротив, некохерентност, епизодичност и серијалност чиниле су *Пиквиков клуб* реалистичним. Уместо да се повинује критикама поводом некохерентности, Дикенс је пригрлио некохерентност као начело реалистичког приказивања стварности, чиме је поставио један од својих првих поетичких постулата. Поред тога, пишући *Пиквика*, открио је један од најмоћнијих ефеката продужене, серијалне фикције: буђење саосећања према измишљеним ликовима. Од уредника записа клуба дебељушкастог, смешног и умишљеног научника, током двогодишњег писања Пиквик постао „уредников" фикционални пријатељ. Слично осећање развили су и читаоци, судећи по запањујуће великој популарности дела. Утисак који је роман остављао био је толико снажан, да је покренуо културни феномен фикционализације стварности. Управо због начина на који су читаоци из месеца у месец пратили авантуре Пиквика и дружине, чврсто усидрене у стварни свет богатом референцијалношћу, читаоци су се саживели са делом толико да су, по његовом завршетку, наставили да домишљају. У штампи су се појавили бројни плагирани наставци *Пиквика*; у популарној уметности бројне адаптације; на тржишту бројни Пиквик производи. *Пиквиков клуб* је дубоко проникао у културу робе и путем ње добио нове, материјалне видове постојања. Најинтересантније од свега биле су некомерцијалне праксе читалаца. Љубитељи *Пиквиковог клуба* почели су да оснивају сопствене Пиквик клубове. Опонашајући своје омиљене ликове, састајали су се, расправљали о актуелним темама, путовали и дружили се. Дикенсов први роман се из чињеничне фикције претворио у чињенице стварности.

Оливер Твист и *Николас Никлби* су задржали многе амбивалентности поводом своје фикционалности, превасходно због изражене референцијалности на савремену стварност и ангажованости карактеристичне за новинарство. *Твист* је започео као низ скица о измишљеном градићу Блатомаглићу у часопису *Бентлијева сваштара.* Личио је на новинарску сатиру уперену против актуелне горуће теме Новог закона о сиромашнима. *Никлби*, премда од почетка оглашен као роман, проистекао је из новинарског истраживања јоркширских интерната. Рецепција обележена трагањем за прототипом зликовца Сквирса и иницијативом гашења постојећих интерната сведочи о снажном

утиску стварности који је роман остављао. У *Твисту* Дикенс, односно Боз, и даље инсистира на истинитости текста и на његовој сличности са стварношћу; у *Никлбију* одустаје од таквог убеђивања читалаца. Напротив, у предговору првом томском издању, у ком је први пут потписан као Чарлс Дикенс, он истиче да је у роману представио „бледе слике" стварности. Тиме је наговештено његово одступање од традиције чињеничних фикција. У свом потоњем књижевном раду писац више не покушава да замаскира фикционалност, већ је отворено истиче. Разлог томе било је Дикенсово растуће подозрење према праксама штампе које су инсистирале на својим чињеничним основама.

Појам фикционалних чињеница увели смо како бисмо показали да је амбиваленција поводом фикционалности постојала и у новинарским жанровима, али на другачији начин. Фикционалним чињеницама означили смо новинарске жанрове који су се служили поступцима фикције у обликовању текста, али су упркос томе уживали статус чињенично истинитих, односно фактографских. Присуство таквих пракси писања отежавало је разликовање књижевног и новинарског на текстуалном плану. Кроз приказ контекста медија штампе тог времена, показали смо да су такве праксе биле уобичајене.
Дикенс је прозирао овај манир и критиковао га у својим раним текстовима. Најпотпунији приказ његовог односа према раном викторијанском новинарству ишчитава се из „Записа из Блатомаглића", дводелне пародије новинарских и научних извештаја. Мета критике није само чињенична тачност извештаја, већ и новинарска заокупљеност ексклузивношћу и експресношћу свог садржаја. Указује се на тривијалности које се преносе под притиском попуњавања новинских редова, а пласирају се као докази исцрпности и потпуности извештавања. Издајући се као пожртвовани професионалац, извештач „Записа" се, уистину, одаје бесмисленим спекулацијама и објављује непроверене информације и гласине. Извештавање се води императивом представљања прошлих догађаја као да се одвијају овде и сада. Како би надоместио реалну немогућност да прикаже унутрашња збивања ликова као да се дешавају овде и сада (што је оквирима фикције могуће), извештач прибегава нагађањима, прислушкивању и шпијунирању. Дикенс раскринкава читав извештачки поступак указујући на то да му циљ није приказивање стварности, већ приказивање утисака о стварности извештача упитне компетентности. Питање компетентности се преноси и на измишљеног уредника новина, који без икакве интервенције и провере, објављује све извештачеве белешке, под изговором пружања реалистичног и верног преноса. Одсуство етичности извештача, а још више уредника је упадљиво. Таквим уређивањем и извештавањем јавност се обмањује тривијалним полуинформацијама и наводи се на веровање фикционалним чињеницама, чији је једини циљ промоција гласила које их објављује.
У радовима након *Пиквикового клуба* Дикенсова тежња ка друштвеном ангажману путем писања постаје израженија. Заоштрава се проблематика верног представљања стварности, а Дикенс јасније изражава своје разумевање функције различитих јавних дискурса, врста и интензитета утицаја, као и циљева који се њима могу постићи. У погледу утицаја на савремену стварност, Дикенс књижевности даје предност у односу на новинарство. Путем својих књижевних дела, он се обрушава и на друге форме јавних дискурса који почивају на претпоставци чињеничне тачности. Његов став се објашњава дубоким презиром који је гајио према владајућим утилитаристичким доктринама и култу чињеница. Увиђао је да идеологија утилитаризма обликује јавни, политички дискурс. Политичка пропаганда почивала је на истицању неприкосновености и тачности статистичких, чињеничних налаза. Дикенс се таквим дискурсима не противи само зато што сумња у њихову истинитост, већ и због њихових етичких импликација. Реторика утилитаризма подстицала је друштвену отуђеност и безосећајност, које је сматрао кореном друштвених неправди.

У *Оливеру Твисту* и *Николасу Никлбију* Дикенс посеже за реториком мелодраме као средством борбе против доминантног јавног дискурса, наводно утемељеног на чињеницама. Употреба мелодрамске реторике била је распрострањен вид борбе у тадашњој штампи. Углавном су је користили противници државних реформи спровођених током тридесетих и почетком четрдесетих година. Дикенсова одлука да низ скица претвори у роман издвојила је *Оливера Твиста* из овог корпуса штампе. Наиме, за разлику од већине новинарских, пропагандних прича, које су трагичним завршецима скретале пажњу на суровост стварности, Дикенсов други роман имао је срећан крај. У том погледу, он је начела мелодраме, која је конвенционално имала срећан крај, применио у потпуности. Мелодраму није користио само како би привукао пажњу публике побуђивањем сажаљења и згрожености, већ и пружањем наде у другачије верзије стварности. Замишљање алтернативних реалности било је преимућство које је фикција омогућавала. Тако је уједно служила као критика постојеће реалности, подсећајући да је и она плод нечијих замисли – политичких замисли израженим речима закона, који се представљао као неприкосновен. Завршетак *Твиста* није био реалистичан, али је Дикенс остао упоран при томе да је све што је приказао истина. Овим романом Дикенс није само критиковао власт и њене реформе, већ и улогу штампе у оснаживању и оправдавању идеологије државних реформи и величању истинитости информација које су пласиране као чињенице. Дикенс је релативизовао истинитост званичних дискурса заснованих на чињеницама, односно скренуо пажњу на њихову фикционалност. То је чинио како би се супротставио ширењу отуђења и безосећајности, које је видео као крајњи циљ пореформских наратива. Насупрот томе, циљ његове фикције било је подстицање саосећања у друштву, што је сматрао неопходним, првим кораком ка решавању питања глади, беде, сиромаштва, криминала и неправде, које приказује у *Оливеру Твисту*.

У *Николасу Никлбију* елементи мелодраме су још присутнији него у претходном роману. Наглашену мелодрамску театралност Дикенс овде користи као начин да укаже на театралну претворност других пракси писања, које насупрот мелодрами, не признају сопствену фикционалност. Конкретно, обрушава се на праксу оглашавања и лажна обећања која су путем огласа давана. Свој фикционални приказ јоркширске школе супротставио је лажним приказима, какви су о тим школама могли да се нађу у новинским огласима. Тиме је оголио поступак фикционализације чињеница, карактеристичним за огласе. Као алтернативу, понудио је дело које није остављало много сумњи поводом своје фикционалности и које се, попут претходног, завршава срећно.

Срећни мелодрамски завршеци *Твиста* и *Никлбија* су на својеврстан начин коментарисали значајан аспект новинарске праксе. У политички и друштвено-ангажованом новинарству постојала је склоност ка пређуткивању реалних бољитака у друштву, чак и када се, захваљујући агитацији, постигну жељене промене. Одржавање сталне тензије била је једна од носећих одлика новинарства, посебно дневног, јер је постојање свакодневне тензије и свакодневних сукоба јамчило да ће свакога дана бити и вести, којима се могу попунити странице штампе. Дикенс је, чини се, прозирао да та новинарска тензија није нужно била огледало стварности, већ само погонско гориво за одржавање индустрије вести. Зато у *Никлбију* поставља сукоб који има веома јасно разрешење. Проблем савремене стварности око којег је развио *Никлбија* били су нехумани јоркширски интернати. На крају романа фикционални јоркширски интернат бива распуштен. Под утицајем романа, затварају се и многи стварни јоркширски интернати.

