

Razkrivanje temnih resnic družbe in nezlomljiva moč dobrega v Dickensovem romanu *Oliver Twist*

Irena Avsenik Nabergoj

ZRC SAZU, Inštitut za kulturno zgodovino¹, Novi trg 2, 1000 Ljubljana
irena.avsensnik.nabergoj@guest.arnes.si

Prispevek predstavlja Dickensov roman Oliver Twist in se osredotoča na literarno tehniko razkrivanja kontrastnega razmerja med kriminalnimi dejanji starega Juda Fagina in plemenitim ravnanjem sirote Oliverja. Analizira razpletanje zgodbe do najstrožje kazni in zmagoslavja dobrega nad zlim. Zanima nas predvsem, s katerimi sredstvi Dickensovo besedilo tega romana, ki je zapisano in se bere v specifičnih kontekstih, tematizira, problematizira ali konsolidira specifične moralne vrednote in norme. Dickensov roman s svojo narativnostjo razkriva etična vprašanja v območju človekovih vrednot in odgovornosti v kapitalistični družbi, ki je polna nepravilnosti, zlorab ter odkritega ali prikrita nasilja. Prinaša pripovedi in refleksije o delovanju in značaju različnih oseb, vzeti iz resničnosti, ter jih postavlja pred bralca, da bi izzval njegovo vrednotenje, moralno sodbo in etično angažiranost. Razkrivanje notranje povezanosti dejanj in posledic kaže, kako literatura, še posebej roman s svojo narativnostjo, lahko učinkovito dopolnjuje moralno filozofijo (Nussbaum). Medtem ko je moralna filozofija vezana na abstraktni jezik in se ukvarja z univerzaliziranimi, pa pripoved s svojo imaginacijo in sposobnostjo za celotno zaznavanje duševnega in duhovnega stanja junakov vadi človekov praktični moralni čut za zasledovanje etosa, ki omišlja celotno kompozicijo Dickensovega romana.

Ključne besede: Ključne besede: literatura in etika / literarna veda / etični obrat / angleška književnost / Dickens, Charles: *Oliver Twist* / dobro in zlo

Uvod

Dickens je roman napisal pod vtisom svoje lastne izkušnje težkega življenja ubogih ljudi, še zlasti sirot, v revnih predelih velikega mesta Londona. Njegovo delo zrcali socialne razmere v Angliji 19. stoletja.

¹ Avtorica je delno zaposlena tudi na Fakulteti za humanistiko Univerze v Novi Gorici in na Inštitutu za Sveto pismo, judovstvo in zgodnje krščanstvo TEOF UL.

Kapitalistični liberalizem je zatiral uboge in nemočne ljudi, saj že zakonodaja ni bila naklonjena revnim.² Dickens so močno prizadeli siromaštvo, otroško delo ter zlorabe otrok in sirot, izkušnje, ki jih je doživel v tovarni, pa so bile navdih za številne like iz njegovih poznejših del, med drugim tudi iz *Oliverja Twista* in *Davida Copperfielda*.³

Kapitalistični duh je povzročil razslojevanje večjega dela prebivalstva in naraščanje števila sirot med otroki. Ti so bili izpostavljeni prekupčevalcem in izkoriščevalcem in če ne bi bilo vsaj nekaj poštenih in dobrih ljudi, bi bil položaj za sirote brezupen. Lik enega takšnih osirotelih otrok Dickens upodobi v svojem romanu *Oliver Twist*. V njem opisuje mladega dečka, ki je zvaobljen v kriminalno združbo, kamor s svojim nežnim in plemenitim značajem nikakor ne sodi. Oliver se mora vključiti v roparsko družbo, ne da bi v kriminalu tudi sodeloval. Rešitev za nedolžnega dečka Dickens najde v liku gospoda Brownlowa, ki se bori proti zlorabi otrok. John Gordon meni: »Dickensov Brownlow rešuje Oliverja iz Faginove združbe mestnih morilcev otrok in predstavlja njihovo vaško nasprotje. V tem romanu je zato, ker je potreben, saj bi brez takšnega lika Oliverja in vsakega drugega otroka, ki ga vidimo, uničil eden ali drug morilec otrok.« (Gordon 13)

Ker roman zelo izrazito odseva različne etične dileme, ki jih s seboj prinaša kapitalistično razslojena družba z revščino na eni ter bogatenjem na drugi strani, nas zanima, kako literatura s svojo narativno fikcijo lahko slika etična vprašanja in ogroženost socialno šibkih v nepravični družbi.

Pogledi o etičnih vprašanjih v narativni fikciji

V obdobju od leta 1980 naprej se je pri filozofih in literarnih kritikih pojavil tolikšen usmerjen interes za narativno literaturo, zlasti literarno zvrst romana kot način predstavitve etičnih vprašanj, dilem in problemov, da se je za to novost uveljavil izraz »etični obrat« (*ethical turn*). Izraz označuje refleksijo o etičnih vprašanjih v narativni fikciji, pri čemer se osredotoča na človekovo srečanje z »drugačnostjo« (*otherness*), oblikovanje samega sebe (*self-fashioning*), vrednot in odgovornosti ter vidike nasilja. Čeprav sta bila filozofa Jacques Derrida in Emmanuel Levinas

² Za pregled socialnih razmer v Dickensovem času gl. Duckworth 2002 in Werner in Williams 2011.

