

UNIVERZITET U BEOGRADU

FILOLOŠKI FAKULTET

Predrag S. Mir etić

*Shvatanje umetnosti u kriti kim ogledima
i prikazivanje umetnosti u prozi
Oskara Vajlda*

DOKTORSKA DISERTACIJA

BEOGRAD, 2015.

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Predrag S. Mir et al.

*Understanding of Art in the Critical Essays
and the Presentation of Art in the Fiction of
Oscar Wilde*

DOCTORAL DISSERTATION

BELGRADE, 2015.

Mentor:

dr Miodrag Loma,
Vanredni profesor, Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet

lanovi komisije:

Datum odbrane: _____

Shvatanje umetnosti u kriti kim ogledima i prikazivanje umetnosti u prozi Oskara Vajlda

Rezime

Predmet istraživanja ove doktorske disertacije je Vajldovo shvatanje umetnosti, njene prirode i funkcije, izloženo u njegovim kriti kim ogledima u knjizi *Namere* (1891), esejima *Duša ovekova u socijalizmu* (1891) i *De profundis* (1905), i „Predgovoru“ za roman *Slika Dorijana Greja* (1891), kao i prikazivanje umetnosti i uloge umetnih dela u njegovoj prozi: romanu *Slika Dorijana Greja* (1891), zbirci pripovedaka *Zlo in lorda Artura Sevila i druge pri e* (1891) i dvema zbirkama bajki *Sre ni princ i druge pri e* (1888) i *Ku a narova* (1891).

U uvodnom poglavlju odredili smo termine “shvatanje umetnosti” i “prikazivanje umetnosti”. Pod shvatanjem umetnosti podrazumevamo stavove koje je Vajld u vezi sa književnošću i umetnošću, njihovom prirodom i funkcijom, izložio u svojim esejima i „Predgovoru“, a pod prikazivanjem umetnosti podrazumevamo kakvu ulogu imaju umetna dela u Vajldovoj prozi, kao i stavove o umetnosti koje iznose likovi u njegovom jedinom romanu, pripovetkama i bajkama.

U drugom poglavlju predstavili smo istorijski pregled dosadašnjih istraživanja Vajldovog shvatanja umetnosti i književnosti. Počeli smo sa prvim anonimnim prikazima zbirke *Namere* u časopisima *Pall Mall Gazette (List Pal Mal)* i *Athenaeum (Ateneum)* i studijom Artura Rensoma (Arthur Ransome); potom smo skrenuli pažnju na studije iz druge polovine XX veka autora kao što su Džordž Vudkok (George Woodcock), San Žuan Epifanio (San Juan Epifanio) i Ričard Elman (Richard Ellmann). Osim toga, predstavili smo i tekstove biografske prirode Džejmisa Lejvera (James Laver), Martin Fajdoua (Martin Fido) i Džona Stouksa (John Stokes). Na kraju ovog poglavlja, predstavili smo Vajldovo shvatanje umetnosti kako ga vide Džulija Pruit Braun (Julia Prewitt Brown) i Heder Markovi (Heather Marcovitch).

U trećem poglavlju analizirali smo Vajldova četiri kritička ogleđa prvobitno objavljena u časopisima: “Istina maski” (1885), “Propast laganja” (1889), “Pero, olovka i otrov” (1889) i “Kritičar kao umetnik” (1890), a potom sakupljene u jednu knjigu pod

naslovom *Namere*. Potom smo predstavili Vajldovo shvatanje umetnosti u njegovim esejima *Duša ovekova u socijalizmu* i *De profundis*. Na kraju ovog poglavlja metodom pažljivog čitanja analizirali smo Vajldov „Predgovor“ za roman *Slika Dorijana Greja*. Kao glavne ideje koje Vajld iznosi o umetnosti pojavljuju se tri stava: umetnost je lepa; oblast umetnosti odvojena je od oblasti morala; glavna funkcija umetnosti je ili zabava ili uteha (*la consolation*).

U četvrtom poglavlju na osnovu dobijenih rezultata interpretirali smo estetske kvalitete i estetičke principe Vajldove proze. Posebnu pažnju pri analizi obratili smo na postupak dekorativne arabeske. Prvo smo analizirali roman *Slika Dorijana Greja* i njegovih pet segmenata: pozorišnu umetnost i sudbinu glumice Sibile Vejn; slikarstvo Bazila Holvarda; „teoriju“ Lorda Hernija; jedanaesto poglavlje romana i „žutu knjigu“ koju Dorijan dobija od lorda Henrija; a na kraju funkciju koju portret ima u romanu. Na osnovu analize romana pokazalo se da se Vajld u prozi ne pridržava svojih najvažnijih shvatanja iznetih u esejima. Potom smo predstavili zbirku *Zlo in lorda Artura Sevila* koja kao negativan dokaz ide u prilog našoj tezi da se Vajld pri pisanju proze („fiction“) nije držao svojih larpurlartističkih načela. Na kraju ovog poglavlja analizirali smo bajke iz Vajldovih zbirki *Sretni princ i druge priče* i *Kući narova*..

U zaključku smo uporednom analizom Vajldovih shvatanja umetnosti datih u ogleđima i prikazivanjem umetnosti u njegovoj prozi pokazali da se Vajld kao kritičar i kao umetnik ne može posmatrati isključivo kao pripadnik pokreta larpurlartizma, odnosno da se Vajld u prozi nije držao svojih estetičkih načela proklamovanih u ogleđima.

ključne reči: Oskar Vajld, esteticizam, larpurlartizam, *Slika Dorijana Greja*, Vajldovi ogleđi, Vajldova proza.

Naučna oblast: Nauka o književnosti

Užna naučna oblast: Opšta književnost i teorija književnosti

UDK broj:

Understanding of Art in the Critical Essays and the Presentation of Art in the Fiction of Oscar Wilde

Summary

The research topic of this doctoral dissertation is Wilde's understanding of art, its nature and function, as presented in his critical essays from the book *Intentions* (1891), in the essays *The Soul of Man Under Socialism* (1891) and *De Profundis* (1905), and in the Preface to the novel *The Picture of Dorian Gray* (1891), as well as the presentation of art and the role of works of art in his fiction: the novel *The Picture of Dorian Gray* (1891), a short story collection *Lord Arthur Seville's Crime and Other Stories* (1891), and two collections of fairy tales, *The Happy Prince and Other Tales* (1888) and *A House of Pomegranates* (1891).

In the introductory chapter we defined the terms of “understanding of art” and “the presentation of art”. By understanding of art we mean opinions on literature and art, their nature and function, which Wilde provided in his essays and “The Preface”, and by the presentation of art we mean the role which works of art may have in Wilde's fiction, as well as opinions on art voiced by the characters in his only novel, his stories and fairy tales.

In the second chapter we presented a historical survey of the previous research of Wilde's understanding of art and literature. We began with first anonymous reviews of the collection *Intentions* printed in the magazines *The Pall Mall Gazette* and *Athenaeum*, as well as Arthur Ransome's study; next, we shifted our focus to studies from the second half of the twentieth century, by authors like George Woodcock, San Juan Epifanio and Richard Ellmann. In addition, we also presented biographical texts by James Laver, Martin Fido and John Stokes. In the last part of this chapter, we presented Wilde's understanding of art as seen by Julia Prewitt Brown and Heather Marcovitch.

In the third chapter we analyzed Wilde's four critical essays originally published in magazines: “The Truth of Masks” (1885), “The Decay of Lying” (1889), “Pen, Pencil, And Poison” (1889), and “The Critic as Artist” (1890), which were later collected in a book entitled *Intentions*. Next, we presented Wilde's understanding of art in his essays

The Soul of Man Under Socialism and *De Profundis*. In the last part of this chapter, by applying the method of close reading, we analyzed Wilde's "Preface" to the novel *The Picture of Dorian Gray*. As the chief ideas about art as proposed by Wilde, there are three postulates: art is beautiful; the area of art is separated from the area of morality; the main function of art is either entertainment or consolation (*la consolation*).

In the fourth chapter, based on the results obtained thus far, we interpreted the aesthetic qualities and aesthetic principles of Wilde's fiction. A special attention in this analysis was paid to the method of the decorative arabesque. First we analyzed the novel *The Picture of Dorian Gray* and its five segments: the theatrical art and the destiny of actress Sybil Vane; the art of Basil Hallward; the "theory" of Lord Henry; the eleventh chapter of the novel and the "yellow book" Dorian is given by Lord Henry; and finally, the function which the portrait has in the novel. Based on the analysis of the novel, it has been shown that Wilde does not adhere in fiction to his most important ideas presented in his essays. Next, we presented the short story collection *Lord Arthur Seville's Crime and Other Stories* which, as a negative evidence, supports our thesis that in writing fiction Wilde did not adhere to his "art for art's sake" principles. At the end of this chapter, we analyzed fairy tales from Wilde's collections *The Happy Prince and Other Tales* and *A House of Pomegranates*.

In the conclusion, by a comparative analysis of Wilde's ideas on art presented in his essays and the presentation of art in his fiction, we showed that Wilde as a critic and as an artist cannot be observed solely as a member of the "art for art's sake" movement, i.e. that Wilde did not adhere in fiction to his aesthetic principles proclaimed in his essays.

Keywords: Oscar Wilde, aestheticism, art for art's sake, *The Picture of Dorian Gray*, Wilde's essays, Wilde's fiction.

Subject Area: Literary Studies

Specific Subject Area: Comparative Literature and Literary Theory

UDK number:

Sadržaj

Napomene	1
1. Uvod	2
2. Istorijski pregled dosadašnjih istraživanja Vajldovog esteticizma	4
3. Shvatanje umetnosti u Vajldovim kritičkim ogledima	77
3. 1. „Istina maski“	78
3. 2. „Pero, olovka i otrov“	80
3. 3. „Propast laganja“	89
3. 4. „Kritičar kao umetnik“	100
3. 5. <i>Duša ovekova u socijalizmu</i>	112
3. 6. <i>De profundis</i>	118
3. 7. „Predgovor“ za roman <i>Slika Dorijana Greja</i>	122
4. Prikazivanje umetnosti u Vajldovoj prozi	133
4. 1. <i>Slika Dorijana Greja</i>	133
4. 2. <i>Zlo in lorda Artura Sevila i druge priče</i>	150
4. 3. <i>Sretni princ i druge priče</i>	157
4. 4. <i>Kući narova</i>	171
5. Zaključak	183
Literatura	184

Napomene

Pri citiranju Vajldovih dela na srpskom jeziku korišćene su sledeće skraćenice:

PL, „Propast laganja“

POO, „Pero, olovka i otrov“

KKU, „Kritičar kao umetnik“

IM, „Istina maski“

DP, *De profundis*

D, *Čovekova duša u socijalizmu*

SDG, *Slika Dorijana Greja*

ZL, „Zločin lorda Artura Sevila“

KD, „Kentervilski duh“

SBT, „Sfinga bez tajne“

UM, „Uzorni milioner“

SP, „Srećni princ“

SR, „Slavuj i ruža“

SDŽ, „Sebi ni džin“

OP, „Odani prijatelj“

UR, „Uobražena raketa“

MK, „Mladi kralj“

RP, „Rođendan Princeze“

RD, „Ribar i njegova Duša“

ZD, „Zvezdani Dečak“

1. Uvod

Danas se govori o reciklažnoj *umetnosti* i *video-artu*, *umetni kom* klizanju i *umetni koj* fotografiji, *ume u* življenja i ljubavi. Iz navedenih primera jasno je da umetnost nije jednoznačan termin. Skrenuli smo pažnju na ovo budući da je termin umetnost tokom istorije menjao svoje značenje. Priroda i funkcija umetnosti i književnosti tokom istorije imale su različit smisao koji se menjao od epohe do epohe, od autora do autora. Kao primer možemo navesti teorije o prirodi književnosti koje Zdenko Lešić izlaže u svojoj *Teoriji književnosti* – književnost je određivana kao mimezis, ekspresija, simbolička forma, umetnost reči, oblik komunikacije i, konačno, tekst (Lešić 2008, 21–91).

Naš cilj nije da odredimo šta je umetnost (po sebi), već šta je umetnost za *Oskara Vajlda* – kakvo je njegovo shvatanje umetnosti, kako on vidi njenu prirodu i funkciju. Pod shvatanjem umetnosti podrazumevamo stavove koje je Vajld o književnosti i umetnosti, njihovoj prirodi i funkciji, izložio u svojim ogledima i „Predgovoru“ za roman *Slika Dorijana Greja*. Iako se Vajld predstavljao kao „profesor estetike“ (Fido 1985, 30), Vajld nije bio ni filozof ni sistematičan mislilac. Vajld je pisac, umetnik i on je umetnosti pristupao iz ugla sopstvenog doživljaja i iskustva. Stoga smo odlučili da njegove stavove o umetnosti označimo sintagmom shvatanje umetnosti.¹

Obično se o Vajldu misli kao esteti i dandiju, glavnom predstavniku lar-purlartizma i dekadencije. Kada se kaže umetnost radi umetnosti obično se pomisli na Vajlda i njegove poznate epigrame (Bel-Viljada 2004, 7). Nama se činilo da je takva predstava delimično ta, i da predstavlja samo deo složene slike umetnosti kakav je Oskar Vajld. Stoga smo hteli da proverimo koliko se Vajld u praksi pridržavao svojih estetičkih načela. Zanimalo nas je kakvu ulogu imaju umetnička dela u njegovoj prozi, kakva je njihova priroda i funkcija. Na to se pre svega odnosi sintagma prikazivanje umetnosti. Osim toga, namera nam je bila da ispitamo i estetske kvalitete njegovih prozanih dela kao i stavove koje o umetnosti iznose likovi u njegovom romanu, pripovetkama i bajkama.

¹ A. Ransom u svojoj studiji upotrebljava termin „estetička teorija“ (Ransome 1913, 62), a Dž. Braun „filozofija umetnosti“ (Brown 1997, xiii). U daljem radu mi ćemo isto iz stilskih razloga upotrebljavati njihove termine kao i termin estetika kada budemo govorili o Vajldovom shvatanju umetnosti.

Pre nego što po nemo sa analizom Vajldovog stvaralaštva potrebno je skrenuti pažnju na još jedan terminološki problem. Re je o terminu esteticizam. Mi emo ga u radu upotrebljavati kao sinonim sa terminom larpurlartizam. Na ovaj na in esteticizam koriste i autori kao što su Džin Bel-Viljada, Artur Rensom i Martin Fajdou (Bel-Viljada 2004, 9; Ransome 1913, 61; Fido 1985, 48). Skre emo pažnju na ovu injenicu budu i da termin kod nas ima druga ije zna enje. U *Re niku književnih termina* esteticizam se definiše na slede i na in: „Shvatanje života i prakti ni životni stav, po kome su najviša vrednost i krajnja svrha života *lepo* i *umetni ko*, i njima se podre uju sve druge vrednosti i svrhe“ (Živkovi 1985, 189). Prakti ni životni stav u ovoj odrednici zapravo podrazumeva napuštanje „kule od slonova e“ i doktrine larpurlartizma. Ovaj pogled po kojem se umetnost „meša“ sa stvarnoš u, po kojem su *lepo* i umetnost vrhovne (životne) vrednosti Rene Velek naziva panesteticizam, a ne esteticizam (Wellek 1983, 409). O Veleku e biti više re i kasnije, a mi emo još jednom naglasiti da pod esteticizmom podrazumevamo doktrinu umetnost radi umetnosti.

2. Istorijski pregled dosadašnjih istraživanja Vajldovog esteticizma

U ovom poglavlju predstavi mo neka od najvažnijih istraživanja Vajldovog shvatanja umetnosti i književnosti. Problem sa kojim smo se suo ili pri prou avanju Vajldovog esteticizma je problem na koji su ve Dž. Vudkok, R. Velek, i Dž. P. Braun skrenuli pažnju. (Woodcock 1950, 7–9; Wellek 1983, 620; Brown 1997, xiv–xv). Iako je napisano bezbroj knjiga o Vajldu i njegovom stvaralaštvu, ve ina autora pristupala je ovom piscu iz ugla biografije i psihologije.

U ovom poglavlju trebalo je ostvariti nekoliko zadataka. Prvo, hteli smo da podrobno predstavimo uvide ranijih prou avalaca Vajldove estetike, kako bi jasno razgrani ili sopstvene doprinose od prethodnika. Drugo, iako smo nastojali da predstavimo njihove studije iscrpno i objektivno, nismo se suzdržavali da zauzmemo jasan kriti ki stav spram njihovih uvida i rezultata. I kona no, ovaj kratak istorijski pregled omogu io nam je da konstatujemo kako se tokom vremena menjao na in pisanja i razmišljanja o Vajldu, pa i samoj književnosti. Jedini izuzetak koji smo napravili pri pravljenju ovog hronološkog preseka jeste kratak tekst koji je Rene Velek posvetio Oskaru Vajldu. Budu i da je Velek precizno definisao klju an problem Vajldovog shvatanja umetnosti – Vajld ne zastupa samo i isklju ivo doktrinu larpurlartizma – prvo smo predstavili Velekovu shvatanje Vajldove „teorije“, a onda ostale autore.

Rene Velek

Rene Velek u etvrtom tomu *Istorije moderne kritike* odeljak o Vajldu po inje citatom iz *De profundis* u kojem Vajld za sebe kaže da je ovek koji je stajao „u simboli nim odnosima sa umetnoš u i kulturom svog doba“ (DP, 100)². Ova re enica možda najbolje opisuje Vajldovu poz(icij)u. Vajld je sebe smatrao sveštenikom esteticizma i žrtvenim jarcem koga je društvo kaznilo zato što je bio poklonik lepote i umetnosti radi umetnosti.

Velek prime uje da je beskrajna literatura o Vajldu uglavnom biografske i psihološke prirode, a nama se ini da se situacija ni tri decenije posle ovog Velekovog suda nije mnogo promenila. Prou avati Vajldovo delo, a ne zapasti u opasnosti

² „I was a man who stood in symbolic relations to the art and culture of my age“ (Wellek 1983, 407).

spoljašnjeg pristupa, otuda predstavlja svojevrsan izazov, posebno kada je re o umetniku kakav je Vajld. Naveš emo jedan primer. Džulija Braun u svojoj studiji *Kosmopolitska kritika: filozofija umetnosti Oskara Vajlda* iz 1997. godine, o kojoj se pohvalno izrazio autoritet kakav je Harold Blum, ako je suditi po natpisu na koricama knjige, itavo prvo poglavlje posve uje tuma enju uzroka Vajldove propasti, dakle piš evom životu. Mi emo nastojati da o Vajldu pišemo isklju ivo kao o umetniku, odnosno o njegovim idejama iznetim u ogledima i sprovedenim u praksi.

Prema Veleku, zbog legende koja kruži o Vajldu, njegove ideje su možda dobile mesto u istoriji kritike koje ina e ne zaslužuju. Velek zapravo ponavlja uvrežen stav da bi Vajld kao pisac i kao kriti ar bio zaboravljen da nije bilo skandala. No, stvar se može postaviti i druga ije. Skandala možda ne bi ni bilo da Vajld nije bio (poznat i slavan) pisac i kriti ar.

Što se samih ideja ti e, a to je ono što nas zanima, Velek kaže da su njegove ideje sve samo ne nove i da se lako mogu pratiti do V. Pejtera (Walter Pater), A. Svinberna (Algernon Swinburne), M. Arnolda (Matthew Arnold), T. Gotjea (Théophile Gautier), Š. Bodlera (Charles Baudelaire) i E. A. Poa (Edgar Allan Poe). Velek e potom pomenuti i preraphaelita V. Morisa (William Morris), Balzaka (Honoré de Balzac) i uticaj njegovog romana *Šarginska koža* na roman *Slika Dorijana Greja*, potom Ž.-K. Uismansa (Joris-Karl Huysmans) i njegov roman *Nasuprot*, knjige R. L. Stivensona (Robert Louis Stevenson) i dramske komade M. Meterlinka (Maurice Maeterlinck). Pitanje Vajldovih izvora predstavlja poseban problem kojim se mi ovde ne emo baviti.³ Primetimo samo da je spisak imena koja su uticala na Vajlda mnogo duži nego što ga predlaže Velek. Šta je, na primer, sa Kitsom, Šelijem, Šlegelom, Šilerom, Kantom, Hegelom? U iskušenju smo da kažemo da je u pitanju jedan beskrajn spisak. Kada je u pitanju njegova procena Vajldove originalnosti, re i emo samo to da je Velekova procena sve samo ne nova.

Rene Velek kao glavni uticaj na Vajlda i formiranje njegovih esteti kih pogleda isti e Voltera Pejtera, ali je u pogledu ocene Vajldovog duga kontradiktoran. Sa jedne strane, on kaže da bi bilo pogrešno videti Vajldovu estetiku kao puki plagijat ili imitaciju Pejterovih shvatanja, a sa druge, isti e da je divljenje prema Pejteru prisutno u

³ Velek u bibliografiji kao najvažnije knjige o Vajldovim izvorima navodi slede e studije: *Uticaj Voltera Pejtera na Oskara Vajlda (Walter Paters Einfluss auf Oscar Wilde)* E. J. Boka (E. J. Bock), *Uticaj Pejtera i Metju Arnolda na prozu Oskara Vajlda (The Influence of Pater and Matthew Arnold on the Prose Writings of Oscar Wilde)* E. Benca (E. Benz) i *Oskar Vajld: uticaj Francuza na njegovo delo (Oscar Wilde: L'influence française dans son oeuvre)* K. Hartlija (K. Hartley) (Wellek 1983, 620).

celokupnom Vajldovom delu, te da su čak i *Namere* samo briljantno i duhovito ponavljanje nekih Pejterovih ideja. Čini da se Rene Velek upada u kontradiktornost. Za najvažniji Vajldov estetički spis, *Namere*, on kaže da samo ponavlja Pejterove ideje, iako je prethodno rekao da Vajldova estetika nije puka imitacija Pejtera. Po našem mišljenju, odnos u Italiji Voltera Pejtera i u Engleskoj Oskara Vajlda dosta je složeniji nego što ga Velek predstavlja. Sličnog mišljenja je i Džulija P. Braun. Ona smatra da je od svih velikih mislilaca viktorijanske epohe Pejter izvršio najmanji uticaj na Vajlda (Brown 1997, 23–50).

Posle predstavljanja Vajldovih izvora Velek daje kratak pregled njegovog stvaralaštva. Pominje predavanje „Engleska renesansa u umetnosti“ koje je Vajld držao u Americi 1882. godine i njegov dvogodišnji rad kao urednika časopisa *The Woman's World* (*Ženski svet*). Vajld je za ovaj časopis pisao članke o uređivanju kuje, modi, tapiseriji, vezu, krpama, knjigovezništvu i ljupke, duhovite prikaze zaboravljenih romana. Prema Veleku, Vajldov novinarski rad, iako šarmantan i graciozan, može se ignorisati kao efemeran. Nama je važan podatak koji Velek u vezi sa ovim radom daje u fusnoti. Govore i o kontinuitetu Vajldovog dela, od ranih prikaza do zrelih dela, primećuje da bi se mogla napraviti itava studija o tome kako je Vajld preuzimao rečenice, sentence, pa i itave pasuse iz sopstvenih prikaza i umetao u svoja kasnija dela.

Velek je otvorio važno pitanje koje se tiče Vajldovih autoplagijata. Nama se čini da bi Vajldovi autoplagijati predstavljali vrstu dokaza da je larpurlartizam za koji se zalagao samo poza. Umesto da se ozbiljno posveti umetnosti i pisanju Vajld je „potkradao“ samoga sebe. Međutim, ako u Vajldovom delu postoje plagijati i autoplagijati, nama se nameće sledeće pitanje: po čemu je autocitat, autoplagijat dozvoljenija (moralnija?) praksa od plagijata tuđih tekstova i drugih autora? Iako je već inače Vajldov rad ocenila kao besramni plagijat, autoriteti kao što su T. S. Eliot i Harold Blum gledali su blagonaklono na ovu Vajldovu praksu „kreativnog pozajmljivanja“⁴ (Stokes 1978, 11). Bilo kako bilo, (auto)plagijata i (auto)citata, kao i izvora i uticaja, tema je za neku drugu priliku. O njoj ćemo govoriti uzgred i koliko nam se bude činilo važno za naša razmatranja.

Iako je ne baš pozitivno ocenio Vajldovu estetiku (neoriginalnost, „plagijat“), prema Veleku, postoje validni razlozi za ozbiljnije bavljenje Vajldovom kritikom

⁴ I Artur Ransom primećuje da je Vajld „krao“ od drugih. Prema Ransomu, ovi ukradeni „dragulji“ bolje zvuče u Vajldovom delu od dela iz kojih ih je Vajld „pozajmio“ (Ransome 1913, 21).

mišlju: krajnost njegovih formulacija, blistava dosetka („wit“), poigravanje opštim mestima, smišljeni antiklimaksi⁵ i, naravno, paradoksi. Prema Veleku, Vajldov glavni problem pri formiranju svoje filozofije umetnosti je u tome što on ne poseduje jasnu i vrstu viziju. Velek Vajldove ideje razvrstava u tri grupe: panesteticizam, autonomija umetnosti i dekorativni formalizam (Wellek 1983, 409). Napominjemo da pod sintagmom autonomija umetnosti Velek podrazumeva larpurlartizam.

Vajldov pogled je ponekad panestetski – umetnost je merilo života, ona obuhvata ceo život, treba živeti zarad umetnosti, a ponekad larpurlartisti ki – zahteva se autonomija i nezavisnost umetnosti, zabranjuje se mešanje umetnosti sa stvarnošću, umetnik se povlači u kulu od slonova e. Po Veleku, ovo su dve suštinski različite pozicije i glavni izvor Vajldovih nekonzistentnosti. Međutim, ako se pažljivije pogleda možda panesteticizam i larpurlartizam (esteticizam) i nisu suštinski antipodi kakvim ih Rene Velek predstavlja već pre liče i nalikuju iste medalje. Obe koncepcije polaze od toga da je umetnost vrhovna (životna) vrednost. Reči da umetnost obuhvata ceo život ili da je umetnost nezavisna od života možda znači i misliti istu stvar samo na drugačiji način. Bilo kako bilo, sigurno je da obe koncepcije lepo i umetnost uzimaju kao najvišu vrednost i krajnju svrhu života.

Velek potom navodi niz primera panesteticizma iz različitih Vajldovih dela. Kao najvažnija odlika ovako predočenog panesteticizma pojavljuje se radikalni individualizam. Po Vajldu, panesteticizam anticipiraju Grci, a prisutan je kod Getea i Pejtera koji govore o umetničkom osvajanju („conquest“) života i stvarnosti. Velek kao primer navodi deo iz eseja „Kritičar kao umetnik“ u kojem Vajld stavlja estetiku iznad etike. Štaviše, Vajld je čak i pred vlast, isti kao Velek, postavio estetičke kriterijume. Kao drugi primer panesteticizma Velek navodi ogled *Duša stotovekova u socijalizmu*. Velek ispravno zapaža da Vajldov socijalizam nije marksizam nego anarhizam, ekstremni individualizam, a da su jedine odlike socijalizma koje Vajld zastupa ukidanje privatnog vlasništva i minimalizovanje uloge države: „Najpodesniji oblik vlasti za umetnika je da vlasti nema“ (D , 51). Vajld zapravo zahteva sveopšti socijalizam, onaj koji je svakom pojedincu omogućiti njegov idealan razvoj; on zahteva da život i svi njegovi pojavni oblici (nameštaj, odeća, zgrade, gradovi) budu lepi. U ovim stavovima Velek prepoznaje uticaje kritičara Džona Raskina i preraphaelita V. Morisa. Velek posebno ispravno upućuje zamerku Vajldu što ne predočava konkretne političke i društvene promene koje bi

⁵ Primitimo da je R. Velek ostao nejasan u pogledu toga na šta se odnosi sintagma „smišljeni antiklimaksi“.

omogu ile ovakvu utopiju. Velek smatra da Vajld svoje poglede (panesteticizam, individualizam) nije promenio ak ni posle katastrofe i izlaska iz zatvora. U poslednjem tekstu, *De profundisu*, Vajld Isusa predstavlja kao uzor idealnog razvoja pojedinca i, posmatraju i ga kroz Renanov *Život Isusa*, ide toliko daleko da tvrdi kako je sam Isus umetni ko delo. Velek ima na umu da Vajld Isusa uzima kao velikog i pravog individualistu. inisi se da Velek propušta da istakne jedan drugi kontinuitet koji postoji u Vajldovom delu, a na koji je sam Vajld skrenuo pažnju u svom *De profundisu*. Re je o hriš anskoj etici koja dominira Vajldovom prozom još od prve zbirke bajki *Sre ni princ i druge pri e*.

Velek zatim skre e pažnju na jedan od poznatijih Vajldovih paradoksa o tome kako život podržava umetnost, a ne umetnost život. Prema Veleku, ovaj stav nije toliko paradoksalan kao što se inisi na prvi pogled. Moramo priznati da nam nije baš najjasniji na in na koji Velek razume ovaj Vajldov „postulat“. On kaže da najpoznatiji pasus iz „Propasti laganja“ (Wellek 1983, 410) duhovito iznosi ono što su, u krajnjem slu aju, empirijske istine: „Veliki umetnik stvori tip, a Život pokušava da ga preslika“ (PL, 45). Nama se inisi da je Vajldova ideja o tome kako život podržava umetnost daleko od toga da bude o igledna, a još manje empirijska istina. Nismo sigurni da se na osnovu nekoliko primera (zahvaljuju i impresionistima po eli smo da opažamo magle) doneti tako ozbiljan zaklju ak. I kona no, inisi se da je ovo tema koja zaslužuje ozbiljnije ispitivanje i istraživanje. Velek se u daljem tekstu poziva i na druga Vajldova dela u kojima on govori o uticajima umetnosti na život. U stavuda umetnost razara monotoniju, robovanje obi ajima i tiraniju navike Velek prepoznaje staru ideju o funkciji umetnosti kao idealizacije stvarnosti (Wellek 1983, 411).

Vajld, me utim, po Veleku, i sa tim se možemo složiti, nije konzistentan u pogledu panesteticizma, njegova odbrana prevlasti umetnosti nad moralom neodlu na je i stidljiva. Zanimljivo je da Velek ovaj stav dokazuje tako što kao primer uzima roman *Slika Dorijana Greja*, a ne eseje. On smatra da *Slika Dorijana Greja* nije odbrana života koji se vodi po esteti kim principima ve alegorija moralne propasti i kazne. inisi se da je itav problem u vezi sa romanom dosta složeniji kako zbog „Predgovora“ tako i zbog kontradiktornih stavova koje je sam Vajld izneo o romanu. Sa jedne strane, postoji Vajldova bojazan da morala u romanu ima ne premalo nego previše, a sa druge, on kaže da je njegov roman esej o dekoraciji. Velek potom isti e kako je Vajld iznosio i suprotne stavove u odnosu na one koje nalazimo u „Predgovoru“ *Slika Dorijana Greja* i po kojima umetnost nije odvojena od života, prirode i morala.

Velek ovo tumači i kao paradoks koji je Vajldu u nasleđe ostavila „viktorijanska estetika“. Na primer, kritičar Raskin i prerafaelita Moris hteli su putem umetnosti da naprave revoluciju u društvu, ali su, prema Veleku, uspeli jedino da uspostave „novi dekorativni stil“ (Wellek 1983, 411).

Druga Vajldova koncepcija, doktrina „umetnost radi umetnosti“, predstavlja odbranu umetnosti od moralista koji pred nju iznose zahteve i odbacivanje državne i(li) društvene cenzure. Kao dokaz ove koncepcije Velek opet uzima roman *Dorijan Grej* i, po nama, opet greši, i to trostruko. Umesto „Predgovora“ on citira lorda Henrija Votona: „Umetnost nema nikakav uticaj na delanje. Ona poništava želju za delanjem. Veličanstveno je jalova“ (SDG, 199). Prva greška koju Velek čini jeste ta što izjavu lika uzima kao izjavu autora. No, to i ne mora biti toliko problematično pošto je sam Vajld izjavio da Dorijan, lord Henri i slikar Holvard predstavljaju njegove tri „maske“. ⁶ Ali ova lordova izjava se nalazi u devetnaestom poglavlju romana u kojem lord Henri ispada smešan, i to zbog dva razloga. Dorijan u ovom poglavlju ispravno optužuje lorda Henrija da ga je otrovao knjigom, i u kontekstu romana knjiga je sve samo ne „jalova“. Drugo, lord kaže kako ne veruje da Dorijan može počiniti zločin, dok Italac zna da Dorijan lepu karijeru zločinom deli. Budući da lord u oba slučaja nije u pravu i da ispada smešan, njegovu izjavu treba uzeti sa podozrenjem. Čini se da možemo da zaključimo sledeće – Vajld jeste zastupao esteticizam, a Velek je mogao da izabere neki drugi primer.