Дикенс ипак није намеравао да се одрекне новинарског рада зарад развијања искључиво књижевне каријере. Сваштарска концепција часописа *Часовник господина Хамфрија* сведочи о његовој визији новинарства као суштински испреплетеног са књижевношћу. Међутим, у пракси, *Часовник господина Хамфрија* чинила је искључиво фикција, а после

само неколико месеци, он се у потпуности претворио у серијални роман *Стару продавницу реткости*. Поред тога што је неуспешни часопис изнедрио Дикенсов најуспешнији роман до тада, он је значајан и за развој Дикенсове поетике. Наиме, у *Часовнику господина Хамфрија* Дикенс први пут примењује поетичко начело које ће у развијенијим облицима примењивати до краја своје каријере: приказивање романтичне стране познатих ствари. То је био значајан заокрет у односу на позицију из које је до тада писао. Док је у дотадашњим делима истицао реалистичност представљене стварности, сада је хотимично покушавао да познату стварност онеобичи, пропуштајући је кроз имагинативну субјективну визуру приповедача. Насупрот смеру у ком је прекрајао *Бозове скице*, уклањајући субјективне коментаре новинара како би га преиначио у објективног посматрача, односно књижевног приповедача, у часопису се, пратећи осамнаестовековне узоре, врађа изражено субјективном приповедачу, односно ејдолону Хамфрију. Иако напуштањем оквира недељника, Дикенс уклања и лик Хамфрија, роман који проистиче из часописа не одликује обезличена објективна перспектива, већ присуство мултиперспективизма субјективних ликова.

Поетички принцип приказивања романтичне стране познатих ствари у *Старој продавници реткости* добија конкретнији облик. Сагледавајући роман у целини, видимо да Дикенс не одустаје од реалистичког приказивања савремене стварности. Напротив, смрти главне јунакиње и главног антагонисте показује развој његове свести о усвајању принципа вероватности и веродостојности у обликовању радње. Алегоријски ликови, попут Мале Нел и Квилпа, не могу опстати у стварности у коју су урођени. Међутим, кроз наратив трећег главног лика романа, Дика Свивелера, Дикенс открива начин да помири реализам и идеализам, односно прозу прилика и поезију срца. Свивелер је образовни јунак овог романа. Он познаје, прихвата и припада реалности која га окружује, за разлику од Нел и Квилпа. Сопственом имагинацијом и вером, Дик успева да промени неке аспекте те реалности. Романтична страна познатих ствари открива се кроз Свивелерову визуру, а његово делање показује како се имагинацијом ефективно може мењати реалност. Он не утврђује чињенице, већ уочава потенцијале, које затим, делањем, остварује.

Свивелер је једна од најзначајнијих имагинативних творевина Дикенсовог раног стваралаштва управо зато што кроз њега осликава сопствену стваралачку мисију. То је стварање фикција које нису истините због тога што личе на чињенице, или на основу тврдњи да су чињенице, већ због тога што својом убедљивошћу и привлачношћу односе победу над чињеницама и постављају другу парадигму истине. Откривањем романтичне стране познатих ствари као поетичког начела, Дикенс се удаљава од прикривања фикционалности својих дела. Такво усмерење се назире већ у истицању мелодраматичности у претходна два романа, као и у поменутом предговору *Никлбија*. Спојем сентиментализма и реализма у *Старој продавници реткости*, Дикенс отвореније и одлучније истиче фикцију као надмоћнији начин за постизање циљева своје јавне писане речи. Циљ није верно представљање чињеничне стварности, већ и упућивање на све оно што се у стварности спутава и одбацује под притиском култа чињеница.

Стару продавницу реткости сматрамо прекретницом и због њене невероватно интензивне рецепције, која је проистекла из особеног споја сентименталности и реалистичности романа, као и услед недељног ритма серијализације. Снажно емотивно и когнитивно учешће читалаштва у роману стварало је нову врсту амбиваленције поводом његове фикционалности: фикција је постајала део стварности путем стварних реакција које је изазивала у читаоцима. Израженом сентименталношћу романа, Дикенс је настојао да пробуди саосећање у својим читаоцима, а затим да их нагна на јавно испољавање осећајности, како би цело друштво постало емпатичније. Кроз ликове романа и њихове саодносе, Дикенс приказује механизме саосећања и упућује на њихов метафикционални аспект. Тако од романа ствара полигон и средство за емоционално учење и васпитање. Он

одбија да сентименталност поистовети са нереалистичношћу, већ указује да је осећајност део реалности који је неправедно спутан. Својим делом настоји да обезбеди осећајности место које би у стварности требало да има. Серијализација је доприносила одржавању интересовања публике и подстицала њено емотивно и когнитивно учешће. Тако је рецепција фикције постајала део свакодневне стварности читалаца. Серијална фикција је стварала сличну врсту непрестане тензије и неизвесности као и новинарски ритмови вести. Читање серијалне фикције имало је исти друштвено-инклузивни карактер као и праћење актуелности и вести. Разлика је била у томе што је фикција била контролисанија. На првом месту, било је мање неизвесности поводом тога када ће следећи наставак бити објављен, што са стварним догађајима који су чинили вести, углавном није био случај. Друго, читаоци су били свесни измишљености фикције, о чему сведоче бројна писма читалаца *Старе продавнице реткости* упућена њеном аутору, са предлозима, молбама и упитима поводом наставка романа. Читаоци су имали утисак да могу лакше да утичу на одвијање фикционалне приче, него на токове стварних догађаја. Истакли смо да је фикција била уносна за пословање масовних штампаних медија. Додајемо да је серијална фикција била још уноснија. Она је одржавала продужено интересовање публике, јер је стварала утисак сличности одвијања фикционалног наратива и стварног живота, тиме допуштајући да фикција постане део свакодневице читалаца.

Чвршће утемељење Дикенсове књижевне поетике водило је и ка развоју његове списатељске вештине и доследности у примени конвенционалних књижевних начела. То се најбоље огледа у историјском роману *Барнабију Рацу*. Дикенс је пажљиво конципирао ово дело и доследно испратио конвенционално успостављену матрицу историјског романа. Без обзира на то што је и *Рац* излазио у учесталом, седмичном ритму, у његовом развоју било је мање импровизације. Било је јасно да је Дикенс имао унапред осмишљен план и да га се доследно држао. Текстуални трагови фикционалности су били недвосмислено и јасно уочљиви: кохерентност и целовитост представљеног света, међусобна повезаност појединачних елемената и целине, поузданост приповедача који све види и зна, док сам остаје невидљив и непознат, независност темпоралне структуре наратива од темпоралности стварности. Развој списатељског умећа се даље уочава у *Мартину Чазлвиту*, где недвосмислени трагови фикције такође отклањају амбивалентност поводом фикционалног статуса текста. Међутим, *Чазлвит* је уједно био и зрели и продубљени књижевни одговор на Дикенсово упознавање са крајњим импликацијама неодговорног, непристојног и поврх свега, фикционализованог новинарства.

Док је са *Старом продавницом реткости* јасније профилисао своје књижевно стваралаштво, америчко искуство допринело је чвршћем изграђивању Дикенсовог односа према новинарству. Приметно је да се након објављивања *Бозових скица*, вођен тежњом за књижевном афирмацијом, Дикенс сразмерно мање посвећивао непосредном новинарском раду. Чак и када јесте објављивао новинарске текстове у периодицима, они су се махом тицали књижевних и уметничких тема, или служили као критика новинарства. Актуелним друштвеним и политичким питањима и проблемима савремене стварности бавио се у својим књижевним делима, како због чињенице да је фикцију видео као ефикасније средство за постизање циљева својих јавних речи, тако и због подозрења према постојећим новинарским праксама.

Сусрет са америчком културом штампе довео је његов презир према новинарству до врхунца. Последица, међутим, није била одустајање од новинарске делатности, већ напротив, појачана жеља да допринесе њеном побољшању. Основни мотив за то био је што је моћ новинарства осетио на својој кожи. Свестан да та моћ неће јењати уколико се игнорише, он је прихватио да преузме активнију новинарску улогу.

Приступ обради својих личних искустава за потребе путописа *Америчке хартије* Дикенс развија као одговор на све оно што замера америчком новинарству. Путопис из Америке је његов први манифест новинарске етике. На првом месту, она је подразумевала пристојност и поштовање граница између приватног и јавног, суздржаност и одмереност личног става новинара, као и одговорност и увиђање контекстуалног дејства јавне речи. Без обзира на личну огорченост Америком, Дикенс није желео да својим путописом допринесе антиамеричкој пропаганди у Британији. Новинарски текст је требало да одговори и на захтеве тачности и објективности, али и да одговорно заузме своје место у јавном простору.