³ Dickens je pozneje kot novinar s posebnim čutom za usode šibkih razkrival kriticnost zakonov, ki niso bili naklonjeni revnim ljudem; takšen je bil »Novi zakon o ubogih«, izdan leta 1834.

posebej pozorna na etično delovanje poezije, Martha Nussbaum pa na dramatiko, se etična kritika osredotoča predvsem na roman. Navadno je to upravičeno z argumentom, »da roman s svojo obliko in tematskim gradivom predstavlja natančno to, za kar v etiki gre, to je: refleksijo o človekovem delovanju in značaju; nasprotujoče si težnje, želje in izbire, ki potekajo v času, ponujene bralčevemu vrednotenju ali sodbi z različnih perspektiv« (Korthals Altes 219). Etična kritika je najbolj popularna »v Veliki Britaniji in v Združenih državah, kjer je moralna osnova na področju humanistike tradicionalno močna« (Korthals Altes 219).

Med pomembnimi raziskovalci sodobne literarne teorije in etične kritike je tudi Robert Eaglestone. Kot piše v delu *The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory* iz leta 2010 (582), se izraz »etična kritika« ne nanaša na šolo ali kritični pristop k etiki, ampak bolj na razmah zanimanja za odnos med etiko, literaturo, kritiko in teorijo od poznih devetdesetih let 20. stoletja, pogosto imenovan »etični obrat«. Wayne Booth je v delu *The Company We Keep* iz leta 1988 zapisal, da je »etična kritika« dejansko postala »izobčena disciplina« (3). Eaglestone pa ugotavlja, da

je zunaj discipline literarnih študij obstajala renesansa zanimanja za etična vprašanja v filozofiji in v mejnih disciplinah, ki je našlo v literaturi, in posebej v pripovedi, vitalen vir za razvijanje in poglobljanje razumevanja etike. Vodilni primeri tega so filozofi Alasdair MacIntyre, Paul Ricoeur in Martha Nussbaum, ki so vsi gledali na literaturo kot sredstvo za globlje razumevanje etičnih tradicij in za etično vodilo. (582)

MacIntyre v knjigi *After Virtue* (1985) posebno pozornost posveča pripovedim. V njih vidi vitalni okvir našega razumevanja življenja, kajti življenje oblikujemo s pripovedmi, z zgodbami o sebi in drugih. Z delom *The Ethics of Reading* (1987) je vpliven tudi Joseph Hillis Miller, prepričan, da »brez pripovedovanja zgodb ni teorije o etiki« (2–3). Etična pravila dobijo svoj smisel samo v situacijah, ki so predstavljene v pripovedi oziroma kot pripovedi: »Etika ni samo oblika jezika, ampak tekoč ali zaporeden (*sequential*) način jezika, skratka zgodba. Etika je oblika alegorije, oblika tistih dozdevno referenčnih zgodb, ki jih pripovedujemo sebi in tistim okrog nas« (50).

Martha Nussbaum meni, da branje narativne fikcije pomembno dopolnjuje moralno filozofijo s tem, ko ponuja nekakšno izkustveno učenje in moralno zavest o tem, kako je mogoče živeti dobro življenje. Booth etični pomen literature tako visoko ceni, da knjige personificira kot prijateljice, branje pa ima za prijateljstvo in dar (Booth 157–373, cit. tudi Nussbaum 231).

Liesbeth Korthals Altes v svojem poglavju »Ethical turn« v *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (2010) pravi: »V sorodnem duhu, toda z večjim zanimanjem za formalne vidike literarne komunikacije retorična naratologija (Booth 1988; Phelan 1996) raziskuje sredstva, s katerimi narativni teksti konstruirajo vrednostne učinke in izvablja-jo bralčevo etično angažiranost« (219). Ta »humanistična« spoznanja pa so predmet kritike tako v Levinasovi etiki drugosti (*ethics of alterity*) kot tudi v dekonstrukcijski etiki (*deconstructive ethics*), ki so jo razvili Derrida, Blanchot, Lyotard in Paul de Man. Avtorica ugotavlja: »Narativno ustrezni modeli, ki so jih navdahnili ti filozofi, postavljajo etični vpogled, ki ga literatura lahko ponudi, v izkušnjo radikalne tujosti drugega, jaza in sveta, in v končno nedoločljivost pomena in vrednot« (219). Levinas kot posebno vpliven promotor »obrata k etiki« je v knjigi *Otherwise than Being* (1981) pokazal, da svojega odnosa do literature ne razume kot spodbujanje k moralnemu življenju, temveč kot opisni način osnovnih možnosti moralnega življenja.⁴

Liesbeth Korthals Altes ugotavlja, da imajo kritiki, ki se osredotočajo na raso, spol (*gender*), razred in multikulturalizem, navado »gojiti dekonstruktivni sum v 'humanistično' etiko, saj naj bi bila sokriva za patriarhalno in kolonialno zahodno zatiranje. 'Neodločljivost' (*undecidability*) kot ultimativno etiko romana pogosto zamenjujejo za bolj polemično formulirane alternative, kakor so feministične (Irigaray, Cornell, Armstrong) ali post-kolonialne etike (Bhabha, Spivak)« (Korthals Altes 220). V poglavju »Narrative Fiction between Ethics and Aesthetics« v delu *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (2010) pa Liesbeth Korthals Altes zapiše:

Ironično je, da so se raziskovalci literature izogibali vprašanjem o etiki, moralni filozofiji, nezadovoljni s kantovsko deontologijo in z utilitaristično etiko, pa so nenadoma (na novo) odkrili literaturo, zlasti roman. MacIntyreovemu delu *After Virtue* (1981), ki je utiralo pot, so kmalu sledili drugi filozofski prispevki, ki so utemeljevali pomembnost narativnosti za teorijo o etiki (Nussbaum 1990; Taylor 1989; Rorty 1989; Ricoeur 1990). [...] Celotni tisti misleci, ki so najbolj zagrizeno kritizirali 'humanizem', kot Foucault, Derrida in Lyotard, so začeli izrecno reflektirati o njihovi lastni – postmoderni – etiki. (220)