Velek čine osim tri koncepcije o kojima je govorio pomenuti i dve teme koje su Vajldu predstavljale problem: formu i kritiku. Vajld kao teoretičar umetnosti preuzima glavna načela velike idealističke tradicije, a pre svega to da savršenost umetnosti leži u jedinstvu forme i sadržine. Kao primere navodi iskaze iz *De profundis*: „svako umetničko delo pretvara ideju u sliku“ ⁷. „Istina u umetnosti jeste jedinstvo predmeta sa samim sobom, spoljašnje kao izraz unutrašnjeg, duša na injena telom, telo prožetom duhom“ (DP, 116). Prema Veleku, Vajld u svojim najboljim momentima obuhvata dijalektiku umetnosti, jedinstvo sadržine i forme, tehnike i ličnosti, subjektivnog i objektivnog, svesnog i nesvesnog itd. Međutim, on isto tako, kaže Velek, zapada u

⁶ „Basil Hallward is what I think I am: Lord Henry what the world thinks me: Dorian what I would like to be—in other ages, perhaps“ (Stokes 1978, 29). – „Bazil Holvard je ono što mislim da jesam; lord Henri ono što svet misli o meni; Dorijan ono što bih voleo da budem – verovatno u nekom drugom dobu.“ [Prevod: P. M.]

⁷ Velekov citat „for every work of art is the conversion of an idea into an image“ (Wellek 1983, 412), u izdanju na srpskom koje koristimo preveden je ovako: „jer je svako umetničko delo ideja otelotvorena u kip“ (DP, 34).

lažni, dekorativni formalizam. Umesto jedinstva forme i sadržine veli a ispraznu dekorativnu formu. Umesto da prona e odgovaraju u ravnotežu izme u svesnog i nesvesnog, Vajld je, smatra Velek, previše insistirao na ume u, virtuoznosti i postupku. Umesto da prepozna transformišu u i idealizuju u mo umetnosti, on je potpuno odvajao od stvarnosti, društva i istorije. inisi se da je Velek delimi no u pravu. Me utim, Velek propušta da istakne zamerke na ra un formalnog kvaliteta Vajldove proze koje bi se mogle uputiti romanu *Slika Dorijana Greja*.

Velek dalje kaže da je Vajld, raspravljaju i o slikarstvu, esto odvajao formu od sadržine, te da je i u književnosti odbacivao gra u kao moralno indiferentnu, zaboravljaju i pri tome sopstvene sjajne uvide o jedinstvu forme i sadržine. Velek navodi primere iz razli itih Vajldovih eseja, a mi emo izdvojiti najpoznatiji primer koji se nalazi u „Predgovoru“ za roman *Slika Dorijana Greja*: „Umetniku su porok i vrlina gra a za umetnost“ (SDG, 5). Po pitanju veštine, tehnike i zanata Vajld je bio, kaže Velek, duboko impresioniran Poovom „Filozofijom kompozicije“. Prema Veleku, Vajld ispravno prime uje da su najbolja dela uobrazilje („all fine imaginative work“) (Wellek 1983, 414) samosvesna, ali da previše potcenjuje zna aj nesvesnog u stvaralaštvu. Po Veleku, Vajld u zavisnosti od raspoloženja umetnost nekad vidi kao deo istorije i društva, a nekad ne. Ova Velekova ocena je najta nija. Vajldove kontradiktornosti mogu se objasniti time što je stavove koji su nastajali u razli itim raspoloženjima „fiksirao“ kao intelektualne poglede.⁸

Kada je re o kritici, Vajld u eseju „Kriti ar kao umetnik“ izlaže teoriju kritike koja prevazilazi na elo uose avanja („sympathy“). Kritika, prema Vajldu, nema veze sa predmetom, ona je autobiografija kriti ara. Ovakvo shvatanje kritike Velek vidi kao kapric i samovoljnu igru mašte, i od svih Vajldovih pogleda Velek mu najviše zamera na ovakvom stavu.⁹ U svojoj teoriji kritike Vajld je otišao najdalje u pravcu neodgovorne subjektivnosti. U eseju „Kriti ar kao umetnik“ Vajld se zalaže za kreativnu kritiku. Velek navodi niz stavova iz ovog Vajldovog ogleada: kritika je sama po sebi umetnost i ne treba da se mu i kriterijumom podudarnosti; najviši oblik kritike jeste hronika sopstvene duše, jedini civilizovani oblik autobiografije; jedini kriti arev zadatak je da napravi hroniku (arhivu) vlastitih impresija. Po Vajldu, Arnoldovo shvatanje kritike – njen zadatak da vidi „predmet onakvim kakav on zaista jeste“ (Pejter

⁸ Sli nog mišljenja je i V. Haris. On nedoslednosti kod Vajlda objašnjava uticajem Pejterovog u enja o utiscima, u smislu da je Vajld svoje razli ite utiske predstavljao kao esteti ke poglede. Više o tome videti u: Harris 1971, 733–747.

⁹ Videti i u: Wellek 1990, 25–34.

1965, 7) – predstavlja grešku, pošto je kritika potpuno subjektivna. Delo je samo po etna ta ka za novu kreaciju, pošto se lepota nalazi u oku posmatra a. Cilj kritike nije objašnjenje dela. Ona treba da izgleda onako kako izgleda Pejterov opis *Mona Lize*. Sam Vajld je svoje eseje posmatrao kao umetni ka dela, a Velek smatra da su *Slika Dorijana Greja* i „Portret gospodina V. H.“ ne samo proza („fiction“) nego i kritika. Me utim, Velek na kraju zaklju uje da je Vajldovo brisanje razlike izme u stvaranja („creation“) i kritike nekonzistentno i neodbranljivo, a njegova prologomena za kreativnu kritiku, za vernost naših impresija i neprijateljstvo spram lažne objektivnosti neodrživ .

Velek na kraju zaklju uje da Vajldovo shvatanje umetnosti oscilira izme u tri pozicije: panesteticizma, idealisti ke esteti ke tradicije i kapricioznog impresionizma, a da su njegova svesna lakomislenost, preterane izjave, polemike formulacije samo zamaglile ove osnovne nekonzistentnosti. Me utim, zbog na ina na koji se poigravao pojmovima, kre u i se od besmisla do smisla, od opštih mesta do paradoksa, Vajld predstavlja važnu figuru engleskog esteti kog pokreta (Wellek 1983, 415–416).

Prikazi u asopisima

Prve reakcije javnosti na Vajldove *Namere*, objavljene 2. maja 1891. godine, predstavljaju dva nepotpisana prikaza u asopisima *Pall Mall Gazette (List Pal Mal)* i *Athenaeum (Ateneum)*.

Prikaz u asopisu *Pall Mall*, za koji je i sam Vajld pisao tekstove, izašao je ve deset dana po objavljivanju knjige, 12. maja (Beckson 2013, 90). Autor prikaza osim pohvalnih ocena da je u pitanju izvrsna i blistava knjiga, prakti no ne kaže ništa o Vajldovom shvatanju umetnosti. Sva njegova pažnja usmerena je na stilski manirizam *Namera*. Prikaz po inje isticanjem Vajldove sklonosti ka paradoksima, postavlja pitanje da li paradoksi kriju neki nepatvoreni uvid u umetnost i život, govori o metodu njihovog gra enja – imaju i na umu dijaloške eseje kaže da od dva sagovornika, Didldija i Dildija (Tweedledum and Tweedledee)¹⁰ jedan kaže truizam, a drugi onda na petnaest kitnjastih strana dokazuje suprotno – te da Vajld zna još mnogo na ina (autor prikaza ne kaže koji su to na ini) da gradi paradokse. Kada je re o stilu, prema autoru, Vajld laska svojoj publici budu i da joj se obra a žargonom koji se koristi samo u „najvišim

¹⁰ Likovi Didldija i Dildija nama su poznati iz *Alise s one strane ogledala* Luisa Kerola. Sam engleski izraz „tweedledum and tweedledee“ zna i „nije šija nego vrat“.

kulturnim vrhovima“ („the highest heights of culture“) (Beckson 2013, 91), kao i to da gospodin Vajld ima sve kvalifikacije da postane popularni *Pater-familias*.¹¹ Na kraju prikaza stoji da, ako se manirizam ostavi sa strane, *Namere* jesu fascinantna i uzbudljiva knjiga, u kojoj ima više zdravog razuma nego što bi možda i sam Vajld želeo da to prizna.

Pokušavaju i da objasni ravnodušnost prvih prikaza spram Vajldovih *Namera*, Danson kaže da one njegovim savremenikima nisu izgledale toliko radikalno nove kao nama. Danson, me utim, protivre i samom sebi, jer svega pasus-dva ranije tvrdi da su *Namere* predstavljale opasnost za viktorijance. Oni su se posebno uzbudili zbog eseja „Pero, olovka i otrov“ smatraju i da je šala ovog puta otišla predaleko. Bilo kako bilo, možemo se složiti sa Dansonom koji smatra da su prvi prikazi zavedeni blistavim epigramima trivijalizovali sadržaj *Namera* (Danson 2004, 81–82).

Trivijalizaciju sadržaja možemo videti i u drugom prikazu koji se pojavio 6. juna 1891. u asopisu *Athenaeum* (Beckson 2013, 92). Paradoks, Vajldov zaštitni znak, nepotpisani autor ovog prikaza ocenjuje negativno. U Vajldovim paradoksima on vidi (o)tužne reklamne trikove kojima prodavac privla i pažnju na svoju robu. Što se Vajldovih pogleda na umetnost ti e, autor prikaza smatra da je Vajld u predahu od kontradikcija ipak pokazao kako ume da razmišlja i kako ima nešto važno da kaže. „Propast laganja“ je „najdomišljatiji“ („the cleverest“) (Beckson 2013, 92) esej. „Pero, olovka i otrov“ ne prelazi nivo novinarskog ispunjavanja stubaca, a iz „Kritičara kao umetnika“, po autoru ovog prikaza, ne može se izvući ništa vredno. Ne pominju i „Istinu maski“, poslednji ogleđ u knjizi, autor prikaz izražava nadu da će se gospodin Vajld, iako nov, originalan, uzbudljiv i briljantan, jednog dana ipak posvetiti ne emu temeljnijem i razboritijem od *Namera*.

Slede i prikaz, tako e nepotpisan, izašao je u asopisu *Speaker (Govornik)* 4. jula 1891. godine.¹² Poreklo *Namera*, te lepe farse zvane esteticizam, autor prikaza nalazi u Vajldovoj sklonosti ka kapricu (njegovom uđljivom irskom temperamentu) i ljubavi prema umetnosti radi umetnosti („art for art’s sake“). Prema autoru prikaza najbolji deo knjige predstavlja odbrana dostojanstva umetnosti i dokazivanje njene vrednosti (Beckson 2013, 94). „Propast laganja“ je protest protiv realizma i estetika

¹¹ Neprevodiva igra reči. *Pater* iz latinskog izraza *pater familias* piše se na engleskom isto kao i prezime Voltera Pejtera: *Pater*.

¹² Prikaz je napisao Artur Sajmons (Arthur Symons, 1865–1945), glasnogovornik dekadencije i francuskog simbolizma koji je Vajlda smatrao površnim pozerom („poseur“). Ovaj prikaz će u izmenjenoj verziji postati deo njegove knjige o Vajldu pod naslovom *A Study of Oscar Wilde (Studija o Oskaru Vajldu)* 1930. godine (Beckson 2013, 94).

doktrina u koju sam Vajld, prema autoru prikaza, ne veruje. „Kritičar kao umetnik“ izlaže teoriju kritike koju možemo videti na delu kod nekih od najboljih kritičara (autor ne kaže kojih). „Istina maski“ je u ena rasprava o vrednosti arheološkog postavljanja Šekspira na scenu, a što se „Pera, olovke i otrova“ tiče, po autoru prikaza, Vajldu nedostaje ozbiljnija zainteresovanost za temu. Pošto je ukazano na stilske odlike Vajldovih *Namera*, prikaz se završava ocenom da je Vajld tipični i savršeni predstavnik umetnosti života i književne umetnosti koje označavamo reju „dekadencija“.

Prvi potpisani prikaz *Namera* izašao je u časopisu *Academy (Akademija)* 4. jula 1891. godine, a njegov autor je Ričard le Galijen (Richard Le Gallienne)¹³ (Beckson 2013, 97). Le Galijen postavlja pitanje da li je Vajld samo komičar koji umetniku kritiku koristi kao sredstvo za svoje paradokse. Kao primer navodi ogled „Pero, olovka i otrov“. Autor prikaza smatra da je ovaj esej izgrađen kao ukras zbog jednog jedinog epigrama: „injenica da je neki čovek trovanje nije ni u kakvoj opreci sa njegovom prozom“ (POO, 77). Ovaj epigram Vajlda zanima više od samog Vanrajta. Le Galijen se u svom prikazu *Namera* usredsredio samo na esej „Kritičar kao umetnik“. On ističe injenicu da je esej pisan u formi dijaloga, odnosno sugeriše da Gilbertove izjave treba citirati kao dramske replike. Kao glavne ideje eseja izdvaja: autobiografsku kritiku za koju su se zalagali Anatol Frans i Volter Pejter, a smatra da su samo retki autori (V. Pejter, Henri Džejms, povremeno Vilijam E. Henli i, naravno, sam Vajld) uspeli da zaista podare „les aventures de son âme au milieu des chefs-d’œuvre“¹⁴; definiciju kritike kao „stvaralaštva unutar stvaralaštva“ (KKU, 104); shvatanje kritike kao najvišeg oblika (postojanja) u smislu u kojem je Metju Arnold shvatao poeziju kao kritiku života; i, konačno, da između kritike i stvaralaštva nema suštinske protivnosti. Nama je važno i na koji način Le Galijen interpretira stav da je sva umetnost nemoralna. Vajld uzima moral u vrlo suženom značenju i, prema Le Galijenu, Vajld nije želeo time da kaže kako je umetnost neduhovna. Ocenjuju i da Vajlda ne treba shvatiti ozbiljno (njegovo poslovanje obožavanje lepog u *Namerama* u službi je komične muze), prikaz se završava ukazivanjem na stilske odlike *Namera* i rableovsku upotrebu reči i radi samih reči.

¹³ Ričard le Galijen (1866–1947), pesnik i kritičar, pripadnik pokreta larpurlartizma i dekadencije. Harold Blum u svom predavljanju prikaza isti je Le Galijenovo usredsređivanje pažnje na dva važna elementa Vajldovih eseja: humor i upotrebu jezika (Bloom 2008, 117).

¹⁴ „[T]he adventures of his soul among masterpieces” – „Pustolovine svoje duše u remek-delima“. [Prevod: P. M.] Ovo je citat iz knjige Anatola Fransa *La Vie littéraire (Književni život)* (1890) (Beckson 2013, 97). U eseju „Kritičar kao umetnik“ Vajld kaže: „Najviša kritika je zapravo hronika vlastite duševnosti“ (KKU, 104).

Poslednji prikaz na koji ćemo skrenuti pažnju potpisala je Agnes Replajar (Agnes Repplier),¹⁵ a izašao je u časopisu *North American Review* (*Sevenoamerička smotra*) u januaru 1892. godine. U periodu nezanimljivog i suvog realizma pojavio se svež glas iz Londona. Autorka smatra da filozofija Oskara Vajlda odudara od vladajućih i ina razmišljanja. *Namere* se sastoje iz četiri eseja, ali samo su dva od prave i trajne vrednosti. „Istina maski“ je trivijalna, a eseju „Pero, olovka i otrov“ nedostaje iskrenost. Esej koji je na autorku prikaza ostavio najjači utisak jeste prvi esej. U „Propasti laganja“ ispod maske cinizma, duhovitosti i satire ona prepoznaje veliku istinu o apsolutnoj nezavisnosti umetnosti, umetnosti koja pomaže u mašte otkriva lepotu sveta. Prema njenom mišljenju, Vajld je pozlatio sivilo ovoga sveta, a njegove „divn[e], neistinit[e] stvari“ (PL, 58) koje postoje samo u svetu mašte pomažu nam da podnesemo gorku istinu života. Kada je reč o „Kritičaru kao umetniku“ autorka kaže da je humor u ovom eseju smenila erudicija. Ključna ideja jeste kreativna kritika za koju se Vajld zalaže rečima bogatim kao muzika. Replajarova na kraju zaključuje da Vajld nikada neće postati popularan budući da od nas zahteva ozbiljno i posvećeno proučavanje (književnosti i umetnosti), ali da uprkos tome na suptilan način doprinosi intelektualnoj klimi svog doba.

Artur Rensom

Prva obimnija kritička studija o Oskaru Vajldu, napisana posle njegove smrti i Židovog nekrologa, jeste studija Artura Rensoma (Arthur Ransome) iz 1912. godine. Autor ju je posvetio Vajldovom najboljem prijatelju Robertu Rosu.¹⁶ U svojoj studiji Rensom pravi pregled celokupnog Vajldovog stvaralaštva, te ćemo mi skretati pažnju samo na ona poglavlja koja su od važnosti za našu temu.

U uvodu Rensom kaže da je želeo da napiše knjigu o Vajldovom delu bez osvrta na njegovu tragediju, ali da je shvatio da je to nemoguće iz dva razloga. Prvo, Vajld je tek nedavno preminuo da bi se o njemu pisalo u „onom finom duhu bezinteresne znatiželje kome dugujemo tako mnogo zadivljujućih studija o velikim zloincima

¹⁵ Agnes Replajar (1855–1950), američki esejista i biograf (Beckson 2013, 103).

¹⁶ Zanimljivosti radi pomenućemo da se Rensomova knjiga našla na optuženičkoj klupi kao i sam Vajld. Iz predgovora za drugo izdanje (maj 1913) saznajemo kako je autor odlučio da pasuje zbog kojih se našao na sudu, iako je presuđen u njegovu korist, ipak izbacio iz narednog izdanja knjige kako bi poštedeo „nečija“ osećanja. Iz „Uvoda“ za *De profundis* koji je napisao Vivijan, mlađi Vajldov sin, saznajemo da su u pitanju bila osećanja lorda Alfreda Dagleasa (Holand 2011, 10–11). Klevete i sućenja zbog kleveta nisu prestali da prate Vajldovo ime ni posle njegove smrti.

italijanske renesanse“ (POO, 78)¹⁷. I drugo, o Vajldu se ne može pisati tako da ga predstave samo njegova dela. Porede i umetni ko delo sa kov egom sa blagom, Rensom smatra da nam znanja o umetniku i okolnostima nastanka dela mogu dati klju eve za pronalaženje zakopanog blaga. Pesnici Vordsvortove generacije snabdevali su svoje pesme informacijama kao što su „sastavljeno na Vestminsterskom mostu“ kako bi olakšali zadatak „esteti ke reprodukcije kome je pesma podstrek“ (Ransome 1913, 12). Ne treba zaboraviti da Rensom svoju studiju piše po etkom XX veka. Tada još uvek vlada mišljenje kako italac mora da se na e u onom stanju duha u kojem je bio umetnik kada je stvarao delo. To je jedini na in da italac otklju a kov eg i do e do blaga („tesoro“).

Rensom smatra da knjiga nije mana („manhu“) koja pada s neba, te da ne treba o ekivati da se pesma sama od sebe otvori itao evom razumevanju. Ideja o samodovoljnosti teksta, da je tekst sam po sebi dovoljan za itanje i tuma enje, svakako se pokazala pogrešnom. Naveš emo jedan primer. Da bi se razumeo Vajldov esej „Kriti ar kao umetnik“ potrebno je mnogo znanja koja sam tekst ne daje, znanja koja moramo na i izvan Vajldovog eseja, i kona no, znanja koja nisu samo znanja o kontekstu o kojem Rensom govori.

Prema Rensomu, da bismo razumeli ne ije delo, moramo znati kakav je ono položaj zauzimalo u umetnikovom životu. Rensom kaže da su Vajldove knjige bile uzgredni proizvodi njegovog života. Po njemu je ne samo legitimno nego i nužno posmatrati Vajldov život i knjige zajedno, a Vajldova dela itati kao portret samog umetnika. To ne zna i, kaže Rensom, da Vajldovo delo pretvorimo u izvor biografskih podataka ve da nam biografski podaci mogu pomo i u razumevanju dela.¹⁸ Zašto uopšte govorimo o ovome? Zato što je biografski pristup Vajldu potpuno pogrešan, posebno ako se ima u vidu injenica da je sam Vajld bio protiv takvog pristupa. Naveš emo jedan primer. Esej „Propast laganja“ završava se stavom da umetni ko delo isklju ivo predstavlja samo sebe i da „ima nezavisan život“ (PL, 57). Rensom na kraju uvoda kaže da je promenio svoju nameru, i da je pisao o Vajldovoj li nosti, ali kao o

¹⁷ Resnom ovde citira kraj eseja u kojem Vajld povodom Vanrajta kaže: „I feel that he is just a little too modern to be treated in that fine spirit of disinterested curiosity to which we owe so many charming studies of the great criminals of the Italian Renaissance [...]“ (Wilde 1997, 962).

¹⁸ Esej „Pero, olovka i otrov“, na primer, Rensom ita kao neku vrstu alibija koji je Vajld napisao u sopstvenu odbranu. (Ransome 1913, 121). U drugim Vajldovim delima („Zlo in lorda Artura Sevila“), a posebno u romanu *Slika Dorijana Greja*, prou avaoici su ak videli anticipaciju Vajldove sudbine (Ellmann 1969, 6). Iako su ovakva itanja zanimljiva, a kada se pogleda Vajldova sudbina, i ta na, iz ugla nauke o književnosti, ona su, prema našem mišljenju, potpuno nebitna.

umetniku i kritičaru a ne o kriminalcu, te da je dozvolio da u njegovoj studiji iskrasne portret neobične i sjajne osobe.

Dilema život ili književnost je, smatra Rensom, lažna dilema budući da je književnost deo veće celine – života. Nama se čini da Vajld ne samo što stalno tematizuje ovu dilemu nego da je njegov odgovor donekle suprotan Rensomovom. Njegovi umetnici žrtvuju čak i svoj život zarad umetnosti, na primer Slavuj u priči „Slavuj i ruža“. Rensom kaže da je Vajld na umetnost gledao kao na samoizražavanje, a na život kao na samousavršavanje, ali se ne upušta u dalje izvođenje zaključaka. Prema našem mišljenju, on bi glasio ovako: Vajld je izjednačio književnost (umetnost) i život. Za njega su život i umetnost bili sinonimi. Sam Rensom primećuje da je Vajld u životu i „na životu“ vežbao svoje „kreativne“ sposobnosti, da je čak i posle katastrofe govorio o svom životu kao umetničkom delu, te da je posmatrao sopstvenu tragediju kao distancirani posmatrač.¹⁹

Vajld stvara tokom osamdesetih i devedesetih XIX veka i pripada pokretu koji je, prema Rensomu, dobio glup naziv: dekadencija. Za života, Vajldovim knjigama se smejalalo, njegova poezija parodirala, njegova lirika karikirala, pa čak i pozorišni komadi koji su osvajali publiku, stvarali su mu neprijatelje. Treba istaći da postoji važan razlog zašto Rensom knjigu o Vajldu piše na ovakav način. Prošlo je svega dvanaest godina od Vajldove smrti i Rensom nastoji da rehabilituje Vajldov lik i delo. Rensom eksplicitno kaže da nije prošlo dovoljno vremena da se javna sramota, sud („Old Bailey“) i tamnica shvate kao deo lirike tragedije i odvoje od njegovog pisanja. Prema Rensomu, Vajldova dela jesu u izvesnom pogledu izmenila tok književnosti svoga doba, a njihova istorijska važnost je potcenjena (Ransome 1913, 20). Rensom veruje da je Vajld izvršio posredan uticaj. S jedne strane, uveo je nove standarde ocenjivanja umetničkih dela, a sa druge, uticao je na mnoge pisce iako oni odbijaju da to priznaju.²⁰ Nažalost, Rensom ne navodi ime nijednog pisca koji stvara pod Vajldovim uticajem.

Prema Rensomu, Vajldovo delo uznemirava čitaoca zato što dovodi u pitanje prihvaćene kanone. On nijedan književni žanr nije ostavio onakvim kakvim ga je

¹⁹ „Sav svoj genije stavio sam u svoj život; u svoje delo uneo sam samo svoj talenat“ (Žid 1976, 122). – „J'ai mis tout mon génie dans ma vie; je n'ai mis que mon talent dans mes oeuvres“ (navedeno prema: Hergeši 1955, 107).

²⁰ Nedavno je izašla knjiga *Oscar Wilde and Modern Culture: The Making of a Legend (Oskar Vajld i moderna kultura: stvaranje legende)* koju je priredio Dž. Bristou (Joseph Bristow). U njoj je reč o uticaju koji je Vajld izvršio ne toliko na književnost i pisce koliko na savremenu kulturu. Videti, na primer, poglavlje o Vajldovom uticaju na savremenog reditelja Dereka Džarmana (Derek Jarman) (Bristow 2009, 285–304).

zatekao: na englesku scenu vratio je duh komedije, a njegovi komadi bili su po etak pozorišne revolucije u Engleskoj; u praksi i u teoriji pokazao je kreativne mogućnosti koje stoje na raspolaganju kritici; u roman je uneo drugačiju upotrebu dijaloga; odnos umetnosti dekoracije i umetnosti realizma sagledao je na nov i drugačiji način; pred nas je postavio najsuptilnije probleme književnosti i umetnosti (Ransome 1913, 21–22). Ovaj panegirik a ujedno i prvo poglavlje Ransom zaključuje ocenom da Vajldovo delo ima kvalitete lepote i novine na koje se ne mogu primeniti ranije definicije književnosti (Ransome 1913, 22).

Ransom u drugom poglavlju daje kratku bio(biblio)grafiju Oskara Vajlda, a u trećem analizira njegovu poeziju. Za našu temu bitno je četvrto poglavlje, koje nosi naslov „Esteticizam“. Još dok je studirao na Oksfordu, Vajld se predstavljao kao ne kao tvorac, a onda bar kao predstavnik estetike teorije života koja je uznemiravala engleske moraliste. Nezadovoljan kako izgleda običan, svakodnevni život smatrao je da se on mora ulepšati, a da se može ulepšati samim tim što se pojedinac nalazi u blizini lepih predmeta. Ransom navodi njegovu poznatu rečenicu da je živio u skladu sa plavim porcelanom („live up to his blue china“) (Ransome 1913, 62).

Kontinentalna kritika ispitivala je Vajldov odnos sa francuskim simbolistima i bilo im je teško da poveruju da nije njihov sunarodnik. Prema Ransomu, Vajld je ipak bio Englez koliko i Francuz. Iako su na njega uticali Uismans i Meterlink, Vajld je pravila života i umetnosti našao kod „sunarodnika“ – preraphaelita (Morisa, Bern-Džounsa, Rosetija) i Raskina.²¹ Oni su hteli da običan, svakodnevni život dovedu u harmoniju sa umetnošću. Oni se da Ransom, govore i o Vajldovoj estetici, zapravo samo na drugačiji način ukazuje na Vajldovo kretanje između estetike i etike. Ako je već inače proučavala gledala na njegovu estetiku kao na nešto što se kreće između Pejtera i Raskina, Ransom je vidi kako se kreće između simbolista i preraphaelita.

Ransom potom daje obilje podataka o Vajldovom putovanju u Ameriku i držanju predavanja, boravku u Parizu po povratku iz Amerike, o promeni Vajldovog stava: više se ne oblači kao esteta nego kao dendi, te njegovom radu na dramskom komadu *Vojvotkinja iz Padove* i pesmi *Sfinga* (Ransome 1913, 73). Ransom skreće pažnju na jedan postupak karakterističan za Vajlda. U pesmi *Sfinga* postoji mnoštvo dekorativnih efekata, koji su retki u njegovom ranom stvaralaštvu, ali postaju prepoznatljiv kvalitet njegovog poznog dela (Ransome 1913, 78). Zanimljivo je

²¹ Kao duhovne pretke preraphaelita Ransom navodi Kitsu, potom Getea, Rusoa, Osijana, Persija i italijanski romantičarski pokret.

Rensomovo objašnjenje ovog postupka. Daju i niz slika iz *Sfinge* u kojima se koriste minerali, Rensom kaže kao da su Vajldove uzbu ene, grozni ave ruke u dodiru sa hladnim kamenjem našle mir. Naša je postavka da je dekorativna arabeska postupak kojim se Vajld suprotstavljao realisti kom prikazivanju stvarnosti, a cilj mu je ostvarivanje utiska lepote. O ovom postupku bi e više re i kasnije, a posebno u poglavlju u kojem analiziramo Vajldovu prozu. Ovo poglavlje Rensom završava podacima o njegovom životu po povratku iz Pariza u Englesku, i kratkom beleškom o sukobu sa slikarem Džejsom Maknilom Vislerom (James McNeill Whistler).

Peto poglavlje pod naslovom „Raznovrsna proza“ („Miscellaneous prose“) donosi podatke o Vajldovom radu za asopise *Pall Mall Gazette* i *The Dramatic Review* (*Dramska smotra*) i ure ivanju asopisa *The Woman's World*. Po Rensomu, iako u ovim pisanjima nema ni ega bitnog i vrednog, ona su pomogla Vajldu da stekne „laku ruku“ i „izoštiri svoj papir“. Osim toga, on skre e pažnju i na Vajldove autoplagijate. Rensom kaže da je pasuse o tapiseriji i vezu za roman *Slika Dorijana Greja* uzeo iz sopstvenog prikaza knjige Ernesta Lefebra (Ernest Lefébure), a deo iz „Zvezdanog De aka“ u kojem opisuje kovrdže glavnog junaka „like the rings of the daffodil“ („nalik na krunice žutog narcisa“) (ZD, 168) iz prikaza Morisovog prevoda Homerove *Odiseje*. Rensom, kao i Velek, smatra da bi se mogao napraviti duga ak spisak Vajldovih autoplagijata.

Rensom potom govori o etiri pri e koje je Vajld objavio u asopisima 1887. godine, a koji su sakupljeni 1891. godine u zbirku *Zlo in lorda Artura Sevila*. Tri pri e su, po Rensomu, potpuno bezvredne: „Kentervilski gost“ je zbrkan, a popularan jedino u Americi pošto govori o Amerikancima; „Sfinga bez tajne“ ve u samom naslovu izdaje svoju tajnu da tajne nema; „Uzorni milioner“ je slatka, ali isprazna stvar ica. Naslovna pri a zbirke „Zlo in lorda Artura Sevila“ je vredna pažnje pošto predstavlja divan primer bufonerije i najavu onoga što e Vajld ostvariti u svojim komedijama. Pošto je izložio fabulu pri e, Rensom kaže da ovde imamo sve ono što je karakteristi no za Vajlda kao pisca: razra enu anegdotu, dovitljiv dijalog („clever talk“), upotrebu fine ironije kao i delikatne, dekorativne opise. Rensom navodi dva primera: „velika brda povr a izgledala su kao gomile žada naspram jutarnjeg neba“ (ZL, 16); „Mesec je virio kroz grivu tamnih oblaka kao lavlje oko, a bezbrojne zvezde su se osule kao cekini po šupljem nebeskom svodu, kao zlatna prašina prosuta po purpurnoj kupoli“ (ZL, 33).

Rensom potom prelazi na slede u Vajldovu zbirku proznih dela. Re je o njegovoj prvoj zbirci bajki *Sre ni princ i druge pri e*. Kao njihovu najvažniju odliku Rensom izdvaja moral – njegova prisutnost više je nego o igledna, ak i za de iji uzrast.

Iako bi ovo mogao biti snažan argument protiv jedne od glavnih postavki Vajldove larpurlartističke teorije da nema (ne)moralnih knjiga, nama se čini da su potrebni snažniji dokazi kako bi se pokazalo da Vajld nije zastupao isključivo doktrinu „iste poezije“. Prema Rensomu „Sebi ni džin“ je predivan esej o hrišćanskoj legendi, a „Odani prijatelj“ priča sa jasnom moralnom poukom. Osim morala i Andersenovog uticaja, Rensom kao važnu odliku izdvaja i dekorativne efekte, „lirske uzorke“ („lyrical pattern“) kojima je Vajld „išarao“ čitavu zbirku. Kao primer navodi lastine reči o faraonu iz bajke „Srećni princ“: „Umotan je u žuto platno i balsamovan mirisnim travama. Oko vrata mu je ogrlica od svetlozelenog žada, a ruke su mu poput uvelog lišća“ (SP, 12). Rensom zaključuje da Vajldova ljubav prema dekoraciji predstavlja značajan kvalitet njegovog celokupnog dela.

