

РОМАНТИЧАРСКА ИМАГИНАЦИЈА
У РЕАЛИСТИЧКОМ ПОСТУПКУ:
ТРАГОВИ ВОРДСВОРТА И КОЛРИЦА
У ДИКЕНСОВОМ СТВАРАЛАШТВУ

Београд

Апстракт: Рад настоји да одреди књижевноисторијску позицију поетике и стваралаштва Чарлса Дикенса проучавајући пишчев однос према појму имагинације. Појам имагинације има важну улогу у Дикенсовом опусу, будући да честа употреба имагинативних поступака повремено доводи у питање један од основних постулата реалистичких поетика – објективно приказивање стварности. Присуство имагинативних аспеката проблематизује Дикенсов статус унутар реализма и сведочи о утицају романтичарских претходника, поглавито Вордсворта и Колрица. У оквиру овог рада сагледаћемо Дикенсове поетичке фрагменте који говоре о имагинацији, али и начине на које се имагинација манифестује унутар његове фикције. Постављањем паралела између тих трагова, и поетика и дела Вордсворта и Колрица настојаћемо да покажемо шта све Дикенс од њих преузима, а шта одбацује. Пажљивом анализом фрагмената Дикенсових романа указаћемо на специфичности деловања његове имагинативне способности, подвлачећи честа неподударана његових поетичких ставова и списатељске праксе. Основни задатак овог рада биће да утврди да ли Дикенсова имагинација примењена у реалистичком поступку доноси нешто суштински ново у односу на романтичарска схватања овог појма.

Кључне речи: Чарлс Дикенс, Виљем Вордсворт, Семјуел Т. Колриц, имагинација, романтизам, реализам

Поводом стогодишњице Дикенсове смрти Џејмс Џојс је упутио на једну значајну црту у стваралаштву најчувенијег енглеског реалисте – његови ликови су у основи природни и вероватни „са само једним деформитетом, чудним, самовољним, хировитим, моралним или физичким деформитетом који ремети равнотежу и односи лик из света једноличне стварности до граница фантастичног“ (Јеремић 2012: 12). Џојс додаје да, у том, у основи реалистичком приказу света, „свако може да примети да Дикенс ипак мало претерује. Управо то мало претеривање чврсто укорењује његово дело у укусу људи, учвршћује његове ликове у њиховом сећању“ (Џојс 1981: 5). Веза претеривања у изразу и појачаног дојма реалистичности у рецепцији коју Џојс помиње у контексту поступка карактеризације важна је за разумевање целокупног Дикенсовог стваралаштва и његовог статуса у оквирима реализма. Дикенсова визија стварности је увек на појединим местима пренаглашена и тиме нарушава објективност приповедања. Парадоксално, могуће је да баш услед тог нарушавања

објективности перспективе Дикенсов свет постаје стварнији за читаоца. Дикенсова проза доводи у питање један од основних постулата реалистичких поетика – објективно приказивање стварности. Стога је упутно сагледати на које се све начине објективност нарушава, или, Џојсовим речима, како Дикенсова проза иде „из света једноличне стварности до граница фантастичног“.

Фантастични жанрови имали су великог утицаја на Дикенсову прозу. Међутим, фантастични елементи у његовом реалистичком поступку имају посебан статус. Дикенсова „фантастика“ је гранична и колебљива. Постојање фантастичних елемената никада не бива објективно потврђено, већ увек остаје врста субјективне халуцинације. Магија у том свету постоји само у оку посматрача. Карактер постојећег света се мења променом сопствене перспективе. Дикенс ствара фиктивни свет који је реалистичан, али тежи ка фантастичном. Тежњу за претварањем реалног у фантастично назваћемо имагинацијом¹. Међутим, имагинација подразумева много више од тога – она подразумева и измишљање онога што до тада није постојало. Стога ћемо у овом раду говорити о способности имагинације, а не о појму фантастике². Ово разликовање је кључно за разумевање Дикенсовог статуса као реалисте – постојање фантастике угрозило би тај статус, присуство имагинативне способности унутар њега то не чини.

Специфичност Дикенсове *реалистичке* имагинације најбоље се може илустровати освртом на кључне теорије имагинације енглеских романтичара. Док је на почетку каријере заузимао гласан став против романтичарских тенденција у књижевном стваралаштву, у Дикенсовим познијим поетичким фрагментима могу се пронаћи готово цитирани ставови његових романтичарских претходника. Један од најпрепознатљивијих одјека је став који Дикенс наводи у предговору часопису *Домашње речи* (*Household Words*), истичући да је циљ часописа: „Показати да у свим уобичајеним стварима, чак и онима које су наизглед одбојне, има довољно романтичног, уколико га пронађемо“ (Dickens 1850: 1). На релевантност овог става упућује и чињеница да неколико година касније, у предговору *Суморној кући* понавља да се у овом роману намерно бавио „романтичном страном познатих ствари“ (Dickens 2008: 6). Дикенсова поетичка премиса могла би се тумачити без обзира на контекст поетике 19. века. Међутим, фраза „романтична страна познатих ствари“, коју Дикенс наводи као поетички постулат, исувише очигледно призива његове претходнике да бисмо превидели контекстуализацију. Сузан Шато

1 Будући да ни код Дикенса не постоји јасно разликовање термина маште, уобразиље, фантазије, појам имагинације ћемо користити у ширем значењу, тако да подразумева све претходно поменуте појмове.

2 Сматрамо да је ова напомена неопходна будући да је за писање рада углавном коришћена литература на енглеском и да се енглески термин *fantasy* може превести и као жанр фантастике и као способност фантазије, односно имагинације.