Реакције публике на путопис су, међутим, биле веома лоше. Дикенсови напори нису примећени, дело јесте оцењено као антиамеричка пропаганда, а његов сукоб са америчком штампом постаје још заоштренији. Поновно прибегавање фикцији као средству критике, односно сатиризацији америчке културе и штампе у *Мартину Чазлвиту*, био је својеврсни одговор на *Америчке хартије*. У роману Дикенс преиспитује форме представљања стварности и спознајне могућности које нуде. *Чазлвит* даје одговоре на кључна епистемолошка и етичка питања која су провејавала у претходним делима. Дикенсов шести роман био је његова најзрелија методолошка употреба фикције до тада. Путем метапоетичког и метареалистичког слоја романа, он је истражио могућности фикције као средства за потпуније и дубље разумевање сложености спознавања и представљања стварности у свету масовних медија, хиперпродукције штампаног садржаја и многоструких „истина". У целости, роман није приказивао стварност реалистично, већ са много хотимичног сатиричног преувеличавања, што је посебно изражено у америчким епизодама. Истражено је значење реализма које се није односило на реалистичко представљање стварности, већ на реалистички приказ начина на који се до спознаје стварности долази. Приповедач *Чазлвита* час наступа као свезнајући, час признаје немогућност свезнања. Ликови су или творци или жртве лажних представа стварности. Светови су изграђени од непрегледних пространстава испуњених непоузданим штампаним информацијама, или пак лавринти наслага и талога наслеђа, чију је аутентичност и значење готово немогуће утврдити. Речи су комодификоване и развезане од стварносних појмова које представљају. „Истина" нема значење, већ тржишну вредност. У таквој реалности, фикција, која је признавала своју претворност, била је етички исправнија.

На насловници *Мартина Чазлвита* Дикенс се поново вратио паратексту „Edited by Boz". Овог пута, тај конвенционални елемент чињеничних фикција имао је потпуно другачије значење. Дикенс се сада није поигравао са фикционалношћу *Чазлвита*, као што је некада учинио са *Пиквиковим клубом*. Публика с обе стране Атлантика је тада веома добро знала ко је Боз и да је *Мартин Чазлвит* фикционални роман. Истицањем своје уредничке улоге, Дикенс се сада обрачунавао са ограниченошћу сопствених ауторских и приповедачких могућности у свету масовних медија, без обзира на славу и признања које је стекао. У *Чазлвиту* је огледао могућности фикције у подучавању и искористио је као вежбалиште критичког односа према другим видовима медијског представљања и посредовања стварности. Савременим речником, у *Чазлвиту* Дикенс показује како фикција може да буде уџбеник медијске писмености. Као таква, стајала је на супротном полу у односу на обавештеност, коју је нудило лоше новинарство и хотимично лажне представе стварности, на којима је почивало оглашавање.

С годинама, Дикенсово поверење у фикцију постајало је све чвршће. *Божићна песма* представљала је својеврстан хвалоспев фикцији и њеној спознајној и преображајној моћи. Сви трагови фикције које смо издвојили неприкривено су присутни у овој причи. Дикенс више не покушава да створи илузију да су његове фикције чињеничне, што се потврђује употребом фанатастичних елемената у причи. Он рачуна на преображајну моћ фикције да

стварности наметне нову парадигму истине, уместо чињеничне. Фикција, која има моћ да путем саосећања, буди и подстиче људску осећајност, за Дикенса представља најефектнији начин да се супротстави доктринама чињеница, које осећајност депласирају као бескорисну, или пак штетну. На примеру Скруџовог преображаја, он показује како се појединци из стварног света могу преобразити – прихватањем лекција фикције и применом поступака који одликују фикцију. Циљ Дикенсовог стваралаштва све отвореније и јасније постаје фикционализација чињеница, односно уочавање романтичне стране познатих ствари, и предлагање својим читаоцима како сами могу преузети такав начин посматрања стварности, не као вид бега, већ ради потпунијег урањања у њу и активнијег учешћа у њеном обликовању.

Међутим, Дикенс престаје да чува моћ фикције искључиво за књижевност. Он увиђа да фикција може имати сврховиту примену и у новинарству. Напори да допринесе побољшању друштвене стварности путем новинарства, али и самог новинарства као делатности, непосредно се огледају у његовој одлуци да прихвати посао уредника дневних новина. Иако је веома кратко обављао овај посао, ангажман при *Дневним вестима* сведочи о његовој визији бољег новинарства. За разлику примера новинарства који је пружио у *Америчким хартијама*, Дикенс се сада окреће другачијим новинарским принципима. Његова визија бољег новинарства подразумевала је личнији однос према новинарству. Потпис новинара, као гаранција ауторитета и признање субјективности изреченог, био је први корак ка етичком унапређењу професије. Такво новинарство код читаоца буди свест о томе да аутор не изриче универзалну истину, већ само једну од многих њених верзија и, следствено, покреће ефекат резервисаног поверења и критичког става према прочитаном. Такво новинарство упућује читаоца на откривање парадигматичних истина, насупрот нуђењу чињеничних истина. Коначно, такво новинарство омогућава спознају сопствених осећања, буђење саосећања према другима и даје подстрек за активно ширење саосећања у друштву.

Таква визија новинарства подразумевала је известан степен фикционализације чињеница. Кључни критеријум за Дикенса били су циљеви фикционализације. За разлику од новинарских пракси које је критиковао, његов приступ фикционализацији чињеница темељио се на претпоставци о надмоћи фикције наспрам чињеница, као пута до спознаје стварности и начина за агитацију промена у стварности. С обзиром на његову искрену веру у моћ фикције и на свест о њеној уносности на тржишту штампе, Дикенс је својим радом све приметније исказивао став да циљ оправдава средство. Борба против незнања, немаштине, опасних доктрина, неправде и неједнакости и, понајвише, борба за саосећајније друштво, били су циљеви које је сматрао да путем фикције може лакше и ефектније остварити. Када је средином четрдесетих година, без стида и прикривања, иступио у јавности као новинар, Дикенс је то учинио с настојањем да новинарство побољша тако што ће га оплеменити траговима фикције.

Овим истраживањем дошли смо само до почетних назнака овакве новинарске поетике. Њу ће Дикенс у потпуности развити тек након 1850. године, приликом рада на свом часопису *Домаће речи*. Симптоматично, мото овог часописа био је истоветан постулату његове књижевне поетике – приказивање романтичне стране познатих ствари.

Закључујемо да је Дикенс од 1833. до 1846. године новинарско и књижевно мешао на различите начине. Уочавамо један основни преокрет, односно промену смера угледања. Почевши своју каријеру писањем књижевности која је личила на новинарство, он пред крај овог периода почиње да пише новинарство које личи на књижевност. Његова рана књижевна дела су личила на новинарство, у складу са њиховом припадношћу традицији чињеничних фикција. Потоња дела која смо анализирали, почевши од *Старе продавнице реткости* одступила су од ове традиције. Њихови стварносни ефекти су постизани мимо

тврдњи о њиховој чињеничној истинитости. Откривањем начела приказивања романтичне стране познатих ствари, Дикенс је поставио темеље своје књижевне поетике. Списатељска сигурност, изграђена кроз континуирани развој те поетике, али и подстакнута изузетном рецепцијом код публике током прве деценије стваралаштва, резултирала је тиме да он поменути књижевни принцип усвоји и као парадигму за уобличавање свог новинарског израза. Следствено томе, његов каснији новинарски ангажман поприма карактеристичне одлике литерарне структуре.

2. Дикенсова прилагодљивост систему медија штампе била је основни узрок његове велике популарности. Образложењем овог увида пружамо потврду нашој централној хипотези: да су управо специфични модалитети прожимања књижевног и новинарског дискурса, уз ауторово прилагођавање захтевима медијског апарата, били кључни чиниоци његове друштвене релевантности и утицаја.

У циљу потпуније аргументације, неопходно је извршити анализу остварења која су у периоду од 1833. до 1846. године доживела најинтензивнију рецепцију: *Пиквикового клуба*, *Старе продавнице реткости* и *Божићне песме*. Анализа показује да у овим делима не постоји униформан модел синтезе новинарских и литерарних аспеката; напротив, свако од њих нуди специфичан жанровски хибрид који је одговарао тренутном развоју медијског контекста

Пиквиков клуб био је изразито сличан новинарству и утемељен је на амбивалентном односу према фикционалности. *Стара продавница реткости* почивала на поларитету реалистичко-референцијалног и сентиментално-алегоријског. *Божићна песма* била је недвосмилено фикционална; чак је и материјалним одликама издања комуницирала своју књижевну природу и вредност. Поред тога, *Божићна песма* није имала серијалну, продужену форму, која се показала као један од кључних чинилаца успеха Дикенсових дела. Ни у погледу принципа по којима су постизала ефекат реалистичности, ова дела нису била слична. Спонтана некохерентност *Пиквика* не одликује друга два дела. Продужено интензивно емотивно и когнитивно учешће публике било је посебно у случају *Старе продавнице реткости*. Целовитост и кохерентност, које су јасно и продорно преносиле значење и које су омогућиле да *Божићна песма* постане „национално благо", нису биле тако убедљиво присутне ни у једном другом Дикенсовом делу.

Оно што је заједничко за ова три дела јесте да ниједно није настало као плод пишчевих првобитних намера. *Пиквиков клуб* је на почетку био „нешто месечно", али се претворио у роман. *Стара продавница реткости* је првобитно била прича у сваштарском часопису, која је, потом, цео часопис преобразила у серијални роман. *Божићна песма* је замишљена као политички памфлет у име детета сиромашног човека. У сва три случаја Дикенс је кориговао своје првобитне намере, ослушкујући реакције својих читалаца и пратећи дешавања и токове на тржишту медија штампе. Исти је случај са веома успешним *Оливером Твистом*, који је започет као низ скица у часопису, и *Цврчком на огњишту*, који је првобитно замишљен као часопис, а који је, својевремено, био Дикенсова најпродаванија божићна књига.