V »sedanji eksploziji kritike o etiki« razlikuje med tremi poglavitnimi težnjami: (1) pragmatična in retorična etika; (2) etika drugačnosti ter (3) politični pristopi k etiki (221). V razlaganju prve usmeritve odlično

⁴ Robert Eaglestone ocenjuje, da je Levinas »zelo močno vplival na diskusije o razmerju med etiko in literaturo« (Eaglestone 585).

zadane bistvo razlike med filozofskim in literarnim pristopom k etičnim vprašanjem in pravi:

V delovanju znotraj ameriške pragmatične tradicije Nussbaumova, Booth, Parker in Phelan zagovarjajo stališče, da narativna fikcija lahko igra pomembno vlogo v moralnem razvoju bralcev z modeliranjem njihovih emocij, samopodobe in življenjskega nazora. Ta vrsta kritike ne razpravlja samo o moralnih stališčih, ki so izrecno tematizirana v nekem delu; gre za več, trdi, da zasleduje *etos*, ki je vključen v celotno kompozicijo. Z reaktualizacijo aristotelovske etike M. Nussbaum argumentira, da je narativna fikcija nujno potrebna dopolnitev k moralni filozofiji: zadnja je vezana na abstraktni jezik in se ukvarja z univerzalijami, medtem ko moralna dispozicija in akcija zahtevata fleksibilnost, imaginacijo in sposobnost za prilagajanje konkretnim situacijam, po katerih univerzalije navadno ne posegajo na očitni način. S tem ko nas pritegne v situacije vrednostnih konfliktov, pripoved vadi naš praktični moralni čut za nadomestno izkustveno učenje. (Korthals Altes 221)

Razlika v razlaganju odnosnosti v moralni izkušnji je izpostavila dve različni merili: težnjo k »istosti« v dojetanju splošnega moralnega čuta in skupnih vrednot (Nussbaum in Booth) na eni strani in velik poudarek na razmerju do »drugega« v dojetanju lastne moralne izkušnje znotraj samega sebe (Levinas) na drugi. Zanima nas predvsem, »s katerimi sredstvi narativni teksti, ki so zapisani in se berejo v specifičnih kontekstih, tematizirajo, problematizirajo ali utrjujejo specifične moralne vrednote in norme ter kako je njihova etična vrednost lahko vsebovana v spraševanju po moralnosti sami« (Korthals Altes 222). Drugo odprto vprašanje se tiče epistemološkega in etičnega statusa diskurza kritika. Liesbeth Korthals Altes meni: »Ne obstaja nekaj takšnega kot 'etika' teksta, obstajajo samo različne vrste etičnega branja. Nevarnosti v uporabljanju literarnega dela kot posrednika za promocijo vnaprej določenih etičnih idej so očitne. Toda skrbna retorična in naratološka analiza vsaj dajeta tekstualno osnovo za etično uspešno diskusijo interpretacij. Etično branje, če literaturo vzamemo resno, zahteva sofistične spretnosti v estetski (naratološki in retorični) analizi.« (222)

Dickensovo razkrivanje resnice o temni strani družbe v romanu *Oliver Twist*

V romanu *Oliver Twist* Dickens s podnaslovom: *The Parish Boy's Progress* nakaže, da je zgodbo o Oliverju Twistu zapisal z namenom razkritja nekega splošnega vzorca. Potem ko besedilo začne opis realističnega milje-

ja, razvoj dogodkov vodi v smer nekakšne melodrame. Pri tem Dickens prepleta prvine satire in patosa, naturalistične podrobnosti in simbolne elemente, realistične like in stereotype, skladnost upodabljanja in ekstravagančna naključja, strasten dialog in moralistične prvine. William T. Lankford v članku »'The Parish Boy's Progress': The Evolving Form of *Oliver Twist*« meni, da je ta navidezna tematska in simbolična zmedenost pravzaprav progresivna transformacija načina reprezentacije v romanu:

Oliver Twist se začne v eni vrsti resničnosti in konča v drugi, ker ima Dickens težave s tem, da bi razvil narativni način, ki je primeren, da izrazi silo njegove domišljije in resničnost o tedanji družbi. Trudi se ustvariti novo vrsto romana, da bi jasno razkril neodkrito resnico; formalni problemi, s katerimi se srečuje, so zakoreninjeni v globoko občutenih moralnih konfliktih, tako javnih kot tudi zasebnih. Ti konflikti so razkriti v težavni ambivalentnosti Dickensovega portretiranja kriminalnega podzemlja in v pisateljevi ustvarjalni negotovosti glede odnosa med tatovi in družbo, na katero ti prežijo. (20)

Izid romana *Oliver Twist* leta 1838 je takoj izzval protest zaradi Dickensovega realizma v reprezentaciji likov in njihovih usod. William Makepeace Thackeray (1811–1863) se je odzval s kritiko, da so zločinci in tatovi predstavljeni neverodostojno, in v njih vidi »nenaravne karikature« (407). Ta in podobne druge obtožbe o grobosti in pretiravanju v slikanju tatov so pisatelja pripravile do tega, da je za tretjo izdajo romana leta 1841 napisal predgovor, v katerem je med drugim zapisal:

Zdelo se mi je primerno pokazati na povezave med udeleženci v zločinu tako stvarno, kakor obstajajo; slikati jih v vsej njihovi deformiranosti, v vseh njihovih bednostih, v vsej nečisti revščini njihovega življenja; pokazati jih takšne, kot resnično so, za vedno neprijetno prežeče skozi najbolj umazane poti življenja, z velikimi, črnimi, pošastnimi vislicami, ki zapirajo njihov pogled, jih obrnejo kamor koli; zdelo se mi je, da storiti to pomeni poskušati nekaj, za kar je bila velika potreba in kar bi bilo v službi družbe. Zato sem to storil najbolje, kot sem zmožel. (Dickens 2008, liv)

Dickens ne zagovarja resnicoljubnosti svoje umetnosti le na podlagi njene naturalistične točnosti; vrednost resnice, ki jo predstavlja, najde v njenem moralnem namenu: »V malem Oliverju sem želel pokazati načelo Dobrega, ki preživi v vseh nenaklonjenih okoliščinah in na koncu zmaga.« (Dickens 2008, liii) To protagonista romana naredi prej za alegorično figuro kot pa za resničnega dečka; preizkušan je moralno, vendar ne z nizom alegoričnih grehov, ampak z »gručo takšnih zločinskih tovarišev, kot so v resnici obstajali«, očitno prikazani, »kakršni v resnici so« (Lankford 20).