у предговору издању *Суморне куће* из 2008. године примећује да се употребљена фраза директно надовезује на став који је Томас Карлајл образложио у предговору *Дијамантској ојрлици*: „Романтично постоји [...] једино у Реалном“ (Dickens 2008: 918). Карлајл је покушавао да каже да ниједно доба само себе не схвата као романтично, већ да то постаје тек за будућа поколења. Тиме је скренуо пажњу на то да романтична доба нису минула пред прозаичним и да романтично није квалитет супротан реалистичном. Романтично је једно лице реалности, стога и реализам у уметности у себи може имати елементе романтичног. Задатак писца не треба да буде бављење натприродним појавама средњег века и готичке романтике, већ откривање романтичног у савременој свакидашњици. Карлајл сматра да су два стуба историје строга прецизност и смела имагинација – уколико писац нема довољно фактографске грађе, сме употребити своју имагинацију, како би попунио празнине. Тиме што се инкорпорира у реалност, романтично добија статус постојећег. Треба имати у виду да је Карлајл овај став изразио поводом жанра историјске фикције, односно да, премда га Дикенс директно евоцира, њихови слични поетички ставови припадају различитим контекстима. Карлајлово разумевање романтичног је антиисторијско, а Дикенсово аисторијско. Оно што је заједничко јесте схватање романтичног као квалитета реалистичког које писац посредством своје имагинације треба да открије.

Упркос директној вези Дикенсовог исказа са Карлајлом, чини се да је прва и незаобилазна асоцијација ипак Колрицов исказ из 14. поглавља *Књижевне биографије* (*Biographia literaria*), којим објашњава улогу свог коаутора Вордсворта у писању *Лирских балада*: „да да драж новине свакидашњим стварима, и да изазове осећање аналогно натприродном, буђењем пажње духа из летаргије навике, и њеним упућивањем на љупкост и чудеса света пред нама“ (Колриџ 1956: 38). Већина студија о Дикенсовом дугу романтичарима фокусира се управо на његову везу с поетиком Вилијама Вордсворта³. Занимљив биографски податак може нам помоћи да боље осветлимо природу ове везе. Песник и писац упознали су се 1843. године⁴. Када су Вордсворта упитали како му се млађи колега учинио, одговорио је да премда није неко ко има обичај да оцењује људе које је

3 Треба напоменути да се у новијим студијама о Дикенсу његов однос према Вордсворту најчешће сагледава кроз тему детињства, и да се избегава шира књижевноисторијска контекстуализација. *The Oxford Companion to Charles Dickens*, чије је друго издање приређено 2012. године, поводом двеста година од Дикенсовог рођења, представља један од најпотпунијих приказа Дикенсовог живота и дела. Ипак, у овом издању, које је конципирано тако да кроз кључне појмове реконструише „Дикенсов свет“, не постоје поглавља о појмовима романтизам и реализам, док поглавља о Вордсворту и Колриџу говоре о њиховом утицају на Дикенса у само неколико реченица.

4 Тако наводи Ш. Макензи у биографији Дикенса, док у *The Oxford Companion to Charles Dickens* Пол Шлик наводи да се сусрет догодио 1839. године.

тек упознао, Дикенс је на њега оставио утисак веома причљивог и простог младића: „ипак, не усуђујем се тврдити да је можда веома бистар. Имајте на уму, ни реч нећу изустити против њега, јер никада нисам прочитао ниједну реч коју је написао“ (Mackenzie 1870: 243). Одговор причљивог младића био је: „Он је грозан матори магарац!“ (Mackenzie 1870: 243). Ова анегдота много мање дочарава обострану личну антипатију него што указује на сличности сензибилитета двојице књижевника. Дикенс на реторички замотану увреду старијег колеге одговара Вордсвортовим идеалом језика којим људи стварно говоре и на начин на који људи стварно говоре, без имало уметничког улепшавања и стилских интервенција. Приликом анализе Дикенсове имагинације неопходно је осврнути се управо на његове романтичарске претходнике – Вордсворта и Колрица – како бисмо указали на све оно што од њих преузима и открили да ли Дикенсова имагинација доноси нешто суштински ново у односу на енглески романтизам.

Поменута биографска анегдота могла би нам послужити уколико бисмо проучавању односа два писца приступили претпостављајући да је књижевни утицај резултат непосредног преустројавања људског искуства у уметност. Клаудио Гиљен поставља умесно питање у раду представљеном на Другом конгресу Међународног удружења за упоредну књижевност одржаном у Северној Каролини 1958. године: „када говоримо о неком утицају на неког писца, да ли изричемо психолошки или књижевни исказ?“ (Гиљен 1982: 40). Гиљен издваја две фазе проучавања утицаја: генетичку, која утврђује деловање неког дела на стварање другог, а затим текстуалну, која подразумева објективне резултате неког утицаја видљиве у самом тексту (паралелизми и одједи). Друга врста проучавања односи се на паралелизме, односно сличности два дела које настају „случајно“ и нису резултат непосредног утицаја. Прави утицаји, истиче Гиљен, не морају уопште да резултирају сличним делима. Будући да проучавамо Дикенсово схватање имагинације, које се открива тек када се узму у обзир и његови поетички фрагменти и устројство самих фиктивних дела (а случај је исти и са Вордсвортом и Колрицом, чији ћемо однос са Дикенсом сагледати), следеће питање које се намеће јесте да ли фактографске списе треба да схватамо као психолошке исказе, а фиктивне као књижевне? Утицај се, у том смислу, може проучавати и у односу поетике и стваралаштва једног писца, што додатно усложњава праћење трага утицаја једног писца на другог и чини такву потрагу неизвесном, а често и ирелевантном за само проучавање књижевних остварења. То и Гиљен потврђује: „између елемента који врши утицај и коначног текста не постоји однос један-према-један“ (Гиљен 1982: 40). У овом раду ћемо сваки писани траг писца, био он приватна белешка, стих песме или поглавље романа третирати као књижевни исказ, уколико нам тај траг може рећи нешто о пиш-

чевом схватању имагинације. Нећемо покушавати да утврдимо да ли је Дикенс био под директним утицајем Вордсворта или Колриџа када је развијао свој појам имагинације, већ како се његово разумевање имагинације уклапа у контекст енглеских романтичарских представа овог појма. Другим речима, намера овог рада је да се бави другом фазом у проучавању књижевних утицаја по Гиљеновој подели, односно проучавањем текстуалних одјека и паралелизама.

Осамнаестовековна схватања имагинације

Енглеска емпиријска филозофија осамнаестог века имала је много снажније одјеке у деветнаестом веку у Енглеској него у континенталној Европи. Енглески романтизам је услед тога имао знатно другачији ток него у Немачкој и Француској. На континенту романтизам се развио из спора класичног и романтичног, који су превасходно разматрала браћа Шлегел, док на острву такав спор никада није заживео. Велек у есеју *Јединство европског романтизма* говори о националној разједињености овог покрета. Он покушава да издвоји основне појмове који су заједнички за романтизам у свим његовим националним варијантама. Један од три уједињујућа појма је и појам уобразиље, односно имагинације. Јединство Велек препознаје у тежњи романтичара широм Европе да дођу до одређења појма имагинације, а не у многоструким и неподударним резултатима те тежње.