Пример, такође изузетно популарног, *Николаса Никлбија* упутан је за уочавање утицаја медија на успех Дикенсових дела. Наиме, најуспелије деонице тог романа настале су успутно, под притиском услова објављивања, односно учесталог, серијалног ритма производње и неопходности писања захтеваног броја страница за сваки наставак. То се може приметити у другим Дикенсовим делима „дужих размера ". Његове намере су биле да ствара оно што је сматрао књижевношћу. Да је имао прилику да их неометано остварује, вероватно не би створио упечатљиву и значајну књижевност. Пошто су његове намере непрекидно биле ометане правилима медија штампе, морао је да се прилагођава, што се показало као бенефит за његово стваралаштво. Без обзира на изразито негативан

став који је имао према култури штампе и новинарству свог доба, њихов утицај на његово књижевно стваралаштво био је благородан.
С друге стране, дела на која је публика најлошије реаговала, попут *Часовника господина Хамфрија*, *Барнабија Раџа* и *Америчких хартија*, махом су пратила установљене жанровске матрице. Уједно, она су била најудаљенија од реферисања на савремену и овдашњу стварност британске публике. То су била дела чије је концепте Дикенс најпажљивије разрађивао и у којима је његова ауторска намера најдоследније спроведена. *Часовник господина Хамфрија* осмишљен је као одјек осамнаестовековних часописа. Као такав, није одговарао деветнаестовековној публици. *Барнаби Раџ* је био покушај потврђивања књижевног статуса путем вишедеценијски цењеног жанра историјског романа.
Међутим, у тренутку када је Дикенс коначно објавио *Барнабија Раџа*, клима се променила. Тај велики књижевни подухват му није донео ни славу, ни признање. Напротив, означио је почетак прве силазне путање у његовој стваралачкој каријери. Кључни недостатак *Барнабија Раџа* био је што није довољно личио на новинарство: није одражавао тензију ритмова вести, нити је обећавао узбуђење ишчекивања новости. Наш закључак јесте да је та врста јасне жанровске омеђености и конвенционалности негативно утицала на популарност Дикенсовог историјског романа. Једна од кључних преокупација његовог раног стваралаштва била је борба за успостављање јаче контроле над својим делима и њиховом рецепцијом. Фрустрација је произилазила из обиља плагијата, неовлашћених адаптација, али и манипулација његовим делима у политичке и пропагандне сврхе, као што је био случај са *Твистом*. У настојању да онемогући такве манипулације са *Раџом*, Дикенс је циљано утишао референцијалност и радикалност романа. Тако је створио затвореније дело, мање порозно и подложно медијацијама и трансформацијама. Таква дела, показало се, нису погодовала култури и индустрији штампе, следствено ни Дикенсовој популарности.
Основни пропуст у писању *Америчких хартија* такође је било превиђање публике, односно циљне групе. Путопис је објављен и у Британији и у Америци, али ни са једне стране Атлантика није изазвао добре реакције. Лоша рецепција *Америчких хартија* указује на још један важан аспект културе масовних медија – лик славног аутора служи као мамац за његово дело. Оно што је *Америчким хартијама* највише недостајало била препознатљива и особена дикензијанска перспектива. Уклањањем свог личног става, али и свих аспеката путовања који су се тицали њега лично, он је лишио путопис онога што је на путовању било најзанимљивије. Када је објавио *Америчке хартије*, он више није био непознати Боз који шета по комшилуку и посматра своје окружење; постао је Чарлс Дикенс, звезда масовних медија, који је био на турнеји по земљи која је, умногоме, допринела његовом статусу. Путопис је турнеју звезде представљао као уобичајено америчко путовање обичног Енглеза.
Читалачка публика је од Дикенса очекивала иновативност и прилагодљивост њиховим жељама и укусима. Дикенс је то постизао слободним и спонтаним кретањем кроз различите жанрове, што му је омогућавало приказивање вишеструких перспектива кроз које се стварност могла посматрати. Читаоци су такође желели да им Дикенс приказује стварност која им је била блиска и коју су могли да препознају. Посебно им је годило када је ту, садашњу и овдашњу, стварност приказивао кроз призму своје особене дикензијанске перспективе. Тако је публици пружао визије познатих ствари, али виђених на, понекад ишчашен, понекад гротескан, понекад смешан, понекад сентименталан, али увек онеобичен „романтичан" начин. Његова критика је била мање уперена ка стварности, него ка начинима на који се стварност посматрала и приказивала, јер је увиђао да презентације стварности у великој мери кроје стварност. Критичност је, такође, морао да дозира како не би одбио публику. Лоша продаја *Мартина Чазлвита* и *Звона* то доказује. Тадашња публика од Дикенса јесте очекивала критику друштва, али „љубазну" критику. У свести

јавности, Чарлс Дикенс се успоставио као препознатљив бренд. Његово име је носило извесне конотације, дозвољавало извесна очекивања и јамчило, да ће сваким новим текстом, у читаоцима будити извесна осећања. Дикенс бренд је подразумевао да публика, речима Џорџа Орвела, ударце које су његови текстови задавали, осећа као пријатно голицање.

Након америчког искуства и разочарања, Дикенс је освешћеније и зрелије разумео медији штампе и импликације његове масовизације и комерцијализације. Увидео је да је категорија утицаја једна од кључних у таквом систему, а да се утицај у масовним медијима стицао свестраном свеприсутношћу на медијској сцени. Још важније, оглашавањем те свестране свеприсутности. Своје књижевно и новинарско стваралаштво морао је да уланча како би боље огласио свој рад и учврстио свој утицај. Намера да објави памфлет у име детета сиромашног човека истичући свој лични потпис на њему, сведочи о свести да је његово име постало додатна гаранција јачине његових речи. За разлику од првих година његовог стваралаштва, када се ограђивао од новинарства да би постао књижевник, искуства су га научила да новинарство заправо може да оснажује његову књижевност. Удруживање различитих видова јавне речи значило је оснаживање јавне речи као средства за постизање циља побољшања друштва. Уз то, удруживање и уланчавање новинарског и књижевног доприносило је бољој видљивости и промоцији његових текстова који су припадали различитим праксама. Неопходност оглашавања текстова на тржишту штампе била је економски мотивисана спојница књижевног и новинарског. Границе између Дикенсовог књижевног и новинарског стваралаштва су постале чвршће и јасније, али границе између те две праксе и праксе оглашавања нису.
Дикенс после сваког пораза није излазио јачи, већ упорнији и спремнији за нове изазове, иновације и импровизације. У новонастајућем свету масовне штампе, његов утицај је био највећи када је прихватао да корача кроз непрегледне и неистражене хектаре штампе, не презајући од стрампутица и лутања, прихватајући да утабане стазе не воде жељеним одредиштима, и да значења знакова поред проходаних путева имају рок трајања. Публика је најбоље реаговала на Дикенсово стваралаштво када је било ново попут дневних новости, узбудљиво попут ударних вести, и у вечитом кретању и преображавању као неизвесни и спонтани токови живота. Дикенсов реализам није почивао искључиво на поетичким начелима, већ и на утиску медијске реалистичности коју је остављао. Његово стваралаштво је поседовало клице непосредности, каква ће много деценија касније бити откривена у медијској форми уживо преноса. Трајна вредност Дикенсових „уживо преноса" лежала је у особеном субјективном објективу кроз који је реалност посматрао, бележио и фикционализовао. Поврх свега, Дикенсова популарност била је последица његове спремности да чује гласове своје публике. Велики океан човечанства, у који је, попут каменчића, убацивао своје речи, узвраћао му је одговоре таласима, плимама и осекама. Дикенс је разумео да се великом океану човечанства може обраћати само уколико и сам ослушкује његове шумове.

Овим истраживањем нисмо у потпуности потврдили наше почетне хипотезе, већ смо их кориговали. Сматрамо да смо отворили многа питања и теме које захтевају даље истраживање, и да наш рад може послужити као основа за нова испитивања. На првом месту, увиђамо да може послужити као основа за разматрање Дикенсовог каснијег новинарства из перспективе традиције фикционалних чињеница. Тиме се Дикенсово новинарство може боље осветлити у контексту историје новинарства и довести у ближу везу са савременим новинарским праксама, које у другој половини двадесетог века навешћује правац новог новинарства. Такође, тема коју смо само дотакли овим истраживањем, а која нам се чини изузетно значајна, јесте однос оглашавања и

књижевног реализма у деветнаестом веку. Сматрамо да се тиме ближе може осветлити узајамни утицај стилско-поетичких одлика књижевног стваралаштва реализма и развоја културе робе деветнаестовековног капитализма. Тај однос се, потенцијално, може превести и у друге контексте, те омогућити боље разумевање савремене праксе адвертајзинига и њеног односа према фикцији. Коначно, видимо перспективу у даљем истраживању начина на који је фикција служила као средство преиспитивања и критиковања медија и медијских начина представљања стварности. На примерима *Америчких хартија, Мартина Чазлвита* и *Звона* препознали смо изузетно савремене методе којима је Дикенс критички преиспитивао утицај масовних медија на друштво и на парадигме посредовања стварности и могућности спознаје истине.