Naredne godine Vajld ponovo piše bajke, blistave fantazije koje su, prema Rensomu, još manje namenjene mladoj publici od prethodne zbirke. *Kući narova* je, smatra Rensom, „Snežna kraljica“ koju je napisao autor „Legende o svetom Žulijenu gostoprimcu“. Kao primer navodi opis gubavca iz Vajldove priče: „Preko lica mu je bila navučena kapulja a od sivog platna, kroz proreze su se videle oči koje su plamtele kao žeravica“ (ZD, 178). Sve neodoljivo podseća na Floberov opis iz „Žilijena gostoprimca“. Rensom ponavlja da se Vajldov poseban doprinos književnosti nalazi upravo u dekorativnim efektima i njegovom posebnom osećaju za ukrašavanje (Ransome 1913, 97).

Rensom na ovom mestu, tačno na sredini svoje studije, želi da objasni šta podrazumeva pod dekoracijom i na koji način se ona razlikuje od postupka realizma. Smatramo da zbog položaja na kojem se dekoracija nalazi u njegovoj knjizi, kolinu čini posvećenoj pažnje, predstavlja ključnu reč za Ransomov pristup Vajldu. Prema Rensomu, dekoracija i realizam nisu dve različite vrste umetnosti, već dva pola iste skale, kao što se toplo i hladno nalaze na krajevima iste linije – temperature. U slikarstvu tako razlikujemo podražavanje prirode i nagoveštavanje prirode. Po njemu, ovu razliku najbolje objašnjava staro poređenje slikarskog dela sa prozorom, odnosno šarom na tapetu. Neke slike su prozor kroz koji gledamo, a druge šare na tapetu, na nekim slikama gledamo kroz ram, a na nekim posmatramo samu površinu platna, odnosno neka (slikarska) umetnička dela su realistična, a druga dekorativna.

O razlici između dekoracije i realizma govorio je i sam Vajld, što Rensom propušta da istakne. U eseju „Propast laganja“, Vivijan kaže da je realizam kao postupak potpuni promašaj, te da je čitava istorija umetnosti u Evropi samo „spisak

sukoba izme u našeg vlastitog duha, sklonog podražavanju, i orijentalnog, koji izvorno ne prihvata podržavanje, koji voli umetni ke konvencije i odbija realno prikazivanje bilo ega iz prirode“ (PL, 40). Na osnovu ovakvih postavki smatramo da Vajld formuliše svoj postupak koji oznaavamo terminom Renea Veleka: dekorativna arabeska (Wellek 1983, 411).²²

Rensom prime uje da zadatak slikara nije vernost prirodi na osnovu koje je, na primer, Raskin ocenjivao dela, odnosno da njihov zadatak nije zadatak fotografa.²³ Svoju „digresiju“ Rensom zaklju uje time da su sve slike u odre enoj meri i realisti ke i dekorativne, odnosno da su samo „ekstremi“ isto podražavanje ili puka dekorativna konvencija. Prema Rensomu, ova dva „stila“ postoje ak i u književnosti. Sa jedne strane su književna dela koja su podre ena onome što zovemo stvarnost, a sa druge, dela koja stvarnost ubacuju u sopstveni kalup, poja avaju ili smanjaju njene boje u cilju njihove „li ne“ svrhe stvaranja lepog. Pa ak i u muzici, smatra Rensom, možemo videti ovu razliku. Postoje dela koja ponizno prate ovekova raspoloženja i ona koja su nezainteresovana za takve obrasce.

Vajldovu sklonost ka dekoraciji Rensom pokazuje na primeru romana *Dorijan Grej*. Kada je bio optužen za nemoral, svestan da se njegov na in pisanja razlikuje od stila savremenika, Vajld je izjavio: „Moja pri a je esej o dekorativnoj umetnosti. Ona se suprotstavlja prostom realizmu“²⁴. Problemi koje su izazvale optužbe, dorada romana i pisanje „Predgovora“ mogu da objasne, prema Rensomu, o igledan nedostatak proporcije i kohezije u romanu. Rensom kaže da je to prvi francuski roman napisan na engleskom jeziku, ime Rensom aludira na romane kao što su Floberovo *Iskušjenje Svetog Antonija*, Uismansov roman *Nasuprot*, Balzakovu *Šarginsku kožu* i *Jednu no u Luksemburgu* Remija de Gurmona. Rensom smatra da je *Slika Dorijana Greja* posle dužeg vremena u Engleskoj predstavljao prvi roman za koji je pisac slobodno izabrao

²² Vajldova dva stila neodoljivo podse aju na razliku izme u dva stila, homerovskog i starozavetnog („zapadnog“ i „isto nog“) koja su, kako kaže Auerbah, „konstitutivno uticala na evropsku prezentaciju stvarnosti“ (Auerbah 1968, 29).

²³ Pojava fotografije svakako je izmenila zadatak slikara. Gogen je 1895. godine rekao: „Znate li šta e uskoro biti vrhunac istine? Fotografija u boji, a na to ne emo dugo ekati. A vi biste hteli da se jedna inteligentna osoba mesecima mu i da bi stvorila iluziju da radi isto tako dobro kao jedan vešto napravljen aparat.“ Prema L. Trifunovi u „fotografija je ubedljivo dokazala [...] da cilj uljane slike nije u bukvalnom prenošenju oblika iz života ve u stvaranju samostalne i osobene stvarnosti“ (Trifunovi 1994, 25). Danas je truzizam kako su tehni ki pronalasci fotografije i filma uticali da slikarstvo i pozorišna umetnost definitivno odustanu od stvaranja mimeti ke iluzije. Kada je re o književnosti, zbog prirode njenog medija – jezika, shvatanje literature kao podražavanja, posebno ako se imaju u vidu koncepcije Ferdinanda de Sosira i poststrukturalista o nereferencijalnosti jezika, postaje suštinski problemati no.

²⁴ „My story is an essay on decorative art. It reacts against the brutality of plain realism“ (Ransome 1913, 100–101). [Prevod: P. M.]

temu i formu, a što u Francuskoj nije toliko neobična pojava. I na kraju, Rensom smatra da Vajld nije napisao „Predgovor“ zbog plemenite umetnosti stvaranja neprijatelja. Vajld ga je napisao da bi ih „nervirao“. Osim toga, on smatra da „Predgovor“ i nema toliko veze sa romanom, te da ga je bolje čitati zajedno sa *Namerama*.

Što se samog romana *Slika Dorijana Greja* tiče, Rensom kao glavnu grešku vidi nepostojanje ravnoteže. Rensom, međutim, ne precizira na šta se ta ravnoteža odnosi. Pretpostavljamo da je reč o kompoziciji romana – u prvom delu dominira lord Voton, a tek u drugom delu romana glavni lik Dorijan Grej zaista postaje „centralna svest“. Pa ipak, govori Rensom poetično, postoji u romanu neka individualna suština, neki privatni miris, neka nota koja je tajna izgubljena. Glavni aspekti romana su, prema Rensomu, dendizam i oduševljenje luksuzom. Čini se da su ova dva elementa bitni „za čini“ Vajldovog esteticizma, a to će pokazati i sam Rensom tokom predstavljanja eseja „Kritičar kao umetnik“. Kao primer navodi sam početak romana, uvodnu scenu u kojoj je opisan atelje. Rensom skreće pažnju na još jednu važnu stvar. U trećem poglavlju lord Henri kaže: „Zaista bih voleo da napišem roman; roman koji bi bio tako divan kao persijski tepih, i isto toliko nestvaran“ (SDG, 60). Rensom kaže da je Vajld pokušao da to učini, i da je delimično u tome i uspeo.²⁵ Ako pristupimo romanu iz ovog ugla, onda je *Dorijan Grej* zaista potvrda svih Vajldovih stavova datih u njegovom „manifestu“.

U narednom poglavlju Rensom posvećuje pažnju Vajldovoj zbirci eseja *Namere*. Prvo što ističe u vezi sa njom jesu Vajldovi paradoksi.²⁶ Šta je paradoks? Rensom navodi stav Žana Moreasa: „Verujem da tim imenom imbecili nazivaju istinu“ (Ransome 1913, 111). Rensom smatra da u samoj knjizi ima nečeg studentskog, nečeg od mladog genija koji se „proteže“ i živosti dobrih kozera. Rensom ističe da je Vajlda teško čitati zato što on komponuje uhom, a ne okom. I mi se slažemo sa njim. Verujemo da se „čitanjem u sebi“, kako danas obično čitamo, gubi dosta od kvaliteta Vajldove proze. Vajldovu upotrebu dijaloga Rensom objašnjava i na drugačiji način. Pisan u tradiciji Platona, Lukijana, Erazma i V. S. Landora, dijalog je kao forma Vajldu omogućio da u istom mahu bude i ličan i bezličan, da otkrije i da sakrije svoje misli, da dâ oblik svakoj maštariji i stvarnost svakom raspoloženju, te da kao skulptor pokaže svaki ugao gledanja na pojedini predmet. Rensom smatra kako Vajld piše toliko božanstveno

²⁵ Nije potrebno ni pominjati da je ova ideja gotovo identična sa Floberovom namerom da napiše knjigu ni o čemu koja bi se „držala“ samo od lepote stila.

²⁶ Njihovu važnost za Vajlda dokazuje citatom iz *De profundis*: „Što mi je paradoks bio u oblasti misli, to mi je izopanenost postala u području strasti“ (DP, 102).

da italac zaboravi da je ono što ita istina, te da ispod ekstravagantne spoljašnjosti *Namera* leže mnoge ideje koje su Vajldu bile bitne kao umetniku i kritičaru.

Što se prvog eseja tiče, moramo primetiti da Rensomova analiza zapravo predstavlja samo prepravu dijaloga Vivijana i Sirila, odnosno navođenje najvažnijih tema koje Vajld ovim tekstom postavlja. Prema Rensomu, sržna ideja ovog eseja jeste Vajldovo odbacivanje umetnosti kao podržavanja prirode, te tvrdnja da život podražava umetnost. Rensom navodi niz slikovitih primera kojima Vajld pokušava da dokaže svoj stav. Kao druge bitne ideje eseja Rensom izdvaja sledeće: istorija umetnosti kao vešiti rat između majmunskog instinkta za podržavanjem i božanskog instinkta za samoizražavanjem, napad na realizam (kritika Zole, hvaljenje Balzaka) i modernost forme. Rensom na kraju zaključuje da se filozofija umetnosti izložena u „Propasti laganja“ u velikoj meri zasniva na estetici Imanuela Kanta.²⁷ Kad Vajld govori o umetnosti, smatra Rensom, on govori o istoj umetnosti, ne čemu što zapravo ne postoji, idealu kojem bi svi umetnici trebalo da teže.

Kada je reč o eseju „Pero, olovka i otrov“, Rensom u njemu vidi poluironičnu spekulaciju. Rensom, kao što smo već naveli, smatra da se esej o piscu i trovaču može čitati kao Vajldova suptilna samoanaliza, te da je analizom Vanrajta Vajld zapravo analizirao sebe. On ističe paralele koje postoje između „tasmanijskog čavola“ i samog Vajlda: odeva, moda i ljubav prema zelenom (zeleno i zelenilo žad su, prema Rensomu, ključne i najestestije boje u Vajldovoj prozi). Izuzev isticanja poznatog iskaza da to što je neko trovač ne utiče na njegovu prozu, Rensom o ovom eseju ne kaže ništa bitnije.

Najvažniji i najlepši esej u *Namerama*, po Rensomovom mišljenju, predstavlja esej „Kritičar kao umetnik“. Dva mladića razgovaraju tokom letnje noći sa pogledom na Pikadili i prave pauzu da se prošetaju do Kovent Gardena kako bi uživali u posmatranju ruža. Čini nam se da Rensom kroz predstavljanje ove „scene“ ukazuje na važnu odliku esteticizma, a to je elitizam najviših aristokratskih krugova. Zatvoreni u kulu od slonova i udaljeni od blatnjavog života posvećuju se onome najboljem što su ljudi stvorili tokom (glupač)istorije. U „scenskim uputstvima“ dijaloga Rensom prepoznaje uticaje Pejtera, Landora i, zanimljivo, Bokača. Pretpostavljamo da misli na okvirnu priču u *Dekameronu* u kojoj se deset mladih osoba na „idiličnom“ mestu, daleko od kužne svakodnevice, zabavlja pripovedanjem divnih novela. Rensom smatra da je razgovor Ernesta i Gilberta previše lep i stilizovan da bi ga mogli smatrati „stvarnim“. Njihov

²⁷ Tragove Kantovih ideja Rensom nalazi i u „Predgovoru“ za roman *Slika Dorijana Greja*, tom malom kompendijumu Vajldove estetike (Ransome 1913, 119).

izvrstan na in govora je zid koji podižu izme u sebe i života. Tokom diskutovanja oni nikada ne padaju u prašinu i metež ljudskih sva a. Ransom smatra da Vajld nigde drugde nije pokazao takvu sigurnost u stvaranju umetnosti kao u ovom dijalogu. Dijalog je izuzetno težak za pra enje i razumevanje, a Ransom zapravo i ne daje njegovu analizu. On je samo napravio spisak tema kojima se Vajld bavi (Ransome 1913, 127–133) dopunjuju i ga duga kim citatima kao primerima.

Poglavlje o *Namerama* Ransom završava pominjanjem poslednjeg eseja „Istina maski“ u kojem je Vajld pokazao zavidno poznavanje teatra. Pošto je ovaj ogled na manjem intelektualnom nivou od prethodna tri eseja, Ransom kaže da e o njemu re i nešto više u narednom poglavlju koje je posve eno Vajldovim komadima.

U sedmom poglavlju re je o Vajldovom radu u pozorištu. Primetimo da Ransom svoje „obe anje“ o „Istini maski“ ne ispunjava. Posle kratkog osmog poglavlja pod naslovom „Katastrofa“, u devetom poglavlju raspravlja o *De profundis*. Osim podataka o nastanku i štampanju teksta, Ransom skre e pažnju na dve važne stvari. Treba imati u vidu da Ransom piše svega sedam godina pošto se pismo pojavilo u javnosti, i to nepotpuno. Glavno pitanje koje se tada postavljalo u vezi sa ovim esejom jeste da li je autor tokom pisanja bio iskren (Ransome 1913, 176). Pozivaju i se na ranije Vajldove stavove, na primer, neiskrenost je na in da ovek umnoži svoju li nost, Ransom pokušava da ovo pitanje prokaže kao irelevantno. Sam Vajld je želeo da se *De profundis* ita kao ispovest ili istorijski dokument. Druga važna stvar koju isti e Ransom jeste Vajldova ideja o Hristu kao vrhunskom umetniku.

Deseto poglavlje posve eno je poslednjim godinama Vajldovog života. U poslednjem poglavlju knjige Ransom prime uje da iako Vajld i njegovo delo polako odlaze u zaborav, iako se o Vajldu i posle smrti govori, kao što se govorilo za života, da je „pozer“ i „šarlatan“, Ransom smatra da Vajld *jeste* briljantni esteta i li nost visoke kulture.

Džordž Vudkok

Džordž Vudkok (George Woodcock) u uvodnom poglavlju knjige *Paradoks Oskara Vajlda (The Paradox of Oscar Wilde)* iz 1949. godine pod naslovom „Dvostruka slika“ kaže da nedostaje uravnotežen sud Vajldovog dela, njegovog zna aja

za književnost i društvenu misao, te da se on ponuditi novu evaluaciju.²⁸ Njegov cilj nije da napiše novu biografiju pošto je to već uradio Hasket Pirson koji je dao dovoljno podataka i napravio uverljiv portret složene ličnosti Oskara Vajlda. Međutim, ta knjiga je ipak samo biografija, kaže Vudkok, i ne predstavlja elaboriranu književnu studiju zaostavštine „Gospodara jezika“ („Lord of Language“) (Woodcock 1950, 7).

Prema Vudkoku, ni ostale knjige (pročitao ih je bar četrdeset) nisu zadovoljavajuće jer ne daju objektivnu procenu Vajldovog života. Knjiga Frenka Harisa (Frank Harris) *Oscar Wilde, His Life and Confessions (Oskar Vajld, njegov život i ispovesti)* napisana je po netažnjim sećanjima sa ciljem da se dobro proda; nekoliko knjiga Roberta Šerarda (Robert Sherard) su „preanksiozne“ („over-anxious“) zbog čega iskrivljuju istinu o Vajldu²⁹; tri knjige lorda Alfreda Dagleasa (Lord Alfred Douglas) su detinjaste i loše napisane³⁰; Žid u svom nekrologu priča priče koje su više fantazija nego stvarnost. Vudkok kaže da o Vajldovom životu nisu najbolje pisali njegovi prijatelji već savremenici: Vilijam Rotenstajn (William Rothenstein), Čarls Rikets (Charles Ricketts), Vinsent O'Salivan (Vincent O'Sullivan) i Lorens Hausmen (Laurence Housman). Vudkok pominje da su knjige kao što je *Oskar Vajld i njegova majka (Oscar Wilde and His Mother)* kontese de Bremon (Comtesse de Bremon) potpuno beskorisne. Kada je reč o književnim studijama, Vudkok kaže da ih postoji svega nekoliko, i to vrlo površnih, ali ne navodi naslov nijedne knjige. U književnom pogledu, prema njemu, bitna je jedino bibliografija Stjuarta Mejsona³¹, te da je Pirsonova biografija zapravo jedina zadovoljavajuća knjiga o Vajldu.

Metod kojim se Vudkok služi prilikom proučavanja Vajlda jeste, kako ga on naziva, dijalektički metod. Vudkok kaže da nije ni hegelovac ni marksista, ali da je izabrao dijalektički metod pošto najbolje osvetljava karakteristike Vajlda kao pisca. Vudkok pod dijalektičkim metodom podrazumeva iznošenje teze i antiteze o nekom aspektu Vajldovog dela i života koje pokušava da izmiri putem paradoksa. Za razliku od

²⁸ Vudkokova knjiga *Paradoks Oskara Vajlda* izlazi 1989. godine pod izmenjenim naslovom *Oscar Wilde: the Double Image (Oskar Vajld: dvostruka slika)*.

²⁹ Robert Šerard napisao je nekoliko knjiga o Oskaru Vajldu, a najvažnije su: *Oscar Wilde: The Story of an Unhappy Friendship (Oskar Vajld: priča o nesretnom prijateljstvu)* (1905), *The Life of Oscar Wilde (Život Oskara Vajlda)* (1906) i *Bernard Shaw, Frank Harris and Oscar Wilde (Bernard Šo, Frenk Haris i Oskar Vajld)* (1936). Bibliografske podatke videti u: Laver 1968, 30–32.

³⁰ Lord Dagleas je napisao sledeće knjige: *Oscar Wilde and Myself (Oskar Vajld i ja)* (1914), *My Friendship with Oscar Wilde (Moje prijateljstvo sa Oskarom Vajldom)* (1932) i *Oscar Wilde: a Summing up (Oskar Vajld: rezime)* (1940). Videti u: Laver 1968, 30–32.

³¹ Reč je o *Bibliografiji pesama Oskara Vajlda (Bibliography of the Poems of Oscar Wilde)* koju je Mejson objavio 1905. godine (Ransome 1913, vi).

ve ine kriti ara Vudkok smatra da je Vajld bio ozbiljan i iskren u svemu što je radio, a da je zbog Vajldove dvostruke prirode njegovo celokupno delo paradoksalno. Ono

Vudkok kao primer Vajldove dvostruke prirode navodi njegov jedini roman – tema *Slike Dorijana Greja* je *doppelgänger* efekat. Prema Vudkoku, Vajld se u romanu podelio na lorda Henrija i Dorijana Greja. Dvostrukost ljudske prirode, kaže Vudkok, Vajld je ispitao i u jednoj od svojih najzanimljivijih pri a, „Ribaru i njegovoj Duši“. Skrenimo pažnju da je Vudkok sam na izvestan na in paradoksalan. Iako je primetio da ne postoji nijedna isklju ivo književna studija o Vajldu, on kaže da e pisati o Vajldovom životu i delu. Tako, na primer, kao dokaz Vajldove dvostruke prirode osim njegovih pomenutih prozних dela navodi i biografski podatak da je Vajld mnogima ostavljao utisak shizoidne osobe.

Prva tri poglavlja posve ena su formiranju Vajlda kao li nosti i kao umetnika. Kao glavne uticaje Vudkok navodi roditelje, dalekog ro aka arlsa Roberta Metjurina (Charles Robert Maturin) i njegov roman *Melmot litalica*, Pejtera i Raskina. U narednih pet velikih poglavlja Vudkok ispituje slede e (anti)teze: paganizam i hriš anstvo (jevan elje hedonizma i jevan elje patnje); Vajld kao esteti ki klovn i ozbiljna esteti ka teorija kritike (kreativne kritike); površne komedije i ozbiljna filozofska i sociološka misao; društveni snob i kritika društvene nepravde; bonvivan („playboy“) i prorok (Woodcock 1950, 12–13). Vudkok kaže da e o ovim temama raspravljati kako na osnovu Vajldovog pisanja tako i na osnovu njegovog života i pisanja savremenika o njemu, jer smatra da prirodu Vajldovog dela ne može da objasni ni isto biografski pristup ni isto književni nego samo njihova kombinacija.

U drugoj glavi, pozivaju i se na Jejtisa, Vudkok kaže da se štošta iz Vajldovog života može objasniti njegovim detinjstvom i porodi nim životom: buntom protiv oca i sli nostima sa majkom. Nama je zanimljivije što Vudkok ovo „psihoanaliti ko“ gledište primenjuje na analizu romana *Slika Dorijana Greja*. Tema romana je, kaže Vudkok, neoalhemijski san o magijskom o uvanju mladosti (Woodcock 1950, 22). Vudkok prime uje da se ista tema pojavljuje i u komadu *Nevažna žena* (*A Woman of No Importance*), te da lord Ilingvort i lord Henri identitnim re ima iznose apoteozu mladosti. Njegovu apoteozu mladosti Vudkok tuma i time što je Vajldova majka bila optere ena starenjem – primala je goste pod prigušenim svetlom i spuštenim zavesama – te da je Vajld napisao roman i komediju kad se i sam približio starijem dobu i osetio strah od gubitka mladosti. Kada je re o porodi nim uticajima, Vudkok isti e da je Vajld pored roditelja lako mogao postati „irski nacionalista“, ali da je zbog svesti o

internacionalnom karakteru kulture postao kosmopolita. Kao najvažniji uticaj iz roditeljske kuće Vudkok ipak izdvaja Balzaka Metjurina, a tragove njegovog romana *Melmoth luralica* nalazi u priama „Zlo in lord Artura Sevila“ i „Kentervilski duh“, romanu *Slika Dorijana Greja*, drami *Saloma* i pesmi „Sfinga“.

U trećoj glavi Vudkok govori o Balzaku Robertu Metjurinu i njegovom životu. Njegov roman *Melmoth luralica* Vudkok smatra najboljim gotskim romanom, boljim i od *Zamka Otranto (The Castle of Otranto)* Horasa Volpola (Horace Walpole) i *Sveštenika (The Monk)* Gregorija Luisa (Gregory Lewis). Što se Metjurinove književne vrednosti tiče, kaže da su ga Džon Gordon Bajron (George Gordon Byron), Valter Skot (Walter Scott), Robert Luis Stivenson (Robert Louis Stevenson) i Dante Gabrijel Roseti (Dante Gabriel Rosseti) hvalili, a Samjuel Tejlor Kolridž (Samuel Taylor Coleridge) prezirao. Vudkok skreće pažnju i da su E. A. Po, Viktor Igo (Victor Hugo), francuski romantičari, Šarl Bodler i Vilije de l'Il Adan (Villiers de l'Isle-Adam) bili pod njegovim uticajem. Vudkok kaže kako Balzak Metjurina u *Eliksiru dugovečnosti* stavlja rame uz rame sa Geteom, Molijerom i Bajronom, da je Balzakova *Šarginska koža* „replika“ Melmotove pogodbe sa avolom, te da je Balzak napisao i komičan nastavak pod naslovom *Oslobodeni Melmoth (Melmoth Reconcilié)*. Metjurin je imao uticaj, smatra Vudkok, i u Nemačkoj i Rusiji (*Gazdarica* i *Idiot* F. M. Dostojevskog).

Uticaj Metjurina na Vajlda Vudkok nalazi u elementima satanizma prisutnim u romanu *Slika Dorijana Greja*, pre svega u zapletu i atmosferi. Vudkok kaže da su drugi kritičari primetili uticaj Balzakove *Šarginske kože* i Uismansovog romana *Nasuprot*. Iako Vudkok propušta da ukaže na vezu Vajldovog dela sa Geteovim *Faustom*, on primećuje važnu stvar za tumačenje romana. Zlo sa kojim lepi mladi Dorijan sklapa pakt na početku do kraja romana ostaje neimenovano.

Napravićemo ovde kratku digresiju i pozabaviti se pitanjem neimenovanog zla u romanu *Slika Dorijana Greja*. Mi zapravo ne znamo ko je Mefisto sa kojim mladi i lepi Dorijan sklapa ugovor (opkladu?). Već inače obično smatra da je to lord Henri. Iako lord Henri ima neke crte Geteovog Mefista (i glavnog Balzakovog zlikovca Votrena) i pokreće bitav proces Dorijanove transformacije, nama se čini da je takvo pitanje suštinski pogrešno jer nema uporište u „injenicama“ romana. Lord Henri ne poseduje moć i da spreči mladićevu starenje niti on to čini. Niti je on taj koji izaziva promene na portretu. Nama se čini da je Vajld „namerno“ ostavio i neke druge elemente dela

(Dorijanove grehe i žutu knjigu) nejasnim i nedore enim poput pomenutog zla.³² Nama se ini da Vajld koristi identičan postupak koji je Dante upotrebio na početku *Božanstvene komedije* kada se našao u mračnoj šumi kao alegoriji greha. Neodređenost greha i zla Dorijana/Dantea omogućava čitaocu da se lakše identifikuje sa protagonistom, u smislu da u njih upiše značenja koja su njemu bliska ili svojstvena. Što se tiče „žute knjige“, pretpostavljamo da svako čita može da se seti neke svoje žute knjige ili nekih svojih žutih knjiga koje su na njega tako uticale da su mu promenile tok života.

Pošto je ukratko uporedio Vajldov roman *Dorijan* sa Metjurinovim romanom *Melmoth*, Vudkok kaže da se Vajld, za razliku od Metjurina, i „igrao“ sa okultnim. Tako okultno dobija elemente burleske u priči o „Zločin lorda Artura Sevila“ (smeh nad raun predviđanja sudbine i fatalizma) i „Kentervilski duh“ (smeh nad raun postojanja duhova). U priči „Ribar i njegova Duša“ osim *doppelgänger* teme, direktan eho Metjurina nalazi i u prikazu „avoljeg advokata“ koji prisustvuje plesu za vreme sabata. Osim toga, Vajldovo interesovanje za okultno i magiju može se videti i u njegovom interesovanju za magijske kvalitete dragog kamenja u romanu *Slika Dorijan Greja* i drami *Saloma*.

U četvrtoj glavi Vudkok govori o periodu Vajldovog studiranja na Oksfordu, a pre svega Pejterovoj *Renesansi* i okolnostima njenog nastanka i objavljivanja. Pejter je u njoj izložio hedonističke i „opasne“ amoralne poglede koji su postali filozofija engleskih mladih intelektualaca i pokreta engleske dekadencije osamdesetih i devedesetih godina XIX veka. Najveće napade i bes izazvali su čuveni zaključci i jeretici koji shvatanje kritike: „Šta je *za mene* ona pesma ili slika, ona zanimljiva ličnost iz života ili neke knjige?“ (Pejter 1965, 8; Woodcock 1950, 42). Pejter je zbog zaključaka *Renesanse* postao „narodni neprijatelj“ viktorijanske Engleske, jer je isticao amoralnu prirodu umetnosti i potrebu za životom punim strasti. Vudkok, međutim, u *Renesansi* ne nalazi ništa „degenerativno“. Reč je o filozofiji koja se zalaže za ostvarivanje sopstva, razvoj pojedinca, potrebu da se o iskustvu sudi subjektivno i slobodu da se izabere sopstveni način života. Vudkok kaže da ova filozofija postoji od Epikura do Vilijama Godvina, a da je sam Pejter prepoznaje kod Kinsa, Bodlera, Vitmana, Blejka, Emersona i Melvila. *Renesansa* je čitana kao da mladima obezbeđuje filozofske osnove za kršenje

³² Žuta knjiga je ispravno identifikovana kao Uismansov roman *Nasuprot* (Ellmann 1988, 252). Međutim, ako smo pažljivi čitaoci i ako se držimo teksta *doslovno*, mi u stvari ne znamo koju knjigu Dorijan čita.

morala, a zapravo je „samo“ imala, smatra Vudkok, uzbuđuju i oslobađaju i uticaj na generaciju mladih književnika.

Pejterov uticaj na Vajlda poslovično je poznat – on mu je rekao da piše prozu, a Vajld je *Renesansu* nazivao svojom zlatnom knjigom (Woodcock 1950, 47–48). Prema Vudkoku, Pejter je na Vajlda najviše uticao na planu stila. Ipak, kada se uporede Pejterov roman *Mario Epikurejac* i Vajldov roman *Dorijan Grej*, razlike su, smatra Vudkok, vidljive na uenikovu štetu. Vudkom smatra da je Pejter uticao na Vajlda i etički. Vajld je usvojio Pejterovo epikurejstvo, individualizam, i implicitno prisutan anarhizam, a tu filozofiju možemo videti u teorijama lorda Henrija. Sa druge strane, sam Pejter je na Vajlda gledao sa nepoverenjem jer je njegovu filozofiju larpurlartizma hteo da primeni na sam život. (Woodcock 1950, 51). Vudkok kao dokaz navodi Pejterov prikaz romana *Slika Dorijana Greja*. Pejter u njemu pokazuje kako Vajldov hedonizam nije isto što i njegovo epikurejstvo (helenizam), da je roman *Dorijan Grej* neuspeo eksperiment primene filozofije esteticizma u životu i umetnosti, te kako je podvukao razliku između svoje filozofije i filozofije lorda Henrija Votona.³³ Vajld je, smatra Vudkok, Pejterovu filozofiju razvio do krajnjih konsekvenci.

Peto poglavlje posvećeno je Raskinovom uticaju na Vajlda. U Raskinovim shvatanjima umetnost i moral, društvena teorija i estetički kanon nerazdvojivo su povezani. Bio je zbog društvenom nepravdom, ružnoćom i okrutnošću, osećao da mora da se bori za promenu, za nove vrednosti života: ljudske vrednosti i pošten rad. Vudkok ističe da Raskin piše u periodu kada slične ideje iznose Tolstoj, Vilijam Moris, anarhisti i engleski socijalisti. Kada je reč o uticaju na Vajlda, Vudkok izdvaja Raskinove biblijske sentence i jezik, kao i hrišćansku etiku koja je otkrivena prisutna u Vajldovoj prozi. Osim toga, Vajld je slično Raskinu shvatao društvenu funkciju umetnosti, na primer, ulogu dizajna kod upotrebnih predmeta i važnost estetike za obrazovanje. Do razlaza sa Raskinom došlo je u trenutku kada je Vajld sam po sebi da se zanima za društvenu problematiku. Vudkok na kraju ovog poglavlja zaključuje da preko uticaja Pejtera i Raskina najbolje možemo videti dualnost Vajldovog dela koja se ga prati do kraja njegove karijere.

U šestom poglavlju Vudkok ispituje paganizam i hrišćanstvo u Vajldovom delu. Grci, njihovo obožavanje lepote, ljubav prema misli i epikurejstvo, imali su uticaj na Vajlda „direktno“ i preko Pejtera. Vajld slavi grčki ideal života i shvatanje umetnosti, a

³³ Pejterov prikaz romana *Slika Dorijana Greja* videti u: Beckson 2013, 83–86.

kao primere Vudkok navodi re enice iz eseja „Kriti ar kao umetnik“: „Sve što je u našem životu moderno, dugujemo Grcima. Sve što je anahrono, dolazi nam iz srednjeg veka“ (KKU, 93); na elu života „kako su ih postavili Grci, ne možemo da poštujemo u doba kakvo je naše, iskvareno lažnim idealima“ (KKU, 89). Vudkok skre e pažnju na to kako su drugi videli Vajldovu religioznost. Frenk Haris je u njegovom paganizmu video sli nosti sa Ni eom i Gotjeom; Andre Źid smatra da je Vajld zbog paganismu ak mrzeo hriš anstvo; Vinsent O‘Salivan u Vajldovom hriš anstvu vidi pozu; a Vajldov poznanik E. F. Benson smatra da Vajld nije bio ak ni paganin. Prema Vudkoku, sva etvorica delimi no su u pravu pošto propuštaju da uvide zna aj hriš anstva u Vajldovom delu, posebno ako se ima u vidu njegovo pismo *De profundis*.