Британски књижевници с почетка деветнаестог века себе нису доживљавали као романтичаре. У својим поетичким разматрањима, па тако и у дефинисању имагинације, они се надовезују на ставове осамнаестовековних песника, који су теоријско упориште налазили у емпиристичким разматрањима Лока и Хјума. То је довело до тенденције да се мисао о било ком предмету саобрази моделу размишљања природних наука. Будући да је развој природних наука почивао на емпиризму, теорије песништва су такође настојале да се ослоне на чулни доживљај света као основу сваке спознаје и креације. Људски ум је схваћен као механизам чије се функционисање може свести на прецизне математичке формуле. Њега одликују две кључне, антагонистичке способности – разум и имагинација. Према овом схватању, имагинација је неодвојива од чула⁵, њена улога се своди на примање чулних опажаја и њиховог повезивања с осећањима бола и задовољства. Када се менталне слике ређају у уму, истим распоредом као што су објективно постављене, реч је о памћењу. Свако измештање тог распореда у којем се стварају слике различите од емпиријских (никада није реч о сликама које добијају квалитативно другачије одлике од чулно опажених, већ само квантитативно), дело

5 Имагинација у свом првобитном значењу има искључиво визуелне конотације – асоцијативно кретање менталних слика, насталих од елемената чулног опажања, пред „оком ума“ (mind's eye).

је имагинативне способности ума. Механицистичко схватање имагинације своди је на комбинаторну инстанцу, која од већ постојећег прави нове формације, али нема могућност стварања новог – она је врста лошег памћења.

Преласком на нову парадигму мишљења, која ће се развити као реакција на емпиристичку филозофију, имагинација постаје основна сила људског ума. Преврат се дешава под утицајем Кантове гносеологије и развоја феноменолошке мисли. Емпирија бива депласирана услед уздизања статуса субјективног доживљаја света. У контексту поетика романтизма способност имагинације се приписује песнику. За разлику од ранијих парадигми песника који или вежбом и умећем постаје мајстор свог заната, или ствара захваљујући божанском надахнућу и служи као пуки медијум божанске речи, романтичарски песник постаје онај који својим генијем ствара свет око себе.

Вордсворт и Дикенс

Вордсворт је био први који је на тлу британског острва изложио нова поетичка размишљања. Ипак, многи су приметили, почевши од Колрица, да Вордсвортови теоријски ставови доносе много мање новог, него што је његова поезија учинила. Његово схватање стваралачког процеса као сукцесивног деловања посматрања, рефлексije, имагинације и расуђивања не разликује се много од механицистичког виђења песништва. Чврсто утемељење у осамнаестовековном виђењу стваралачког процеса види се у честом присуству основних термина механицистичке психологије попут „око ума“. Песма *Сам ко облак небом њлових*, увршћена у Песме имагинације, може послужити као добра илустрација Вордсвортовог виђења стваралачког процеса – песник посматра природу и прима чулни утисак, не слутећи који је његов значај: „I gazed – and gazed – but little thought / What wealth the show to me had brought“ (*Зурио сам, нисам знао / Шта ми је тај њризор дао*, Вордсворт 2010: 88); тек касније, у мирној контемплацији, песник се присећа тог утиска из спољашњег света (он му искрсава пред оком ума) и доводи га у асоцијативну везу са сопственим емоцијама, стварајући тиме једну имагинативну слику – духом оплемењени чулни утисак. Песма коју читамо производ је расуђивања, као финалне фазе стваралачког процеса. Ипак, не треба заборавити наглашену улогу емоција у Вордсвортовој поетици. Имагинација, као асоцијативна моћ, делује тако што спаја сећање на чулни утисак с емоцијама, а не с мислима. Узимајући у обзир и чувени поетички исказ из предговора *Лирским баладама*, који гласи „поезија је спонтан излив снажних осећања“ (Вордсворт 1956: 8), Вордсворт се с једне стране удаљава од механицизма осамнаестог века, наглашавајући емоционалност поезије, с друге стране чини малу недоследност у сопственом размишљању. Упутно је поставити пи-

тање на који начин се идеја о стваралачком процесу као спонтаном изливу може помирити с претходно наведеним механицистичким током посматрања, рефлексије, имагинације и расуђивања. Једно решење било би узети с резервом механицистичку терминологију коју Вордсворт користи, схватити је као застарелу форму којом се служио, јер му је само она у том тренутку била доступна, али тумачити садржај те форме као нешто сасвим ново. Друго решење је прихватити другу тезу као одговор на то од чега настаје поезија (емоције), а не као опис процеса претварања тих емоција у песничко дело. За које год од ова два тумачења се определимо, јасно је да Вордсворт стоји на граници две епохе – усидрен у старој, не може да исплови на таласима нове, премда га они снажно љуљају. Оно што је најзначајније за овај рад јесте чињеница да је кључни искорак који ће Вордсворт направити од осамнаестовековне поетике, а уједно и корак ка утемељивању нове, романтичарске парадигме лежи у његовом разумевању имагинације.

Вордсвортова поетичка визија заснована је на уверењу да је функција песништва дидактичка и етичка. Песник је учитељ који људе подучава помоћу своје поезије⁶. Поезија нас доводи до спознаје посредством емоција. Предуслов оваквог дејства је Вордсвортов став да поезија представља љубав према човеку, она у њему покреће емоције и буди саосећање, помажући му да на тај начин освести своју повезаност с другим људима. Спознаја до које доводи поезија потпуно је другачије природе од оне до које нас доводи наука. Док нам наука открива механичку каузалну реалност, поезија отвара врата свету универзалних истина. Средство којим песништво омогућава таква сазнања је имагинација. Вордсвортово схватање функционисања имагинације као способности људског ума не разликује се много од осамнаестовековног – имагинација се заснива на асоцијацији идеја, то је способност комбиновања емпиријски постојећих ентитета. Управо принцип селекције, по којем имагинација делује, узрокује задовољство које наш ум осећа када опази сличности у разноликости. У основи, Вордсвортово схватање имагинације је у потпуности хуманистичко – она чини човека човечнијим и помаже човечанству да се приближи природи.