Показали смо и то да су неки од његових увида примењиви и на савремено масмедијско окружење. С обзиром на то да је примарни циљ овог рада био контекстуално-историјско утемељење предмета истраживања, даље импликације и корелације са савременим добом овом приликом нису детаљније елабориране. Изражавамо уверење да понуђена анализа може послужити као релевантна основа за будућа истраживања ове тематике, али и за продубљеније разумевање трајног значаја Дикенсовог стваралаштва у контексту изазова нашег доба и друштва.

Литература

Извори:

Балзак, Оноре. *Чича Горио*. Превод Душан Милачић. Сарајево: Свјетлост, 1969.

Велики речник страних речи и израза (ур. Иван Клајн и Милан Шипка). Нови Сад: Прометеј, 2006.

Дикенс, Чарлс. *Божићна песма у прози*. Превод Мирко Бижић. Београд: Танеси, 2025.

Дикенс, Чарлс. *Божићна песма*. Превод К. Т. Луковић. Београд: Либер и Тиса, 2007.

Дикенс, Чарлс. *Дикенсов Лондон*. Превод Зора Чавић Илић и Александар Ђушић. Београд: Службени гласник, 2023.

Дикенс, Чарлс. *Духови Божића.* Превод Мирко Бижић. Београд: Отворена књига, 2022.

Дикенс, Чарлс. *Мартин Чазлвит*. Превод Живојин Симић. Београд: Просвета, 1966.

Дикенс, Чарлс. *Николас Никлби*. Превод Божидар Марковић. Београд: Отворена књига, 2017.

Дикенс, Чарлс. *Оливер Твист*. Превод Маријана Глигорић. Београд: Отворена књига, 2021.

Дикенс, Чарлс. *Пиквиков клуб*. Превод Вељко Милићевић. Београд: Отворена књига, 2015.

Дикенс, Чарлс. *Прича о два града*. Превод Драган Голубовић. Београд: Отворена књига, 2018.

Дикенс, Чарлс. *Стара продавница реткости*. Превод Михаило Ђорђевић. Београд: Отворена књига, 2014.

Сервантес, Мигел. *Маштоглави витез дон Кихоте од Манче, други део.* Превод Александра Манчић. Београд: Рад, 2005.

*

Boz. New Series, No. II, Scotland Yard. *Morning Chronicle,* 04. април 1836, стр. 3. Приступљено 13.05.2025. https://www.dickenssearch.com/short-stories/1836-10-04-The-Morning Chronicle New Series No2 Scotland Yard

Boz. Sketches of London, No. IV, The Parish. *Evening Chronicle*, 02. фебруар 1835а. Приступљено 08.05.2025. https://www.dickenssearch.com/short-stories/1835-02-28 The Evening Chronicle Sketches of London NoIV The Parish/66

Boz. Sketches of London, No. VII, Bellamy's. *Evening Chronicle*, 11. април 1835б. Приступљено 12.05.2025. https://dickenssearch.com/short-stories/1835-04-11 The Evening Chronicle Sketches of London NoVIII Bellamys

Boz. Sketches of London, No. XI, Astley's. *Evening Chronicle*, 09. мај 1835в. Приступљено 11.05.2025. https://dickenssearch.com/short-stories/1835-05-09 The Evening Chronicle Sketches of London NoXI Astleys

Boz. Sketches of London, No. XIV, Our Parish (II). *Evening Chronicle*, 18. јун 1835г. Приступљено 08.05.2025. https://www.dickenssearch.com/short-stories/1835-06-18 The Evening Chronicle Sketches of London NoXVI Our ParishII/76

Boz. Street Sketches, No. V, Brokers' and Marine Store Shops. *Morning Chronicle*, 15. децембар 1834. Приступљено 08.05.2025. https://www.dickenssearch.com/short-stories/1834-12-15-Street Sketches No5 Brokers and Marine Store Shops

Carlyle, Thomas. On History. Chris R. Vanden Bossche (yp.). *Historical Essays*. Berkeley: University of California Press, 2002, 3–13.

Defoe, Daniel. *The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe of Tork, Mariner*. London: Taylor, 1719.

Dickens, Charles. *American Notes for General Circulation in Two Volumes*. London: Chapman and Hall, 1842.

Dickens, Charles. *Barnaby Rudge*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 1998.

Dickens, Charles. *Christmas Books*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 1995.

Dickens, Charles. Education and Crime. *Daily News*, 04. фебруар 1846, 4. Приступљено 15.01.2026. https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/

Dickens, Charles. Education and Crime. *Daily News*, 13. фебруар 1846, 4. Приступљено 15.01.2026. https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/

Dickens, Charles. *Master Humphrey's Clock Vol 1*. London: Chapman and Hall, 1840.

Dickens, Charles. *Oliver Twist.* London: Chapman and Hall, 1841.

Dickens, Charles. *Oliver Twist or the Parish Boy's Progress*. Harmondworth: Penguin Books Ltd., 1970.

Dickens, Charles. *The British Academy/The Pilgrim Edition of the Letters of Charles Dickens, Vol. 1: 1820–1839.* Madeline House, Graham Storey (yp.). Oxford: Oxford University Press, 1965.

Dickens, Charles. *The British Academy/The Pilgrim Edition of the Letters of Charles Dickens, Vol. 2: 1840–1841.* Madeline House, Graham Storey (yp.). Oxford: Oxford University Press, 1969.

Dickens, Charles. *The British Academy/The Pilgrim Edition of the Letters of Charles Dickens, Vol. 3: 1842–1843.* Madeline House, Graham Storey (yp.). Oxford: Oxford University Press, 1974.

Dickens, Charles. *The Letters of Charles Dickens: 1833–1870. Edited by his Sister-in-Law and his Eldest Daughter*. London: Macmillan and Co, 1909.

Dickens, Charles. *The Life and Adventures of Nicholas Nickleby*. Harmondworth: Penguin Books Ltd., 1978.

Dickens, Charles. *The Old Curiosity Shop*. London: Chapman and Hall, 1841.

Dickens, Charles. *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*. London: Chapman and Hall, 1837.

Dickens, Charles. *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*. London: Chapman and Hall, 1909.

Fielding, K. J. *The Speeches of Charles Dickens.* London: Oxford University Press, 1960.

Martineau, Harriet. *How To Observe Morals and Manners*. New Brunswick: Transaction, 1989.

Scott, Walter. *Ivanhoe: A Romance*. London: T.C. & E.C. Jack, 1830.

Scott, Walter. *Waverly: Or 'Tis Sixty Years Since*. London: Adam and Charles Black, 1897.

Slater, Michael (ed.). *The Dent Uniform Edition of Dickens' Journalism: Sketches by Boz and Other Early Papers 1833–1839.* London: J.M. Dent, 1994.

Slater, Michael (ed.). *The Dent Uniform Edition of Dickens' Journalism: The Amusements of the People and Other Papers: Reports, Essays and Reviews 1834–1851.* London: J.M. Dent, 1996.

THACKERAY, William Makepeace. On Going to See a Man Hanged. *Fraser's Magazine* 22/128 (1840): 150–158.

TIBBS. Scenes and Characters, No. VII, The Prisoners' Van. *Bell's Life in London and Sporting Chronicle*, 29. новембар 1835а. Приступљено 12.05.2025. https://dickenssearch.com/short-stories/1835-11-29 Bells Life in London Scenes and Characters No8 The Prisoners Van

TIBBS. Scenes and Characters, No. IX, The Parlour. *Bell's Life in London and Sporting Chronicle*, 13. децембар 1835б. Приступљено 17.05.2025. https://www.dickenssearch.com/short-stories/1835-12-13 Bells Life in London Scenes and Characters No9 The Parlour

WORDSWORTH, William. We are Seven. *Lyrical Ballads.* London: Duckworth and Co. 1920, 66– 69.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА:

БАРТ, Ролан. S/Z. Превод Миодраг Радовић. *Летопис Матице српске* 172/457 (1996): 516–526.

ВЕЛЕК, Рене. *Критички појмови*. Превод Александар И. Спасић, Слободан Ђорђевић. Београд: Вук Караџић, 1966.

ВУКОВИЋ, Ђорђије. Ка поетици историјског романа. Миодраг Матицки (ур.). *Историјски роман*. Београд: Институт за књижевност уметност, 1996, 181–208.

ЖЕНЕТ, Жерар. *Фикција и дикција.* Превод Горан Рукавина. Загреб: Церес, 2002.

ЈАНКОВИЋ, Иван. *На белом хлебу: Смртна казна у Србији 1804–2002.* Београд: Службени гласник, 2012.

КВАС, Корнелије. *Границе реализма*. Београд: Завод за уџбенике, 2016.

ЛОЦ, Дејвид. *Начини модерног писања: метафора, метонимија и типологија модерне књижевности*. Превод Гига Грачан, Соња Башић. Загреб: Глобус, 1988.

ЛОТМАН, Јурij. *Структура уметничког текста.* Превод Новица Петковић. Нови Сад: Академска књига 2021.

МЕКЛУАН, Маршал. *Познавање општила – човекових продужетака*. Превод Слободан Ђорђевић. Београд: Просвета, 1971.

МУКАРЖОВСКИ, Јан. *Структура, функција, знак, вредност.* Превод Александар Илић. Београд: Нолит, 1987.

ОСТИН, Џон. *Како деловати речима: предавања на Харварду 1955. године.* Превод Милорад Радовановић. Нови Сад: Матица Српска, 1994.