Dickens je branil svojo zgodbo na podlagah realizma; njegov roman je sam na sebi družbeni komentar in moralni poduk, ki ju je razumel kot družbeno dolžnost. V zvezi s pomisleki glede slikanja prostitutke Nancy je Dickens zapisal: »Brez koristi je diskutirati, ali se zdi ravnanje oziroma značaj dekleta naraven ali nenaraven, verjeten ali neverjeten, pravilen ali zgrešen. RESNIČEN JE [IT IS TRUE].« (Dickens 2008, lvii) Dickensovo vztrajanje v »realizmu« prikazovanja življenja odseva pisateljeve osebne izkušnje dejanskega krutega stanja v Londonu njegovega časa, ko je liberalni kapitalizem človeka ponižal na golo blago.

Spopad med Dobrim in Zlim v zatiralski družbi in zmaga principa »Dobrega«

Stephen Gill v Uvodu oxfordske izdaje iz leta 2008 na več mestih izpostavi pisateljeve literarne prijeme v slikanju spopada med Dobrim in Zlim. Meni, da se najmočnejše emocije, ki preplavljajo Dickensovo prozo, vzbujajo ob ugotovitvah, da dogodki za glavnega junaka nastopajo »naključno« in so »nezasluženi«: »Ko pade v položaj, iz katerega ni rešitve, z njegovo prihodnostjo razpolagajo sile, ki so onkraj nadzora.« (Gill xx)

Andrew Mangham v članku »God's Truth: Kant, Mill and Moral Epistemology in *Oliver Twist*« (2012) poskuša pokazati, kako Dickens v tem romanu išče »resnico« v pomenu, ki ga avtor v predgovoru tudi sam razloži. Pri tem se opira na stališče filozofov, ki so v 19. stoletju zaznamovali diskurz o razmerju med človekovo izkušnjo in filozofskimi razlagami temeljev moralnega reda. Mangham ugotavlja, da je bilo v 19. stoletju v središču filozofskega diskurza vprašanje, ali je »moralno spoznanje skupek izkušenj določene osebe, ali pa obstajajo takšne reči, kot so a priori ali 'naravni' principi etike, ki presegaajo človekovo prakso« (733).

John Bowen se v knjigi *Other Dickens* (2000) navezuje na Dickensovo razlago v predgovoru in v reprezentaciji likov, da izpostavi temeljno vprašanje romana (Bowen 82–106). Meni, da Dickens moralno spoznanje povezuje »z idejo objektivne in nedotakljive resnice«; ta je v prvem delu romana utelešena v glavnem junaku Oliverju, ki v svojem značaju in ravnanju samodejno povezuje resnico in dobroto (Mangham 733–734). Michael Slater v svoji knjigi *Charles Dickens* (90) navaja podatek, da je bil Dickens pod vplivom dela *The Life of Friedrich Schiller and the Life of John Sterling* (1826), v katerem avtor Thomas Carlyle (1795–1881) kljub kritičnosti do Kantovega idealizma v svoji viziji o

transcendentalnem sistemu etike ter *a priori* oblikah spoznanja in razumevanja prepoznavna »večno zlate resnice«.

Dickens sam označi nasprotujoči si sili romana kot »princip Dobrega« in »klavarno resničnost« Zla (Dickens 2008, liii–liv), konflikt med dobrim in zlim v romanu pa se kaže tudi v načinu njegove predstavitve. Lankford ugotavlja:

Oliver in tatovi predstavljajo nezadostne vrste resničnosti in nasprotne standarde resnice, notranja napetost med moralizirajočim »principom« in naturalistično »resničnostjo« pa ustvarja nedoslednosti v temi in karakterizaciji. V tem moraliziranem realizmu je resnica opazovanja podrejena resnici nauka, prav tako kot je v razvoju romana realistična predstavitev tatov vsebovana v moralni fabuli o zmagi dobrega. Nedoslednosti postanejo koherentne, ko jih vidimo kot stopnje v preusmeritvi in razvoju pripovedne oblike znotraj razvijajočega se konteksta »Napredka župnijskega dečka«. (21)

V uvodnih poglavjih Dickens raziskuje obseg, do katerega zatiralska družba lahko zakrknje in pokvari človeško naravo, z uvedbo Mayliesa pa roman »zamenja stališče ter se ukvarja s poenostavljeno definiranim dobrim in slabim« (21). Toda »idealizirana čednost« (ang. *goodness*) se hitro pokaže za ranljivo. Poenostavljeno moralnost, ki na kratko prevlada v poglavjih z opisi dežele, razbije Rosina bolezen. Ko se Dickens »vrne« s podeželja v mesto v zadnji tretjini romana, se razkrije njegova potlačena simpatija z liki iz podzemlja. Lankford meni: »Dickens subverzivno razkriva skrito podobnost med dečkom in tatovi, pripovedni način pa se razvija k odkritju njihove skupne notranje človečnosti« (21). »The Parish Boy's Progress« se konča pri vešalih, toda tam Oliverjevo mesto zavzame Fagin.