Хуманистичка перспектива такође подразумева да способност имагинације није резервисана само за песнике, већ постоји као потенцијал сваког човека. Песник се, према Вордсворту, не разликује квалитативно од обичног човека, он је другачији само по степеној сензибилности и моћи изражавања онога што мисли и говори. Вордсвортова митологија се заснива на уверењу да су некада сви

6 Вордсворт реч *поезија* користи као синоним за метричку композицију, а не као антипод прозе, што се види и из става: „иста људска крв струји кроз вене и поезије и прозе“. Стога, када поредимо песника Вордсворта и прозаисту Дикенса, полазећи из перспективе првопоменутог, говоримо о истој врсти уметничког израза.

људи били песници – говорили су првобитним природним језиком, без извештачених израза и реторике. Развојем човечанства разум је почео све више да овладава људским умом и имагинацију довео у подређену позицију, говор је почео да се прља, а разлика између песника и обичних људи постајала је све већа. Имагинација је одлика како детињства човечанства, тако и детињства човека. Дете је имагинативно биће, наивно, ирационално и пуно стваралачке енергије. Оно је у стању да свет доживи ван његових строгих логичких правилности. Чињеница да разум код детета није још увек развијен као код одрасле особе значи да оно не може у потпуности спознати чулни свет који опажа. Тиме се могућност комбиновања чулних утисака знатно проширује. Код одрасле особе комбиновање несродних елемената готово увек изазива негодовање и nelaгоду, како је случај са сваким сусретом са гротеском. Дете нема разумевање тога шта су диспаратни појмови. У његовој глави све може да буде упарено са свиме. Основна предност дечијег погледа на свет је свакако неразумевanje смрти и због тога тежња сваког човека треба да буде повратак у детињство, јер ће се тиме изборити и са највећом муком сопствене егзистенције – страхом од смрти.

Примећени су бројни одједи Вордсвортових идеја у Дикенсовом стваралаштву. Међутим, већина кључних идеја које Дикенс преузима од Вордсворта бивају суштински преображене његовим пером. Ребека Скот приликом анализе Дикенсовог стила истиче: „Може се рећи да Вордсворт призива *унутрашње око* песника који ствара, док Дикенс призива *унутрашње ухо* читаоца који чита“ (Scott 2013: 4806). На трагу тог запажања је и поређење Вордсвортове и Дикенсове имагинације код Лауре Питерс, која потврђује Дикенсов дуг Вордсворту у погледу схватања детињства и креативности, али примећује једну кључну разлику – вредност коју Дикенс приписује искуству читања (Peters 2015: 153). Питерс закључује да се разлика између Вордсворта и Дикенса може запазити у њиховом односу према сопству, односно према другоме – док имагинација код Вордсворта налази плодно тле у унутрашњости усамљеног песника, код Дикенса се она развија захваљујући пракси читања, која има друштвени карактер. У том смислу, за Вордсворта је сам процес имагинативног стваралаштва у жижи интересовања, док Дикенсова имагинација није толико интроспективна колико настоји да буде делатна и усмерена на преображај стварности. Оно што је заједничко обојници аутора јесте значај који придају детињству у развоју имагинативне способности.

Дикенс се сматра заслужним за увођење романтичарске фигуре невиног детета, која је обележила песништво Блејка и Вордсворта, у романескни жанр (Newsom 2001: 92). Дикенсову очараност Вордсвортовом песмом *Седморо нас је* Шлик наводи као један од доказа за тврдњу да је Дикенс викторијански првак русоовско-романтичарске идеализације детињства, која је у то време имала статус популарног

клишеа (Schlicke 2012: 91). Ипак, Дикенсови прикази детињства и детета успевају да превазиђу клише. Како Шлик закључује: „ни у једном погледу није био иновативнији, него приликом приказивања децијег погледа на свет у својој прози“ (Schlicke 2012: 94). Начин на који иновативност деконструира клише може се илустровати освртом на поменуту Вордсвортову песму и њене трагове у Дикенсовим делима.

Етички систем Вордсвортових *Лирских балада* често одјекује Дикенсовим делима, иако је *Седморо нас је* једина песма коју директно наводи као узор. Зачуђени лирски субјекат током целе песме покушава да разуме логику осмогодишње девојчице, која признаје да од седморо браће и сестара двоје сада лежи у црквеном дворишту, али као рефрен понавља конструкцију у презенту „седморо нас је“. Она објашњава да се често игра око њихових зелених хумки, да им пева и да поред њих обедује. Док год она може да укључи хумке у своје свакодневне активности, преминули брат и сестра за девојчицу и даље постоје. Слична сцена приказана је и у Дикенсовој *Сћара рој њродавници рејкосџи*, када мала Нел уочи групу деце која се уз смех играју жмурке око гробова у црквеном дворишту. Она опажа један мали гроб и знатижељно пита једно дете чији гроб је у питању, на шта јој дечак одговара да то није гроб већ башта његовог брата. Дечак након тога приљубљује образ уз хумку и радосно одскакује даље. На први поглед, дечак је директан одјек Вордсвортове девојчице. Међутим, даљи ток Дикенсовог романа нам приказује истог дечака како расплакано моли малу Нел да га не напусти, као што је учинио његов старији брат, не слутећи колико га је тим одласком растужио. Дечакову скрханост братовљевом смрћу потврђује и црквењак, истичући да је веома тешко поднео губитак. Дикенсов дечак, премда вероватно истих година као и Вордсвортова девојчица, има свест о смрти, његова имагинација није довољно јака пред најтежим ударцима реалности.

Лик мале Нел је свакако занимљивији када је реч о овој паралели; она је од самог почетка представљена као анђеоски идеал невиног детета. Као и Вордсвортова девојчица, она брине о гробовима, проводи време с њима и на тај начин их чини саставним делом свог живота. Ипак, постојање мале Нел је проблематично окарактерисати као живот. Лик овог детета је нереалистичан и њено дружење с гробовима пре њу приближава смрти, но што оживљава становнике тих *дашџи*. Може се закључити да је Дикенсова Нел, за коју можемо претпоставити да настаје под извесним утицајем Вордсворта⁷, у самој реализацији оличење потпуно супротне силе – имагинација Вордсвортове девојчице оживљава своје мртве, сталним присећањем на њих, док мала Нел није имагинативно дете, она се

7 Писмо у којем Вилки Колинс говори о Дикенсовом одушевљењу изазваном Вордсвортовом песмом написано је 1839, а *Сћара њродавница рејкосџи* излази наредне године (Schlicke 2012: 604).