СЛАВНИЋ, Иво. Историјски роман: дефиниције и дилеме. Миодраг Матицки (ур.). *Историјски роман*. Београд: Институт за књижевност уметност, 1996, 209–222.

ХАМБУРГЕР, Кете. *Логика књижевности*. Превод и предговор Слободан Грубачић. Београд: Нолит, 1976.

ХЕГЕЛ, Георг Вилхелм Фридрих. *Естетика III*. Превод Никола Поповић. Београд: БИГЗ, 1975.

ХИЛИС МИЛЕР, Џејмс. *О књижевности*. Превод Наташа Марковић. Београд: Службени гласник, 2017.

*

ACKROYD, Peter. *Dickens.* New York: Harper Collins, 1990.

ADRIAN, Arthur A. *Nicholas Nickleby* and Educational Reform. *Nineteenth-Century Fiction* 4/3 (1949): 237–41.

ALTICK, Richard. *The English Common Reader: A Social History of the Mass Reading Public 1800–1900*. Columbus: The Ohio State University Press, 1998.

ALTICK, Richard. *The Presence of the Present: Topics of the Day in the Victorian Novel*. Columbus: Ohio State University Press, 1991.

BAIN, Alexander. *The Emotions and the Will*. London: Longmans, Green and Co., 1865.

BENZIMAN, Galia. 'Feeble Pictures of an Existing Reality': The Factual Fiction of *Nicholas Nickleby*. *Dickens Studies Annual* 45 (2014): 95–112.

BEVIS, Matthew. Temporizing Dickens. *The Review of English Studies* 52/206 (2001): 171–191.

BOND, P. Richmond. Introduction. *New Letters to the Tatler and Specator.* Austin: University of Texas Press, 1959, 3–31.

BOYCE, George. The Fourth Estate: The Reapraisal of a Concept. George Boyce, James Curran, Pauline Wingate (yp.). *Newspaper History from the Seventeenth Century to the Present Day.* London: Constable, 1978, 19–40.

BRAKE, Laurel. *Investigating Victorian Journalism*. Houndmills: The Macmillan Press, 1990.

BROOKS, Cleaneth, Robert Penn WARREN. *Understanding Fiction, Second Edition*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1959.

BROOKS, Cleaneth, Robert Penn WARREN. *Understanding Fiction, Third Edition*. New Jersey: Prentice Hall Inc., Englewood Cliffs, 1979.

BULWER-LYTTON, Edward. The Critic. No. 2: On Art in Fiction. *Monthly Chronicle* 1 (1838): 138–149.

BURKE, Andrew. Purloined Pleasures: Dickens, Currency, and Copyright. *Dickens Studies Annual* 41 (2010): 61–79.

BUTT, John, Kathleen TILLOTSON. *Dickens at Work*. Welwyn Garden City: The Broadwater Press Ltd, 1957.

BYERLY, Alison. Effortless Art: The Sketch in Nineteenth Century Painting and Literature. *Criticism* 41/3 (1999): 349–364.

CARLSON, Laurie. Categorizing *American Notes*: Dickens as New Journalist. *Nineteenth-Century Prose* 23 (1996): 25–33.

CARLYLE, Thomas. *The Works of Thomas Carlyle Vol. 27: Critical and Miscellaneous Essays II*. Henry Duff Traill (yp.). Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

CECIL, David. *Early Victorian Novelists: Essays in Revaluation*. London: Constable & Co. Ltd. 1934.

CHESTERTON, G.K. *Appreciations and Criticisms of the Works of Charles Dickens*. London: Dent, 1921.

CHESTERTON, G.K. *Charles Dickens: A Critical Study*. New York: Dodd, Mead and Co, 1906.

CHESTERTON, G. K. *Charles Dickens: The Last of the Great Men*. New York: Press of the Readers Club, 1942.

CHITTICK, Kathryn. *Dickens and the 1830s*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

CHITTICK, Kathryn. The Idea of a Miscellany: *Master Humphrey's Clock*. *Dickensian* 78/398 (1982): 156–164.

CHRISTIAN, George Scott. 'They lost the whole': Telling Historical (Un)Truth in *Barnaby Rudge*. *Dickens Studies Annual* 32 (2002): 49–64.

CLARK, Cumberland. *Charles Dickens and the Yorkshire Schools: With his Letter to Mrs. Hall*. London: Chiswick Press, 1918.

CLARK, G., M.E. PAGE. Welfare Reform, 1834: Did the New Poor Law in England produce significant economic gains?. *Cliometrica* 13 (2019): 221–244.

COHN, Dorrit. *The Distinction of Fiction.* Baltimore and London: John's Hopkins University Press: 1999.

COHN, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes of Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Seven Lectures on Shakespeare and Milton*. New York: Burt Franklin, 1856.

CORIALE, Danielle. *Sketches by Boz:* So Frail a Machine. *Studies in English Literature 1500–1900* 48/4 (2008): 801–812.

CURRIE, Gregory. What is Fiction?. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 43/4 (1985): 385–392.

DALESKI, H. M. Seasonal Offerings: Some Recurrent Features of the *Christmas Books*. *Dickens Studies Annual* 27 (1998): 97–111.

DAMES, Nicholas. *The Physiology of the Novel: Reading, Neural Science and the Form of Victorian Fiction.* Oxford: Oxford University Press, 2007.

DARNTON, Robert. *The Kiss of Lamourette: Reflections in Cultural History*. New York: Norton, 1990.

DARNTON, Robert. What is the History of Books?. *Daedalus* 111/3 (1982): 65–83.

DAVIS, Lennard. *Factual Fictions: The Origins of the English Novel*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1996.

DAVIS, Paul B. Dickens and the American Press, 1842. *Dickens Studies* 4/1 (1968): 32–77.

DAVIS, Paul. *The Lives and Times of Ebenezer Scrooge*. New Haven: Yale University Press, 1990.

DEVRIES, Duane. *Dickens's Apprentice Years: The Making of a Novelist*. New York: The Harvester Press Limited, 1976.

DOMENGHINO, Caroline. Käte Hamburger's 'Logik Der Dichtung' in Contemporary Narrative Theory. *Monatshefte* 100/1 (2008): 25–32.

DRANSFIELD, Scott. Reading the Gordon Riots in 1841: Social Violence and Moral Management in *Barnaby Rudge*. *Dickens Studies Annual* 27 (1998): 69–95.

DREW, John. *Dickens the Journalist*. Houndsmill, Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2003.

DUNCAN, Ian. *Modern Romance and Transformations of the Novel: The Gothic, Scott, Dickens*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

ELIOT, Simon. *Some Patterns and Trends in British Publishing 1800–1919*. London: Bibliographical Society, 1994.

ENGEL, Elliot, Margaret KING. *Pickwick's* Progress: The Critical Reception of the *Pickwick Papers* from 1836 to 1986. *Dickens Quarterly* 3/1 (1986): 55–66.

ESLICK, Mark. *Barnaby Rudge* and the Jesuit Menace. John Jordan, Robert L. Patten, and Catherine Waters (yp.). *The Oxford Handbook of Charles Dickens.* Oxford University Press, 2018, 176–189.

EVANS, Edward J. The Established Self: The American Episodes of *Martin Chuzzlewit*. *Dickens Studies Annual* 5 (1976): 59–203.

FEBVRE, Lucien, Henri-Jean MARTIN. *L'Apparition du livre: Avec le concours de Anne Basanoff, Henri Bernard-Maitre, Moché Catane, Marie-Roberte Guignard et Marcel Thomas*. Paris: A. Michel, 1971.

FITZGERALD, Percy. *The History of Pickwick*: *An Account of its Characters, Localities, Allusions and Illustrations, with a Bibliography*. London: Chapman and Hall, 1891.

FLEISHMAN, Avrom. *The English Historical Novel; Walter Scott to Virginia Woolf.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1971.

FRIEND, Stacie. Imagining Fact and Fiction. Kathleen Stock, Katherine Thomson-Jones (yp.). *New Waves in Aesthetics.* New York: Palgrave-Macmillan, 2008, 150–169.

FRIEND, Stacie. Fiction as a Genre. *Proceedings of the Aristotelian Society* 112 (2012): 179–209.

FURST, Lillian. *All is True: Claims to Truth in Victorian Fiction*. Durham: Duke University Press, 1995.

GANZ, Margaret. *Nicholas Nickleby*: The Victories of Humor. *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 9/4 (1976): 131–48.

GARDINER, John. Dickens and the Uses of History. David Paroissien (yp.). *A Companion to Charles Dickens*. Malden: Blackwell Publishing, 2008, 240–254.

GENETTE, Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation.* Превод Jane E. Lewin; предговор Richard Macksey. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

GIFFONE, Tony. Putting Master Humphrey Back Together Again. *The Journal of Narrative Technique* 17/1 (1987): 102–06.

GLATT, Carra. Genre and the Counterfactual in *The Old Curiosity Shop*. *Dickens Quarterly* 31/2 (2014): 113–26.

GOTTSHALL, James K. Devils Abroad: The Unity and Significance of *Barnaby Rudge*. *Nineteenth-Century Fiction* 16/2 (1961): 133–146.

GRUBB, Gerald G. Dickens and the *Daily News*: Preliminaries to Publication. *Nineteenth-Century Fiction* 6/3 (1951): 174–94.

GRUBB, Gerald G. Dickens and the *Daily News*: The Early Issues. *Nineteenth-Century Fiction* 6/4 (1952): 234–46.