»Napredek« dečka Oliverja, napovedan v podnaslovu romana, se začne v zavetišču za brezdomce, ki je bilo običajno v večini manjših ali pa velikih mest. V tem okolju deček še ni »princip Dobrega«, ampak zgolj umrljivo bitje, neimenovana sirota, ki bi bila po videzu lahko tako otrok plemiča kot tudi berača. Z »nalepko« zavetišča za brezdomce Oliverju grozi, da bo »tepen in zatiran od sveta – preziran od vseh, pomilovan od nikogar« (21).

V naslednjih poglavjih Dickens opisuje, kako Oliver postane »žrtev sistematičnega poteka izdajstva in prevare«. Lankford meni: »Bistvena beseda je 'sistematičen', saj so predmet Dickensovega napada omejevalnost in hinavščina, ki preplavljata družbeni red, odnosi, ki sankcionirajo zakone o revežih, kakor tudi zakoni sami« (21). Brutalnost zakonov in grobost njihovega uveljavljanja postaneta le simptoma širšega pomanjkanja dobrotelčnosti in dobrohotnosti v družbi. V tej so

revni zatirani čustveno kot tudi ekonomsko. Dickensov protest zoper družbo je usmerjen bolj v Oliverjevo obupno potrebo po ljubezni kot pa v njegovo fizično lakoto. V zgodnjih poglavjih se nujno postavlja vprašanje, ali Oliver lahko preživi, fizično in duhovno, ko pa je vedno znova izstradan, pretepen in osamljen ter deležen brutalne neumnosti, čemernosti in krutosti. Pisatelja imaginacija vodi iz ene vrste resničnosti na začetku v drugo na koncu, to je v moralno resnico, kot se kaže v odnosih med liki, ki nastopajo v romanu.

Symbolno vlogo lika Oliverja Twista kot »principa Dobrega«, ki jo je pisatelj sam izrecno izpostavil v predgovoru v tretjo izdajo romana, opisuje John Gordon v svojem delu *Sensation and Sublimation in Charles Dickens* (2011). Meni, da je parabola »principa Dobrega« v liku Oliverja Twista zares zgovorna šele ob nenehnem soočanju z nasprotji, kot so demonska podoba Fagina, za katerega pisatelj skozi celotno knjigo uporablja besedo »Jud«, prevare njegovih podložnih sodelavcev, naivna agresivnost množic in drugo.

Gordon dobro zadene nehoteno vlogo Oliverja pri Faginovi končni usodi. Od trenutka, ko Oliver pride v Faginovo kriminalno združbo, postane njegova grožnja. Fagin v malem dečku prepozna izjemno osebnost, toda z njegovo nedolžnostjo si ne more pomagati, zato je zanj samoumevno, da mora Oliverja skvariti. Ko se mu Oliver po vsakem zapletu v kriminalnem okolju »po naključju« izmuzne, ga hoče za vsako ceno najti. Ko ga najde, mu grozi z »vislicami«. Gordon o Oliverjevi usodni vlogi v Faginovem življenju meni: »Oliver ni samo sodelujoča stran Faginove situacije. Je Faginova nemesis. Je nekdo, ki ga je Fagin pobral za svojo mrežo in ga je postavil na stran kot tistega, ki je vreden več kakor vsi drugi skupaj, nekdo, ki ga je s svojim dvojnim pobegom naredil histeričnega. Je tudi nekdo, ki si ga Fagin najbolj želi ubiti, najraje z obešenjem na vislicah [...]« (8).

Fagin se boji, da bi ga Oliver kdaj ovadil, zato zanj vidi samo dve možnosti: ali odpoved nedolžnosti s sodelovanjem v kriminalu ali smrt. Ko Nancy, očarana nad Oliverjevo plemenitostjo, stopi na dečkovo stran, jo Sikes ob Faginovem odobravanju ubije. Oliverjeva nedolžnost je toliko »vzrok« Faginovega zločina nad Nancy, kolikor je s svojo nepokvarjeno naravo vplival na njeno plemenito stran, da se mu je kar najodločneje postavila v bran pred Faginovo agresivnostjo, s tem pa raztogotila Juda in njegovega pomočnika Sikesa.

Ob soočenju s težkimi okoliščinami, v katerih se je znašel Oliver, se postavlja vprašanje, ali nedolžni deček sploh lahko fizično preživi v ekstremno nemoralnem okolju in pri tem ohrani temeljno človeško dostojanstvo. Dickens s slikanjem več zaporednih dogodkov pokaže, da

Oliver v vsaki življenjski nevarnosti naleti na dobre ljudi, ki ga rešijo; vsakič se prečisti in tako postane »princip Dobrega«.

Ko ga rešijo Mayliejevi, se v njihovem toplem domu sreča z njihovo posvojeno siroto Rose. Dickens jo, podobno kot Oliverja, upodobi kot ideal fizične in duhovne lepote ter dobrote. V to idilo pa udari bolezen in Rose spravi na rob smrti (pogl. 33). Nevarnost deključine smrti Dickens vzporeja z nevarnostjo zloma harmoničnega odnosa med simbolnim svetom narave na deželi in duhovnim svetom nedolžne osebe:

V svojem opisu podeželske pokrajine in podrobnosti Oliverjevega okrevanja je Dickens znova in znova poudarjal simbolno in duhovno ujemanje med redom vidne narave na deželi in človekove narave, tako da pokrajina predstavlja fizična znamenja svoje duhovne identitete s človekom. Toda ko Roza nenadoma zboli – po dolgem sprehodu na deželi – se harmonično razmerje med naravo in nedolžnim zlomi. Gospo Maylie skoraj premaga strah, da bo njena posvojena hči umrla; ona in Oliver razpravljata, kako in ali bo Previdnost določila izid. (Lankford 24)