присећа мртвих и жали их само да би се припремила за сопствену смрт. Она гробове претвара у своју свакодневицу, у нешто обично и познато како би одагнала страх од смрти и помирено је дочекала.

С разлогом Дикенсови анђеоски ликови, који су углавном представљени као деца или младе жене, у свакој генерацији критике буде највеће негодовање. Они су готово увек лишени животворне имагинације, способности да преобликују свет око себе. Њихово интересовање током боравка на овом свету је искључиво обезбеђивање оностраног раја. Дикенс, као и Вордсворт, верује у снагу дечије имагинације, али се она код њега не отеловљује као способност побеђивања људске смртности и оживљавања мртвих већ у способности развијања свих потенција људске виталности и оживљавања мртвог. Управо услед поменуте неспособности детета да препознаје диспаратне појмове оно је у могућности да мртвим, односно неживим стварима приписује особине живих људи, али и обрнуто. Дикенс ове трансформације чини служећи се поступцима анимизма и реификације, који су превасходно заслужни за стварање специфичности његовог фиктивног света.

У раду посвећеном третману детињства у Дикенсовој прози Роберт Нусом истиче: „много више него Вордсворт, Дикенс нам помаже да се присетимо мисли и осећања карактеристичних за детињство“ (Newsom 2001: 98). Нусом примећује да се у ранијим Дикенсовим делима дечији поглед на свет ослања на ограниченост детињег разумевања света, која уједно омогућава алтернативно тумачење стварности и стварање патоса. Он наводи пример Оливера Твиста, који проститутке доживљава као „веома fine девојке“ (Newsom 2001: 99). Оливерово неразумевање призива вордсвортовску детињу невиност. Насупрот томе, у каснијим делима Дикенс све више развија приповедање у првом лицу, које посебно у *Давиду Којерфилду* и *Великим очекивањима* доводи до другачијег приказа дечије перспективе, додатно усложњене због удвајања са перспективом одраслог наратора. Отварање *Великих очекивања* Нусом назива постромантичарским приказом детета (Newsom 2001: 101).

Велика очекивања Дикенс започиње још једном сценом детета на гробљу, али овог пута реч је о *правом* детету⁸. Мали Пип, попут малог Дејвида Коперфилда, има сопствени приповедачки глас у роману. Показује се да овај приповедни поступак онемогућава Дикенсу идеализацију дечије перспективе и утолико је верније приказује. Пип започиње своју причу устаљеним поступком именовања и породичног стабла, а услед чињенице да су му родитељи и браћа одавно на гробљу и да нема никакво живо сећање на њих, прича о његовом животу који памти мора почети на гробљу. Очева надгробна плоча

⁸ Тезу о Дикенсовој „правој“ деци износи Џон Кери у студији *The Violent Effigy: A Study of Dickens' Imagination*.

му је послужила као извор за сазнавање свог имена. Ипак, премда му је Филип Пирип право име, име које су му наденули покојни родитељи, дечак сам себи даје име Пип услед немуштости свог детињег говора. Тиме на самом почетку своје приче поставља себе као делатног, самостварајућег јунака. Улога имена у формирању идентитета је врло често пресудна у карактеризацији код Дикенса, што је једна од најважнијих манифестација перформативне функције језика. С једне стране она се изражава кроз симболику самих имена, односно кроз симболику онога што значе⁹. Свођење лика на име може се видети као један вид реификације, посебно у случају када та имена означавају конкретне предмете, или асоцирају на њих попут имена Пиквик (справа коришћена за руковање уљаним лампама). Посматрано из перспективе перформативне функције језика, именовање није само кључна одредница идентитета лика већ и нужни услов његовог постојања. Занимљиво је уочити на који начин Дикенс припрема увођење Марлијевог духа у радњу *Божјиње њесме*. На првој страници он напомиње како Скруџ никада није уклонио Марлијево име с врата њихове канцеларије. Скруџ се одазивао на оба имена. Присвајањем Марлијевог имена Скруџ присваја и његов идентитет, чиме дух постаје потпуно јасна метафора Скруџове савести. Заправо, та приповедачева примедба постаје кључ за психолошко читање целе приче. На самом почетку, он нам суптилно даје до знања да ту неће бити никакве праве фантастике, већ само унутрашња борба старог тврдице и његове спутане имагинације.

За разлику од виталности његовог надимка, насталог као плод потпуно реалистичне мотивације (лакоће изговора), Пип ликове својих родитеља замишља на основу њихових имена, урезаних у надгробне плоче. Овде примећујемо поменути вид реификације, односно свођење лика на име и то конкретно на материјални, односно графички облик имена. Своју браћу замишља као „да су сва рођена на леђима, с рукама у џеповима од чакшира, из којих их нису вадила у свом овоземаљском животу“ (Дикенс 2014: 5). Пипова поезија није излив спонтаних осећања. Опомена на мртве које није ни познавао не буди у њему емоције (као што у малој Нел непознати гробови буде необјашњиву и недетињу сету) већ пре неку врсту збуњености пред празнином у сећању коју се осећа позваним да попуни. Његова имагинација се већ на првим страницама открива као својеврсна гротеска и мотивисана је превасходно потребом живог бића да попуни празнине свог живота настале разарањима смрти. Пипови родитељи су имали седморо деце, но Пип не само што никада не помисли „седморо нас је“ већ и једину преживелу сестру уводи у приповест,

9 Име Пип упућује на бројна значења која ова реч има. По звучности призива онома-топејски звук пијукања, или извиривања, а уколико томе придружимо значење семе и клијање, име постаје веома упутно у грађењу овог карактеристичног јунака образ-овног романа.