GUY, Josephine. Politics and the Literary. Juliet John (yp.). *The Oxford Handbook to Victorian Literary Culture.* Oxford: Oxford University Press 2016, 65–82.

HADLEY, Elaine. *Melodramatic Tactics: Theatricalized Dissent in the English Marketplace 1800–1885.* Stanford: Stanford University Press, 1995.

HAUSER, Helen. Form and Reform: The 'Miscellany Novel'. *Victorian Literature and Culture* 41/1 (2013): 21–40.

HENRIQUES, Ursula. How Cruel was the Victorian Poor Law?. *The Historical Journal* 11/2 (1968): 365–71.

HERRNSTEIN-SMITH, Barbara. *On the Margins of Discourse: The Relation of Literature to Language.* Chicago: University of Chicago Press, 1978.

HESSEL, Nikki. *Literary Authors, Parliamentary Reporters: Johnson, Coleridge, Hazlitt, Dickens.* Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

HILDEBIDLE, John. Hail Columbia: Martin Chuzzlewit in America. *Dickens Studies Annual* 15 (1986): 41–54.

HOLLINGTON, Michael. *Dickens and the Grotesque*. London: Croom Helm, 1984.

HOLLINGTON, Michael. Dickens and the Literary Culture of the Period. David Paroissien (yp.). *A Companion to Charles Dickens*. Malden: Blackwell Publishing, 2008, 455–469.

HUTTON, Thomas, Arthur CLEAVER. *A Bibliography of the Periodical Works of Charles Dickens*: *Bibliographical, Analytical and Statistical.* New York: Haskell House, 1973.

INGARDEN, Roman. *Das Literarische Kunstwerk.* Tübingen: M. Niemeyer, 1960.
JOHN, Juliet. *Dickens and Mass Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
JOHN, Juliet. *The Oxford Handbook to Victorian Literary Cultures*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
JOHNSON, Edgar. *Charles Dickens: His Tragedy and Triumph*. New York: Simon and Schuster, 1952.
KASSON FISS, Laura. 'Out with It,' as the Subeditor Said to the Novel: Wellerisms and the Humor of Newspaper Excerpts. *Victorian Periodicals Review* 50/1 (2017): 228–237.
KEEBLE, Richard. *The Journalistic Imagination: Literary Journalists from Defoe to Capote and Carter*. London: Routledge, 2007.
KINGSMILL, Hugh. *The Sentimental Journey: A Life of Charles Dickens*. New York: Morrow, 1934.
KURATA, Marilyn J. Fantasy and Realism: A Defense of *The Chimes*. *Dickens Studies Annual* 13 (1984): 19–34.
LAMARQUE, Peter. *The Opacity of Narrative*. London: Rowman and Littlefield, 2014.
LAMARQUE, Peter, Stein Haugom OLSEN. *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
LAPOINTE, Adriane. Little Nell Once More: Absent Fathers in *The Old Curiosity Shop*. *Dickens Studies Annual* 18 (1989): 19–38.
LAUSTER, Martina. *Sketches of the Nineteenth Century: European Journalism and Its Physiologies, 1830–1850*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2007.
LEDBETTER, Kathryn. *Tennyson and Victorian Periodicals: Commodities in Context*. Aldershot: Ashgate, 2007.
LEJEUNE, Philippe. *Le Pact Autobiographique*. Paris: Seuils, 1975.
MANNING, Sylvia. *Nicholas Nickleby*: Parody on the Plains of Syria. *Dickens Studies Annual* 23 (1994): 73–92.
MARCUS, Steven. *Dickens: From Pickwick to Dombey*. London: Chattoo and Windus, 1965.
MASSON, David. *British Novelists and their Styles: Being a Critical Sketch of the History of British Prose Fiction.* Cambridge: MacMillan and Co. 1859.
MAXWELL, Richard. Dickens, the Two 'Chronicles', and the Publication of *Sketches by Boz*. *Dickens Studies Annual* 9 (1981): 21–32.
MCALEAVEY, Maia. The Discipline of Tears in *The Old Curiosity Shop*. *Dickens Studies Annual* 42 (2011): 123–41.
MECKIER, Jerome. Dickens and the Newspaper Conspiracy of 1842 (Part One). *Dickens Quarterly* 5/1 (1988a): 3–17.
MECKIER, Jerome. Dickens and the Newspaper Conspiracy of 1842 (Part Two). *Dickens Quarterly* 5/2 (1988б): 51–64 .
MECKIER, Jerome. *Innocent Abroad: Charles Dickens's American Engagements*. Lexington, KY: University of Kentucky Press, 1990.
MEE, Jon. Barnaby Rudge. David Paroissien (yp.). *A Companion to Charles Dickens*. Malden: Blackwell Publishing, 2008, 338–347.
MIDGLEY, Mary. Brutality and Sentimentality. *Philosophy* 54 (1979): 385–89.
MILL, John Stuart. Thoughts on Poetry and Its Varieties. *The Crayon*, 7/4 (1860): 93–97.
MILL, John Stuart. To Gustave D'Eichthal, 7th November 1829. Francis E. Mineka (yp.). *The Collected Works of John Stuart Mill, Volume XII: The Earlier Letters 1812–1848 Part I*. Toronto: University of Toronto Press, 1963, 47–51.

MONCRIEFF, Scott. *The Cricket* in the Study. *Dickens Studies Annual* 22 (1993): 137–53.

MUNDHENK, Rosemary. Creative Ambivalence in Dickens's *Master Humphrey's Clock*. *Studies in English Literature, 1500-1900* 32/4 (1992): 645–661.

O'GORMAN, Francis. *The Cambridge Companion to Victorian Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

ORFORD, Pete. Speculation and Silence: Reading Dickens by Instalment in Time, at the Time and for Our Time. Leon Litvack, Nathalie Vanfasse (yp.). *Reading Dickens Differently.* New Jersey: Wiley–Blackwell 2020, 167–184.

ORWELL, George. *Dickens, Dali and Others: Studies in Popular Culture*. New York: Reynal and Hitchcock, 1949.

PARKER, David. *Christmas and Charles Dickens.* New York: AMS Press, 2005.

PARKER, David. *The Pickwick Papers*. David Paroissien (yp.). *A Companion to Charles Dickens*. Malden: Blackwell Publishing, 2008, 297–308.

PAROISSIEN, David. History and Change: Dickens and the Past. John Jordan, Robert L. Patten, and Catherine Waters (yp.). *The Oxford Handbook of Charles Dickens.* Oxford University Press, 2018, 484–501.

PAROISSIEN, David. Parallel Lives, Converging Destinies Charles Dickens and Thomas Babington Macaulay. Leon Litvack, Nathalie Vanfasse (yp.). *Reading Dickens Differently.* New Jersey: Wiley–Blackwell 2020, 61–74.

PATTEN, Robert. From *Sketches* to *Nickleby.* John. O. Jordan (yp.). *Cambridge Companion to Charles Dickens*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 16–33.

PATTEN, Robert L. *Dickens and Victorian Print Cultures*. London: Routledge, 2016.

PATTEN, Robert L. Publishing in Parts. John Bowen, Robert. L. Patten (yp.). *Palgrave Advances in Charles Dickens Studies*. Houndsmill: Palgrave Macmillan, 2006, 11–47.

PATTEN, Robert. L. The New Cultural Marketplace: Victorian Publishing and Reading Practices. Juliet John (yp.). *The Oxford Handbook to Victorian Literary Cultures.* Oxford: Oxford University Press, 2016, 481–506.

PETTITT, Claire. *Serial Forms: The Unfinished Project of Modernity.* Oxford: Oxford University Press, 2020.

POOVEY, Mary. Writing about Finance in Victorian England: Disclosure and Secrecy in the Culture of Investment. *Victorian Studies* 45 (2002): 17‑41.

POTAU, Mercedes. Notes on Parallels Between *The Pickwick Papers* and *Don Quihote*. *Dickens Quarterly* 10/2 (1993): 105–110.

RICE, Thomas. *Barnaby Rudge: An Annotated Bibliography*. London: Routlegde, 1987.

RICE, Thomas Jackson. The End of Dickens's Apprenticeship: Variable Focus in *Barnaby Rudge*. *Nineteenth-Century Fiction* 30/2 (1975): 172–84.

RICE, Thomas J. *Oliver Twist* and the Genesis of *Barnaby Rudge*. *Dickens Studies Newsletter* 4/1 (1973): 10–15.

ROBERTS, David. Charles Dickens and the *Daily News*: Editorials and Editorial Writers. *Victorian Periodicals Review* 22/2 (1989): 51–63.

ROBERTS, David. How Cruel was the Victorian Poor Law?. *The Historical Journal* 6/1 (1963): 97–107.