Esteti ki doživljaj rituala katoli ke crkve probudio je kod Vajlda interesovanje za hriš anstvo još dok je bio student na Oksfordu. U ovom poglavlju Vudkok kao dokaze navodi dosta podataka iz Vajldovog života. Sa tim u vezi pominje i Vajldovo „u enje“ o grehu. Zanimljivo je na koji na in Vudkok tuma i koncept greha kod Vajlda. On ga povezuje sa romanima Dostojevskog i modernom psihologijom Frojda i postfrojdovaca kao što je Vilhelm Rajh. Prema Vudkoku, svi oni su u grehu videli o iš uju u i osloba aju u mo .³⁴ Hriš anstvo, njegovu doktrinu sažaljenja i iskupljenja kroz patnju Vajld je, prema Vudkoku, nau io tek u zatvoru, te da je od svih Vajldovih tekstova ono naj snažnije prisutno u *De profundisu*. On smatra da Vajld u svojim hriš anskim parabolama (mogu se na i u Źidovom nekrologu) Hrista predstavlja samo kao oveka, nikad kao boga, a da je na taj na in prisutan i u pri ama kao što su „Mladi kralj“ i „Zvezdani De ak“. Po našem mišljenju, Vudkok propušta da istakne da je u parabolama koje nam je sa uvao Źid, Vajld duhovit i zajedljiv dok se u bajkama „verno“ pridržava hriš anske etike. Vudkok isti e da je u *De profundisu* Hrist predstavljen kao veliki individualista i umetnik, a posle osvrta na poslednje godine Vajldovog života Vudkok zaklju uje da je Vajld završio svoj život i kao dobar hriš anin i kao dobar paganin.

Sedmo poglavlje zove se „Esteti ki klovn i kreativni kriti ar“. Esteti ki klovn odnosi se na prvi period Vajldove karijere kada je kao dendi-esteta držao predavanja o

³⁴ Nama je zanimljivo i Vudkokovo tuma enje Vajldove moralne filozofije. Prema njemu, ona je pre orijentalna nego hriš anska, a kao glavni dokaz navodi uticaj uang Cua na Vajldov koncepte „savršenog oveka“ (Woodcock 1950, 86), nemešanja i nedeljanja. Vudkom smatra da je Vajld spojio stoicizam i taoizam. Vajldov kriti ar iz eseja „Kriti ar kao umetnik“ i „prava ovekova li nost“ u *Duši ovekovoju u socijalizmu* (D , 19) zaista imaju neke aspekte istonja kih zen u itelja. Primeti emo samo da je uang Cu (Chuang Tzu) koga pominje Vudkok, pa i sam Vajld, zapravo knjiga iji je autor uang Ce (ili uang u), filozof tre e faze taoizma. Videti u: Ju-Lan 1992, 124–138.

nameštaju i dekoraciji, pisao prikaze i bivao ismevan u časopisu *Punch* (*Pun*) i operi *Strpljenje* (*Patience*). Vudkok ne samo što daje obilje biografskih činjenica nego na osnovu njih i tumači Vajlda kao predstavnika estetike tog pokreta. Vudkok smatra da je Vajld sam kriv što ga je već ina smatrala površnom „vucibatinom“ („flâneur“) i što su engleski Tartifi i Kalibani u njegovom zastupanju esteticizma videli znake ludila. Kao primer navedena je neprijateljska studija („hostile study“) (Woodcock 1950, 106–107) koju je napisao Maks Nordau (Max Nordau). O ovom prvom periodu Vajldovog života i stvaralaštva Vudkok zapravo iznosi kao i već ina drugih proučavalaca da Vajldov lar-purlartizam nastaje pod uticajem preraphaelita, Džona Raskina i slikara Džejmsa M. Wislera.

Kada je reč o Vajldovoj kritici koja teoriji, Vudkok smatra da je ona najbolje predstavljena u zbirci eseja *Namere*. Dva kraja teksta „Istina maski“ i „Pero, olovka i otrov“, prema Vudkoku, nisu odveć značajna. Esej o Vanrajtu predstavlja preciznu psihološku studiju ove neobične figure, ali i pravi primer Vajldove teorije kritike u praksi. U „Kritičari kao umetnik“ Vajld je izneo ideju da delo treba da služi kao polazna tačka za kritičarevu sopstvenu originalnu kreaciju. Prema Vudkoku, portret Vanrajta je bila polazna tačka da Vajld kaže nešto i o svom karakteru.

„Propast laganja“ i „Kritičari kao umetnik“ su, prema Vudkoku, dva najvažnija kritička ogleđa novije engleske književnosti. Glavna tema „Propasti laganja“ jeste napad na realizam; Vajld smatra da umetnost poseduje nezavisnu egzistenciju, da je suštinski imaginativna, i na toj osnovi postavlja svoju paradoksalnu teoriju da život oponaša umetnost – u smislu da život traži način da se izrazi, a umetnost mu to omogućuje. Ove teorije ako se uzmu doslovno, besmislene su, smatra Vudkok. Moramo da primetimo da Vudkok ovde upada u kontradikciju pošto u nastavku kaže da sveprožimaju i uticaj umetnosti i kulture na publiku možemo videti u narodnim baladama, popularnim romanima, filmovima, muzici i religioznim tekstovima. Što se tiče ključne reči eseja – laži, Vudkok u njoj vidi isticanje vrednosti subjektivnih istina i bezvrednosti realizma.

„Kritičari kao umetnik“ spada u jedno od najboljih Vajldovih dela. U njemu je potpuno uneo sebe i svoje misli. Dve glavne teze ovog ogleđa su: kritika je kreativna koliko i umetnost; svekolika umetnost sadrži u sebi pored kreativnog i kritički moment. Potom, veliko umetničko delo pošto je napravljeno, zadobija nezavisan život, i zato publika može u njemu videti ono što autor nije ni zamislio. Vudkok daje jedno zanimljivo tumačenje Vajldovog koncepta nemoralne umetnosti izloženog u ogleđu

„Kritičar kao umetnik“. Prema njemu, ona je proizišla iz taoističke filozofije nedelanja. Na kraju ovog poglavlja Vudkok primećuje da Vajldova „teorija“ ne zauzima visok položaj među proučavaocima. On, međutim, smatra da je „estetički klovn“ toliko usavršio svoju tehniku da svaki epigram, svaki trik ima svoje autentično i originalno značenje i predstavlja manifestaciju pravog kritičkog duha.

Osmo poglavlje bavi se položajem Vajlda u društvu, a Vudkok daje niz biografskih podataka: Vajld je bio snob i „laktaš“ („social climber“) (Woodcock 1950, 136), nije gajio saosjećanje prema siromašnima (vremenom ih je na svakom koraku), a vešerice sa lordovima i diplomatama bile su mu važnije od intelektualnih i umetničkih razgovora. Sa druge strane, Vudkok primećuje da je u svojim tekstovima Vajld ismevao aristokratiju, njenu glupost i vulgarnost (leđi Braknel iz drame *Važno je zvati se Ernest*); prezirao srednju klasu i njen moral, i trudio se kao Boder da „šokira buržuje“ („épater le bourgeois“) (Woodcock 1950, 139); kritikovao je najnižu klasu, siromašne, što prihvataju svoj degradiran položaj. Prema Vudkoku u esejima *Duša ovekova u socijalizmu* i *De profundis* pokazao je veće simpatije prema, da upotrebimo naziv romana F. M. Dostojevskog za koji je Vajld napisao prikaz, „poniženima i uvređenima“. Vudkok smatra da je Vajld bio svestan društvenih nepravdi i suštinske korumpiranosti društva, posebno ako se ima u vidu da je odgajan u porodici čija je tradicija bila pobuna i revolt – Vudkok prvenstveno ima na umu Vajldovu majku koja je pisala patriotske pesme pod pseudonimom Speranca.

Vudkok kaže da je Vajld socijalnu eksploataciju denuncirao u svojim bajkama „Mladi kralj“, „Srećni princ“ i „Rođendan Princeze“, a da je na njegovu socijalističkom misao uticao Ču. U *Duši ovekovej u socijalizmu* Vajld se ne bavi toliko društvenom i političkom problematikom koliko filantropijom i altruizmom. U svojim „lepršavim“ komadima *Nevažna žena*, *Idealni muž* i *Važno je zvati se Ernest* Vajld je raskrinkao mehanizme društva i političku korupciju. Vudkok potom govori o periodu provedenom u zatvoru i skreće pažnju na dva članka koja je Vajld napisao po izlasku o stanju u zatvorima. Prema Vudkoku, Vajld je bio mnogo svesniji društvenih zala nego što to njegovi proučavaoci žele da priznaju, da je i u životu i u umetnosti mrzeo autoritet i okrutnost, da se bunio protiv represije i nepravde, te da je bio pravi i iskren humanista koji se zalagao za slobodu pojedinca.

Deveta glava posvećena je Vajldovom umeću u razgovoru, dakle njegovom životu, a deseta poslednjem periodu Vajldovog života – dilemi da li je Vajld narcisoidan ili egoista ian „bonvivan“ („playboy“) (Woodcock 1950, 193) ili mu enik i prorok? U

posljednjem poglavlju Vudkok daje opšti pregled prethodno izloženih (anti)teza, a knjigu zaklju uje paradoksom: Vajld se borio da ostvari sopstvenu veli inu („greatness“) (Woodcock 1950, 193), a to je u potpunosti postigao tek svojom propaš u.

Džejms Lejver

U kratkom biografskom tekstu iz 1954. godine pod naslovom *Oskar Vajld* (*Oskar Wilde*), Džejms Lejver (James Laver) kaže da je Vajld posle Šekspira možda najpoznatiji engleski pisac, ali i da je, po mišljenju ve ine, ta ocena previsoka. Lejver kao primer navodi knjigu *The Beardsley Period* (*Birdsli period*) Ozberta Bardeta (Osbert Burdett) iz 1925. godine. U njoj autor tvrdi da e posle knjige Frenka Harisa o Vajldovom životu, Vajld kona no biti zaboravljen. Bardetov sud se, me utim, pokazao neta nim. Lejver nabraja niz knjiga o Vajldu i u vezi sa Vajldom koje su se pojavile sredinom XX veka: *The Life of Oscar Wilde* (*Život Oskara Vajlda*) Hasketa Pirsona (Hesketh Pearson) iz 1946. godine, studiju Montgomerija Hajda (Montgomery Hyde) o su enjima pod naslovom *The Trials of Oscar Wilde* (*Su enja Oskara Vajlda*) iz 1948, celokupan tekst *De profundis* koji je uredio Vajldov sin Vivijan Holand (Vyvyan Holland), knjigu markiza Kvinzberija (Marquess of Queensberry) i Persi Kolsona (Percy Colson) *Oscar Wilde and the Black Douglas* (*Oskar Vajld i Crni Daglas*) iz 1949. godine, kao i knjigu T. Dž. Vilsona (T. G. Wilson) *Victorian Doctor* (*Viktorijanski doktor*) iz 1942. godine o Vajldovom ocu, Vilijamu Vajldu. Iz samih naslova vidimo da su knjige, kao što je ve Vudkok primetio, isklju ivo biografske prirode.

Lejver prvo daje najvažnije biografske podatke iz piš evog života. Posle portreta Vajldovih roditelja, oca Vilijama i majke Džejn (Sperance), govori o Vajldovom školovanju u školi Portora Rojal i na Triniti koledžu u Dablinu, a potom u koledžu Magdalen na Oksfordu. Prema Lejveru, Vajld je još na Oksfordu stekao popularnost kao predstavnik novog esteti kog kulta iji su simboli paunovo pero, suncokret, plavi porculan, duga kosa i plišane kratke pantalone („breeches“). Ovaj podatak o Vajldu kao dendiju i predstavniku esteticizma važan je ako se pogleda, na primer, bajka „Mladi kralj“ u kojoj glavni junak odbacuje odelo pravljeno za njegovo krunisanje.

Govore i o Vajldovom periodu na Oksfordu, Lejver daje listu imena sa ijim se delom upoznao još kao student: Platon, Aristotel, Spinoza, Gete, Hegel, Raskin, Metju Arnold, Emerson i Bodler, neohegelovski filozof Tomas H. Grin, Darwin i Haksli,

Svinbern, preraphaeliti i Visler. Lejver, kao i ve ina studija, samo konstatuje na koga se Vajld ugledao ne ulaze i u detaljnije istraživanje izvora. Od svih uticaja Lejver kao najvažnije izdvaja Pejtera i Raskina. Prvi je izvršio uticaj svojom estetikom i povla enjem iz života u kulu od slonova e, a drugi etikom i društvenim, moralnim i teološkim pristupima umetnosti i životu. Prema Lejveru, iako je Vajld pod uticajem Pejtera zastupao doktrinu umetnosti radi umetnosti, on se nikada nije u potpunosti oslobodio Raskinovog uticaja, a što se može videti u eseju *Duša ovekova u socijalizmu*. Lejver smatra da je na Vajlda najvažniji uticaj izvršio Volter Pejter, a da bi to pokazao, navodi duga ak citat iz zaključka *Renesanse* koja se pojavila 1873. godine:³⁵

Dat nam je samo odre en broj otkucaja raznolikog, dramati nog života. Kako da vidimo u njima sve ono što u njima mogu da vide najfinija ula? Kako da pre emo najbrže od ta ke do ta ke i da uvek budemo prisutni u žarištu gde se najve i broj vitalnih snaga sjedinjuju u svojoj naj istijoj energiji?

Goreti uvek tim blistavim plamenom, održavati tu ekstazu, uspeh je u životu. [...] Moramo stalno radoznalo ispitivati nova mišljenja i tražiti nove utiske [...] ostavljen nam je izvestan rok, posle koga naše mesto više ne zna za nas. Neki provode taj rok u ravnodušnosti, neki u visokim strastima, a najmudriji od „dece ovoga sveta“ u umetnosti i pesmi. [...] Jer umetnost vam otvoreno predlaže da samo ono što je najbolje dajete svojim prolaznim trenucima i to smo radi tih trenutaka (Pejter 1965, 224–226).

Lejver potom pominje podsmeh koji je Vajld kao predstavnik novog esteti kog pravca izazivao oko sebe: karikature u asopisu *Punch*, komediju *Pukovnik (The Colonel)* i operu *Strpljenje* Vilijama Gilberta (William Gilbert) i Artura Salivana (Arthur Sullivan). Osim toga, skre e pažnju i na sukob koji je izbio izme u Vajlda i Vislera pošto je slikar optužio pisca da mu je ukrao ideje. Lejver citira odlomak iz dobro poznatog Vislerovog pisma objavljenog u asopisu *The World (Svet)*:

Kakve veze ima Oskar sa Umetnoš u? Osim što ve erava za našim stolovima i uzima šljive sa naših pladanja za puding koji prodaje po provinciji. Oskar, dragi, neodgovorni,

³⁵ Lejver napominje da je Pejter ovaj pasus izbacio u izdanju iz 1877. godine (Laver 1968, 7).

halapljivi Oskar, koji se razume u slikarstvo koliko i u kroj kaputa, usu uje se da ima mišljenje... o drugima!³⁶

Lejver zatim pominje Vajldovu predava ku turu u Americi, rad kao novinara i urednika asopisa *The Woman's World* (*Ženski svet*). Ovaj deo Vajldove delatnosti, ne baš mnogo pohvalan za jednog pisca, Lejver brani time što je ak i veliki pesnik Malarme pisao lanke o modi. Potom skre e pažnju na uticaj koji su francuski dekadentni pisci imali na Vajlda. Kao najvažnije Lejver izdvaja Uismansa i Šarla Bodlera. Bolderov uticaj se u Engleskoj „osetio“ preko Svinberna. Kada je re o Uismansu, Lejver se poziva na ocenu koju je izneo Mario Prac – njegov roman *Nasuprot* (1884) rodona elnik je pokreta dekadencije, a uticao je na autore kao što su Žan Loren (Jean Lorrain), Remi de Gurmon (Remy de Gourman), Gabrijel D'Anuncijo (Gabriel D'Annunzio) i sam Vajld.

Kada je re o Vajldovoj prozi, Lejver smatra da su na njegove bajke i pri e uticali Flober, Gotje, Po i Hans Andersen, a na roman *Slika Dorijana Greja*, Metjurinov roman *Melmoth lualica*, Balzakova *Šarginska koža*, Poov „Ovalni portret“ i donekle Stivensonov *Doktor Džekil i gospodin Hajd*.³⁷ Stari motiv o dvojniku Vajld je, prema Lejverovom mišljenju, obradio na nov i originalan na in i time se spasao od optužbi za plagijat. Ako se *Slika Dorijana Greja* tuma i kao pri a sa poukom („fable with a moral“) (Laver 1968, 16), onda je to, prema Lejveru, „napad“ na Vajldovu doktrinu esteticizma.³⁸ Me utim, Lejver skre e pažnju na injenicu da su roman optužili za nemoral. Vajld je na optužbe odgovorio u asopisu *St James' Gazette*, uvenim re ima koje se danas esto citiraju:

Da, ima u *Dorijanu Greju* užasnog morala, morala koji pohotljivci ne e uspeti da prona u, ali koji e biti otkriven onima iju su umovi zdravi. Da li je ovo greška? Bojim se da jeste. To je jedina greška u knjizi.³⁹

³⁶ “What has Oscar in common with Art? except that he dines at our tables and picks from our platters the plums for the pudding he peddles in the provinces. Oscar—the amiable, irresponsible, esurient Oscar—with no more sense of a picture than of the fit of a coat, has the courage of the opinions ... of others!” (Laver 1968, 10). [Prevod: P. M.]

³⁷ Lejver ne pominje kao izvore mit o Narcisu i mnogo važniji uticaj Geteovog *Fausta*.

³⁸ Mi emo se kasnije baviti tuma enjem Vajldove proze. Za sada emo samo re i da to što neka Vajldova dela imaju jasnu moralnu poruku, po našem mišljenju nije dovoljan argument za tvrdnju da se Vajld u praksi odrekao larpurlartizma.

³⁹ “Yes, there is a terrible moral in *Dorian Gray* – a moral which the prurient will not be able to find in it, but which will be revealed to all whose minds are healthy. Is this an error? I fear it is. It is the only error in the book“ (Laver 1968, 16). [Prevod: P. M.]

Vajldov odgovor je važan iz dva razloga. Sa jedne strane, on priznaje da (njegovu sopstveno) umetni ko delo jeste (ne)moralno, a sa druge, drže i se svoje doktrine, on prisutnost morala u romanu vidi kao grešku. I to jedinu. U nastavku teksta Lejver kaže kako nijedno delo Vajldu nije pružilo toliko zadovoljstva prilikom pisanja kao *Slika Dorijana Greja*. Vajld je mogao da pokaže sopstveni ukus i teoretiše o dekoraciji enterijera („interior decoration“), te da mu je proza („fiction“) omogućila da se slobodnije izrazi nego u kritičkim ogledima („critical writings“). I nama se čini da se „prava“ Vajldova „filozofija umetnosti“ ne nalazi u esejima nego u prikazu umetnosti i umetničkih dela u književnim tekstovima.

Posle poglavlja o pozorišnom stvaralaštvu i kraju Vajldovog života, Lejver postavlja pitanje Vajldove književne vrednosti. Za razliku od Marija Praca, koji je Vajldu potpuno porekao originalnost, Lejver smatra da je Vajldovo mesto u istoriji književnosti jedinstveno, da se bez njega estetički pokret osamdesetih ni dekadencija devedesetih ne mogu razumeti, te da Vajld zauzima „trajnu nišu u engleskoj i svetskoj književnosti“ (Laver 1968, 26).

San Žuan Epifanio

San Žuan Epifanio (San Juan Epifanio) u trećem poglavlju knjige *Umetnost Oskara Vajlda (The Art of Oscar Wilde)* iz 1967. godine raspravlja o Vajldovoj estetici i književnoj kritici. Ostala poglavlja posvećena su Vajldovom stvaralaštvu: prvo i poslednje (šesto) poeziji, drugo poglavlje romanu *Slika Dorijana Greja*, a preostala dva dramama. Mi ćemo pažnju usmeriti samo na Epifanijevo viđenje Vajldove estetike i kritike.

Epifanio kaže da se Vajldovo kritičko delo obično posmatra kao neuspela kompilacija („patchwork“) (Epifanio 1976, 74) ili vrsta društvene zabave, te da se dovodi u pitanje originalnost njegovih teorija. Prema Epifaniju, iako Vajld nije konzistentan i sistematičan mislilac, postoji jedinstvo i unutrašnja logika njegovih kritičkih pisanja i unutrašnja logika. Prema našem mišljenju, Epifanijeva knjiga donosi dve važne novine u pristupu Vajldovoj „teoriji“. Prvo, on pokušava da sagleda celokupno Vajldovo kritičko delo, od studentskih eseja preko prikaza koje je Vajld

objavljivao u časopisima do zrelog dela kao što su *Namere*. I drugo, Epifanio ne sagledava Vajldovu teoriju u kontekstu izvora i uticaja kao ve ina prou avalaca, nego kao prete u izvesnih koncepata u XX veku.

Me utim, zamerka koju je uputio Vajldu u pogledu sistematizacije može se uputiti i samom Epifaniju. Njegovo izlaganje Vajldovih ideja nije konzistentno, a „analiza“ se svela na njihovo nabranje i preprisanje. Štaviše, ključan problem koji je uoio u Vajldovom shvatanju umetnosti Epifanio nije ni pokušao da razreši. Epifanijeva studija ostavlja utisak da autor nije uspeo da se izbori sa graom.

Vajldov dominantan pogled, prema Epifaniju, uključuje dva bitna stava: „istu estetiku“ („aesthetic purity“) (Epifanio 1967, 75) i radikalni individualizam. Osim toga, on skreće pažnju na teme koje se ponavljaju u Vajldovom delu kao što su dekorativna umetnost, preraphaelitski pokret, romantično vs. klasično itd. Po Epifaniju, ispod svih ovih pitanja leži problem koji suštinski zanima Vajlda – problem odnosa umetnosti i života.

Epifanio prati razvoj Vajldove misli. U studentskom eseju „Uspori istorijske kritike“ („The Rise of Historical Criticism“) iz 1876. godine Vajld je zastupao istorijski relativizam. Prema Epifaniju, Vajld ovim tekstom anticipira arhetipsku kritiku i kulturnu antropologiju. Osim toga, skreće pažnju i na kontekst nastanka ovog studentskog ogleada. Vajld ga piše u periodu kada se pojavljuju važna dela kao što su *Primitivna kultura (Primitive Culture)* Edvarda Tejlora (Edward Tylor) (1871) i *Zlatna grana (The Golden Bough)* Džejmisa Frejzera (James Frazer) (1890). Epifanio, me utim, propušta da obrazloži na koji to način i u koju to arhetipsku kritiku Vajld anticipira.

Vajld je pod uticajem Arnolda, nastavlja Epifanio, napraviti radikalna zaokret u odnosu na mladalački istorijski pristup. Prema Epifaniju, u svoja dva najvažnija eseja, „Propast laganja“ (1889) i „Kritičar kao umetnik“ (1890), Vajld se okreće aistorijskom pristupu i počinje da zastupa isti estetički idealizam. Nama se čini da ovde Epifanio ozbiljno greši, a kao dokaz navešemo esto citiranu rečenicu iz eseja „Kritičar kao umetnik“: „Da bi se razumeo devetnaesti vek, moraju da se razumeju svi vekovi koji su mu prethodili i koji su doprineli da se dođe do njega. Da bi ma šta znao o sebi, oveć mora da zna sve o drugima“ (KKU, 122). Po našem mišljenju, Vajld pre kombinuje oba pristupa, istorijski i aistorijski.

Promenu shvatanja, smatra Epifanio, možemo videti u Vajldovom okretanju ka dekorativnim umetnostima i istom estetičkom formalizmu. Izgleda da Epifanio misli kako bavljenje formom spada isključivo u aistorizam ili idealizam. U nastavku teksta

kaže da je Vajld kontradikciju izme u romanti arskih ideala i klasi ne objektivnosti razrešio putem umetnosti Vizantije. Pozivaju i se na Vajldov lanak iz asopisa *Pall Mall*, Epifanio isti e da je Vajld u vizantijskoj umetnosti našao spojene dve umetnosti: orijentalnu dekorativnu umetnost i zapadnu umetnost podržavanja (ogledala).⁴⁰

Više je nego o igledno da Epifanio ne izlaže Vajldove misli na sistemati an na in. Osim toga, on Vajldove antiteze istorizam/aistorizam, romantizam/klasi no, istok/zapad predstavlja kao sinonime, a što je, po našem mišljenju, dosta problemati no izjedna avanje. Razliku izme u umetnosti istoka i zapada Vajld e, nastavlja Epifanio, pod uticajem Raskina i Vislera predstaviti i kao razliku izme u umetnosti impresije (japanska umetnost) i umetnosti ekspresije (Mikelan elo). Prva slavi svoj materijal (sredstvo, medijum), dok ga druga poništava.

Epifanio smatra da Vajldova „vizantijska“ umetnost svoju potpunu teorijsku formulaciju dobija na kraju eseja „Propast laganja“ u etiri na ela nove estetike. Po našem mišljenju, Epifanio, govore i o ovim na elima, pravi nekoliko grešaka. Prvo i osnovno, on se uopšte ne upušta u njihovu analizu. Drugo, svoju tvrdnju da su etiri na ela pozadina Vajldove „vizantijske“ umetnosti uopšte ne obrazlaže. Ako nije kontradiktoran, Epifanio je ovom tvrdnjom svakako neprecizan. Ostalo je nejasno na koji je na in Vajldovu „Vizantiju“ kao spoj isto ne dekoracije i zapadnog mimezisa povezao sa stavovima da umetnost predstavlja samu sebe i da život imitira umetnost, a ne obratno. I kona no, po Epifaniju, postoji veza izme u Vajldovih na ela i knjiga slede ih autora iz prvih decenija XX veka: *Art (Umetnost)* Klajva Bela (Clive Bell), *Vizija i plan (Vision and Design)* Rodžera Fraja (Roger Fry) i *Zna enje umetnosti (The Meaning of Art)* Herberta Rida (Herbert Read). Me utim, on o toj vezi govori samo u napomeni teksta. Hvale vredan pokušaj da Vajlda predstavi kao prete u tendencija XX veka nije dobio zasluženu analizu i obrazloženje.

Pošto je naveo na ela nove estetike, u ostatku teksta Epifanio samo nabraja razli ite Vajldove koncepte. Drugim re ima, njegova analiza jeste dobar primer kompilacije („patchwork“). Naveš emo neke od Vajldovih ideja koje Epifanio u svom pregledu pominje: jedinstvo forme i sadržine, odnos prirode i umetnosti, kreativnost i sloboda izražavanja, suprotnost izme u gr ke umetnosti i umetnosti srednjeg veka, stil itd.

⁴⁰ Ve smo istakli pri predstavljanju Rensomove studije da Vajld razliku izme u umetnosti istoka (dekoracija, geometrija, konvencija) i umetnosti zapada (podržavanje, imitacija, ogledalo) predstavlja i u eseju „Propast laganja“. Videti u: PL, 40–41.

Isti „metod“ Epifanio primenjuje i kada je re o Vajldovoj „teoriji“ kritike i kriti koj praksi. Govore i o Vajldovom pogledu na kritiku, Epifanio samo nabraja i prepri ava ideje iz eseja „Kriti ar kao umetnik“ ne pokušavaju i da ih obrazloži ili bar dovede u pitanje. Kao najvažniju ideju izdvaja stav po kojem je kritika nezavisna umetni ka delatnost, da ona nije i ne treba da bude verna delu koje „analizira“. Drugim re ima, kakav odnos umetni ko delo ima spram sveta opažanja i misli, takav odnos treba da ima i kritika spram dela. I to je manje ili više sve što Epifanio ima da kaže o Vajldovom promišljanju kritike. Što se ti e primera Vajldove kriti ke prakse, Epifanio ih nabraja bez ikakvog reda i redosleda. Sa Vajldove analize Pejterovog stila prelazi na njegov prikaz Morisovog prevoda *Odiseje* da bi završio Vajldovom ocenom Balzaka i trojice ruskih pisaca: Tolstoja, Turgenjeva i Dostojevskog. Epifanio smatra da je Vajld u svojoj književnoj praksi kombinovao realisti ki i nerealisti ki pristup, istorijsko znanje i intuitivni pristup. Moramo priznati da ak ni iz konteksta nije jasno šta Epifanio podrazumeva pod realisti kim pristupom književnom i umetni kom delu.

Poglavlje o estetici Epifanio završava nekom vrstom opšteg pregleda Vajldovih stavova. On kaže da je Vajld tokom itave svoje karijere bio potpuno posve en esteti kim principima za koje se zalagao, da je odbio uspostavljanje kanona ukusa, te da je smatrao kako umetnost mora biti apsolutno oslobo ena bilo kakvih zahteva. Epifanio pokušava da zaokruži poglavlje povratkom na pri u o Vajldovom (a)istorizmu. On smatra da Vajldov istorijski pogled iz prve faze stvaralaštva nije nastao na osnovu gr ke filozofije i istorije nego pod uticajem savremenih misaonih tendencija doba kojem je pripadao. *Poreklo vrsta (On the Origin of Species)* arlsa Darvina (Charles Darwin) pojavilo se 1859. godine i uticalo je na promenu shvatanja vremena i istorije. Sa druge strane, Epifanio kaže kako je Vajld pokušavao da u mitovima, umetnosti i kulturi prona e univerzalne obrasce. Epifanio je, nažalost, opet neprecizan. Univerzalne obrasce ega? Misli, ose anja, ponašanja, umetni kih postupaka?

Poglavlje posve eno Vajldovim esteti kim shvatanjima završava se slede im zaklju kom. Vajldov kriti ar kao umetnik kombinuje dva pristupa, istorijski i impresionisti ki, jer teži da oceni umetni ko delo sa razli itih pozicija. Epifanio i ne prime uje da upada u (nenamernu) kontradikciju. Sopstvenu tezu s po etka poglavlja da je Vajld prešao sa istorizma na esteti ki idealizam on na kraju opovrgava tvrde i da Vajld kombinuje istorijski pristup sa impresijama i univerzalnim obrascima. Me utim, Epifanio je napravio krupniju grešku od pomenute. U krajnjem slu aju, za pomenute kontradikcije koje su se pojavile u Epifanijevom delu možemo okriviti samog Vajlda,

njegovu nedoslednost i nesistematičnost. Ispravno uočivši da je ključan problem Vajldovih estetičkih shvatanja odnos umetnosti i života, Epifanio mu nije posvetio nijedan jedini redak.

Richard Elman

Richard Elman (Richard Ellmann), koji i danas slovi za najvažnijeg stručnjaka o Vajldu i Vajldovog dela, objavio je nekoliko bitnih knjiga u vezi sa Vajldom, a mi ćemo skrenuti pažnju na dve najvažnije koje su objavljene iste godine – 1969.⁴¹ Prva je zbirka eseja *A Collection of Critical Essays*, izašla u poznatoj ediciji *Twenty Century Views*. Elman je u njoj sakupio tekstove velikih imena književnosti kao što su V. B. Jejs, A. Žid, Dž. Džojls, B. Šo, T. Man i H. L. Borhes. Za ovu zbirku Elman je napisao uvodni tekst i tekst o Vajldovoj drami *Saloma*.

U uvodnom tekstu, osim što izlaže glavne ideje gorepomenutih autora o Vajldu, Elman govori i o uticaju koji je Vajld izvršio na mladog Jejsa i Žida. Kada je rekao o Židu, prema Elmanu, on je u svom nekrologu, hvaleći Vajldovu briljantnu sposobnost konverzacije, nastojao da umanji Vajldov značaj kao pisca, tako da je čak i Marsel Prust, koji nije bio posebno naklonjen Vajldu, urgirao da Žid prestane sa tim. Kada je rekao o Vajldovom esteticizmu, Elman smatra da, iako nastaje na osnovu teorija Flobera, Gotjea i francuskih simbolista, on ne predstavlja samo njihovu egzotičnu „kopiju“. Kao prvu bitnu ideju Vajldovog esteticizma Elman izdvaja Vajldovo shvatanje umetnika.

Prema Vajldu, smatra Elman, dužnost umetnika je da se slobodno igra senzacijama i iskustvima, da iskusi što je više moguće, ali da se ne veže ni za jedno iskustvo nego da stalno traga za novima. U skladu sa shvatanjem da društvo ograničava razvoj ličnosti, Vajld umetnika vidi kao rođenog odmetnika. Otuda on o umetniku govori kao zločinca, a na tim osnovama nastaje i esej o trovanju i krivotvorcu Tomasu Grifitsu Vanrajtu. Međutim, tokom boravka u zatvoru i po izlasku iz njega kod Vajlda dolazi do promene shvatanja umetnikove ličnosti, a što se može videti u *De profundis* i u *Baladi o tamnici u Redingu*, smatra Elman.

⁴¹ Elmanova treća i značajna knjiga o Vajldu jeste obimna biografija. Biografija jednostavnog naslova *Oskar Vajld (Oscar Wilde)* pojavila se 1987. godine i zamenila do tada nezamenljivu biografiju *Život Oskara Vajlda* Hasketa Pirsona iz 1946. godine. Zamerke na ranu Elmanovu biografiju mogu se naći i u uvodnom tekstu za *The Cambridge Companion to Oscar Wilde* koji je napisao Merlin Holland, Vajldov unuk. Videti u: Holland 2004, 10–15.