ословљавајући је као госпођу Џо Гарцери, жену ковача, тиме стварајући дистанцу у њиховој сродности. Фрагментисаност стварног света, света живих, стално је присутна у Пиповој свести, но она је готово увек динамична и прераста у субјективне целине – уклесана слова постају родитељи. Надимак Пип је фрагмент његовог пуног имена, но за разлику од имена Филип и Пирип, која за дечака немају много значења, тај фрагмент настаје као субјективно тумачење семантички празних датости. Целовитост објективног света много је мање одраз синтезе него што је то сваки појединачни фрагмент настао у живој свести.

Имагинација Вордсвортове девојчице тежи да свет врати у пређашњи поредак, у стање првобитног раја у којем не постоји смрт. Дикенсов Пип не негира постојање смрти, у његовом свету живот и смрт постоје једно уз друго. Управо дијалектика тих двеју сила покреће имагинацију и њена виталност подједнако зависи од обе силе. У Дикенсовом свету, онда када он засија у најлепшем светлу, нема патетике ни сентиментализма, нема страха од смрти. Када се смрт учини свакодневном појавом, присутном у најнеобичнијим облицима, она престаје да буде страшна и постаје запањујуће смешна. Сетимо се случаја господина Крука из *Суморне куће*, који је умро тако што се сам од себе запалио – толико немогућој смрти се само можемо смејати. Управо ту можда лежи кључна разлика између Вордсвортове и Дикенсове имагинације – Вордсвортова поезија можда повремено пробуди осмех на лицу читаоца, читање Дикенсове прозе изазива грохотан смех. Сета, сећања и жал постоје и у Дикенсовом свету, међутим вика и грохот мноштва духовитих ликова у крајњем попису његових становника убедљиво надјачава тихе жалопојке суморних анђелака. У његовом свету се бришу границе умесности и пристојности, као и границе живота и смрти. Дикенс несумњиво много тога дугује Вордсворту, па ипак, то није разлог да Вордсворта не окарактерисе као „једног грозног маторог магарца“. Кроз читав опус Дикенс показује склоност ка кокетирању са утврђеним границама – биле оне границе пристојног израза, или границе живог и мртвог.

Колриџ и Дикенс

Први и можда најтемељнији критичар Вордсворта био је његов савременик и колега, Семјуел Тејлор Колриџ. То је разумљиво, будући да су Вордсворт и Колриџ на почетку свог заједничког рада имали слична схватања поезије. Колриџов каснији развој утемељен је управо на критици сопственог полазишта, али и на увиђању недостатака у писању његовог колеге, почевши од неподударања теорије и праксе. Вордсвортова везаност за осамнаестовековну поетику свакако је за Колриџа представљала најпроблематичнији аспект. Будући да је једна од централних тачака Колриџове теорије био управо појам

имагинације, он ће се посветити дубокој анализи, а затим и критици схватања овог појма у оквиру дотадашњих поетика. Колриџ је настојао да утемељи ново схватање имагинације на рушевинама старог. Појам маште је коришћен као уобичајени синоним за имагинацију. Колриџ ће у овој терминолошкој немарности видети основни проблем у дефинисању имагинације. Машта и имагинација, тврди он, нису синоними, нити су називи за различите аспекте исте способности; машта и имагинација су две онтолошки различите способности. Он ће комбинаторну, односно сакупљачку способност назвати маштом, док ће имагинацију окарактерисати као моћ модификовања и стапања, која као претпоставку има постојање активног креативног ума. Овакву дистинкцију Колриџ прави захваљујући пресудном утицају немачке филозофије. У складу с тим, имагинација у његовом систему нема само поетску димензију, већ и космогонијску. Принцип стваралачке имагинације је првенствено принцип космоса (примарна имагинација), а поетско стварање је једна врста опонашања тог универзалног процеса (секундарна имагинација¹⁰).

Основна одлика имагинације постаје њена стваралачка моћ. Она, за разлику од маште која располаже „утврђеностима и одређеностима“ (Coleridge 1921: 160), тј. емпиријски постојећим ентитетима, има моћ стварања нових ентитета, независних од чулног света. Дела талентованог песника чиниће производе маште, док једино геније има могућност стварања праве поезије, која може настати само дејством имагинације. Колриџов дубоко дијалектички систем имагинацију поставља као синтезу тезе и антитезе – имагинација може да помири нескладне и супротне квалитете, она:

растапа, распростире, распршује, у намери да поново створи; или, где се овај процес показује немогућим, ипак се још у свим приликама бори да идеализује и да уједини. Она је суштински витална, чак и када су сви објекти по себи суштински фиксирани и мртви. (Coleridge 1921: 159)

Та магична моћ имагинације да уједини основ је за још један од кључних аспеката Колриџове поетике – органицистичко схватање поезије. Колриџ ће тако имагинацију окарактерисати као моћ која ствара органске целине, у којима се разједињени делови сједињују и настављају да се заједно развијају. Насупрот томе, машта је механичка сила, која приликом спајања делова не образује нове јединствене целине већ само комбинује постојеће.

Колриџова теорија се издваја из размишљања свих осталих енглеских књижевника деветнаестог века, не само оних чија се уметност сврстава у романтизам, већ писаца реализма, управо због своје систематичности и дубоке филозофске утемељености. Форма његове поетике је доследна сопственим прохтевима – као и песма, она је

10 Ограничићемо се на анализу секундарне имагинације, као специфичне за песништво. У даљем тексту имагинација.

одраз органског јединства. Зато је веома тешко говорити о одједи-ма његове теорије у делима других писаца који су били много мање упућени у њен филозофски контекст и домет. Дикенсово дело можемо тумачити у кључу разликовања маште и имагинације, у циљу одређивања које од ове две способности постоје у његовом делу. Ипак, питање је да ли је разлика између сакупљачке и стварајуће способности ума уопште битна за Дикенса. Прво поглавље књиге *The Genius of Dickens* Мајкл Слејтер упутно насловљава „Fancy“ и истиче да су, упркос Колрицовој утицајној дистинкцији, појмови *fancy* и *imagination* за Дикенса остали синонимима (Slater 2011: 13). Прављење дистинкције између маште и имагинације пре би осиромашило проучавање ове теме, будући да он сам никада не показује свест о овој разлици, слично Вордсворту. У том смислу, Дикенс се не надовезује на Колрицову теорију имагинације.