Oliver mora sprejeti možnost, da se njegovo upanje ne bo uresničilo. Prestopiti mora prag »naravnega« reda in vstopiti v območje neodumljivega. Problem se razreši, ko Rose kot po čudežu okreva. John Gordon meni, da Oliver ne samo upa v njeno ozdravljenje, temveč v to tudi trdno verjame. Oliverjevo vero, da Rose ne sme in ne more umreti, doživlja kot nezmotljivi zakon dobrote, kot pravi:

Oliverjeva intuicija se ne more motiti. Njegov instinktivni čut, da bo Rose živela, prihaja iz jasnovidnega jedra. On to ve, in s tem vedenjem to tudi izvede – dela, po zdravnikovi besedi, »čudež«. [...] Oliverjeve molitve so bile uslišane, ker se pod vplivom Mayliejevih, s katerimi je bil uglašen, trese v stiku z njimi, občuti tovarštvo do svoje prijateljice sirote. (Gordon 22–23)

Simbolizem analognega doživljanja »naravnega« in duhovnega reda resničnosti, ki ustvarja idilo življenja v prelepi pokrajini (pogl. 34–35), ogrozi trenutek, ko Oliver skozi okno (zunaj hiše) zagleda zakrknjeno in mrko podobo hudodelca Fagina ter vzklikne: »Žid! Žid!« (pogl. 35)⁵

⁵ Avtorica članka uporablja besedo Jud, saj izraz Jud uporablja tudi Judovska skupnost Slovenije kot krovna organizacija Judov na Slovenskem (prim. <https://sl-si.facebook.com/jewish.community.slovenia>, 24. 5. 2017). V navajanju odlomkov iz Dickensovega romana v Župančičevem prevodu pa avtorica članka izraza Žid ne spreminja. Pisatelj Charles Dickens očitkov, da je antisemit, ni imel za upravičene. V svojem odgovoru na pismo gospe Elize Davis z dne 22. junija 1863 ne ustreže njenemu pričakovano-

Toda Fagin prav tako hitro izgine, kot se je pojavil, in ne pusti za seboj nobenih sledi. Simbolno to lahko pomeni, da se zdi v tem čistem okolju eksistenca hudodelca Fagina povsem nerealna.

Lik Oliverja Twista spominja na kategorijo izjemnih osebnosti, ki jih radi označujemo kot karizmatične. To karizmatičnost je Dickens prikazal z estetskimi prijemi, ki dajejo občutek delovanja sublimnega.⁶ David Ellison v svojem delu *Ethics and Aesthetics in European Modernist Literature: From the Sublime to the Uncanny* (2004) predstavi pojem sublimnega, ki ga v nemščini označujeta pojma *das Erhabene* in *Unheimlichkeit*, v literaturi romantike in moderne. Izpostavlja dejstvo, da je pojem sublimnega zelo splošen in nedoločen, zato je treba pri vsakem avtorju ob natančnem branju ugotavljati vidike »vzvišenega«, ki jih pesnik ali pisatelj zasleduje. V svoji študiji se dotika pojava sublimnega pri Kantu, Kierkegaardu, Nietzscheju, Baudelaireu, Wagnerju, Alainu-Fournieru in nekaterih drugih. Zdi se, da Dickensovi podobi Oliverja Twista še najbolj ustreza koncept »lepe duše« v Alain-Fournierovem romanu *Le Grand Meaulnes* (1913). Ellison posveča peto poglavje svoje knjige temu romanu v luči pojma »lepe duše«. Gre za pojem precejšnjega filozofskega pomena, ki vključuje ali simbolizira mešan način estetske moralnosti:

Angleški izraz »the beautiful soul« je točna ustreznica termina »die schöne Seele«, katerega razvoj v spisih najpomembnejših pesnikov in mislecev nemškega klasicizma in idealizma posreduje, na mikroskopski način, konceptualno dramo, ki se je odigravala v tem obdobju, zlasti glede problematične narave razmerij med estetskimi in moralnimi zahtevami. (Ellison, 121–122)

Ellison o imaginarnem svetu Alaina-Fourniera v romanu *Le Grand Meaulnes* ugotavlja:

ju, da se bo opravičil za svoj »antisemitizem«, ampak namesto tega opraviči lik Fagina v svojem romanu in gospe Davis odgovori: »Fagin v Oliverju Twistu je Jud, ker je bilo na žalost v času, v katerem se zgodba dogaja, resnično tako, da so to vrsto kriminala skorajda brez izjeme zastopali Judje« (Gl. Roth 1939, 306).

⁶ Prikaz podobe Oliverja spominja na bogato evropsko izročilo umetnosti, ki je v upodabljanju sublimnega ustvarilo velika dela. Robert Doran v svoji knjigi *The Theory of the Sublime from Longinus to Kant* (2015) raziše celotno zgodovino rabe pojma »sublimno« na temelju Longinove študije o sublimnem. Longin med vidiki sublimne izkušnje navaja ekstazo, začudenje in čudenje. Philip Shaw v svojem delu *The Sublime: The New Critical Idiom* (2006) ponuja panoramni pregled rabe in razlage pojma »sublimno« v obdobju od antike do sodobnosti, Stephen Jaeger pa v knjigi *Enchantment: On Charisma and the Sublime in the Arts of the West* (2012) obravnava primere, ki razkrivajo možnosti umetniške reprezentacije očarljivega, karizmatičnega in sublimnega v besedilih in podobah.