Vajld više ne predstavlja sebe ili umetnika kao zlo inca i grešnika nego kao žrtvenog jarca. Glavna figura sa kojom se umetnik sada identifikuje jeste Hrist koji, prema mišljenju novog Vajlda, predstavlja vrhunskog umetnika. Elman skreće pažnju na stavove koje su Džejs Džojls i Vilson Najt (Wilson Knight) izneli o Vajldovom odnosu spram Hrista. Džojls, koji je i sam imao problema sa engleskom nezvaničnom cenzurom, vidi u Vajldu „mučenika“ koji se bori protiv licemerja imperije, i zato spram Cezara (imperatora) postavlja Hrista. Prema Najtu, hrišćanska simbolika („imagery“) (Ellmann 1969, 6), prisutna još u Vajldovim bajkama, kao da je najavila piševu sudbinu i pad. Elman kaže da za razliku od Žida, Jejsa i Šoa koji su lično poznavali Vajlda, Džojls i Najt (mogu da) slave Vajldove poglede na Hrista.

Kada je u pitanju celokupno Vajldovo delo, većina tumača se slaže da njegovi kritički dijalozi i drame (pre svega *Važno je zvati se Ernest* i *Lepeza ledi Vindermir*) predstavljaju najbolji deo njegove književne zaostavštine. Završavajući i uvod, Elman se osvrće na ocene koje su izneli Borhes i Man. Borhes, poslednji izdanak esteticizma, koji, prema Elmanu, ima dosta sličnosti sa Vajldom, smatrao je da je Vajld, osim što je duhovit, vrlo estetski u pravu (Ellmann 1969, 8, 173). Što se Mana tiče, on smatra da Vajldova estetska pobuna, iako slabija u odnosu na Nijemcu, ipak predstavlja prvi veliki izazov postojećem poretku. Prema Elmanu, dok god taj poredak vlada, Vajldova „lepa“ pobuna ima smisla.

U drugoj knjizi, *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde (Umetnik kao kritičar: kritički tekstovi Oskara Vajlda)*, Elman je sakupio različite Vajldove kritičke tekstove: prikaze iz časopisa, esej *Duša ovekova u socijalizmu*, četiri eseja iz knjige *Namere* i zbirku aforizama „Fraze i filozofije za upotrebu mladih“ („Phrases and Philosophies for the Use of the Young“). Za ovu zbirku Elman je napisao važan uvodni tekst pod naslovom „Kritičar kao umetnik kao Vajld“ koji služi kao polazište svim proučavaocima Vajldove estetike, u kojem se pre svega fokusirao na Vajldovo shvatanje kritike.

Elman tekst i počinje time što ističe kako je Vajld bio jedan od prvih koji je veličao kritiku i smatrao da kritiku treba slaviti isto koliko i umetnost. Kritika kod Vajlda igra dvostruku ulogu. Ona je važan deo kreativnog procesa i Elman ga u tom pogledu poredi sa T. S. Eliotom. Kada je reč o kritici u pravom smislu te reči, ona, prema Vajldu, predstavlja zasebnu i nezavisnu granu književnosti koja poseduje sopstvene postupke („procedures“) (Ellmann 2014, ix). Elman Vajldov zahtev za autonomiju kritike tumači i kao prethodnicu postavki Nortropa Fraja i Rolana Barta.

Osim toga, Elman skreće pažnju na to da su i Andre Žid i Tomas Man zapazili sličnost između Vajldovog i Ničeovog kritičkog dela. Vajld je, prema Elmanovom mišljenju, stvorio osnove za mnoge kritičke pozicije o kojima se diskutuje, a koje se danas umesto za Vajlda vezuju za mnogo zvučnija imena.⁴²

Prema Elmanu, ne treba zaboraviti da Vajld stvara svoje teorije u periodu kada javnost i publika nisu bile prijateljski nastrojene prema kritici. Elman smatra da postoje tri faze kritike krajem XIX veka, a ime ih Arnold, Pejter i Vajld. Vajldove *Namere* pojavile su se svega tri godine posle smrti Metjua Arnolda i, prema Elmanu, Vajld je uspeo u njima da kaže i ostvari ono što Arnold nije. Sa druge strane, Elman ističe zanimljivu činjenicu da je sam Pejter ocenio Vajlda kao Arnoldovog najboljeg učenika.⁴³

Arnoldov cilj kritike je „videti predmet onakvim kakav on zaista jeste“ (Pejter 1965, 7). Ovakvu vrstu kritike prati „bezinteresna radoznalost“, a kritika treba da krene od umetničkog dela. Svega devet godina kasnije Pejter, pretvarajući se da se slaže sa Arnoldom, kaže kako je u estetskoj kritici to tek prvi korak. Da bi se to postiglo „ovek [mora da] zna svoj stvarni utisak o [predmetu], da ga razlikuje od ostalih utisaka i da ga jasno shvati“ (Pejter 1965, 8). Pejter se zapravo svojom teorijom o utiscima udaljava od Arnolda. Elman smatra da Pejter pomera pažnju kritike sa umetničkog predmeta na utiske posmatrača, a ime, sa jedne strane, stvara takore i subjektivnu kritiku, a sa druge, kritika time dobija na značaju kakav do tada nije imala.

Vajldov dijalog „Kritičar kao umetnik“ prvobitno se zvao „Prava funkcija i vrednost kritike: sa nekim zapažanjima o značaju dokoličarenja“. U prvobitnom naslovu Vajld, sa jedne strane, pravi jasnu aluziju na Arnoldovu *Funkciju kritike*, a sa druge, pravi odmak od njegovog višenamernog kritičkog dela. Prema Elmanu, Vajld u tom eseju okreće

⁴² Ne treba zaboraviti da Elman tekst piše krajem šezdesetih godina. Iako je njegova ocena u osnovi tačna, nama se čini da ona ima i „nenamernu“ funkciju rehabilitacije Vajlda i kao umetnika i kao kritičara. Ako su napisane važne studije o uticajima na Vajlda (Wellek 1983, 620), smatramo da bi bilo dobro napraviti studiju o Vajldovim (nepriznatim) uticajima na tokove književne teorije XX veka. Takvim studijama prete dve vrste opasnosti. Prva je površno pravljenje paralela, štaviše netačnih i pogrešnih, a što ćemo pokazati na primeru nedavno objavljene studije H. Markovića *Umetnost poze (The Art of the Pose)*. Druga je balast tzv. spoljašnjeg pristupa, proučavanje Vajldovog dela iz ugla njegovog života, makar to bilo i afirmativno. Po našem mišljenju, ako je pitanje da li je Vajld larpurlartistički ostalo otvoreno i nerešeno, a jeste, dok se to pitanje ne reši, dok se ne postavi temelj, sigurna osnova, pogrešno je graditi teoriju u vazduhu kao što to čini Džonatan Dolimor nazivajući i Vajldovu estetiku „transgresivnom“. Videti u: Dollimore 1991, 64–74; Sinfield 1994, 84–108.

⁴³ Primetimo da Richard Elman pravi grešku. On kao dokaz navodi rečenicu u kojoj se kaže da Vajld nastavlja „more perhaps than any other writer, the brilliant critical work of Matthew Arnold“ (Ellmann 2014, xi) („možda više nego i jedan drugi pisac, briljantno kritičko delo Metjua Arnolda“) [Prevod: P. M.] kao da je u pitanju ocena iz prikaza *Namera*. Ali ova rečenica se ne nalazi u prikazu *Namera* nego u Pejterovom prikazu romana *Slika Dorijana Greja*. Videti u: Beckson 2013, 83.

Arnolda naglavce – cilj kritike je da vidi predmet onakvim kakav on nije. Vajld je ovakvim stavom želeo da opravda i utemelji vrlo li nu kritiku („highly personal criticism“) (Ellmann 2014, xii) kakvu su zastupali Džon Raskin i Volter Pejter. Vajld je zapravo hteo da kritiku u potpunosti oslobodi od podre enosti umetni kom delu. Vajld, naravno, ne zabranjuje da se delo objašnjava i tuma i, ali smatra kako je cilj kritike da produbi njegovu tajnu („mystery“), a ne da je razotkrije. Taj zahtev je zanimljiv, ali zastareo, jer ko e, pita se Elman, da produbi misteriju *Fineganovog bdenja*?

Vajld je zahtevao nezavisnost umetnosti od doživljenog iskustva („received experience“) – Pikaso kaže da je umetnost „ono što priroda nije“ (Ellmann 2014, xii). Elman ovim zapravo ho e da kaže kako se Vajld protivio mimezisu, teoriji po kojoj umetnost treba da bude verna životu i stvarnosti.⁴⁴ Me utim, isti taj zahtev Vajld postavlja i pred kritiku. Kritika treba da bude nezavisna od doživljenih knjiga („received books“), odnosno nije njen zadatak da ih verno predstavlja (podržava).

Najviši oblik kritike, prema Vajldu, jeste „hronika vlastite duševnosti“ (PL, 104).⁴⁵ Ovo je, nažalost, esto pogrešno interpretirano kao zahtev za subjektivnu kritiku. Da to nije bila Vajldova „namera“, možemo videti iz onoga što Elman kaže dalje u tekstu. Vajldov kriti ar prilikom ocene dela mora da ima celokupnu književnost na umu i da delo posmatra iz te perspektive, a ne kao „izolovan slu aj“. Podsetimo se da u „Kriti aru kao umetniku“ stoji slede a re enica: „Da bi se razumeo devetnaesti vek, moraju da se razumeju svi vekovi koji su mu prethodili i koji su doprineli da do e do njega“ (KKU, 122).⁴⁶ Prema našem tuma enju, ovaj Vajldov zahtev spre ava kritiku da postane subjektivna, odnosno najniži oblik autobiografije. Elman deo o Vajldovom eseju „Kriti ar kao umetnik“ zaklju uje podse anjem da je „istorijska perspektiva“ bila latentno prisutna još u Vajldovom prvom zna ajnijem eseju „Uspon istorijske kritike“ („The Rise of Historical Criticism“). Sa druge strane, teško je oteti se utisku da Vajld ne zastupa subjektivnu kritiku. Zbog uticaja Pejtera i njegovih „blistavih plamenova“ („gemlike flames“) (Ellmann 2014, xiii) Vajld se distancirao od „hladnog“ Arnolda. Pejterov „utisak“ posta e arobnare , klju za svaku bravu i omiljeni deo vokabulara ne

⁴⁴ Vajld e i Platona, kao što je to uradio i Metjuu Arnoldu, postaviti naglavce. Klju na ideja njegovog eseja „Propast laganja“ jeste da umetnost ne podražava prirodu i život nego da život i priroda podržavaju umetnost. O tome e biti više re i kasnije u radu.

⁴⁵ „The highest criticism [...] is the record of one’s own soul“ (Ellmann 2014, xii). Videti u: Wilde 1997, 983.

⁴⁶ Nama se ini da je ovaj zahtev na potpuno isti na in izrazio i T. S. Eliot u svom eseju „Tradicija i individualni talenat“ iz 1919. godine. „Nijedan pesnik, nijedan umetnik nema sam za sebe celovito zna enje. Njegov zna aj, ocena njegovih dela jeste ocena njegovog odnosa prema mrtvim pesnicima i umetnicima“ (Eliot 1963, 35).

samo Vajlda nego i Artura Sajmonsa i donekle Jejtsa.⁴⁷ Uticaj Pejterovog re nika na Vajlda Elman prime uje još u ranim Vajldovim radovima, na primer u pesmi „Hélas!“ ijoj analizi posve uje nekoliko stranica. Kada je re o *Namerama*, kao crvenu nit koja se provla i kroz sva etiri eseja Elman vidi odvajanje sfere estetike od sfere etike. Sa druge strane, Elman ispravno zapaža da re i kao što su zlo in i greh igraju važnu ulogu u Vajldovim pogledima na umetnika i kritičara. Sva etiri eseja, svaki na svoj način, pokazuju da umetnici nisu, strogo govoreći, častni („honorable“). Prvi i poslednji esej u knjizi slave umetnost koja odbacuje istinu zarad laži i maske. Esaj „Pero, olovka i otrov“ pokazuje da umetnik može biti zlo inac, a Elman ga čita u skladu sa konceptom kempa kako ga je postulirala Suzan Zontag. U „Kritičaru kao umetniku“ Vajld izjednačava kritiku i samosvest, i insistira na tome da je ona suštinski element progresa, razvojalnosti iji je cilj potpuna sloboda. Vajld menja značenje re i zlo in i greh, ali ne odlazi toliko daleko da ih kao Ničev prevrednuje („transvaluate“) (Ellmann 2014, xxii). Elman, nažalost, svoje ocene eseja ne koristi da bi doveo u pitanje prvobitnu postavku o autonomiji estetičke sfere. Umesto toga on zaključuje da ako su svi ljudi crne ovce, neiskreni i samokama, onda umetnika ne treba kriviti što nije beo, i da u tom slučaju umetnik ne predstavlja izuzetak nego tip. Nismo sigurni koliko bi se Vajld s obzirom na njegovo shvatanje umetnika kao jedinog pravog individualiste koga je svet upoznao složio sa ovakvim zaključkom.

Pri kraju teksta Elman, imajući u vidu esej o socijalizmu i pismo *De profundis*, vrlo ukratko iznosi stav da se Vajld odvojio od Pejtera, te da bivši dendi i esteta sada sagledava umetnost sa socijalne i etičke pozicije. Elman zaključuje, slično Veleku, kako u celokupnom Vajldovom delu postoje dve tendencije. Prvo je shvatanje umetnosti kao autonomne i nezavisne, i tu tendenciju sledi Jejts. Druga tendencija vidi umetnost kao suštinski pomešanu i povezanu sa životom i stvarnošću, a nju sledi Žan Žene.

Martin Fajdou

Martin Fajdou (Martin Fido) svoju ilustrovanu biografiju o Oskaru Vajldu sa, kako stoji na koricama knjige, čak 24 table u boji i 162 crno-bele slike iz 1973. godine⁴⁸ počinje, kao i većina studija, citiranjem Vajldove samoprocene da je stajao u

⁴⁷ Elman drugu Pejterovu omiljenu reč „drift“ („struja“, „tok“) povezuje sa metaforom toka Viliijama Džejmsa i Anrija Bergsona, odnosno vrtloga Jejtsa i Ezre Paunda (Ellmann 2014, xiv).

⁴⁸ Prvo američko izdanje, kojim se mi služimo, izašlo je 1985. godine.

simboli kom odnosu sa svojim dobom. Fajdou navodi niz primera (injenica?) koji dovode u pitanje Vajldovo samovrednovanje. On nije bio vode i pesnik ili mislilac perioda u kojem je živeo, nije otkrio nijednog značajnijeg mladog talentovanog slikara ili pesnika, njegovi najbolji pozorišni komadi nisu (samo)svesna umetnost („conscious art“) već komercijalni tekstovi, nije razvio nijedan književni postupak kojim bi se neki već i pisac mogao poslužiti, izuzev što je uticao na Bernarda Šoa u pogledu pisanja duhovitih dijaloga („witty dialogue“), njegova estetska misao potpuno je slepa za muziku, iako je smatra „naj istijom“ umetnošću u („the ‘purest’ art“) – poznaje opus Dvoržaka i Šopena, ali ne i Debisija – teško da se može smatrati intelektualnim impresariom svoje epohe jer ispod njegove javne avangardne („avant-garde“) osobe leži konzervativan ukus, njegove pesme i dramska dela su egzotična, dekadentna i „vizantijska“ zbog čega ostavljaju utisak krutosti, inertnosti, pa čak i bezukusa.

Pa ipak ili upravo zbog svega navedenog, Fajdou zaključuje da Oskar Vajld jeste simbol *fin de siècle* umetnosti. Fajdou kaže da ljudi kada razmišljaju o reprezentativnom pesniku, esteti sa velikim talentom ili umetniku („artistic man“), svidelo im se to ili ne, prvo pomisle na Vajlda. On je taj koji je pokazao uticaj umetnosti na (svakodnevni) život, sa jedne strane, širenjem ideja Pejtera, Raskina i Vislera, a sa druge, insistiranjem na formi i lepoti enterijera kuće u kojoj je živeo. Zbog toga što je predstavljao novu umetnost (*Art Nouveau*) (Fido 1985, 7) u doba kada je viktorijanskom Engleskom vladao realizam, Vajld je već u slavu stekao napulju. Čak i *post mortem* njegov značaj bio je već i na kontinentu. Kao kritičari više su ga cenili Francuzi i Nemci, a njegov uticaj na planu umetnosti može se videti, smatra Fajdou, od dada i nadrealizma do tekućeg kulture („living culture“) (Fido 1985, 7). Vajldovo najvažnije umetničko delo predstavlja, kaže Fajdou, njegov život, njegova lična tragedija.

U skladu sa biografskim pristupom Fajdou daje niz činjenica iz Vajldovog života. Stoga ćemo mi skretati pažnju samo na one delove njegove knjige koji su u vezi sa našom temom. U pogledu larpurlartizma Fajdou smatra da su najvažniji uticaj na Vajlda izvršili Volter Pejter i slikar Džejms Maknil Visler (Fido 1985, 28, 48). Prema Fajdouovom mišljenju, Vajld je bio zbunjen Pejterovom doktrinom koja lepotu potpuno odvajala od etičkih vrednosti, odnosno da lepo treba negovati u umetničkim delima bez obaziranja na moralna pitanja. Implicitno bi se moglo zaključiti da Vajld nije u potpunosti prihvatio ili verovala u larpurlartizam. Sa druge strane, Fajdou je kasnije pomenuti da je sam Pejter bio nejasan u pogledu odnosa lepote i vrline („virtue“), ali se ne može upustiti u dalje istraživanje ovog problema.

Kada je re o Visleru i njegovoj teoriji umetnosti, prema Fajdouu, Vajld nikada nije napravio Vislerovu grešku i smatrao da umetni ko delo koje se nudi (na) tržištu postoji nezavisno od njega i publike. Vajld je usvojio pejterovsko-vislerovsko vrhunsko vrednovanje umetnika i umetnosti zbog toga što je bio svestan da njemu samom nedostaje ozbiljna posve enost umetnosti, odnosno da je više posve en sticanju ugleda i slave. Fajdou je jedan od retkih savremenijih prou avalaca koji su na ovaj na in protuma ili Vajldov esteticizam. Po našem mišljenju, pogrešio je što svoje „psihološko“ objašnjenje nije pokušao da dokaže, ako ni im drugim, a ono pozivanjem na biografske injenice. A injenica je da se Vajld nije nikada ozbiljno posvetio pisanju, bar ne na in na koji je to u inio, na primer, Flober potpunim povla enjem iz života.⁴⁹ Štaviše, sam Vajld je govorio da je roman *Dorijan Grej* napisao iz opklade, a to je tvrdio i za neke pozorišne komade. Naravno, njegovo javno hvalisanje da je pisao na brzinu ili iz opklade mogu e je itati i druga ije, kao na in da izgradi sopstvenu sliku, imidž („image“) kao dendiju iji je ideal da ne radi ništa („far niente“)⁵⁰. Bilo kako bilo, najснаžniji argument da je Vajldov larpurlartizam samo „poza“, maska, persona mogao bi se na i u njegovom životu, njegovoj nedovoljnoj posve enosti umetnosti.

Fajdou potom skre e pažnju na Vajldovu fazu u kojoj se on sa „nespornog“ stava da je književna tehnika bitna samo na nivou postupka, pomera ka „neodrživom“ stavu da su tehni ke stvari („technical matter“) same po sebi najviše mogu e vrednosti. Izgleda da Fajdou nije upoznat sa nekim tokovima književne teorije, bar prve polovine XX veka (mislimo na ruski formalizam, novu kritiku, strukturalizam...) koji su emfazu stavili upravo na postupak i formu. Izgleda da Fajdou ne shvata da je smisao (lepota) dela posledica forme, a ne (samo) sadržine. Nije nam namera da ovde otvaramo lažnu dilemu – forma ili sadržina, ve da skrenemo pažnju na to da je Fajdou pogrešno „pro itao“ Vajlda. Ne samo zbog toga što bi se mogle uputiti krupne zamerke na ra un „tehni kih“ aspekata Vajldovih književnih dela ve pre svega što Vajld „javno“ nije zastupao isklju ivo „formalizam“. U eseju „Propast laganja“, na primer, Vajld kritikuje „modernu“ opsesiju novinom forme (PL, 36).

⁴⁹ Koncept po kome je „pravi“ umetnik onaj koji ide toliko daleko da je spreman da žrtvuje ak i svoj život zarad umetnosti Vajld je obradio u svojoj pri i „Slavuj i ruža“. Ideja po kojoj vrhunska umetnost traži vrhunske žrtve i odricanja ve ita je tema svih „ozbiljnijih“ dela o umetnosti i umetnicima – poslednji primer koji bismo mogli da navedemo jeste film iz 2010. godine *Crni labud* (*Black Swan*) u režiji Darena Aronofskog (Darren Aronofsky).

⁵⁰ Vajld je još na Oksfordu gradio sliku o sebi kao nekome ko ne radi ništa, a što njegove visoke ocene svakako pori u (Vidmar 1963, 212–213).

Najveća lekcija koju je Vajld naučio od Vislera, smatra Fajdou, jeste usavršavanje sopstvenog stila. Od njega je naučio važnost epigrama, vrednost brzih odgovora („riposte“), poliranje dosetki („mot“) do savršenstva, kao i legitimnost da ponovo, čak više puta upotrebi uspešnu frazu. Fajdou propušta da istakne da je Vajld ipak ostavio u nasleđe velikim piscima dva bitna književna postupka: paradoks i dosetku.

Fajdou se potom osvrće na Vajldovu predavačku turu po Americi. Za predavanje o engleskoj renesansi kaže da je to njegov prvi celovit „komad“ kritike misli. U njemu je, pričajući o umetnosti XIX veka, kao oca larplartizma naveo Kitsa i njegovu četiri stiha kraja „Ode grčkoj urni“: „Lepota je istina, istina lepota“ (Fido 1985, 51), preraphaelite Rosetija, Bern-Džounsa i Morisa, i, na kraju, Tenisona i Svinberna.⁵¹ Svi ovi umetnici gajili su istu misao – umetnosti se treba posvetiti zbog nje same. Osim toga, prema Vajldu, oni su odbacili ideju da umetnost treba ispitivati iz ugla društvene i moralne problematike. Fajdou poglavlje o američkom putovanju zaključuje Vajldovim rečima iz predavanja: „Provodimo naše dane, svako od nas, u potrazi za tajnom života. Pa, tajna života je u umetnosti“ (Fido 1985, 51). Skrenimo pažnju da ove reči predstavljaju izlazak iz „kule od slonova“⁵², ili, kako bi to Velek rekao, panesteticizam.

U poglavlju „Književni uspeh“ („Literary Successes“) Fajdou se osvrće na Vajldovu delatnost umetničke proze. Za prvu zbirku *Sre ni princ i druge priče* kaže da je Raskin bio tih u pogledu komplimenata, ali da je Pejter brzo reagovao ushićenim pismom hvale i „male pesme u prozi“. Fajdou smatra da su prve dve bajke („Sre ni princ“, „Slavuj i ruža“) na planu stila uglavnom („polished“) i pisane pod uticajem V. Pejtera, a ostale tri priče pisane jednostavnijim jezikom i pod uticajem H. K. Andersena. Za razliku od Andersena, koji je podelu na bogate i siromašne prihvatio kao neizbežnu,⁵² Vajld je bio besan zbog društvene nejednakosti. Fajdou kao primer navodi spoznaju siromaštva kao najviše istine do koje dolazi Sre ni princ: „, udesnija od svega je ljudska patnja. Na svetu nema više tajne od ljudske nesreće“ (SP, 18). Fajdou isti nešto još važnije za našu temu. Prema njegovom shvatanju, Vajld se u ovoj zbirci

⁵¹ Fajdou kaže da je, prema Vajldu, lepota sama po sebi bezvremena i nepromenljiva (Fido 1985, 51). Velek, naprotiv, u svojoj *Istoriji moderne kritike* tvrdi da je lepota relativna i subjektivna (Wellek 1983, 410). Nama se čini da su na pitanje da li je lepota po Vajldovom shvatanju prolazna ili večna, subjektivna ili objektivna, oba odgovora ta na. Ako kao primer uzmemo roman *Slika Dorijana Greja* kao primer, jasno je da su obe lepote prisutne. Na pitanje koja je lepota Vajldu „bliža“, čini se da bi to bila pojedina na lepota konkretnog objekta. Ili kako bi to Volter Pejter rekao: „Lepota je, kao što su i sve ostale osobine koje doživljavamo, relativna, i njena definicija postaje besmislenija i beskorisnija u srazmeri prema njenoj apstrakciji“ (Pejter 1965, 7).

⁵² Andersen kod italaca izaziva saosećanje prema siromašnima, razotkriva glupost autoriteta, ali ipak pruža neku vrstu satisfakcije time što se na kraju bajke siromašan ovek ženi princezom. Nama se čini da bi se dalo diskutovati o tumačenju Andersena koje predlaže Martin Fajdou.

udaljava od svih estetičkih stavova za koje se zalagao. Osim što je sa Andersenom delio sklonost ka patetičnom zaključku, Vajld je koristio i nasleđe romantizma. Bajke se obično završavaju tragičnim vrhuncem samouništenja, a smrt se pokazuje kao plemenitiji oblik postojanja. Fajldu navodi sledeće primere: Srećni princ i lasta žrtvuju se za „ponižene i uvređene“, slavuj se ubija da bi ljubav drugih mogla da živi, Sebi ni džin posle smrti odlazi u raj. Fajldu kaže da kritika u ovome nije prepoznala („no critics recognized“) (Fido 1985, 81) neobično napuštanje („amazing reversal“) hedonističkog paganizma koje Vajld (navodno) predstavlja i njegovo okretanje ka hrišćanstvu. Vajldovo hrišćanstvo je, po njegovom mišljenju, posledica uticaja preraphaelita i njihove naklonosti prema srednjem veku. Osim toga, Fajldu smatra kako hrišćanski pogled po kojem život posle smrti jeste bitan dominira celokupnom Vajldovom prozom, te da je ovim pogledom Vajld, apostol lepote, zapravo brutalno odbacio „etiku“ koja je vrhunska vrednost lepota. Kao dokaz navodi rečenicu profesora estetike iz „Srećnog princa“: „Pošto više nije lep, nije više ni koristan“ (SP, 20).

Nama se čini da su tumačenja bajki koja daje Fajldu dosta teška, i za sada ćemo samo reći da je Vajld neke svoje estetičke stavove u zbirci *Srećni princ* pripisivao upravo onim likovima sa kojima se čitalac nikako ne može slagati ili identifikovati. Navešćemo jedan primer. U eseju „Kritičar kao umetnik“ Gilbert dokazujući prvenstvo kontemplacije nad akcijom kaže: „Mnogo je teže govoriti o nečemu nego to uraditi“ (KKU, 98). Gotovo identično reči izgovara Mlinar u priči „Odani prijatelj“. „Mnogi ljudi postupaju dobro“, odgovori mlinar, „ali je malo onih koji lepo govore, što je znak da je [govoriti teže nego postupati], a i plemenitije je“ (OP, 41)⁵³.

U pričama koje je pisao narednih godina, a koje su sakupljene u zbirku pod nazivom *Kući narova*, Vajldove tendencije iz prve zbirke bajki još su izraženije. Fajldu naglašava kako je sam Vajld isticao da njegove bajke nisu pisane isključivo za decu. Vajldov „napad“ na obožavanje lepote Fajldu vidi u pričama „Mladi kralj“ i „Zvezdani Dečak“. Mladi kralj, kad shvati da njegovo novo i sjajno odelo nastaje radom siromašnih i robova, odbija da ga obuče, a Zvezdani Dečak zbog svoje okrutnosti gubi fizičku lepotu. Kao crvenu nit svih priča u ovoj zbirci Fajldu vidi mržnju i okrutnost. One su po „psihoanalitičkom“ tumačenju Fajldova posledica Vajldove opsesivne anksioznosti da lepota i luksuz potivaju na bezosećajnoj okrutnosti. Zbog osećanja

⁵³ „‘Lots of people act well,’ answered the miller, ‘but very few people talk well, which shows that talking is much the more difficult thing of the two and much the finer thing also’“ (Wilde 1997, 343).

krivice umesto lepote kao vrhunske vrednosti na tron postavlja samilost („pity“) i ljubav.

Fajdou smatra da Vajldovu promenu u shvatanjima možemo videti i u esejima. Doduše on isti e da je teško re i šta je Vajld zaista mislio, pre svega, zbog njegove ljubavi prema paradoksima. Kao primer Fajdou navodi re i lord Henrija Votona: „[P]ut paradoksa, put je istine. Da bismo ispitali stvarnost, moramo je videti zategnutu na konopcu. Kad Istine postanu akrobate, onda ih možemo procenjivati“ (SDG, 57). Fajdou smatra da u kriti koj teoriji koja se gradi putem paradoksa teško možemo odrediti koja su shvatanja istinita („verity“), a koja ista akrobacija. Stvar je, naravno, još složenija, jer je Vajld ve ito odbacivao iskrenost. Fajdou kaže da je Vajld to inio s punim pravom – viktorijanska publika previše je cenila iskrenost, u smislu da se više pitala da li autor to stvarno misli nego što se pitala da li je to mišljenje ta no, istinito. Ali je u naglašavanju neiskrenosti i laži Vajld otišao predaleko. Kao primer navodi uveni odlomak s kraja eseja „Istina maski“: „Ne stojim iza svega što sam rekao u ovome eseju. Ima mnogo toga sa ime se uopšte ne slažem“ (IM, 172). Da ironija bude ve a, ovaj odlomak zvu i dosta iskreno. Imaju i sve ovo u vidu, Fajdou kaže da niko sa sigurnoš u ne bi mogao re i šta je Vajld zaista mislio, smatrao, u šta je stvarno verovao itd. Pa ipak, Fajdou pokušava da nekako sklopi Vajldovu estetiku iz *Namera* u koliko-toliko koherentnu celinu, a sumira je na slede i na in:

Umetnost ne zavisi od prirode; ona nije imitacija života. Zadovoljstva koja ona pruža u mnogim aspektima ve a su od onih na koja nailazimo u životu i prirodi. Stoga je besmisleno negativno oceniti umetni ko delo samo zato što nije prirodno ili nalik životu. Realizam je manir bez kriti kog utemeljenja. Umetnik treba da bude maštovit i kreativan; njegovo delo mora da se što je više mogu e udalji od svakodnevnog života. Celokupni kulturni ambijent bi se stvarno poboljšao ako bi ljudi više poštovali lepotu, sjaj i egzotično od nau nih istina. Pa ipak, nije umetnik taj koji e odbraniti umetnost u društvu. Taj neophodni posrednik jeste kritičar. Umetnik može da uo i lepote koje niko nikada pre njega nije uo io u prirodi. No, novina njegove vizije samo zna i da e njegovo delo biti prili no neshva eno izuzev ako ovek jednakog talenta ne uo i u njegovom delu isto ono što je on uo io u prirodi, a potom objasni publici prirodu ponu enog iskustva. Umetnik treba da se ograni i na pitanje postupka kada raspravlja o

umetnosti. Jedino kritičar, poznavalac koji je vežbao uživanje na beskrajnom nizu umetničkih dela, ima šta da kaže o iskustvu koja ta dela pružaju.⁵⁴

Viktorijanci nisu mogli da shvate Vajlda ozbiljno, ne samo zato što su se bojali, kako to vide kritičari XX veka, „eskapizma“, već pre svega što su bili zbunjeni. A najviše su ih zbunjivala dva duhovita dijaloška eseja. Što se dijaloške forme tiče, Fajdou samo primećuje da postoji duga tradicija njihovog pisanja (kao primer navodi Drajsdenov „Esej o dramskoj poeziji“ (*Essay of Dramatic Poesy*)), i da je dijalog kao forma po etna ta ka za diskusiju. Dva eseja koja su Vajldu nanela veću štetu od *Namera*, kaže Fajdou, jesu „Portret gospodina V. H.“ i *Duša ovekova u socijalizmu*.⁵⁵ U „Portretu gospodina V. H.“ Vajld tumači i Šekspirove sonete posvećene mladom oveku. Glavna ideja eseja jeste tumačenje pesnikove molbe mladiću da se oženi i rađa decu kao metafore kojom bard traži od mladog glumca da stvara nove uloge i posveti svoj život umetnosti.