Уколико бисмо ипак тумачили Дикенсову имагинацију по кључу Колрицове теорије, закључак би недвосмислено био да Дикенс остаје на нивоу механичке маште. Основни доказ за то је једна интригантна околност – већина критичара ће се сложити да је најслабији аспект Дикенсовог писања управо стварање целине. Гарет Стјуарт наводи: „Целина Дикенсовог романа је ретко нешто више од збира својих делова“ (Stewart 1974: XVII). Он даје занимљиву фигурацију ове чињеничне ситуације – Дикенсово стваралаштво може се посматрати као симболичка синегдоха, јер су делови унутар њега готово увек семантички богатији и уметнички успелији од целине. Део представља и обогаћује целину. Џон Кери, у студији коју посвећује Дикенсовој имагинацији, анализирајући пишчев третман телесности примећује Дикенсову имагинативну навику да види делове људских тела као да постоје независно од целине, тиме разбијајући уобичајен начин перцепције тела као целине. „Само навика одређује да је човек целина, а не глава или зуби“ (Carey 1973: 97). То се најдиректније обрушава на Колрицово схватање органске целине. Код Дикенса не само да уметничко дело није органска целина, већ су и органске целине из реалног света, унутар света романа приказане као фрагменти. Поступак анализе има доминантну улогу у Дикенсовим играма имагинације. Остаје спорно питање да ли код Дикенса уопште може да се пронађе случај Колрицове синтезе – стварања нових ентитета независних од одређености и утврђености – будући да се његов имагинативни свет развија искључиво подстицајем таквих одређености и утврђености.

Постоји, међутим, још један аспект Колрицове поетике који може послужити у осветљавању Дикенсовог схватања имагинације. Поетички став поменут на почетку рада: „романтична страна познатих ствари“ може бити допуњен комплементарном опозицијом израженом кроз Колрицов задатак у писању *Лирских балада*: „приказати личности и ликове натприродне, или бар романтичне; но

ипак такве да преносе из наше унутрашње природе неко људско интересовање и изглед истине довољне да прибаве овим сенкама уобразиље оно драговољно тренутно обустављање неверице, које сачињава поетску веру“ (Колриџ 1956: 37). Дикенс поетички даје себи исти задатак који је Вордсворт имао у писању *Лирских балада*, међутим, читање његових дела захтева од нас одговарање на задатак који Колриџ поставља рецепцији свог дела ове збирке. У својим најрадикалнијим поигравањима с реалношћу Дикенс долази у сукоб са строгим браниоцима царства чињеничних реалитета, и управо у тим ексцентричним епизодама од својих читалаца захтева „тренутно обустављање неверице“.

Став којим Дикенс изражава намеру у писању *Суморне куће* – „бављење романтичном страном познатих ствари“, објављен је као одговор на полемику која је покренута поводом једне чувене невероватне епизоде. У децембру 1852. године објављен је наставак *Суморне куће*, у којем ноторни алкохоличар, господин Крук, чији би се чудан позив данас могао окарактерисати као *рециклер људских остатака*, завршава свој живот тако што му се тело само од себе запали – спонтаним сагоревањем. Будући да је Дикенс био писац реализма, публика је већински прихватила овај феномен као веродостојан. Међутим, малобројни оштроумнији читаоци осетили су велику нелагоду долазећи до ове сцене. Џорџ Луис, чувени викторијански позитивистички критичар, био је најжучнији у нападу на Дикенсово представљање овог необичног феномена. Расправа између Луиса и Дикенса, иначе дугогодишњих пријатеља, вођена је од децембра 1852. до фебруара 1853, односно до објављивања последњег дела *Суморне куће*. Луисов напад почивао је на аргумену да премда романописци имају право да *искриве* реалност, ипак не смеју да превиде основне природне законе. Он је епизоду спонтаног сагоревања видео као јефтини сензационализам и увреду за науку. Дикенс је на Луисове нападе одлучно одговорио кроз наредно поглавље *Суморне куће*, у којем ће се истрага Крукове смрти завршити иследниковим закључком да су све то „тајне, које ми не можемо протумачити!“ (Дикенс 1953: 19). Ексцентричне епизоде, попут случаја спонтаног сагоревања, граниче се са новинским рубрикама „Веровали или не“, а имају управо тај став према свом предмету. Веровали или не, узрок Крукове смрти је спонтано сагоревање. Главно је да се ви определите да ли ћете поверовати ауторитету приповедача, да ли ћете драговољно тренутно обуставити неверицу, а не да ли то о чему вам прича има икаквих доказа у реалности. Ако сте спремни да му верујете поводом спонтаног сагоревања, онда ћете вероватно уживати у свим осталим лажима које вам буде испричао. Вордсворт је повукао разлику између механичке каузалне истине коју открива наука и универзалне истине коју открива поезија, док Колриџ доводи у питање сам однос поезије и истине. У цитираном есеју *Шта је*

йесма, а шїа йоезија? Колриџ наводи: „Песма је она врста састава, који је супротан делима науке, јер има за свој непосредан циљ задовољство, а не истину“ (Колриџ 1956: 41). Дикенсова проза на првом месту доноси задовољство, премда настоји да оствари захтеве реализма и прикаже истину. Да се Дикенс задржао на приказивању романтичне стране познатих ствари, што себи поставља за циљ, могли бисмо га много једнозначније окарактерисати као реалисту. У појединим тренуцима његова уобразиља губи упориште у реалности и њени резултати превазилазе границе истинитости, те од нас захтевају искрену поетску веру.

Дикенсов дуг романтичарској традицији је неоспоран. Многи критичари га чак сврставају у касне романтичаре, као песника индустријализованог деветнаестог века. Дикенс, међутим, представља и најистакнутијег представника енглеског реализма. Танка линија између два бинарно супротстављена правца, две филозофије, две епохе у својој правој танкоћи и нестабилности показује се управо у Дикенсовом стваралашту. Упркос постојању романтичарских елемената у његовим делима, Дикенс је реалиста, јер је реалистички поступак доминанта његовог целокупног стваралаштва. Имагинација код Дикенса никада заиста не нарушава основе реалистичког приповедања, иако је често неопходно веома пажљиво читање како би се то свесно установило. Дикенсова имагинација има потенцијал да мења стварност, али се та трансформација увек дешава субјективно. Тенденција да при читању прихватимо субјективне илузије као реалност подупрта је начином на који су те илузије исказане. Дикенс је био фасциниран имагинативном силом, његова машта је романтичарска, али настаје као одговор на реалистично приказану стварност и самим тим тежи да буде исказана реалистично. Машта изражена на реалистичан начин тако настоји да постане јавна ствар, а тиме и друштвена реалност.