Namesto da bi ustvarjal junaka, kot je Wilhelm Meister, ki gre skozi življenje in se podreja svojim moralnim preizkusom, da bi se transformiral, namesto da bi svojemu protagonistu dal sposobnost krmarjenja med ekstremi čistosti in onečaščenja, Alain-Fournier svojo imaginacijo sveta deli v dva nespravljiva dela – na eni strani lepo, a nedosegljivo področje idealizirane ljubezni, na drugi strani domena greha in kesanja, za katero, v nasprotju s Heglovo shemo, *ni odpuščanja*. (129)

Ob ravnanju izjemne osebnosti mladega dečka Oliverja Twista, ki jo pisatelj označi kot »personifikacijo Dobrega«, bralec bolj jasno vidi tudi silno nasprotje med Oliverjem in Faginom. William T. Lankford v svojem članku (1978) prepozna še druga nasprotja v Dickensovem romanu. Pisatelj jih prikazuje s sopostavljanjem upodobitev kriminalnih dejanj in idilične narave, v kateri zlo in smrt nimata mesta; s slikanjem nasprotja med žalostjo zaradi bolezni mlade Oliverjeve prijateljice, nedolžne sirote Rose, ter s soncem obsijano spomladansko naravo (25), s kontrasti med Faginom in Brownlowom v odnosu do Oliverja, z nasprotjem med dekletoma Nancy in Rose, ki se kaže v njunem socialnem ozadju, v tem, kjer in kako živita, ne pa toliko v njunem notranjem doživljanju (29), s kontrastom med usmiljeno naravo Brownlowa in neusmiljeno, kruto naravo Sikesa.

Sodba zločincem in nevidno delovanje moralnega zakona

Po dogodkih pri Maylijevih pisatelj Oliverja, ki je bil doslej v središču, pusti v ozadju in v ospredje postavi pot Faginove kriminalne združbe do končnega obračuna, ko njene člane zadene ustrezna kazen – po vrstnem redu od najmlajšega do najstarejšega: Noe Claypole, Doger, Sikes, Fagin. Noe Claypole je tako kot Oliver zbežal od krutega Soweberryja in prišel v London. Prav tako kot Oliver je padel v past zločinca Fagina, a se je v nasprotju z Oliverjem hitro pokvaril. Dodgerja so ujeli pri kriminalnem dejanju in ga obsodili na zaporno kazen. Sikes ubije zavedeno dekle Nancy in se v begu srečuje s svojo vestjo, pod težo katere si sodi sam z obešenjem (pogl. 49–50). Fagina ujamejo in ga pred razjarjeno množico obsodijo na smrt z obešenjem (pogl. 52).

Poglavje 52 je posvečeno sojenju Faginu, soočanju obupanega obsojenca z njegovo lastno vestjo in njegovemu srečanju z Oliverjem. Ta Fagina dan pred usmrtnitvijo obišče v zaporu v spremstvu svojega dobrotnika Brownlowa. Vrhunec ironije je, da zunaj stojijo za Fagina pripravljene vislice, s katerimi je nekoč grozil Oliverju v strahu, da bo pobegnil iz njegovega skrbno varovanega jetništva in ga izdal zakonom pravice. Kriminalci se morajo soočiti s svojo vestjo in s trpljenjem, ki so ga s svo-

jimi dejanji dolgo povzročali drugim. Kot nasprotje sodbe nad zločinci pa sklepno poglavje (pogl. 53) predstavi srečo plemenitih likov, ki se umaknejo na podeželje: »Nedolžnost in izkušnja, dežela in mesto, dobro in zlo – vse je znova radikalno ločeno na koncu romana« (Lankford 31).

Dickens ob pomoči nasprotnih osebnosti, Fagina in Oliverja, opisuje delovanje dobrega in slabega v stopnjevanju od začetka do konca knjige. Oliverja »zajame Fagin, reši ga gospod Brownlow, Fagin ga znova ugrabi, in še enkrat se izgubi, preden pride silen napad zbranih moči Dobrega nad tistimi, ki predstavljajo Zlo, s čimer se zgodba konča« (Gill xiii). V 52. poglavju Dickens dokončno izpostavi nasprotje med dobrim in zlim. Motiv, ko Oliver Fagina obišče v ječi, pisatelj opiše z mojstrskim slikanjem nasprotja. Fagin ne kaže nobenega spoštovanja ne do Boga ne do kateregakoli človeka, od Oliverja pričakuje le korist, saj si obeta, da ga bo rešil iz ječe, Oliver pa ga poskuša pridobiti za srečanje s smrtjo v duhovni pomiritvi ob molitvi. Ko Fagin ugotovi, da ga Oliver ne bo rešil iz ječe, ampak ga poskuša pripraviti do kesanja, ga zajame trepet, ki napetost med dobrim in zlim stopnjuje do vrhunca: »Čustvena dinamika pripovedi v tej točki zahteva končno konfrontacijo dobrega in zlega in še en izdelan paragraf, ki bralca pridruži množici, čakajoči zunaj Novih vrat.« (Gill xxiii)

Roman sklene temna usoda, ki doleti zločince. Najhujši zločin, ki se je lahko zgodil, je Sikesov barbarski umor mlade Nancy. V 48. poglavju začenja refleksija pisatelja o neprimerljivosti groznega dejanja: »Od vseh hudodelstev, ki so bila izvršena tisto noč pod plaščem mraka v obširnem londonskem okrožju, je bilo to najhujše. Od vseh strahot, ki so zapuhtele svoj smrad v jutranji zrak, je bila ta najostudnejša in najgrozovitejša« (Dickens 1956, 436). Zasijalo je sonce, ki prinaša luč in novo življenje, a morilec se v sončni svetlobi še mučnjeje sooča s svojo krivdo:

Morilec se je hotel luči zakleniti, a luč se je vendarle usipala noter. Že v jutranjem svitu je bil ta pogled strašen, kaj šele zdaj, v tej žareči svetlobi! ... Enkrat je vrgel odejo preko nje; a še huje je bilo gledati njene oči v domišljiji, kako se obračajo proti njemu, huje kot gledati jih v resnici, kako strme navzgor, kakor da zasledujejo po stropu migljajoče in plesoče svetle pege – odsev mlake strnjene krvi! (436)

Kategorični moralni imperativ morilca postavi neposredno pred njegovo vest. Njegova dejanja ga sodijo neusmiljeno po zakonu »naravne pravičnosti«, ob spontanem revoltu množice, ki deluje kot energija »ljudske pravice«, pa si sodi sam z najstrožjo kaznijo. Pisatelj sredi 48. poglavja izreče moralni nauk: »Nihče ne govôri, da morilci uidejo pravici in da božja previdnost spi. Na stotine nasilnih smrti odtehta ena sama dolga minuta take blazne groze« (442).

LITERATURA

- Booth, Wayne. *The Company We Keep: An Ethic of Fiction*. Berkeley, CA: University of California Press, 1988.
- Bowen, John. *Other Dickens: Pickwick to Chuzzlewit*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Carlyle, Thomas. *The Life of Friedrich Schiller and the Life of John Sterling*. London: Chapman and Hall, 1862.
- Dickens, Charles. *Oliver Twist*. Prev. Oton Župančič. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1956.
- — —. *Oliver Twist*. Ur. Kethleen Tillotson, uvod in opombe Stephen Gill. Oxford: Oxford University Press, 2008. (Oxford World's Classics).
- Doran, Robert. *The Theory of the Sublime from Longinus to Kant*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Duckworth, Jeannie. *Fagin's Children: Criminal Children in Victorian England*. London in New York: Hambledon and London, 2002.
- Eaglestone, Robert. »Ethical Criticism«. *The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory*. Ur. Michael Ryan et al. Hoboken, New Jersey: Wiley-Blackwell, 2010. 581–586.
- Ellison, David. *Ethics and Aesthetics in European Modernist Literature. From the Sublime to the Uncanny*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Gill, Stephen. »Introduction«. *Charles Dickens – Oliver Twist*. Ur. Kethleen Tillotson, uvod in opombe Stephen Gill. Oxford: Oxford University Press, 2008. vii–xxv. (Oxford World's Classics).
- Gordon, John. *Sensation and Sublimation in Charles Dickens*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Jaeger, C. Stephen. *Enchantment: On Charisma and the Sublime in the Arts of the West*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2012.
- Korthals Altes, Liesbeth. »Ethical Turn«. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ur. David Herman, Manfred Jahn in Marie-Laure Ryan. London in New York: Routledge, 2010. 219–224.
- — —. *Ethos and Narrative Interpretation: The Negotiation of Values in Fiction*. Lincoln in London: University of Nebraska Press, 2014.
- Lankford, William T. »'The Parish Boy's Progress.' The Evolving Form of Oliver Twist«. *Modern Language Association* 93.1 (1978): 20–32.
- Levinas, Emmanuel. *Otherwise than Being*. Prev. Alphonso Lingis. The Hague: Martinus Nijhoff, 1981.
- MacIntyre, Alasdair. *After Virtue*, 2. izdaja. London: Duckworth, 1985.
- Mangham, Andrew. »'The Parish Boy's Progress. God's Truth.' Kant, Mill and Moral Epistemology in *Oliver Twist*«. *Literature Compass* 9.11 (2012): 733–742.
- Miller, J. Hillis. *The Ethics of Reading: Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin*. New York: Columbia University Press, 1987.
- Nussbaum, Martha. *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- Phelan, James. *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus, OH: Ohio State University Press, 1996.
- Ricoeur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990.
- Rorty, Richard. *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

- Roth, Cecil (ur.). *Anglo-Jewish Letters (1158–1917)*. London: Soncino, 1939.
- Shaw, Philip. *The Sublime: The New Critical Idiom*. Abington: Routledge, 2006.
- Slater, Michael. *Charles Dickens*. New Haven: Yale University Press, 2009.
- Thackeray, William Makepeace. »Horae Catnachianae«. *Fraser's Magazine* 9 (1839): 407–427.
- Werner, Alex, in Tony Williams. *Dickens's Victorian London, 1839–1901*. London: The Museum of London, 2011.

Uncovering the Dark Truths of Society and the Unbreakable Power of the Good in Dickens's *Oliver Twist*

Keywords: literature and ethics / literary criticism / ethical turn / English literature / Dickens, Charles: *Oliver Twist* / good and evil

This paper presents Dickens's novel *Oliver Twist* and focuses on literary technique of unveiling of contrasting relationship between criminal deeds of the old Jew Fagin and noble behaviour of the orphan Oliver. It analyzes denouement of the story until the severest punishment and the triumph of good over evil. We are interested especially through what devices Dickens's narrative text, written and read in specific contexts, thematises, problematises and consolidates specific moral values and norms. Dickens's novel, through its narrativity, uncovers ethical concerns in the area of human values and responsibility in a capitalist society that is fraught with injustice, abuse, and overt or covert violence. It offers stories and reflections on the actions and characters of various individuals, which are adopted from real life, presenting them to the reader in order to challenge his values, moral judgments and ethical engagement. When we see the connection between acts and consequences, we see how literature, especially the novel with its narrativity, can effectively complement moral philosophy (Nussbaum). Whereas moral philosophy is tied to abstract language and deals with universals, narrative's ability to imaginatively display the mental and spiritual states of its heroes engages our practical moral sense; we pursue the *ethos* that imbues the entirety of Dickens's novel.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article
UDK 821.111.09Dickens C.:17