Kada je reč o *Duši ovekovoju u socijalizmu*, ona je manje u književnom svetu a više u svetu viših krugova izazvala podozrenje. Iako je dobro upoznat sa socijalističkim učenjem, Vajldovo interesovanje za socijalizam suštinski je nebitno, apolitično, budući da se više bavio umetnošću, a manje društvenom problematikom. Kao dokaz Fajdou navodi Vajldov nesocijalistički stav („unsocialistic argument“) da je dužnost svakog bičelina no samousavršavanje. Moramo priznati da nam je nejasno zašto bičelini razvoj nužno značio nesocijalistički ili čak nesocijalni (nedruštveni) stav. No, Fajdou je u pravu kada kaže da je socijalizam Vajldu samo sredstvo (a ne cilj po sebi) za postizanje željenog individualizma. Osim toga, Fajdou kaže da je Vajld za razliku od Morisetija ili fabijevaca dosta dobro razumeo kako sistem funkcioniše, te da je Vajld predivan

⁵⁴ „Art is not dependent upon nature; it is not an imitation of life. In many respects the pleasures it offers are greater than those found in life and nature. Therefore it is absurd to criticize works of art adversely for being unnatural or unlikelike. Realism is a mode without critical justification. The artist should be imaginative and creative; his work should be as far removed from mundane life as possible, and indeed the whole cultural ambience would be improved if people had more respect for beauty, splendour and the exotic, and less for scientific truth. But the artist is not the man who does most to preserve art in society. The critic is an indispensable middleman. The artist may perceive beauties that no one else has ever perceived in nature, but this very novelty of vision means that his work will be quite incomprehensible unless a man of equal talent can perceive his work as he does, and then communicate to the public the nature of the experience offered. The artist should restrict himself to questions of technique when discussing art: it is only the critic, the connoisseur who has trained himself to enjoy an endless succession of works of art, who will have anything to say about the experience they offer“ (Fido 1985, 82). [Prevod: P. M.]

⁵⁵ Prema Fajdou oluja u kojoj se Vajld našao jeste oluja koja uvek pogađa one koji iznose o igledne injenice. Najteže optužbe pojavile su se u škotskom časopisu *National Observer* (*č uvar naroda*) koji je uređivao V. E. Henli (W. E. Henley).

(„wonderfully free“) dok slobodno raspravlja o socijalizmu, kad sa uživanjem šokira buržuje svojim paradoksalnim socijalisti kim istinama. Fajdou skre e pažnju da je Vajld beskompromisno odbijao (malo)gra anske predrasude, ali isto tako i diktaturu levice. Fajdou navodi da je Vajld prezirao ak i demokratiju jer je u njoj video tiraniju (nametanje volje) neslobodne („unliberated“) ve ine. Suština eseja *Duša ovekova u socijalizmu* jeste zalaganje za potpunu slobodu pojedinca, a idealan tip te slobode predstavlja umetnik. Ako bi konformizam postao glavni cilj socijalizma, prema Vajldovom shvatanju to bi predstavljalo opasnost po umetnost i duh oveka. Otuda je njegova „politi ka vizija“ utopija u kojoj bi svakome bilo omogu eno da se bavi sobom („do his own thing“) (Fido 1985, 85).⁵⁶

Govore i o *Slici Dorijana Greja*, Fajdou isti e da su ga kao i pomenute eseje do ekale optužbe za nemoral od strane filistara, pre svih Henlija i njegovog sledbenika arlsa Viblija (Charles Whibley). Po Fajdou, ova optužba je besmislena jer je Vajld u romanu nastavio svoj antiestetiki trend iz bajki. Lepota kao vrhunska vrednost dovodi Dorijana Greja do užasne pokvarenosti, a krajnji stepen pokvarenosti predstavljen je simboli ki kroz proces ubrzanog starenja u poslednjem poglavlju romana. I slikar Holvard, iako nevin, uništen je upravo zbog toga što je površnu lepotu cenio previše. Što se tre eg lika ti e, lorda Henrija, Fajdou ne misli da on predstavlja Vajlda. Lord je bezose ajni, sebi ni i samozadovoljni esteta Visler. Fajdou se udi kako su cenzori uopšte mogli da roman optuže za nemoral, posebno ako se ima u vidu slede a re enica: „Dorjana Greja je otrovala jedna knjiga. Bilo je trenutaka kada je na zlo gledao jednostavno kao na na in pomo u koga je mogao da ostvari svoju predstavu o lepom“ (SDG, 194). Otuda Fajdou izvla i zaklju ak da puritanci nisu kritikovali roman nego autora i njegovu reputaciju. A krajnji apsurd itave „afere“ oko *Slike Dorijana Greja* jeste „Predgovor“ koji je Vajld napisao u odbranu svog dela. Apsurd jer u dvadeset etiri aforizma iznosi sve ono što je implicitno odbacio u svom romanu. „Predgovor“ je Vajld, po Fajdouovom tuma enju, pisao sa namerom da još više, koliko god je to mogu e, uvredi i razjari filistare.

U poglavlju pod naslovom „Godine trijumfa“ („Years of Triumph“) Fajdou govori o Vajldovoj dramskoj produkciji, a ostale stranice do kraja knjige posve ene su Vajldovom tragi nom kraju. Fajdou svoju knjigu o Vajldu prakti no završava

⁵⁶ Nije nam poznato da je neko pokušao da Vajldovu utopiju pro ita u skladu sa pravilima Rableove utopije. Glavno pravilo opatije u Telemu glasi: „ ini ono što ti se uhthe“ (Rable 1989, 151). No, ova „utopija“ postoji odavno. Sre emo je, na primer, ve kod Dantea koji u *Komediji* na više mesta raj „definiše“ kao prostor „gdje se može što god se ho e“ (Alighieri 1976, 24).

Vajldovim re ima kojima dovodi u pitanje svoju prvobitnu postavku o Vajldu kao „lažnom“ apostolu lepote. Jer u tim re ima vidimo da se Vajld i u svojim poslednjim asovima pitao o umetnosti pisanja i odnosu književnosti i života:

Napisao sam sve što je trebalo da napišem. Pisao sam dok nisam poznavao život; sad kad znam šta je smisao života, nemam više šta da napišem. Život se ne može napisati, život se jedino može živeti – a ja sam živeo.⁵⁷

Džon Stouks

Na po etku svoje kratke biografske studije *Oskar Vajld* iz 1978. godine Džon Stouks (John Stokes) kaže da je Vajldova najvažnija tema umetnost. Vajld se ve ito bavio pitanjima kao što su umetni ka sloboda, osloba aju a mo umetnosti, integritet umetnika i funkcija umetnosti. Glavni akcenat u Stouksovom pregledu Vajldovog dela nije toliko na Vajldovom shvatanju umetnosti koliko na shvatanju (li nosti) umetnika. U Vajldovom esteticizmu i samodramatizaciji kao estete Stouks vidi pobunu protiv društva zasnovanog na komercijalnim i utilitaristi kim vrednostima (proizvodnja, tržište).⁵⁸ Prema njemu, Vajld je negiranjem moralnih pravila i odbijanjem da se prikloni bilo k(akv)om društvenom programu, doveo u pitanje uvreženo (viktorijansko) mišljenje o umetnosti kao sluškinji društva.

U drugoj glavi Stouks iznosi biografske podatke, potom uticaje profesora sa Oksforda: Bendžamina Džauita (Benjamin Jowett), koji je pokušao da pomiri sokratski metod i hriš anstvo sa modernom filozofijom; Džona Raskina, iji strogi moralizam i zalaganje za rad nije baš odgovarao Vajldovoj sklonosti ka glamuroznom esteticizmu i umetnosti radi umetnosti; i, naravno, Voltera Pejtera, Vajldovu o insku figuru. Po Stouksu, najve i eho u Vajldovom delu ostavio je pasus iz zaklju ka *Renesanse* (1873):

⁵⁷ „I have written all that I was to write. I wrote when I did not know life; now that I do know the meaning of life, I have no more to write. Life cannot be written, life can only be lived – and I have lived“ (Fido 1985, 137). [Prevod: P. M.]

⁵⁸ Na sli an na in i Džin H. Bel-Viljada ita pojavu larpurlartizma u Evropi i Americi u svojoj knjizi *Umetnost radi umetnosti i književni život*. Videti u: Bel-Viljada 2004, 45–70. Pomenimo samo da je i Ivo Hergeši povla enje u „kulu od slonova e“ video ne kao bekstvo od stvarnosti nego kao pobunu protiv nje. Prema Hergeši u Vajld je „bio mnogo bliži socijalnim i moralnim problemima svoga vremena, nego što se nekad mislilo“, a svoj esej zvu nog naslova „Oscar Wilde ili tisu u i jedan paradoks“ zaklju uje slede im re ima: „Gautierov *l'art pour l'art*, kao i Whistlerov *art for art's sake* ne zna i slobodu umjetni kog stvaranja, nego odre en društveno-politi ki stav koji doti na djela opravdava ili – bolje rekavši – objašnjava“ (Hergeši 1955, 128).

Velike strasti mogu nam dati to ubrzano ose anje života, zanos i tugu ljubavi, razne oblike oduševljene aktivnosti, zainteresovane i nezainteresovane, koji su prirodni mnogima od nas. Samo budite sigurni da je to ona strast koja pruža taj plod ubrzane, umnožene svesti. Poetska strast, želja za lepotom i ljubav prema umetnosti radi umetnosti najviše su nadahnute takvom mudrošću. Jer umetnost vam otvoreno predlaže da samo ono što je najbolje dajete svojim prolaznim trenucima i to samo radi tih trenutaka (Pejter 1965, 225–226).⁵⁹

Po Stouksu, Vajld je itaju i Pejtera otkrio sebe. Pejterova glavna briga kao i briga drugih filozofa toga doba, na primer Raskina i Arnolda, bila je tipično viktorijanska: progres, zajednica i vera. Međutim, Pejter je pored ovakvih vrednosti pokušao da uspostavi nezavisnost estetike i nekako obrazloži svoju potrebu za „novim helenizmom“.⁶⁰ Pod novim helenizmom Pejter podrazumeva sjedinjenje života duha i prirode i oživljavanje ideala antike („classical vision“) koji bi bio oslobođen moralne hipokrizije, seksualnog puritanstva i estetičkog filistarstva koji su karakterisali Englesku XIX veka (Stokes 1978, 9). Pejterov novi helenizam u Vajldovoj verziji postaje „novi hedonizam“.⁶¹ Po Stouksu, u novom hedonizmu više se insistira na konceptu individualnosti. Osim toga, on je za razliku od Pejterove doktrine naučno zasnovan. Stouks, međutim, ne objašnjava šta podrazumeva pod tim da je novi hedonizam naučno zasnovan.

Stouks se potom osvrće na Vajldove rane radove i izvore iz kojih je Vajld preuzimao. U eseju „Uspon istorijske kritike“ („The Rise of Historical Criticism“) primećuje uticaje Filzera, Hegela, De Torkvila i Herberta Spensera. U američkom predavanju „Engleska renesansa u umetnosti“, koje govori o različitim izmenama u grčkoj

⁵⁹ Prva rečenica ovog pasusa kod Stouksa (Stokes 1978, 8) glasi: „High passions give one this quickened sense of life, ecstasy and sorrow of love, political or religious enthusiasm, or the ‘enthusiasm of humanity’.” – „Uzvišene strasti daju to ubrzano osećanje života, zanos i tugu ljubavi, politički i religiozni zanos ili ‘zanos osetljivosti’.“ [Prevod: P. M.] Ona se neznatno razlikuje od iste rečenice u izdanju Pejterovog dela na srpskom jeziku. Treba istaći da je Pejter dao sledeću napomenu u vezi sa zaključkom: „Ovaj kratak ‘Zaključak’ bio je izostavljen iz drugog izdanja ove knjige, jer sam mislio da bi možda mogao da zavede neke mlade ljude u zabludu bi rukopis. Ali sam najzad odlučio da je najbolje da se opet štampa u ovom izdanju sa izvesnim malim izmenama koje ga više približuju mojim prvobitnim mislima“ (Pejter 1965, 221). Pretpostavljamo da je Stouks koristio ranije izdanje Pejterovog slavnog dela o renesansi.

⁶⁰ Napominjemo da se sintagme „novi helenizam“ i „novi hedonizam“ pišu na različite načine u zavisnosti od izdanja, jezika i autora. Stouks obe sintagme piše velikim početnim slovom, kao i Vajld izlazi u svom tekstu „The New Hellenism of Oscar Wilde“ (Chislett 1915, 357). U oksfordskom izdanju romana *Slika Dorijana Greja* stoji „new Hedonism“ (Wilde 2006, 26, 111). Ista sintagma u izdanju romana na našem jeziku čiji prevod koristimo napisana je kao „novi hedonizam“ (SDG, 35, 172), a u izdanju Narodne knjige, kao „Novi hedonizam“ (24) i „novi hedonizam“ (122).

⁶¹ U eseju „Propast laganja“ Vivijan, neka vrsta Vajldovog glasnogovornika, govori o odabranima, klubu „Umornih Hedonista“ (PL, 29–30).

(„Hellenic“) i srednjovekovnog duha, prime uje uticaje Pejtera (njegovog eseja o Kolridžu), Darvina i Hegela. Osim što optužuje Vajlda za besramne plagijate i eklekticizam, Stouks iznosi stav da nije Vajld stvorio esteti ki pokret osamdesetih godina ve da je esteti ki pokret stvorio Vajlda. U Vajldovoj posve enosti lepom, ga enju koje ose a prema publici, upotrebi novih postupaka, davanju prednosti formi nad ose anjem kao i klju noj ideji – umetnosti radi umetnosti, Stouks vidi uticaje Gotjea i Bodlera. Stav da nema (ne)moralnih knjiga ve samo dobro ili loše napisanih, kao i shvatanje da je umetnost uteha koja ini život podnošljivim („la consolation des arts“) predstavlja direktan prevod i preuzimanje od Gotjea. Na Vajldova esteti ka shvatanja, prema Stouksu, pored Bodlera i Gotjea uticala su i poznanstva sa Malarmeom, Verlenom i drugim lanovima simbolisti ke i dekadentne škole.

Po Stouksu, jedno od glavnih pitanja koje se postavlja osamdesetih godina XIX veka jeste pitanje mogu nosti ostvarenja umetnika kao li nosti u represivnom i filistarskom društvu. Vajld je bitan zato što svojim konceptom individualnosti stavlja znak jednakosti izme u umetnika i li nosti. Stouks kao primere navodi Vajldovo predavanje o ukletom pesniku Tomasu atertonu (Thomas Chatterton) i esej o Vanraju. Obojica predstavljaju ironi ne modele li nosti umetnika. Po našem mišljenju, Stouks propušta da istakne da se radikalni individualizam kao crvena nit provla i kroz celokupno Vajldovo delo. Setimo se Velekovih re i da je Vajld otišao toliko daleko da je u *De profundis* ak i o Isusu govorio kao o umetniku. Po Stouksu, nije važno koliko portreti atertona i Vanrajta imaju veze sa injenicama i stvarnim osobama. Važnije su ideje o umetniku kao pojedincu koji je izopšten iz društva, koji podriva pravila i tabue, a ija apsolutna sloboda u pogledu raspoloženja može da se ostvari samo u umetnosti. U Vajldovom shvatanju da umetnik ho e da bude neko, a ne da radi nešto („be somebody, rather than to do something“), Stouks vidi Bodlerovog dendija i Pejterov koncept postojanja („being“)⁶² (Stokes 1978, 19).

Bave i se pre svega Vajldovim shvatanjem umetnika, Stouks na taj na in pristupa i njegovim zbirkama bajki. Iz prve zbirke kao dokaz uzima prvu pri u – Sre ni princ i lasta nagra eni su zbog svog dobro instva boravkom u „Estetskom raju“. Kao primer iz *Ku e narova* opet uzima prvu pri u – Mladi kralj je esteta, a njegovo najve e zadovoljstvo sastoji se u posmatranju lepih predmeta (Stokes 1978, 21). Prema Stouksu, u bajkama postoje dve vrste lepote: prolazna i trajna. Vajldova ironija je u tome što

⁶² Stouks e kasnije, analiziraju i esej „Kriti ar kao umetnik“, objasniti da „being“ (postojanje), a ne „doing“ (delanje), omogu ava unutrašnji razvoj, „becoming“ (postajanje) (Stokes 1978, 25).

plemenita dela ne donese nikakvu konkretnu nagradu izuzev ispunjenja esteti kog ideala. Stouks smatra da bajke govore o Vajldovim esteti kim principima i njihovom (ne)ispunjenju. Pošto emo se kasnije detaljnije pozabaviti prozom, skrenu emo samo pažnju na to da tuma e i odnos umetnika (Mladog kralja, Sre nog princa) i publike, Vajld, prema Stouksu, zauzima složenu poziciju. S jedne strane je formalizam, apsolutna sloboda umetnika da transformiše svet, promeni izgled sveta svojom umetnoš u, a sa druge, stav da umetnik nije oslobo en okolnosti u kojima stvara i u kojima obitava sam umetnik.

Za razumevanje Vajldovog pogleda na umetnost, prema Stouksu najvažnija dela su dva dijaloška eseja iz zbirke *Namere*. Zanimljivo je Stouksovo skretanje pažnje na sam naslov zbirke.⁶³ On smatra da naslovna re – namere – kazuje kako eseji nisu uspeli da ostvare u potpunosti svoju svrhu. Što se dramatizacije eseja ti e, Stouks tu prepoznaje dve stvari: pedagoški metod sokratovske provenijencije i postavljanje itaoca u položaj nekoga kome se autor ne obra a direktno, u položaj nekoga ko prisluškuje. Dijalog ima i tre u funkciju – to je „maska“ kojom Vajld prikriva da su njegove „namere“ ostale nerealizovane, latentne. Osim toga, Stouks isti e da postoji jasna distinkcija izme u u itelja i u enika. *Discipul* (Siril, Ernest) iznosi konvencionalna shvatanja i dosadnu doslednost javnog mnjenja koju *magister* (Vivijan, Gilbert) razotkriva predstavljanjem druga ijih pogleda.

„Propast laganja“ Stouks ita pre svega kao napad na realizam i zalaganje za nezavisnost umetnosti. Vajldov cilj je da oslobodi umetnost od bilo kog zahteva publike, svega onoga što je javnost nau ila da je umetnost. Vajld prvo odbacuje stav po kome u osnovi umetnosti leži priroda (priroda je dosadna u svojoj uniformnosti). Stouks, nažalost, propušta da se ozbiljnije pozabavi ovim problemom ili da ga bar sagleda u kontekstu pojma mimezisa. Potom Stouks obra uje Vajldovu upotrebi re i „laž“. Pošto Vajld u laži vidi izraz beskrajne raznolikosti ljudske imaginacije, sama umetnost postaje laž jer je ne svodiva na injenice ili empirijski dokaz. Stouks, po nama, opet propušta da kaže dve-tri vrlo jednostavne, a važne „istine“. Prvo, laž je za Vajlda, po našem mišljenju, zapravo sinonim za (romanti arsku) maštu („fancy“, „imagination“). Drugo, Vajld ju je *namerno* upotrebio kako bi šokirao buržuje („épater le bourgeois“). Umesto konvencionalnog morala viktorijanaca koji su insistirali na iskrenosti, Vajld je svesno isticao laganje. I tre e, ideja da je umetni ko delo laž

⁶³ Kad je re o naslovu, treba ista i da je to još jedan na in na koji se Vajld odužio svom u itelju Pejteru. Naslov *Intentions* jasna je aluzija na Pejterovu knjigu *Zahvalnosti* (*Appreciations*).

() vrlo je stara – nalazimo je još u desetoj knjizi Platonove *Države*. Što se ti e stava da život oponaša umetnost, Stouks ga samo navodi ne pitaju i se da li je to uopšte mogu e. U tom stavu on samo vidi još jednu prednost umetnosti nad životom. I na kraju, izdvaja Vajldov, nama se ini dosta napredan pogled po kojem umetni ko delo ne predstavlja ništa drugo do samo sebe (Stokes 1978, 24), kao i zaklju ak sa kraja eseja po kojem je samosvesni cilj života da pron a e sopstveni izraz.

Što se drugog dijaloga ti e, ini nam se da se Stouks prilikom analize nekako „zapetljao“. No, možda nije toliko kriv Stouks koliko sam Vajld. Stouks kaže da ovom „lavirintu“ misli („mazy pattern“) Vajld iznova i iznova pridodaje nove zavijutke („several more twist“) (Stokes 1978, 25). Kao najvažnije teme Stouks izdvaja samosvest, izraz i razvoj (kriti ara).

Stouks prvo skre e pažnju na klju nu ideju eseja, onu po kojoj je „Kriti ar kao umetnik“ zapravo najpoznatiji. Vajld je umesto Arnoldove maksime, po kojoj je zadatak kriti ara da vidi objekt kakav on jeste, izneo stav kako je cilj prave kritike da „vidi predmet onakvim kakav on po sebi nije“ (KKU, 108). Stouks ovo tuma i na slede i na in. Funkcija kriti ara je da vidi objekt kakav bi on mogao da bude. On je idealna publika zato što, nezavisan od svog doba, spoljašnjih prinuda i vladaju eg ukusa, predstavlja otelotvorenje vrhunskog individualizma. Stouks propušta da poveže da ono što je ranije bio umetnik, npr. u „Propasti laganja“ ili „Studiji u zelenom“, sada postaje kriti ar. Stouks, za razliku od ve ine tuma a koji su u ovom Vajldovom stavu videli „neodgovorni“ relativizam, ita ovaj princip kao dostizanje ideala. Pojedinaac umnožava zna enja umetni kog dela svojim slobodnim i maštovitim asocijacijama, a što su njegovi utisci („impressions“) o delu složeniji i kontradiktorniji, to je umetnost složenija i vitalnija.

Druga važna ideja eseja jeste ta da se umetnost ne ostvaruje u delanju, radnji, akciji ve tokom kontemplacije. Otuda kriti ar svoje utiske ne „primenjuje“ ni na jedan aspekt života izuzev na umetnost, niti pravi fatalnu grešku da umetnost prosu uje na osnovu moralnih vrednosti. Stouks ispravno prime uje da Vajld u ovom eseju koristi Pejterov re nik, ali na povišen i preteran na in. Intenziviranjem utisaka u svojoj li nosti kriti ar putem radoznalosti uve ava tajnu umetnosti. Suštinski element ovog progressa jeste greh, a „[s]vekolika umetnost je nemoralna“ (KKU, 120). Stouks se ne obazire mnogo na koncept „greha“, samo prime uje da nemoralno („immoral“) može zna iti isto što i amoralano („amoral“). Stouks na kraju zaklju uje da kontemplacija podrazumeva da se sa objektivnog pre e na subjektivno, od umetnosti do utiska, a posle

sa subjektivnog do objektivnog (maske) i onoga što su jedino kritici ki duhovi u stanju da izraze. Ostali – „manje razvijene inteligencije“ – smisao dela traže u konsenzusu. Stouks na kraju analize „Kritičara kao umetnika“ primećuje da je Vajldov sistem kao vrtlog, ali da i pored toga čitalac može uživati u na njemu izlaganja.

Najvažnije zapažanje koje je Stouks izneo u vezi sa Vajldovom estetikom, po nama, jeste to što Vajld nikada ne pokušava da kaže šta je umetnost, a šta nije, da razgraniči i umetnost od onoga šta umetnost nije. Isto tako Vajld ne ispituje značajne reči i lepo i lepota, mada povremeno govori šta nije lepo. Po Stouksu, umetnost i lepo predstavljaju za Vajlda apsolutne reči koje značajno postoje nezavisno od njihove primene. Stouks ne eksplicira da on Vajlda čita pomoću Platona i njegovog učenja o idejama. Njegovo pominjanje prolazne i trajne lepote u bajkama, po nama, jeste stari platonovski problem odnosa trajnih ideja (lepog) i prolaznih (lepih) predmeta. Stouks jedino kaže da je u pitanju stari estetski problem. A ovaj problem je u drugoj polovini XIX veka postao akutan zato što su se okolnosti života dramatično promenile i zato što je romantizam svojim novim načinima stvaranja („production“) stao naspram sveta. Prema Stouksu, Vajldov „nominalizam“ jeste briljantan evazivan odgovor na promenjene okolnosti.

Kao što je već rečeno, čini se da se Stouks „zapetljao“. Prvo, nominalizam podrazumeva da ideje, apstraktni pojmovi ne postoje, već da su u pitanju samo „parole vuote“ („prazne reči“). Mi nismo sigurni da je Stouksova ocena Vajlda kao nominalista tačna, da su za Vajlda lepo i umetnost bile samo „reči, reči, reči“. Drugo, ako je tako, onda Stouks protivreči samom sebi, pošto je pre toga rekao da su lepo i umetnost za Vajlda apsolutni. No, problem o kojem govori Stouks nema toliko veze ni sa Vajldom, pa ni sa Platonom. Problem je staro filozofsko pitanje, pitanje koje, po našem mišljenju, može da razreši „samo“ logika: da li apstraktni pojmovi stvarno postoje ili ne? Rekli smo „samo“ logika, jer da smo rekli bilo šta drugo, to bi značilo da smo se mi već opredelili, odnosno rešili problem, što, naravno, nije slučaj. Stouks na kraju zaključuje da je njegova vizija sveta gde bi odgovaralo kritičaru da živi ista utopija. A šta ta utopija predstavlja za Vajlda, Stouks nalazi u njegovom eseju *Duša ovekova u socijalizmu*.

Esej *Duša ovekova u socijalizmu*, prema Stouksu, predstavlja Vajldov lični doprinos javnoj debati jer se pojavio posle niza predavanja fabijevaca, na kojima je učestvovao i Dž. B. Šo, kao i teksta Viliijama Morisa *News from Nowhere (Vesti iz nigdine)*. Jedina maska koju Vajld stavlja u ovom tekstu jeste maska subverzivne

duhovitosti („subversive wit“) (Stokes 1978, 26). Vajld u *Duši* napada prividni altruizam, dobro instvo, lažne vrline koje rešavaju problem siromaštva tako što održavaju siromašne u životu, dok sam problem, naravno, ostaje nerešen. Vajldova žaoka da „napredniji“ zabavljaju siromašne, prema Stouksu, uperena je protiv *People's Palace* („Palate naroda“), filantropske organizacije iz isto nog Londona, koja se zalagala da se radni koj klasi omogu e kulturni sadržaji. Za položaj sekretara organizacije 1886. godine prijavio se, dodaje Stouks, sam Oskar Vajld (Stokes 1978, 27). Prema Stouksu, Vajld je napao instituciju privatne svojine najverovatnije pod uticajem anarhisti ke tradicije, budu i da „savremeno“ stanje stvari samo „umetniku“ omogu ava da ostvari lep život kontemplacije. Zato Vajld predlaže socijalizam. On bi trebalo da omogu i individualizam „svih“, a ne samo „nekolicine“. Stouks pominje da je na nekim drugim mestima Vajld, za razliku od *Duše ovekove u socijalizmu*, vrlo grubo govorio o nižim slojevima, odnosno stavljao znak jednakosti izme u zlo inca i pripadnika radni ke klase.⁶⁴ Po Stouksu, glavni problem kojim se Vajld ovde bavi jeste pitanje li nosti. Pojedinaac je onaj koji kao umetnik stoji izvan života ili je kao zlo inac u opoziciji spram vladaju ih principa društva. Najsvršenije otelotvorenje ovog ideala jeste Hrist. Ne pokušavaju i da poveže sve prethodno iznete ideje (radikalni individualizam, umetnik, kriti ar, greh i zlo in(ac), Hrist), Stouks samo pominje Vajldov zaklju ak da je novi individualizam zapravo novi helenizam.

Posle šeste glave, u kojoj analizira poemu *Sfinga* pod uticajem Bodlera i Jejtsove *Anima mundi*, slede e poglavlje posve eno je Vajldovom jedinom romanu. Osim poznatih injenica kojima emo se pozabaviti kasnije (izlazak u *Lippincott's Magazine*, nepovoljne ocene, Vajldova revizija teksta i „Predgovor“ kao odbrana, još teži napadi u novinama), Stouks kaže da je „Predgovor“ privukao toliku pažnju da je postao poznatiji od samog romana, te da se roman esto ita kao njegova ista demonstracija.⁶⁵

Centralna svest ovog romana jeste Dorijan Grej. On nije umetnik, ali je ljubitelj umetnosti. Za razliku od Bazila, moralnog idealiste, i lorda Henrija, amoralnog cinika, Dorijan se jedini menja, raste i razvija. Drugim re ima, preko sudbine mladog Dorijana

⁶⁴ Kao primer možemo navesti brata glumice Sibile Vejn, Džejmsa Vejn, iz romana *Slika Dorijana Greja*. Doduše, Vajld kao zna ajan umetnik nije jednostran, i smatramo da pored „grubog“ prikaza Džejmsa, isto tako bi se kroz njegov lik mogla itati i (postkolonijalna) kritika zvani ne politike imperije i klasne podele društva.

⁶⁵ Postoje i druga ija vi enja odnosa „Predgovora“ i romana. U nedavno objavljenoj *Enciklopediji književnih junaka* na kraju odrednice „Dorijan Grej“ stoji: „Uprkos tome što u predgovoru romana Vajld insistira na tome da ‘umetnik nije moralist’, ‘umetnik ne želi ništa da dokazuje’, ‘nema knjige koja bi bila moralna ili nemoralna’, svakom stranicom svog romana pisac dokazuje suprotno“ (Stahorski 2013, 193).

Vajld ispituje pejterovsku ideju postojanja/postajanja. Mnogo teže za razumevanje od ovog koncepta jeste odnos umetnosti i proces biološkog stanja glavnog lika. Vajld je u svojim esejima rekao da je apsolutna vrednost umetnosti u tome da izrazi raspoloženje svoga tvorca, a da zna enje dela zavisi od (promene) svesti onoga koji ga posmatra. U romanu *Dorijan Grej* ovi stavovi su stavljeni pod lupu. Promena svesti, „sopstva“ preba ena je na sliku, ime Vajldov književni „eksperiment“ u romanu zapravo razotkriva slabu ta ku njegove estetike. Stouks ne kaže eksplicitno, ali kao da je Vajld doveo u pitanje „poslovice“ da se lepota nalazi u oku posmatra a. Dorijan, uvidevši alogi nost života zasnovanog samo na esteti kim principima (život kao umetnost), života koji se živi bez moralnih izbora ili iznad njih, doživi tragi an kraj. Pozivaju i se na Pejterov prikaz romana u kome stoji da je moral ipak suštinski deo ovekov e više prirode, Stouks ita roman kao Vajldovo osloba anje od (anksioznosti) uticaja Voltera Pejtera.

Osim uticaja Voltera Pejtera, Stouks prepoznaje i uticaj Gotjea. Kao primer navodi deo iz devete glave romana u kojoj Dorijan objašnjava Bazilu dve važne stvari. Sa jedne strane, eksplicitno pominje Gotjeovu maksimu „la consolation des arts“, a sa druge, govori o sebi kao „posmatra [u] sopstvenog života“ (SDG, 144–145). Osim što u ovoj glavi, a mi bismo rekli u itavom romanu, imamo simpozijum mišljenja, pozicija sa koje govori Vajld, autoritet na koji se poziva, stalno se menja. Umetnost kao uteha odnosi se na Gotjeovu maksimu: „L’art est ce qui console le mieux de vivre“ („Umetnost je najbolja uteha života“), a „posmatra “ na Gotjeov predgovor za Bodlerovu zbirku *Les Fleurs du Mal (Cve e zla)* (Stokes 1978, 31). Otuda Stouks Dorijana „ita“ kao dendija. Dorijan Grej je moderan tip kakav je Bodler, preciznije re eno kakva je Gotjeova slika o Bodleru. Kada Dorijan govori o svom razvoju kao „la consolation“ i poverenju u ideju umetnosti radi umetnosti, osim Gotjea, Stouks tu vidi i „modernog“ kriti ara kakav je Pejter. Dorijan je onaj idealni kriti ar kakvog je Pejter opisao u svojoj *Renesansi*, koji poseduje „mo da ga duboko uzbudi prisustvo lepih predmeta“ (Pejter 1965, 9). A Dorijan je i Pejterov posmatra o kome on govori u svom romanu *Mario Epikurejac*: „, ak i tamo gde najrazdraganije u estvuje [...] ipak suštinski nije ništa drugo do posmatra “⁶⁶. Stouks na kraju kaže da je lord Henri zapravo Pejter, a Dorijan Grej ništa drugo do neuspela verzija Pejterovog ideala.

⁶⁶ „,[E]ven in his most enthusiastic participation... still essentially but a specator“ (Stokes 1978, 31). [Prevod: P. M.]