ЛИТЕРАТУРА

- Велек, Рене. „Појам романтизма“. *Критички њојмови*. Превели Александар И. Спасић и Слободан Ђорђевић. Београд: Вук Караџић, 1966. 96–136.
- Wordsworth, William. „We are Seven“. *Lyrical Ballads*. <<https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/775/ballads.pdf>> 13. 1. 2016.
- Вордсворт, Вилијем. „Поезија и поетска дикција“. *О њоезији*. Ур. Боривоје Недић. Београд: Просвета, 1956. 3–28.
- „Сам ко облак небом плових“. *Поезија енглеској романџизма*. Превео Драган Пурешић. Београд: Плато, 2010. 88–89.
- Гиљен, Клаудио. „Естетика књижевног утицаја“. *Књижевности као систем*, Београд: Нолит, 1982. 25–56.

- Dickens, Charles. *Bleak House*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- *Household Words*.
≤<https://archive.org/stream/householdwords01dicklond#page/n9/mode/2up> 14. 1. 2016
- Дикенс, Чарлс. *Божихна њесма*. Предео К. Т. Луковић. Београд: Либер и Тиса, 2007.
- *Велика очекивања*. Предео Живојин Симић. Београд: Вулкан, 2014..
- *Сћара њрогавница рејкосији*. Предео Михаило Ђорђевић. Београд: Отворена књига, 2014.
- Јеремиић, Вука. „Дикенс у свом и нашем времену“. *Нејролазни Дикенс*. Београд: Филолошки факултет у Београду, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, Британски савет у Београду, 2012. 5–14.
- Carlyle, Thomas. *The Diamond Necklace*.
≤<https://archive.org/stream/diamondnecklace01carlgoog#page/n10/mode/2up> 13. 1. 2016.
- Carey, John. *The Violent Effigy: A Study of Dickens Imagination*. London: Faber and Faber, 1973.
- Colridge, Samuel T. *Biographia Literaria*. London: J. M. Dent, 1921.
- Колриц, Семјуел Тејлор. „Шта је поема, а шта поезија?“ . *О њезију*. Ур. Боривоје Недић. Београд: Просвета, 1956. 31–43.
- Mackenzie, Shelton. *Life of Charles Dickens*, ≤<https://archive.org/details/lifeofcharlesdic02mack> 13.01.2016.
- Newsom, Robert. „Fictions of Childhood“. *The Cambridge Companion to Charles Dickens*. Ур. John O. Jordan. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 92–105.
- Peters, Laura. „Savage Stories: Charles Dickens, *The Nobel Savage* and the Childhood Imagination“. *Dickens and the Imagined Child*. Ур. Peter Merchant и Catherine Waters. Farnham: Ashgate, 2015. 151–166.
- Scott, Rebekah. „Snarling Charles: A Saxon style of restraint“. *Dickens's Style*. Ур. Daniel Tyler. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. Kindle документ, локација 4594–5095.
- Slater, Michael. *The Genius of Dickens: The ideas and inspirations of Britain's greatest novelist*. London: Duckworth Overlook, 2011.
- Stewart, Garret. *Dickens and the Trials of Imagination*. Cambridge: Harvard University Press, 1974.
- Џојс, Џејмс. „Стогодишњица Чарлса Дикенса.“ *Дело* 27.5 (1981): 102–108.
- Schlicke, Paul. *The Oxford Companion to Charles Dickens*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

*Romanticist Imagination in Realism: The Echoes of Wordsworth
and Coleridge in the Works of Charles Dickens*

Summary

This article aims to determine the status of Charles Dickens within the poetics of realism by examining his understanding of the concept of imagination. The central problem that occurs in the analysis of this subject is that Dickens's flights of imagination often destabilise the credibility and objectivity of his writing. The theoretical poetical fragments of his work which refer to this subject evoke similar theoretical positions that were taken up by Dickens's romanticist predecessors, William Wordsworth and Samuel Taylor Coleridge. Although he took a stand against the romanticist tendencies that were present in the literature of his time, the echoes of his predecessors become significant in Dickens's later works. Due to the fragmented and often contradictory nature of Dickens's theoretical notions, we have tried to gain a better understanding of them by seeking their traces within the fiction, treating both theoretical and artistic writing as valuable sources for our examination.

We have based this comparative analysis on the statements Coleridge offers in chapter fourteen of *Biographia Literaria*, when explaining the poetical aims of Lyrical Ballads. Here he declares that his endeavours were focused on showing the supernatural as veritable, whereas Wordsworth attempted to give the charm of novelty to ordinary things. Finding in Dickens's own theoretical fragments a statement analogous to what Coleridge sees as Wordsworth's role in creating Lyrical Ballads, we have attempted to show how Dickens presents the romantic side of reality in his writing. The results of this attempt suggest that although they start from a similar theoretical standpoint, the two authors end up creating different literary constructs. In the case of comparing Dickens to Wordsworth, our key subject was the representation of children and their use of the imaginative ability. Through this parallel, it becomes noticeable that Dickens's artistically relevant children characters create a form of imagination that is essentially different than the one present in Wordsworth's poetry.

As for the relation between Dickens's and Coleridge's work, we have found few connections among their theoretical notions. However, Coleridge's concept of poetic belief sheds significant light on Dickens's fiction, namely in its reception. Dickens's extensive use of imagination, which often subverts the realist code of writing, at times demands the romanticist code of reception, meaning that the reader must engage in a willing suspension of disbelief, as Coleridge would put it. This method of reading is profoundly contradictory to the aims of realism, and in that sense, Dickens makes one of his greatest transgressions within the poetics of realism.

To conclude, we have pointed out that Dickens should not only be considered a realist writer because the realist code is dominant in his fiction, but also because he uses romanticist notions in a different manner. Dickens's imagination, unlike the romanticists', does not tend to create new entities and realities; it tends to transform the given reality of the world, and therefore could not exist without it. In this sense, Dickens's fiction presents us with a novel form of imagination – the realistic imagination.

Keywords: Charles Dickens, William Wordsworth, Samuel T. Coleridge, imagination, Romanticism, Realism