ROBSON, Catherine. Historicizing Dickens. John Bowen, Robert L. Patten (yp.). *Palgrave Advances in Charles Dickens Studies.* Houndsmill: Palgrave Macmillan 2006, 234–254.
RUBERY, Matthew. Journalism. Francis O'Gorman (yp.). *The Cambridge Companion to Victorian Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, 177–194.
RUBERY, Matthew. *The Novelty of Newspapers: Victorian Fiction after the Invention of the News*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
SABEY, Brian. Ethical Metafiction in Dickens's Christmas Hauntings. *Dickens Studies Annual* 46 (2015): 123–46.
SADLEIR, Michael. *Anthony Trollope: A Commentary*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1927.
SCHLICKE, Paul. Embracing the New Spirit of the Age: Dickens and the Evolution of *The Old Curiosity Shop*. *Dickens Studies Annual* 32 (2002): 1–35.
SCHLICKE, Paul. Risen like a Rocket: The Impact of *Sketches by Boz*. *Dickens Quarterly* 22/1 (2005): 3–18.
SCHLICKE, Paul. *The Oxford Companion to Charles Dickens*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
SCHLICKE, Paul. The True Pathos of the *Old Curiosity Shop*. *Dickens Quarterly* 7/1 (1990): 189–99.
SCHRAMM, Jan-Melissa. Dickens and the Law. David Paroissien (yp.). *A Companion to Charles Dickens*. Malden: Blackwell Publishing, 2008, 277–294.
SEARLE, John. The Logical Status of Fictional Discourse. *New Literary History* 6/2 (1975): 319–332.
SHATTOCK, Joanne, Michael WOLFF. *The Victorian Periodical Press: Samplings and Soundings.* Leicester: Leicester University Press, 1982.
SHELDEN, Michael. Dickens, *The Chimes*, and the Anti-Corn Law League. *Victorian Studies* 25/3 (1982): 329–53.
SLATER, Michael. Carlyle and Jerrold Into Dickens: A Study of *The Chimes*. *Nineteenth-Century Fiction* 24/4 (1970): 506–26.
SLATER, Michael. *Charles Dickens: A Writing Life*. New Haven: Yale University Press, 2011.
SLATER, Michael. *Dickens on America and the Americans.* Austin: University of Texas Press, 1978a.
SLATER, Michael. Dickens (and Forster) at Work on *The Chimes. Dickens Studies* 2/3 (1966): 106–40.
SLATER, Michael. Introduction. *The Life and Adventures of Nicholas Nickleby*. Harmondworth: Penguin Books Ltd., 1978б.
SMITH, Anthony. The Long Road to Objectivity and Back Again: The Kinds of Truth We Get in Journalism. George Boyce, James Curran, Pauline Wingate (yp.). *Newspaper History from the Seventeenth Century to the Present Day*. London: Constable, 1978, 153–171.
STANITZEK, Georg. Texts and Paratexts in Media. *Critical Inquiry*, 32/1 (2005): Chicago: 27–42:
STEWART, Garret. *Dickens and the Trials of Imagination*. Massachusetts: Harvard University Press, 1974.
SUAREZ, Michael. The Production and Consumption of the Eighteenth Century Poetic Miscellany. Isabel Rivers (yp.). *Books and their Readers in 18th Century England: New Essays*. New York: Leciester University Press, 2001, 217–251.
SUTHERLAND, John. *Nicholas Nickleby* and the Dark Side of the Yorkshire Schools. *Discovering Literature: Romantics and Victorians*. London: British Library, 2014. Приступљено: 20.07.2025 https://archive.org/details/nicholas-nickleby-and-the-yorkshire-schools-the-british-library/page/n9/mode/2up.

TAMBLING, Jeremy. *Dickens, Violence and the Modern State*. London: Palgrave Macmillan, 1995.
THIBAUDET, Albert. *Physiologie de la critique*. Paris: Nouvelle Revue critique, 1930.
TILLOTSON, Kathleen. *Novels of the 1840s*. Oxford: Claredon Press, 1983.
VALDEZ, Jessica. *Plotting the News in the Victorian Novel*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020.
VINCENT, David. Social Reform. John Jordan, Robert L. Patten, and Catherine Waters (yp.). *The Oxford Handbook of Charles Dickens.* Oxford University Press, 2018: 420–436.
WALSH, Richard. Why We Wept for Little Nell: Character and Emotional Involvement. *Narrative* 5/3 (1997): 306–321.
WALTON, Kendall. *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.
WEBB, Igor. Charles Dickens in America: The Writer and Reality. *Dickens Studies Annual* 39 (2008): 59–96.
WELSH, Alexander. *Waverley*, *Pickwick*, and *Don Quixote*. *Nineteenth-Century Fiction* 22/1 (1967): 19–30.
WHEELER, Michael. *English Fiction of the Victorian Period, 1830–1890.* London: Longman, 1994.
WICKE, Jennifer. *Advertising Fictions: Literature, Advertisement and Social Reading*. New York: Columbia University Press, 1988.
WILLIAMS, Andy. Advertising and Fiction in *Pickwick Papers*. *Victorian Literature and Culture* 38/2 (2010): 319–335.
WILLIAMS, Raymond. *Communications*. Harmondsworth: Penguin Books, 1973.
WILLIAMS, Raymond. The Press and Popular Culture: An Historical Perspective. George Boyce, James Curran, Pauline Wingate (yp.). *Newspaper History from the Seventeenth Century to the Present Day.* London: Constable: 1978, 41–50.
WILSON, Angus. *The World of Charles Dickens*. London: Martin Secker & Warburg Limited, 1970.
ZLOTNICK, Susan. 'The Law's a Bachelor': *Oliver Twist*, Bastardy, and the New Poor Law. *Victorian Literature and Culture* 34/1 (2006): 131–146.

НЕПОТПИСАНИ ЧЛАНЦИ:

"CHAMBERS'S EDINBURGH JOURNAL". *Chambers' Edinburgh Journal*. 28. април 1832, стр. 104. Приступљено 04.04.2025.https://archive.org/details/sim_chambers-edinburgh-journal_1832-04-28_1_13/mode/2up?view=theater
"DUTCH SALMON ARRIVED". ". *Daily News.* 22. јануар 1846, стр. 1. Приступљено 21.01.2026. https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/BL/0000051/18460122/036/0008?browse=true
"JULLIEN'S MUSICAL NOVELTIES". *Daily News*. 21. јануар 1846, стр. 8. Приступљено 20.01.2026. https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/
"MINES AND COLLIERIES". *The Morning Chronicle*. 25. јул 1842, стр. 3. Приступљено 16.01.2026. https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/
"ODE TO POVERTY". *Chambers' Edinburgh Journal*. 11. фебруар 1832, стр. 16. Приступљено 04.04.2025. https://archive.org/details/sim_chambers-edinburgh-journal_1832-02-11_1_2/mode/2up

"On periodical literature". *Tait's Edinburgh Magazine.* Април–септембар 1833, стр. 491–496. Приступљено 12.03.2025. https://archive.org/details/sim_taits-edinburgh-magazine_april-september-1833_3_13-18/page/496/mode/1up?q=periodical+literature

"The cricket on the hearth". *Daily News.* 22. јануар 1846, стр. 8. Приступљено 21.01.2026.https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/BL/0000051/18460122/036/0008?browse=true

"The Daily News". *Daily News*. 21. јануар 1846, стр. 4. Приступљено 20.01.2026. https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/

"The editor's address to his readers". *Chambers' Edinburgh Journal*. 4. фебруар 1832, стр. 1–2. Приступљено 04.04.2025. https://archive.org/details/sim_chambers-edinburgh-journal_1832-02-04_1_1/page/n1/mode/2up?view=theater

"The Musical Bouquet, No. 57". *Daily News*. 21. јануар 1846, стр. 8. Приступљено 20.01.2026. https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Вишња Печенчић је рођена 1990. године у Београду. Основне студије на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета Универзитета у Београду завршила је 2013. године. Мастер студије завршила је на истом факултету 2016. године, на студијском програму Језик, књижевност, култура. Њен академски рад је од тада усмерен на истраживање стваралаштва Чарлса Дикенса. Докторске студије на Филолошком факултету уписала је 2017. године. Објавила је више радова о Дикенсовом стваралаштву, међу којима је најзначајнији "Meta-intertextuality in the BBC series *Dickensian*", објављен 2022. године у часопису *Dickens Quarterly*, специјализованом за студије о Дикенсу.
Од 2014. године ради као уредница у Редакцији школског програма Радио-телевизије Србије. Ауторка је награђеног серијала „Лектизер", који је осмишљен као мултимедијални додатак настави у средњим школама, у циљу приближавања класика књижевности ученицима и пружања професорима помоћног средства за савременије и креативније спровођење наставе. Поред уредничких и сценаристичких обавеза, предмет њеног интересовања су историја и теорија телевизијских образовних програма за младе. Такође је ангажована на пољу развоја друштвених игара, писања наменских сценарија и превођења.

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Име и презиме аутора Вишња Печенчић

Број индекса 17050/д

ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је докторска дисертација под насловом

„Новинарство и књижевност у Дикенсовом стваралаштву од 1833. до 1846. године”

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

ПОТПИС АУТОРА

У Београду, 25.03.2026.

ИЗЈАВА О ИСТОВЕТНОСТИ ШТАМПАНЕ И ЕЛЕКТРОНСКЕ ВЕРЗИЈЕ ДОКТОРСКОГ РАДА

Име и презиме аутора Вишња Печенчић

Број индекса 17050/д

Студијски програм Књижевност

Наслов рада „Новинарство и књижевност у Дикенсовом стваралаштву од 1833. до 1846. године"

Ментор проф. др Корнелије Квас

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

ПОТПИС АУТОРА

У Београду, 25.03.2026.

_____

ИЗЈАВА О КОРИШЋЕЊУ

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

„Новинарство и књижевност у Дикенсовом стваралаштву од 1833. до 1846. године”

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)

2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)

3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)**

4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)

5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)

6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

ПОТПИС АУТОРА

У Београду, 25.03.2026.

_____