Složen sistem ideja o umetnosti nalazi se u romanu *Slika Dorijana Greja*. Umetnost kao uteha omogućava Dorijanu da se povuče iz sveta i bude posmatra samoga sebe kao objekta. Potom, umetnost kao delatnost koja otkriva umetnika u slušaju slikara Bazila. I, konačno, ideja da je čovek koji vrednuje umetnost postati umetnik života (Stouks ne kaže na koga se ovo odnosi), predstavlja krajnju utehu. Problem sa kojim se Vajld suočio prilikom pisanja romana jeste „empirijska“ potvrda sopstvenih ideja, posebno što su okolnosti u kojima je živeo predstavljale opasnost za njega, i kao umetnika i kao ličnost. Otuda Vajld, prema Stouksu, može samo da naslika Dorijana u stanju prelaza, ali ne i da razreši problem. Fraze „uteha umetnosti“, „posmatra života“ jesu fraze koje je Vajld koristio tokom celog života, ali nijedan od njegovih „mentora“, ni Gotje ni Pejter, nisu mu ponudili rešenje ili utehu. Po našem mišljenju, pošto se veđ dotakao ovih stavova, Stouks nije postavio ključno pitanje. Ako umetnost nudi utehu, po našem mišljenju modernu verziju katarze, nije li onda umetnost korisna (*utile*)?

Naredna dva poglavlja Stouks posvećuje Vajldovom dramskom stvaralaštvu. Pomenu samo da osmu glavu Stouks počinje Vajldovim rečima o drami kao „mestu gde se umetnost i život sreću“ („the meeting-place of art and life“), odnosno „gde se umetnost vraća životu“ („where art returns to life“) (Stokes 1978, 32). Skrenuli smo pažnju na ove stavove zbog toga što idu u prilog našoj tezi koju bi Velek odredio kao panesteticizam, odnosno tezi da Vajld nije uvek i dosledno zastupao larpurlartističku ideju o samodovoljnoj umetnosti odvojenoj od života. U poslednjoj, desetoj glavi Stouks osim uzgredne napomene da je Vajld u svoja poslednja dva dela, *Baladi o tamnici u Redingu* i *De profundis*, promenio svoje ranije stavove, ne kaže ništa više što bi nam bilo od koristi za problem kojim se mi bavimo u ovom radu.

Džulija Pruit Braun

Džulija Braun (Julia Prewitt Brown) u svojoj knjizi *Kosmopolitska kritika: filozofija umetnosti Oskara Vajlda* iz 1997. godine bavi se onim što ona misli da je najvažnija Vajldova književna zaostavština, a to je njegova filozofija umetnosti: šta jeste umetnost, a šta nije, šta zna i iskustvo umetnosti u savremenom svetu, kakav je

odnos umetnosti i života i njegove etike, pragmatične i svakodnevne strane.⁶⁷ Prema Braunovoj, Vajldova estetička teorija kao i Nietzscheova, Šilerova, Novalisova i Boderova stoji u bliskoj vezi sa njegovom političkom vizijom. Vajld je video etičke prednosti socijalizma, ali i njegova ograničenja u pogledu estetike, u smislu da se socijalizam nije bavio pitanjem umetnosti. Prema Braunovoj, Vajld je filozof koji traži rešenje za obe vrste imperativa, etički i estetički, a rešenje je našao u kosmopolitskoj kritici.⁶⁸

Kao važne studije o Vajldovoj estetici Braunova pominje svega tri: knjigu Eduarda Roditija iz 1947. godine, esej o Pejteru i Vajldu u knjizi *The Mountain in the Sunlight (Planina na suncu)* Alick Vest (Alick West) iz 1958. godine i Elmanov uvodni tekst napisan za knjigu *Umetnik kao kritičar*. Pomenivši laskavu ocenu Lajonela Trilinga⁶⁹ kako važnost Vajlda ka mislioca počinje da se pokazuje, Braunova smatra da se Trilingovo proročanstvo iz 1972. godine, uprkos pojavi brojnih studija o Vajldu, zapravo nije ispunilo. Studije su posvećene ili Vajldovom identitetu⁷⁰ ili ga posmatraju kao profesionalnog pisca u okviru potrošačke kulture, na primer, R. Ganijer (Regenia Gagnier) i Dž. Fridman (Jonathan Freedman).

Iako je Vajldov kritički rad dobio visoke ocene od autoriteta kao što su V. K. Vimsat, L. Triling i H. Blum, on u široj akademskoj zajednici i dalje ostaje neprimenjen. Prema Braunovoj, trenutne „materijalističke“ tendencije (pretpostavljamo da misli na kulturni materijalizam) nisu ni u mogućnosti da objasne idealizam prisutan u Vajldovoj misli. Vajlda koji je nastojao da promeni viktorijansku društvenu i estetičku kritiku treba videti u kontekstu evropske misaone tradicije koju čine Kant, Šiler, Kjerkegor, Nietzsche, Benjamin i Adorno.

Što se Vajldove estetike tiče, Braunova smatra da se ona ne može objasniti isključivo autonomijom umetnosti ili lepotom kao vrhunskom vrednošću. U pitanju je konvencionalno gledište koje u Vajldu vidi samo estetu. Suprotstavljanje moralu koje se uzima kao glavni dokaz Vajldove „kule od slonova“ odnosi se samo na puritanski, filistarski moral, odnosno koncept savremenika po kome umetničko delo može da ima

⁶⁷ Braunova upotrebljava termin filozofija umetnosti. Tokom prikaza njene knjige mi ćemo kao sinonime koristiti i termine estetika i estetička teorija. Termine estetika i filozofija umetnosti izjednačio je Hegel na početku svoje *Estetike*. Videti u: Hegel 1970, 4–15.

⁶⁸ Termin kosmopolitska kritika koji se nalazi u naslovu studije Džulije Braun uzet je iz dijaloga „Kritičar kao umetnik“. U tom dijalogu Gilbert kaže: „Kritika je ta koja nas čini kosmopolitima“ (KKU, 144).

⁶⁹ Videti u: Triling 1990, 156.

⁷⁰ Ovim pitanjem bavili su se sledeći autori: Richard Delamora (Richard Dellamora), Džonatan Dolimur (Jonathan Dollimore), Linda Dauling (Linda Dowling), Geri Šmidgal (Gary Schmidgall), Kristofer Nazar (Christopher Nasaar), Džefri Viks (Jeffrey Weeks) i Džon Stouks (John Stokes). Primetimo samo da Braunova ne pominje Alana Sinfilda i njegovu studiju *Wilde Century (Vajldov vek)*.

direktne moralne posledice.⁷¹ Prema Braunovoj, Vajld je zapravo pokušavao da i pisanjem i u životu prevaziđe odvojenost oblasti morala od oblasti estetike, a to je postigao svojom kosmopolitskom kritikom.⁷²

Kada je reč o Pejterovom uticaju, Braunova smatra da je on mnogo manji nego što se to obično misli, te da je Vajld veći i suptilniji mislilac od Pejtera. Vajld je, smatra Braunova, zapravo prevazišao Pejterov impresionizam. Za Pejtera, a to se vidi u zaključku *Renesanse*, utisci predstavljaju znanje. Braunova smatra da Pejter zbog ovakvog shvatanja ostaje u tradiciji engleskog empirizma Loka i Hjuma. Vajld je prevazišao Pejterov subjektivizam (impresionizam) ne time što ga je negirao, već oslanjanjem na Kantovo shvatanje subjektivnosti. Kao drugi dokaz njihove razlike navodi dobro poznatu reakciju Pejtera na Vajldove *Namere*. Pejter je sam rekao da je Vajld, kao nijedan drugi pisac, najbolji nastavljač Arnoldovog rada. Primitimo da je Braunova jedna od retkih proučavalaca koji na ovakav način sagledavaju Vajldov takozvani dug prema Pejteru.

U prvom poglavlju Braunova kaže da je Vajld od detinjstva shvatao odnos umetnosti i života kao igru, da je svoje estetičke teorije razvijao trideset godina, a zapisivao svega deset, te da je u *De profundis* pokušao da shvati najtežu umetnost, „umetnost življenja“, da joj otkrije formu. Ovo poglavlje, uglavnom posvećeno Vajldovom životu, kao glavni problem ističe sledeće pitanje: kako ostati veran životu, a ne izdati umetnost? Umetnost za Vajlda ne predstavlja beg iz stvarnosti nego jedini mogući način da razume život. Braunova smatra da je Vajldov pogled na umetnost i život, kao i njihov odnos „prосто takav“ – kontradiktoran. Braunova zapravo ponavlja ono što je Velek označio terminima panesteticizam i larpurlartizam, a Elman imenima *Jejtsa* i *Ženea*.

Vajldova životna preokupacija jeste pitanje odnosa između umetnosti i života i pokušaj da se ta dihotomija prevaziđe. Kao primer Braunova navodi Gilbertove reči: „Posredstvom Umetnosti, i samo Umetnosti, možemo da postignemo savršenstvo; posredstvom Umetnosti, i samo Umetnosti, možemo da zaštitimo sebe od niskih pogibelji stvarne egzistencije“ (KKU, 119). Braunova kaže da umetnost kod Vajlda označava dve „stvari“: umetničko delo i estetičku sposobnost. Ta sposobnost postoji u

⁷¹ Upravo taj koncept Vajld je predstavio u romanu *Slika Dorijana Greja* u poglavlju u kojem Dorijan od lorda Henrija dobija žutu knjigu.

⁷² Braunova kaže da kosmopolitizam ne znači isto što i internacionalizam (Marksa, Trotskog) i multikulturalizam (savremeni koncept). Za razliku od internacionalizma, kosmopolitizam se ostvaruje isključivo „kroz umetnost“ („*through art*“) (Brown 1997, 26). Braunova, međutim, ne objašnjava po čemu se kosmopolitizam razlikuje od multikulturalizma.

svakom od nas i ona nam omogu ava ne samo da razumemo pojedina no umetni ko delo nego i „život“. U na inu na koji Vajld koristi re i umetnost i život Braunova vidi odavanje pošte velikim viktorijanskim prethodnicima: Tomasu Karlajlu, Džonu Raskinu, Džonu H. Njumanu, Džonu S. Milu i Metjuu Arnoldu. Svi oni bili su uhva eni u zamku dualizma: etika ili estetika, a svaki pisac je to izrazio na svoj na in, svojim terminima. Ovi pisci bliži su Vajldu od Pejtera kod koga, sa jedne strane, postoji potpuni kolaps izme u umetnosti i života, a sa druge, svojom teorijom o utiscima kao da negira specifi nost umetnosti, kao da ulno iskustvo umetnosti nije suštinski *razli ito* (Brown 1997, 3) od drugih ulnih utisaka.

Razliku u odnosu na Pejtera Braunova nalazi i u tome što Vajld kaže da ne postoje brojne umetnosti nego samo jedna umetnost, odnosno jedan imaginativan princip.⁷³ Po Braunovoj, Vajld se ovde „oslanja“ na Platona. Da je Braunova ispravno shvatila Vajlda, možemo navesti primere iz njegovih eseja. U tekstu „Pero, olovka i otrov“ Vajld govori o „iskonskoj klici“, a u „Propasti laganja“ traga za prvim umetnikom („ko je [...] prvi pripovedao“) i prvobitnom umetnoš u („umetnost po inje apstraktnim ukrasima [...]“) (PL, 38, 42).

Vajld je morao, smatra Braunova, nekako da poveže umetnost i život, ali ne preko Pejterovih utisaka nego na novoj osnovi koja ne bi vodila u viktorijansku suprotnost umetnost/život, estetika/etika ili lepo/istina. On je to uspeo konceptom kosmopolitske kritike i nastojanjem da od *života* napravi umetni ko delo. Drugim re ima, esteti ki potencijal koji postoji u svakom od nas može da posluži ne samo za stvaranje dela nego i za stvaranje kritike, odnosno života. Ostatak prvog poglavlja posve en je Vajldovom životu, njegovom tragi nom kraju koji autorka sagledava pozivanjem na Kjerkegorovo delo *Ili-ili*.

U drugom poglavlju Braunova se bavi Vajldovim prethodnicima. Na po etku ovog poglavlja ona objašnjava klju ni termin kosmopolitizam. Ukazuje na etimologiju re i kosmopolita, i njeno zna enje suprotstavlja provincijalnom (lokalnom). Osim toga, Braunova ukazuje na još dve distinkcije (nomad i patriotizam/nacionalizam). Kosmopolita ne zna i isto što i nomad – tako je Delez ozna avao Ni ea.⁷⁴ Dok nomad nema korene, kosmopolita pušta korene gde stigne.

⁷³ Pitanje da li ispod svih umetnosti leži neka umetnost sa velikim u, otvoreno je za diskusiju. Ako pogledamo ne samo sredstva koja koriste razli ite umetnosti, nego i na ine njihovog stvaranja i na ine uživanja u njima, in se da je vrlo teško govoriti o umetnosti („kao takvoj“).

⁷⁴ Pretpostavljamo da Braunova pravi ovu razliku da bi se ogradila od novijih koncepata subjektivnosti. Tri godine pre *Kosmopolitske kritike* pojavila se knjiga *Nomadic Subject (Nomadski subjekt)* Rouzi

Braunova potom ista je da kosmopolitizam ne zna i nužno negiranje patriotskog ose a(n)ja i ose a(n)ja nacionalne pripadnosti.⁷⁵ Prema Braunovoj, Vajld je bio svestan sebe kao Irca, ali je uspeo da se dekolonizuje.⁷⁶ Vajldovu svest o nacionalnoj specifičnosti dokazuje rečenicom iz *Namera*: „[U]metnost neke zemlje tek u kontaktu sa umetnostima drugih naroda zadobija osobeni, odeljeni život koji nazivamo nacionalnošću u [...]“ (KKU, 112).

Braunova smatra da je etnički (nacionalni) element bitan za formiranje kosmopolitske svesti. U evropskoj književnosti kosmopolitizam nastaje pojavom Rusoa i francuskog prosvetiteljstva XVIII veka koji u ime savremene (tekuće) književnosti odbacuje klasičnu književnost, a popularizuje ga Madam de Stal. Iako su engleski romantičari bili intoksirani Francuzima, njihovi naslednici, veliki pisci viktorijanskog perioda, zadržavaju osećaj „rasne superiornosti“ Engleza. Braunova kaže da se ostaci tog nacionalizma mogu videti čak i kod nekonformista Bernarda Šoa i Džordža Velsa koji su podržali rat Engleske protiv Bura („Boers“).

Vajldova kosmopolitska kritika otuda nije samo esteticizam ili etička estetika nego i koncept koji nacionalizam dovodi u pitanje. Na njegov kosmopolitizam uticali su stoici koji su doveli u pitanje podelu na Grke i varvare, kao i rano hrišćanstvo, ta nije apostol Pavle koji je rekao da nema Jevreja i ne-Jevreja, robova i slobodnih ljudi. Upravo zbog kosmopolitizma Vajldov esteticizam predstavlja nešto mnogo više od antiburžuskog stava i „kontre“ utilitarnoj funkciji književnosti i umetnosti. Vajld se, prema Braunovoj, time suprotstavio i dvema dominantnim tendencijama u filozofiji: britanskom empirizmu (Dž. S. Mila, Herberta Spensera) i francuskom pozitivizmu (Ogista Konta).

Vajld živi u periodu kada kosmopolitizam počinje da cveta. Zbog previranja iz 1848. godine u Englesku pristižu izbeglice iz Evrope (pre svega Nemačke, Francuske i Italije), a što utiče na porast nacionalizma u imperiji i slavljenje „engleštva“. Time

Brajdoti (Rosi Braidotti). Njenu knjigu nismo imali prilike da čitamo, ali na osnovu podataka iz druge ruke znamo da koncept subjekta Brajdotijeva formira na Njegovim pretpostavkama.

⁷⁵ Braunova pravi, po našem mišljenju, važnu razliku između patriotizma, ljubavi prema državi, i nacionalizma tzv. ljubavi prema narodu. Smatramo da ovim ukazuje na važnu razliku između države (koju čine građani) i naroda. Vajld je idealan slučaj za ovu vrstu problema. Možemo postaviti pitanje koja država je njegova domovina: Irska ili Engleska? I drugo, kojoj književnosti on pripada: irskoj ili engleskoj? Ne verujemo da ova pitanja mogu dobiti jednoznačan odgovor budući da je Vajld Irac koji piše na engleskom i francuskom jeziku. Sličnog mišljenja je i Ketrin Vort (Katherine Worth) (Brown 1997, 25). Ona smatra da je Vajld prvi iz izvanredne grupe irsko-evropskih dramskih pisaca koji su živeli izvan Irske, a pisali na francuskom.

⁷⁶ Bilo je samo pitanje vremena kada će Vajld po etički da se čita iz „postkolonijalnog“ ugla. Knjiga Džarlata Kilina (Jarlath Killeen) *Fairy Tales of Oscar Wilde (Bajke Oskara Vajlda)* iz 2007. godine pristupa Vajldovim bajkama upravo iz ugla odnosa imperije, Engleske i kolonije, Irske.

nastaje sukob izme u „niske“ umetnosti sa nacionalisti kom temom i „visoke“ umetnosti kosmopolitske kulture koju e predstavljati Vajld.

Vidimo da je Braunova dala zanimljivo i ini se dosta ubedljivo tuma enje povezanosti Vajldove estetike sa politikom. Kao bitan uticaj na Vajldovu utopiju u eseju o socijalizmu ona izdvaja Kanta i njegovu ideju federacije ili lige naroda. Braunova smatra da se Kant i Vajld mogu kritikovati kao detinjasti, njihovi pogledi kao akademski, istiniti u teoriji, ali ne i u praksi itd. Kantova ideja po kojoj je drugi ovek cilj, a ne sredstvo, putovala je od Karaljla preko Pejtera do mladog Vajlda, a možda je on do nje došao i itanjem Kanta na Oksfordu. Što se samog eseja ti e, Braunova smatra da je Vajldu socijalizam sredstvo, a ne cilj i skre e pažnju na jednu važnu injenicu. Vajld je pokazao svest da materijalisti ki, tehni ki napredak sam po sebi ne e dovesti do smanjenja netolerancije ili sujeverja.

Braunova potom daje kratak pregled Vajldovog duga spram velikih engleskih pisaca viktorijanskog perioda. Ona isti e da ne postoji jedinstven viktorijanski eti ki ideal. Etika je povezana sa liberalizmom (Arnold) ili konzervativizmom (Mil); ona može biti religiozna (Arnold) ili sekularna (Karlajl). No, ono što im je svima zajedni ko jeste teorijski zastoj. Dilemu estetika vs. etika, koja e svoj najsavršeniji izraz na i u Kjerkegorovom delu *Ili-ili*, svaki pojediniviktorijanski pisac izrazio je na svoj na in, svojim terminima. Na primer, Karlajl u „Znacima vremena“ („The Signs of the Times“) (1829) govori o razlici izme u „dinami kog“ (unutrašnje, emotivne, esteti ke potrebe) i „mehani kog“ (spoljašnje, eti ke i politi ke odgovornosti). Kod Arnolda ovo je izraženo kao helenizam (spontana svest) i hebreizam (stroga savest). Šta e Vajld da uradi sa nasle enom dilemom? Pa da se slobodno igra i „spaja nespojivo“, na primer, Milovu eti ku ideju slobode sa Arnoldovom esteti kom idejom kulture, a Raskinovu hriš ansku teologiju umetnosti sa Pejterovom paganskom teologijom iskustva.

Karlajl je u tehnici video opasnost po dinamiku unutrašnjeg života i degradaciju religioznog života (kod njega je unutrašnjost suštinski religiozna). Prema njegovom shvatanju, sloboda bez koje je unutrašnji duhovni život nemogu zavisi od promene institucija. Vajld Karlajla postavlja naglavace u eseju o socijalizmu. Socijalizam ne e ostvariti svoje ciljeve sve dok se pojedinci ne promene i ne ostvare unutrašnju harmoniju.

Što se kardinala Njumanu ti e, uticaji o kojima Braunova govori, po našem mišljenju, nisu od suštinske važnosti za Vajldovu filozofiju umetnosti. Braunova uticaj vidi prvo u stilu i na inu pisanja proze; potom kaže kako je Njumanov prelazak u

katoličanstvo možda uticao na Vajldovo „koketiranje“ sa Rimom; i, konačno, Njuman je opoziciju etike i estetike razrešio u ritualima rimokatoličke crkve, a u tim ritualima Vajld je mogao da zadovolji svoju sklonost ka kostimu i dekoru.

Kada je reč o Raskinu (i preraphaelitima), on je etičko-estetički dualizam želeo da prevaziđe hrišćanskom doktrinom. Prema Raskinu, etička istina je svoj savršen izraz našla u srednjovekovnoj hrišćanskoj umetnosti, a moralno se zasniva na (hrišćanskoj) estetici „ukusa“. Otuda je logično što je egipatske piramide video kao ružne. Bile su ružne iz etičkih razloga budući da su zasnovane na robovskoj ekonomiji. Vajldu je zbog poznavanja grčke književnosti Raskinova hrišćanska sinteza morala delovati preusko ili nedovoljno. Sa druge strane, neke ideje je ostaviti traga, pa je u *Duši ovekovo*j tvrditi kako je pravi Hrist srednjovekovni Hrist, a u *De profundis*u da je umetnost refleksija patnje i bola.

Kada je u pitanju odnos prema preraphaelitima,⁷⁷ prema Braunovoj, Vajld je gajio rezervu spram njihovog kulta lepote i zahtevao da lepo bude prisutno u svakom životnom aspektu (kuće, nameštaj, odeća i fabrike). Ovaj zahtev ne rešava pitanje uloge lepog u *životu*. Njihovo nastojanje da se na ovaj način izbore sa etikom i estetikom on ironijski podriva slikom utopije u *Duši ovekovo*j i herojskom borbom u *De profundis*u da estetički shvati sopstvenu moralnu propast. Vajldovi napadi na javni ukus, ukus publike, nastali su pod uticajem Rosetija i Svinberna, a tragove toga možemo videti i u eseju „Pero, olovka i otrov“ u kojem satirično insistira na nemoralnosti umetnosti.

Sa druge strane, Vajld se nikada, po mišljenju Braunove, nije zalagao za liberalnu poziciju slobode izraza u umetnosti. Ona to objašnjava na sledeći način. Mil se zalagao za „slobodu diskutanja“, slobodno društvo koje se zasniva na opštem obrazovanju, otvorenoj debati i racionalnim ljudima. Prema Braunovoj, Vajld je gajio skepsu spram ovakvih stavova, budući da nije bio siguran da genije može da cveta u tako koncipiranoj demokratiji.

U trećem poglavlju Braunova se usredsređuje na Vajldovu etičku estetiku („ethical aesthetic“) (Brown 1997, 51). Prema Braunovoj, Vajld nije došao do te postavke samo putem iskustva umetnosti.⁷⁸ Opoziciju estetika/etika koju je nasledio od viktorijanaca Vajld nije razrešio sintezom nego kontradikcijom. Sa jedne strane,

⁷⁷ Na početku svoje karijere Vajld govori preraphaelitskim idiomom, npr. upotreba sintagme „kuća je lepa“ („the House Beautiful“) (Brown 1997, 43).

⁷⁸ Pretpostavljamo da pod iskustvom Braunova podrazumeva obe strane tog iskustva: stvaranje i uživanje/proučavanje.

ukazivao je na njihovu povezanost, a sa druge, zadržao razliku koja postoji između u te dve oblasti.

Tu kontradikciju Vajld ponavlja i na nivou odnosa umetnosti i života. Ako Vajld po inje radikalnom separacijom umetnosti od života, on završava ukazivanjem na njihovu suštinsku vezu preko koncepta umetnosti života („an art of life“) (Brown 1997, 52), odnosno ideala ljudske savršenosti.

Kao primer Braunova navodi delove iz eseja „Kritičar kao umetnik“. Tamo se kaže da je život sa „umetničkog stanovišta“ „promašaj“, a potom kako „[P]osredstvom Umetnosti, i samo Umetnosti, možemo da postignemo savršenstvo“ (KKU, 115, 119). Ako umetnost ima moć da nas transformiše, „produhovi“ („spiritualize“) (Brown 1997, 52), onda se to razlikuje od po etnog stava po kojem je umetnost izdvojena u odnosu na život. Me utim, kontradikcija je i dalje tu. Umetnost može da uti e na ljudsku svest samo ako se drži podalje od života i njegovih prljavština i opasnosti. Prema Braunovoj, Vajldova namera je da zadrži obe pozicije, što on i ini. On iznosi oba stava i ne odlučuje se ni za jedan.

Vajldova estetika „osuda“ života je, smatra Braunova, moralna. Život ne uspeva da dostigne naše duhovne sposobnosti zato što mu nedostaju forma i duh („form and spirit“) (Brown 1997, 53). Ideja da ćemo se u životu ili samim životom ostvariti, posti i naše savršenstvo, gruba je greška. Braunova kaže da pod životom Vajld ne podrazumeva samo život pojedinca i „prirodne“ okolnosti nego i društvo i njegove institucije. Otuda Vajld govori o tome da umetnik „prihvata životne činjenice“ kako bi otkrio i njihovo „pravo etičko značenje“ (KKU, 134).

„Estetika je iznad etike“ (KKU, 146).⁷⁹ Ali ne zato što je etika podređena esteticima. Etika, kako kaže Vajld, omogućava postojanje (egzistenciju).⁸⁰ Ali etika ne može dati životu ono što mu samo umetnost može dati, a to su „razvoj, i raznovrsnost, i promen[a]“ (KKU, 146). I samo nam estetika, a ne neki apstraktni etički sistemi, može pomoći da „prevazićemo nacionalne predrasude“ (KKU, 145). Prema Vajldu, „svi će ljudi brabiti“ neće se ostvariti nekom apstraktnom doktrinom o bratstvu, nego jedino kultivisanjem kritičkog razumevanja drugih kultura i njihovih tradicija. Što se pojedinca

⁷⁹ „Aesthetics are higher than ethics“ (Wilde 1997, 1015). Vajld estetiku i etiku u ovom odeljku eseja „Kritičar kao umetnik“ upotrebljava u pluralu što se ne vidi u prevodu na srpski.

⁸⁰ Sledeće rečenice izostavljena je u izdanju *Namera* na srpskom jeziku: „Ethics, like natural selection, make existence possible“ (Wilde 1997, 1015). (Etike, kao prirodna selekcija, omogućavaju postojanje. [Prevod: P. M.] Braunova smatra da se ove rečenice mogu čitati na dva načina. Etika omogućava postojanje kao takvo i onda prethodi egzistenciji kao nekakva Platonova ideja. Etika omogućava da se postojanje ostvari realizuje, te postoji istovremeno sa njim.

ti e: „[e]ti ko dejstvo umetnosti [...] u formiranju karaktera, odredio je Platon, jednom za svagda“ (KKU, 91).⁸¹

Ose aj za lepo („sense of beauty“) (Brown 1997, 56) od suštinske je važnosti za razvoj ne ijeg eti kog bi a. Vajld, naravno, ne tvrdi da estetsko ulo („aesthetic sense“)⁸² (Brown 1997, 56) automatski ini ljude dobrima, nego da estetsko ulo i samo estetsko ulo može da u ini ljude stvarno dobrima. Vrhunac Vajldove misli glasi ovako: „Kad dosegnemo istinsku kulturu [...] mi postizemo savršenstvo [...] onih za koje je greh nemogu [...] zato što nisu kadri da požele išta što bi vre alo dušu“ (KKU, 147). Bavljenje umetnoš u, naravno, može loše da uti e na ljude. Zanimljivo je da Braunova kao dokaz navodi ne stvarnost nego književnost, preciznije književne likove – lorda Henrija i Gilberta Ozmonda. Me utim, Vajldov stav je ipak da estetika i samo estetika može da nas inicira u plemenita ose anja o kojima ina e ništa ne bismo znali.

To ne zna i da nas umetnost u i vrlini. Vajld esto pominje kako je greh važan element progresa. Ali to ne zna i da nam je Vajld rekao: grešite. U Vajldovom grehu kao elementu progresa Braunova vidi anticipaciju Stivena Dedalusa i njegovog *non serviam*. Prema Vajldu, samo kultivisanjem svoje unutrašnjosti, što je esteti ki zadatak, postizemo sopstvenu eti ku savršenost. Ono što Vajld zove kritikom jeste kultivisanje onoga unutrašnjeg, i zato umetnost, kritika, kultura moraju biti potpuno odvojene od života. I sada dolazimo do klju nog zaklju ka Braunove, po nama, vrlo ispravnog. Vajldova subjektivna kritika je zapravo „najobjektivniji“ oblik kritike budu i da je apsolutno oslobo ena (od) svih spoljašnjih (stvarnih, životnih) merila i uticaja.

Drugi deo ovog poglavlja Braunova je posvetila zanimljivim paralelama koje postoje izme u Vajlda i Ni ea. Obojica su završila klasi nu filologiju, ali se nisu zaustavili na lingvistici; služe se paradoksom i aforizmom kako bi pružili otpor sistemati nom na inu mišljenju; doživeli su tragi an kraj (jedan je završio kolapsom i ludilom, drugi u zatvoru); obojica su na kraju karijere mogla sebe s pravom da smatraju „razapetim“, obojica su voleli Grke: Vajld Apolona, Ni e Dionisa i predsokratovce; obojica su se bavili umetnoš u života (*Ecce Homo* i *De profundis*).

⁸¹ Vajld, dakle, „priznaje“ da umetnost jeste (ne)moralna. Kao dokaz toga možemo navesti Vajldovo shvatanje katarze. Prema Braunovoj, koncept Platonovog u enika Aristotela jeste prevashodno esteti ki fenomen, ali taj fenomen ima i moralne posledice (Brown 1997, 56).

⁸² „Aesthetic sense“ preveli smo kao estetsko ulo, iako nam se ini da bi bilo pravilnije re i esteti ki ulo. Isti problem postoji i sa terminima *estetska* hirurgija i *estetsko* vaspitanje. Ako bismo se držali analogije sa terminima kao što su estetski predmet odnosno esteti ka svest/funkcija i esteti ki doživljaj, zar ne bi bilo pravilnije govoriti esteti ka hirurgija i esteti ko vaspitanje? Estetsko ulo je, naravno, ništa drugo do tzv. ukus.

Sa druge strane, Vajld i Ni e se razilaze u pogledu ekstremnog anarhizma, slavljenja samožrtovanja, denunciranja demokratije i pozivanja na rat. Vajld nikada nije otišao toliko daleko koliko Ni e. On nije bio apsolutni esteta. Njegov rani esteticizam nastao je pod uticajem hladnog Gotjea, a ne vatrenog Pejtera. Sagledao je ograni enja larplartisti ke doktrine kod prerafaelita i Vislera, budu i da je Vajldu lepota potrebna ne samo u muzejima nego i u životu kao živo prisustvo („living presence“) (Brown 1997, 61).

U poslednjoj, etvrtoj glavi Braunova se bavi esejom „Propast laganja“, romanom *Dorijan Grej* i *De profundisom*, a mi emo skrenuti pažnju na njene klju ne postavke. Braunova skre e pažnju da Vajldov dijalog za razliku od istoimenog Vivijanovog eseja nije protest, odnosno da propast laganja (fikcije, umetnosti) nije nešto zbog ega treba „protestovati“. Drugim re ima, Vivijanov visok ton i samozadovoljstvo jesu oblik Vajldove parodije i distance spram na ela „nove estetike“. No, Vivijan je i Vajldov glasnogovornik i on predstavlja Vajldovu iskrenu želju da prona e novu filozofiju umetnosti.

Kao glavnu ideju eseja Braunova isti e ukazivanje na paradoksalnu prirodu istine (Japan je ista invencija). Braunova u ovome vidi uticaj Kanta koji je pokazao da apsolutna ili ve na istina nije dostupna ljudskom razumu. Druga važna ideja jeste kritika njemu savremene kulture. Pri om o propasti laganja i udovišnom obožavanju injenica Vajld kritikuje kulturu u kojoj je štampa zamenila umetnost. Stoga umetnost postaje beskorisna i ne predstavlja ništa drugo do sebe samu. Braunova smatra da je Vajld insistirao na autonomiji umetnosti zbog pojave nove kulture – potroša ke.⁸³

Braunova skre e pažnju na kontradikcije u eseju. Vajld insistira na tome da su umetnost i život dve odvojene sfere, na primer umetnost „ne izražava ništa do sebe samu“ (PL, 57). A sa druge strane, govori o njihovoj suštinskoj povezanosti: „život od umetnosti [...] uzima duhovnost, dubinu misli i ose anja, duševno previranje ili spokoj“ (PL, 45). Njihovu povezanost Braunova vidi i u ideji da život imitira umetnost ili da je život najbolji u enik umetnosti. Vajld želi da kaže kako je život bez umetnosti bezvredan („thinness“) (Brown 1997, 72). Vajld je mimeti ko-ekspresivnu teoriju umetnosti⁸⁴ potpuno preokrenuo i time razrešio kontradikciju svog esteticizma. Umetnost i život su i odvojeni i povezani.

⁸³ Na sli an na in i Bel-Viljada objašnjava pojavu umetnosti radi umetnosti (Bel-Viljada 2004, 45–70).

⁸⁴ O mimeti koj i ekspresivnoj teoriji umetnosti videti u: Abrams 1958, 8–14, 21–26.

Kada je reč o *Dorijanu Greju*, Braunova ga čita u kontekstu Benjaminovog eseja „Umetni ko delo u veku svoje tehnike reprodukcije“⁸⁵. Odnos Dorijana i njegovog portreta jeste parabola o našem odnosu prema umetni kom delu. Njegovo nastojanje da portret čuva u privatnosti, da ga sakrije, govori o moći i fetiša. Dorijan ne može da se odupre da ga gleda u tajnosti. Potom, portret kao simbol umetni kog dela služi kao dokaz, dokument, što je i razlog njegovog uništenja. Međutim, uništavaju i portret, uništava i sebe. Drugim rečima, ako se uništava umetnost, uništava se i čovečanstvo.⁸⁶ Istu ideju Vajld je pokazao i na primeru sudbine Sibile Vejn. Pošto je uništila umetnost na daskama koje život znače, Dorijan je morao da je uništi. A treće značenje koje Braunova čita iz portreta jeste odnos dela i konteksta u kome je nastalo. Tek kada se delo oslobodi svog konteksta (Dorijana), ono postaje lepo. Danas kad gledamo egipatske piramide, da li zaista kao Raskin osećamo patnju onih na kojima le ima su sagrađene ili jednostavno uživamo u njihovoj veličanstvenoj lepoti?

Kada je reč o *De profundis*, po Braunovoj, ono nije samo lično pismo. Ključna ideja koju Vajld daje jeste viđenje Hrista pod uticajem Renana, a Braunova ga analizira ukazivanjem na sličnosti sa Ničeovim *Antihristom*. U zaključku svoje briljantne studije Braunova skreće pažnju na Vajldov stav da je sva umetnost „beskorisna“. Ona smatra da umetnost mora biti takva jer je to jedini način da u potrošačkom društvu opstane i traje.

Heder Markovi

Umetnost poze: teorija performansa Oskara Vajlda (The Art of the Pose: Oscar Wilde's Performance Theory) Heder Markovi (Heather Marcovitch) iz 2010. godine poslednja je knjiga koju ćemo predstaviti. Ona je dobar primer savremene mode u proučavanju književnosti koju bismo nazvali „primenjena teorija“. Čini se da ta moda primenjuje sledeći postupak: uzme se neka teorija, bilo koja i onda se kroz njene termine kao kroz sito i rešeto propusti neki pisac, bilo koji. Džonatan Kaler „našu“ „primenjenu teoriju“ ilustruje na sledeći način: „Šta? Nisi čitao Lakana? Kako možeš da govoriš o poeziji a da se ne osvrneš na spekularnu tvorbu govornog subjekta? [...] Kako

⁸⁵ Benjamin je u ovom eseju izložio poznatu ideju o tome kako je pojavom novih tehnika sredstava fotografije i filma, masovnom proizvodnjom i reprodukcijom umetničkih dela, umetničko delo izgubilo svoju auru – ono više nije jedinstven i originalan predmet koji ima svoje posebno mesto. Videti u: Benjamin 2008, 101–123.

⁸⁶ Namačitanje Braunove ličnice na *index librorum prohibitorum* – spaljivanje knjiga obično se završava spaljivanjem ljudi.

možeš da pišeš o viktorijanskom romanu, a da se ne služiš Fukoovim prikazom razvitka seksualnosti i hysterizacije ženskog tela, ili ukazivanjem Gajatri Spivak na ulogu kolonijalizma u stvaranju velegradskog subjekta? [...] Spivak? U redu. A da li si itao kritiku Benite Pari povodom zaključka Spivakove i njen odgovor?“ (Kaler 2009, 26).

U uvodnom poglavlju Markovi eva definiše pojmove persone i performansa koje će koristiti prilikom analize Vajldovog dela i ličnosti. Prema njenom mišljenju, Vajld je još od studentskih dana bio zainteresovan za pitanje performansa i identiteta, kao i za njihov odnos. Kada Markovi eva kaže da Vajld ne gleda na sopstvo („self“) kao na autentično i celovito (Marcovitch 2010, 10), ona Vajldove poglede identifikuje sa, po našem mišljenju, poststrukturalističkim viđenjem subjekta.⁸⁷ Markovi eva smatra da je performans kao umetnost sopstva teorijska paradigma kojom Vajld uobličava svoje pisanje.

Sa Vajldom se radi (savremena) teorija performansa (mešavina fenomenologije, teatrologije i antropologije), a kao primer navodi Stanislavskog. Smatramo da autorka greši budući da teorija glume Stanislavskog koja poziva na uživanje u uživljavanju (iskrenom proživljavanju osećanja na sceni) teško može da se poveže sa Vajldovim konceptima laganja i maske ili stavom da je sva loša poezija posledica iskrenih osećanja.⁸⁸

Markovi eva smatra da se savremeni teoretičari performansa oslanjaju na Vajldov rad iako se ne pozivaju direktno na njega. Kao primere navodi tri autora: Ervinga Gofmana i njegovo delo *Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu*, pionirski rad Riarda Šehnera o performansu i Viktora Tarnera sa svoja dva tipa performansa – struktura i komune („communitas“). Autorka skreće pažnju na to da postoji razlika između termina performativ koji upotrebljavaju DŽ. L. Ostin i Džudit

⁸⁷ O savremenim shvatanjima identiteta videti u: Kaler 2009, 125–138. Na isti način Vajldu pristupa i Gaj Vilobi (Guy Willoughby). Oslanjaju i se na deo iz *Dorijana Greja* u kojem se govori o ovek uo kao mnogolikom stvorenju sa mirijadom života i mirijadom osećanja (SDG, 188), Vilobi pravi paralelu sa konceptima subjekta Deride, Fukoa i Kristeve (Willoughby 1989, 321). Međutim, kod Vajlda se mogu naći i stavovi koji potpuno odudaraju od savremenih teorija i politika identiteta. Tako, na primer, Vivijan u „Propasti laganja“ kaže: „Razlikujemo se jedni od drugih isključivo po nebitnim osobinama: po odelu, manirima, boji glasa, religioznim opredeljenjima, po spoljašnjosti, uobičajenim došetakama i slično. [...] Pre ili kasnije ovek dolazi do one užasne univerzalnosti kojoj je ime – ljudska priroda“ (PL, 34). A Gilbert u „Kritičari kao umetniku“: „Kritičari, insistiranjem na jedinstvu ljudske svesti unutar raznovrsnosti njenog ispoljavanja, uspeti da potre nacionalne predrasude“ (KKU, 145).

⁸⁸ Videti u: Stanislavski 1982, 195–225. Markovi eva se još jednom okreće o Stanislavskog. Prilikom objašnjavanja performansa poziva se na „teoriju“ Berta Stejtsa (Bert States) koji kaže da se performer nikada ne gubi u ulozi, a što prema Stejtsu možemo videti u radovima Stanislavskog, Brehta i Grotovskog. Ali Stejts greši. Njegovo shvatanje performerera primenljivo je samo na Brehta. Videti u: Breht 1966, 101–141. Za Stanislavskog smo već pokazali zašto ne može. Što se Grotovskog tiče, on je u okviru svog siromašnog pozorišta ili pozorišta-laboratorije formulisao koncept svetog glumca. Sveti glumac „koristi svoju ulogu kao da je hirurški skalpel, da bi secirao sebe“ (Grotovski 1976, 31). Nismo sigurni da se viđenje performerera Markovi eve i Stejtsa može primeniti na glumca-sveštenika Grotovskog.

Batler i shvatanja performansa prethodnih autora, ali i da se zna enja ova dva termina esto preklapaju. Markovi eva performans shvata ne kao propisan na in ponašanja ili svest o sopstvenom svakodnevnom ponašanju, ve kao diskurzivno polje u kojem se mešaju identitet, umetnost, kultura i društveni odnosi. Autorka, naravno, zna da Vajld u svojim tekstovima ne upotrebljava re i persona i performans. Ona ih nalazi u konceptima: ostvarivanje sebe, kultivisanje sopstvene li nosti i razvoj kriti kog duha. Markovi eva u ovome vidi ra anje teorije performansa kao umetnosti sopstva [*sic!*].

Kada je re o drugom terminu, personi, ona je, prema autorki, sastavni deo Vajldovog pisanja još od ranih dana (iako, podsetimo, Vajld ne upotrebljava tu re). Ona personu o igledno shvata na jungovski na in – kao samoprikazivanje u javnosti i igru društvenih uloga.⁸⁹ Me utim, umesto sa maskom o kojoj Vajld toliko piše, Markovi eva personu izjedna ava sa Vajldovim konceptom li nosti („personality“) (Marcovitch 2010, 21). Nama se ini da izme u usavršavanja sopstvene li nosti i igre samopokazivanja stoji veliki jaz, te da e zbog toga sva autorkina itanja stajati na staklenim nogama.

Sa ovim postavkama ona prilazi životu i delu Oskara Vajlda. U prvom poglavlju analizira Vajldov studentski život na Oksfordu. Drugo je posve eno periodu kada je Vajld kao dendi i esteta držao predavanja i pisao anonimne prikaze. Za našu temu važna su slede a dva poglavlja posve ena kriti kim esejima i romanu *Dorijan Grej*, kao i poslednje u kojem analizira *De profundis*. Recimo još i to da je peto, pretposlednje poglavlje posve eno Vajldovim komedijama.

U tre em poglavlju Markovi eva kaže da ve ina prou avalaca smatra kako su „mediji“ smetali Vajldovoj karijeri i doprineli njegovoj propasti. Za razliku od njih, autorka iznosi stav kako su novinari ipak omogu ili da se njegov glas uje u široj javnosti i popularnoj kulturi (Marcovitch 2010, 91). Što se prvog perioda Vajldove karijere (ameri ka predavanja, novinarski rad), ona isti e da je javnost u njima videla samo ponavljanje ideja Pejtera, Vislera i romanti ara.

Kada je re o esejima, Vajld u dva dijaloška eseja sledi hegelovsku dijalektiku na kojoj je radio još kao student, a što možemo videti u njegovim prvim beleškama o performansu (Marcovitch 2010, 92). Otuda Vanrajta slika kao kriminalca i neshva enog umetnika, a u *Duši ovekovoju u socijalizmu*, govore i o ostvarivanju sebe i borbi izme u umetnosti i komfora, prema Markovi evoj, Vajld anticipira Frojldovu psihoanalizu. On

⁸⁹ Školsko objašnjenje šta persona zna i u Jungovoj teoriji videti u: Stajn 2007, 121–142.

je nastojao da oslobodi koncept sopstva od ideoloških otkivanja, a persona mu služi kao sopstvo kojim se igra („self at play“). Kao dokaz daje primer iz eseja „Kritičar kao umetnik“: „Man is least himself when he talks in his own *person*. Give him a *mask* [P. M.], and he will tell you the truth” (Wilde 1997, 1002).⁹⁰ Zar ne bi, ponovi emo, persona više odgovarala konceptu maske nego konceptu ličnosti?

„Kritičar kao umetnik“, prema njenom pitanju, predstavlja umetnost konverzacije zahvaljujući i kojoj Gilbert uspeva da zavede Ernesta da usvoji njegove teorije. Oni se da Markovi ne može nejasno objašnjava eseje kao performans, odnosno da ne daje nijedan dokaz ili bar primer za svoju tezu. Ona kaže da koncept dijaloga kao performansa podriva konvencionalni kritički esej. Ali ova rečenica može da se čita i bez tog „kao performansa“: koncept dijaloga podriva konvencionalni kritički esej, a da značenje ostane potpuno isto.

Nedoslednost i kontradiktornost Vivijanovih stavova Markovi ne može tumačiti kao posledicu sopstva koje nije jedno i lično (privatno) nego nastaje kroz interakciju sa drugima. Kao dokaz navodi rečenicu u kojoj Vajld za više krugove kaže da je zanimljiva „maska koju svako od njih nosi, a ne stvarnost koja se krije iza maske. Porazno je to priznati, ali svi smo mi sazdana od iste stvari“ (PL, 34). Prema njoj, ovo je dokaz da je unutrašnjost irelevantna za ljudski identitet.

„Propast laganja“ je invektivna protiv „istine u umetnosti“, a Vivijan izvodi performans pred Sirilom kao publikom. Autorka konstatuje da nije najvažnija ideja eseja umetnost koja podržava nego ona koja oblikuje naš pogled na svet i stvara sopstveno značenje. U eseju „Kritičar kao umetnik“ lažova zamenjuje kritičar, a Markovi ne može sada kritičara gleda kao performera. Problem je u tome što ona ne daje nikakve argumente za ovakve i njima slične tvrdnje. Što se Vanrajta tiče, pominje da je pisao pod maskama, te da je to uvelo njegovu individualnost. Zanimljivo je da autorka esej „Istina maski“ uopšte ne pominje. Njenu pažnju privlači „Portret gospodina V. H.“ za koji još uvek nije utvrđeno da li je esej ili priča, zbog čega se često, ali ne uvek, štampa na kraju zbirke *Zlo in lorda Artura Sevila*. Poslednji Vajldov esej o kojem autorka kaže nešto relevantnije jeste esej *Duša ovekova u socijalizmu*. Kao glavne ideje Markovi ne može izdvaja potpuni razvoj neke osobe koji zavisi od pobune protiv društvenih normi i kritiku potrošačke kulture kao simptoma društvene kontrole.

⁹⁰ „... ovek je najmanje svoj kad govori u lično ime. Daj mu neku masku i reći će ti istinu“ (KKU, 129).

U četvrtom poglavlju autorka pomoću u persone i performansa analizira prvo roman *Dorijan Grej*, a potom dramu *Saloma*. Ona smatra da oba dela predstavljaju varijaciju na istu temu: ako se persona oduzme od subjekta, postaje moćna i haotična sila koja uništava. Za razliku od eseja gde je Vajld razvoj persone sagledavao pozitivno kao znak estetičkog progresa, u ovim delima persona se posmatra kao sredstvo kvarenja i samouništenja. U oba teksta individuu (Dorijan, Saloma) ostali likovi posmatraju kao lepi objekt a ne subjekt, a posledica toga je pervertirana persona (Marcovitch 2010, 120). Markovića eva se ovde poziva na Elmanovu biografiju u kojoj autor kaže da je za Vajlda esteticizam bio ne *credo* već problem. U *Dorijanu* i *Salomi* Vajld je ispitao esteticizam kao sredstvo koje omogućava pojedincu da prevaziđe ograničenja filistarskog društva, ali i ograničenja koja sobom donosi doktrina larvularizma.

Markovića eva u ovim delima vidi protofreudovski postavku o probijanju potisnutog koje ego izbacuje iz ravnoteže. Primetimo da se Markovića eva prilikom analize romana *Dorijan Grej* uopšte ne oslanja na teorije performansa nego na personu koja iz psihanalitičkog ugla. Osim toga, autorka tokom svoje analize ukazuje na razlike koje postoje između asopisne verzije i romana kao konačnog dela.

Dorijanovu personu grade drugi likovi, odnosno na in na koji oni sagledavaju glavnog junaka. Nama se čini da autorka ovde upotrebljava termin persona u drugom smislu značenja u odnosu na prvobitnu postavku. Persona koju „ja“ odluči da „nosi“ u javnosti (performans kao umetnost sopstva) i persona kao „ja“ kako ga vide drugi dva su različita značenja termina „persona“. Markovića eva kao najvažnije poglede izdvaja: naivni romantizam Sibil Vejn, fasciniranost Alena Kambela, želju za uticajem lorda Henrija i Bazilov esteticizam. Autorka smatra da u kontaktu sa fascinantom personom Dorijana ostali likovi razvijaju svoju ličnost: Bazil postaje bolji umetnik, Henri oštrije posmatra prirodu, Alen skloniji hedonizmu, a Sibil bespomoćna romantična heroina.

Prema autorki, društvo je zasnovano na konceptu persone, odnosno persona je na in na koji neko razume svoj odnos sa svetom. Za razliku od likova koji na personu gledaju kao na umetničko delo ne priznaju ni pojedinca i njegov razvoj, Vajld je smatrao da ljudsko biće ma kako lepo nije umetničko delo. Osim očitog nekonzistentnosti svoje teorije, Markovića eva sasvim pogrešno čita Vajlda i ono šta je za njega umetnost. Vajld je želeo da od sopstvenog života na in umetničko delo.

Dorijan je, prema autorki, jedini lik koji pokazuje sposobnost za promenu i razvoj. Što se portreta tiče, slike „pravog“ Dorijana, ona mora biti sakrivena. Sibil, replika Geteove Gretice, privlači na je samo dok „nosi“ razne persone koje igra na sceni.

Ali ona je odve nevina, sužava se na jednu ulogu, ulogu romanti nog, konvencionalnog shvatanja ljubavi. Markovi eva kaže da Dorijan ne uti e na razvoj persone Sibil Vejn, ve da je uništava. Primetimo da je autorka nekoliko strana ranije rekla kako Vajld doprinosi razvoju njene li nosti. To i ne bi bila kontradikcija da sama autorka nije izjedna ila pojmove persone i li nosti.

Kada je Bazil u pitanju, slikar veruje da je površna slika jasna manifestacija unutrašnjeg sopstva. Prema Bazilu, lepota i dobro su sinonimi, a fizi ka lepota persone može da osnaži esteti ke sposobnosti svakoga ko do e u kontakt tom lepotom. Za Henrija, persona otkriva da sopstvo, za razliku od koherentne slike o sebi koju projektuje u svet, nije jedno, da je podeljeno. Dorijanova persona je model koji oblikuju Bazilova i Henrijeva mišljenja, a Dorijan ne može da izrazi svoju volju, pokaže svoje mišljenje koje ne zavisi od njegova dva u itelja. Sa druge strane, Dorijanu se ipak dešava promena. Bazilov nevini slikarski model postaje Henrijev dekadentni *protégé*. Markovi eva pominje tuma enje Marka Sagofa (Mark Sagoff) po kojem je portret original, „pravi“ Dorijan, a njegova kopija – živi Dorijan koji se kre e u javnosti.

Glavna greška je što Dorijan pogrešno (doslovno) shvata Henrijeve teorije koje lordu predstavljaju vrstu kontemplativne vežbe. Bazil kaže Henriju: „Nikada ništa ne govoriš moralno, ali nikada i ne iniš ništa r avo. Tvoj je cinizam prosto jedna poza“ (SDG, 13). Markovi eva smatra da Dorijan od svojih želja nastoji da napravi umetnost, ime narušava zakone i umetnosti i života. Osim toga, Dorijan ima suženo shvatanje umetnosti, u skladu sa sopstvenom taštinom; jedino sebi pruža zadovoljstvo; a uništava sve oko sebe koji, kako to prime uje Elejn Smit (Elaine Smith), pokušavaju da sa njim ostvare emotivnu bliskost. Da bi Dorijan postao umetni ko delo, mora da se odrekne svoje „ ove nosti“ („humanity“) (Marcovitch 2010, 134). On je kao umetni ko delo otporan na promene, a znaci njegovog unutrašnjeg života vide se na portretu. Portret e poneti sve, vreme i greh, dok Dorijan, kao i umetni ko delo, živi izvan društvenih i moralnih pravila svakodnevnog života. Dorijanova epifanija sastoji u separaciji javne persone od unutrašnjeg života. Kao i glavni junak Uismansovog romana Dorijan se povla i. On godinama prou ava dragulje i tkanine, a sve u njegovoj blizini predstavlja za njega ogledalo, pa ak i žuta knjiga. U odnosu Dorijana i portreta autorka vidi manifestaciju Vajldove anksioznosti u pogledu granica persone. Na samom kraju analize romana Markovi eva još jednom otkriva kontradiktornu postavku svog pristupa Vajldu. Prema njoj Dorijanov portret je njegova persona, i on strada zato što persona koja zahteva publiku i razvoj ne može da se razvija – portret je sakriven. Ali portret nije

i ne može biti persona, jer portret je, a to je i sama autorka rekla, Dorijanovo unutrašnje ja.

U posljednjem poglavlju autorka prvo čita pismo *De profundis*, a zatim *Baladu iz tamnice u Redingu*. Markovi eva kaže da se u svojoj knjizi fokusirala samo na teoriju performansa kao kulturnu i književnu teoriju, a da je zanemarila Vajldovu li nu personu. Ona skre e pažnju da ju je Vajld pažljivo gradio, na primer, poznanstvima sa slavnim li nostima svoga doba i preko (ambivalentnog) odnosa prema štampi.⁹¹ Markovi eva navodi stavove R. Elmana i Ganijerove kako je Vajld pažljivo manipulisao štampom. Ostaje dilema da li je njegova persona estete i dendija bila samo reklamni trik ili iskren intelektualni napor. Ve i deo poslednjeg poglavlja posve en je analizi pretposlednjeg perioda Vajldovog života i na inu na koji je bio predstavljen u štampi tokom su enja. O Vajldu se više ne piše, na primer, kao o esteti i urbanom dramskom piscu nego kao o zlo incu i kriminalcu.

Markovi eva pominje da je prvobitan naslov *De profundis* bio *Epistola: In Carcere et Vinculis*. Prema njoj, zatvor je potpuno uništio Vajldovu personu budu i da je bio lišen uslova života na koje je navikao. Na primer, bilo mu je zabranjeno da pri a sa drugim zatvorenicima, a pisanje ograni eno na odre en broj strana i cenzurisano. Što se samog teksta ti e, Markovi eva smatra da nije u pitanju (samo) li no pismo. Vajld je u njemu pokušao da izgradi sopstvenu novu personu, a pošto je za personu potreban dijalog (dijalektika), Vajld se ovim tekstom obratio licemernoj viktorijskoj javnosti. U njemu je ponovio narativni obrazac iz bajki – put iskupljenja, patnje i Hrista – kojim je izgradio svoju novu i poslednju personu.

*

Istorijski pregled dosadašnjih istraživanja Vajldovog shvatanja umetnosti pokazao je da su se prou avaoci koncentrisali na tri teme: li nost umetnika, odnos etike i estetike, i odnos umetnosti i stvarnosti. Na zna aj figure umetnika u Vajldovim pogledima na umetnost ukazali su, na primer, R. Elman, Dž. Stouks i M. Fajdou. Kada je re o odnosu etike i estetike, Vajldovu dilemu izrazili su kao kretanje izme u ili simbolista i preraphaelita (A. Rensom) ili Dž. Raskina i V. Pejtera (Dž. Vudkok, Dž. Stouks), odnosno „definisali“ je kao eti ku estetiku (Dž. P. Braun). Treba naglasiti da je ovo prvi argument da Vajld nije isklju ivo zastupao doktrinu umetnosti radi

⁹¹ Kamil Palja Oskara Vajlda naziva „majstor mas-medija“ (Palja 2002, 452).

umetnosti, odnosno da sfera umetnosti nije u potpunosti nezavisna od sfere morala. I na kraju, kao ključan problem Vajldove estetike već ina istraživača postulirala je odnos između umetnosti i stvarnosti. Prema Rensomu, Vajld je između ove dve oblasti stavio znak jednakosti, Rene Velek je konstatovao dva pogleda: panesteticizam i autonomiju umetnosti, a Elman je Velekovu dihotomiju izrazio imenima pisaca V. B. Jejtisa i Ž. Ženea. Imajući u vidu dobijene rezultate, u narednom poglavlju analizira se kritika oglede Oskara Vajlda.

3. Shvatanje umetnosti u Vajldovim kriti kim ogledima

U ovom poglavlju predstavimo Vajldovo shvatanje umetnosti, pre svega njene prirode i funkcije, izloženo u knjizi *Namere* i esejima *Duša ovekova u socijalizmu* i *De profundis*. Na samom kraju poglavlja detaljno ćemo analizirati epigrame iz „Predgovora“ za roman *Slika Dorijana Greja* koji se uzimaju ne samo kao ključ Vajldovog pogleda na umetnost nego i kao manifest lar-purlartizma uopšte.

Namere su objavljene 1891. godine, a sastoje se od četiri eseja koja je Vajld pre toga objavio u časopisima.⁹² Esaj „Propast laganja“ izašao je januara 1889. godine u časopisu *Nineteenth Century* (*Devetnaesti vek*); „Pero, olovka i otrov“ januara iste godine u *The Fortnightly Review* (*Dvonedeljna smotra*); „Kritičar kao umetnik“ se prvobitno pojavio pod naslovom „Prava funkcija i vrednost kritike“ – I deo izašao je u julu 1890. godine, a II u septembru u časopisu *Nineteenth Century* (Epifanio 1967, 74),⁹³ a „Istina maski“ 1885. godine (Mirjanić 2000, 5). Mi se u svom radu nismo držali originalnog rasporeda eseja iz knjige *Namere*. Analizu smo počinili od najslabijeg ogleada, „Istina maski“, da bismo preko eseja o Vanrajtu i „Propasti laganja“ došli do najsloženijeg i najvažnijeg eseja, „Kritičar kao umetnik“.

Esaj *Duša ovekova u socijalizmu* prvi put se pojavio u časopisu *The Fortnightly Review* u februaru 1891. godine. Engleska aristokratija, koju je Vajld celog svog života želeo da fascinira, izgleda da i nije bila fascinirana pojavom ovog teksta. Kada je reč o eseju *De profundis*, Vajld ga je napisao tokom boravka u zatvoru. Tekst se u javnosti prvi put pojavio 1905. godine, doduše u skraćenoj verziji (Ellmann 1988, 587).⁹⁴ Što se „Predgovora“ za roman *Slika Dorijana Greja* tiče, o okolnostima njegovog nastanka reći ćemo nešto više kasnije. No, krenimo redom.

⁹² Prema Dansonu, Vajld je planirao da u *Namerama* objavi i esej-krimi-priču u „Portret gospodina V. H.“ i *Dušu ovekovu u socijalizmu*, ali na kraju je odustao (Danson 2004, 80–81). „Portret gospodina V. H.“ prvi put se pojavio u julu 1889. godine u časopisu *Blackwood's*. Budući da se nekada čita kao esej, a nekada kao priča, pojedini izdavači je priključuju zbirci *Zlo in lorda Artura Sevila*. Videti u: Ellmann 1988, 296–300.

⁹³ Epifanio podatke u vezi sa ogledom „Kritičar kao umetnik“ pogrešno predstavlja kao da se odnose na esej „Istina maski“. Videti u: Ellmann 1988, 265, 325–330.

⁹⁴ O okolnostima nastanka i izdavanja ovog pisma-eseja videti u: Holand 2001, 7–13.

3. 1. „Istina maski“

„Istina maski“ sa podnaslovom „Zapis o iluziji“ nalazi se na kraju zbirke *Namere*. Iz samog naslova vidimo postupak po kojem je Vajld najpoznatiji, a to je paradoks. Budu i da su se prou avaooci uglavnom bavili tom stranom Vajldovog stvaralaštva, a da za našu temu nije od neke velike važnosti, ne emo mnogo pažnje poklanjati ovoj „istini-akrobati“ (SDG, 57). Drugo, re maska iz naslova zajedno sa zlo inom (irjani 2008, 13, 24) predstavlja jedan od bitnijih koncepata koji se javlja u Vajldovom pogledu ne toliko na umetnost koliko na život. Budu i da se problem koji leži u njihovoj pozadini može, po našem mišljenju, razrešiti u jednoj re enici – zlo in kao zadovoljstvo i element progresa, ostvarivanja sopstvene li nosti; maska kao laž koja govori istinu – u daljem tekstu ne emo im posve ivati dužnu pažnju. Nama su važne dve teme koje Vajld uzgred otvara u ovom eseju, a kojima se više bavi u ostalim ogledima iz ove zbirke: autonomija umetnosti i priroda umetnosti.

Glavna tema eseja na kojoj Vajld demonstrira svoju blistavu erudiciju jeste odbrana vernog, „arheološkog“ postavljanja Šekspirovih komada na scenu. Me utim, u tome i leži glavni problem ovoga eseja. Vajld kaže: „Nama je neophodna savršena verodostojnost detalja radi savršene iluzije“ (IM, 165). Vajld je svestan da ovakvim stavom zastupa doktrinu mimezisa ili ak realizma, a što je bilo u potpunom neskladu sa esteti kim stavovima koje je izneo u ostala tri eseja. Svestan protivre nosti u koju je upao, Vajld je na kraju eseja dodao dobro poznati i esto citirani zaklju ak: „Ne stojim iza svega što sam rekao u ovom eseju. Ima mnogo toga sa ime se uopšte ne slažem“ (IM, 172). 75

Kada neko sam priznaje nedoslednost, onda ga je teško optužiti za kontradiktornost i nekonzistentnost. A da je Vajld lice „dosledno u svojoj nedoslednosti“ (Aristotel 1990, 68), možemo navesti primer iz istog eseja u kojem Vajld pokazuje i druga ije shvatanje umetnosti. Na primer: „Umetnost nema nikakav drugi cilj“ osim da postupa „po svojim vlastitim zakonima“ (IM, 166). Umesto verodostojnosti (mimezisa) umetnosti Vajld predlaže koncept koji mi danas nazivamo fikcija. To možemo videti u delu gde Vajld kaže da „estetska vrednost Šekspirovih komada“ zavisi isklju ivo od „njihove [sopstvene] istine“ (IM, 163), a ne injenica.

Pitanjem kostima i dekora Vajld je otvorio jedno od važnijih pitanje u vezi sa pozorištem: šta je zaista važno za daske koje život zna e? Dva elementa bez kojih

pozorište ne bi moglo da postoji jesu glumci i publika. Glumci, u krajnjem slučaju, mogu da se okupe, sami napišu tekst, sami izrežiraju predstavu, da je igraju u običnoj, svakodnevnoj odeći, i da pri tome naprave remek-delo. Grotovski, jedan od najvažnijih reditelja XX veka, svojim konceptom siromašnog pozorišta upravo je insistirao na važnosti glumca koga je nazvao ni manje ni više („no more no less“) svetim. Međutim, to ne znači da je „gluma i samo gluma važna“ (IM, 149). Grotovski, kao ni Vajld, nije odbacio ostale pozorišne elemente kao „trice i kućine“ (IM, 149).

O pozorišnoj umetnosti može se razmišljati kao o *Gesamtkunstwerku*. Pozorište u sebi spaja sve umetnosti – književnost zbog tekstova koji se izvode, slikarstvo, vajarstvo i arhitekturu zbog kostimografije i scenografije, muziku i ples kao estetske pratilice predstave, a svakako umetnost glume i režije. Neki smatraju da je pozorište upravo zbog sinkretizma „kraljica svih umetnosti“.

Čini se da je Vajld bio sličnog mišljenja. On kaže: „[P]ozornica nije samo stecište svih umetnosti, nego je uz to i vraćanje umetnosti životu“ (IM, 158). Po našem mišljenju, u ovom drugom delu rečenice ne treba istaknuti mimezis ili otklon od stvarnosti da je pozorište *živa* umetnost, već povratak „iskonski klic“ (POO, 69) kada su sve umetnosti bile spojene i iz koje su sve potekle. Videćemo kasnije da su Vajlda zanimala ova dva pitanja: otkud umetnost i koja je umetnost „prva među jednakima“? I dok prvo pitanje na izvestan način ostaje bez odgovora, Vajld je za drugo predlagao različita rešenja.

Kada je reč o prirodi umetnosti, Vajld više puta u eseju ističe da je suština umetnosti lepa. Na početku eseja Vajld kaže da Šekspir zna „koliko je umetnik kao priroda uvek otkriva lepotu kostima“ i da ih sakriva maskama i plesom unosi u svoje komade „isto da bi oku pružio užitek [P. M.]“ (IM, 149). Osim prirode umetnosti kao lepe vidimo da Vajld ovde određuje i njenu svrhu, funkciju. Cilj umetnosti je užitek, zadovoljstvo. A da je umetnost lepa možemo videti i na kraju eseja kada Vajld kaže da se engleska publika promenila i da „sada postoji daleko više razumevanja za lepo nego pre nekoliko godina“ (IM, 167). Pre nego što zaključimo analizu ovog ogleada, treba istaći da je Vajld u „Istini maski“ odvojio oblast lepog od oblasti morala. On kaže da su kritičari napadali raskoš Šekspirove pozornice „sa onog moralnog stanovišta koje je vazda bilo poslednje utopište ljudima koji ne poseduju ulu lepote“ (IM, 150).

3. 2. „Pero, olovka i otrov“

Biografski esej „Pero, olovka i otrov“ sa podnaslovom „Studija u zelenom“ o Tomasu Grifitsu Vanrajtu (izvik, 1794 – Hobart, 1852) Vajld je komponovao kao triptih: u prvom delu se iznose biografski podaci, u drugom Vanrajtova umetnost i shvatanja umetnosti, a u poslednjem „njegova dostignu a u oblasti trovanja“ (POO, 62). Jasno je iz poslednjih re i da Vajld „namerno“ piše, da upotrebimo naslov knjige Trumana Kapotija, u mnogo emu Vajldovog naslednika, *in cold blood*.⁹⁵ Sa istom „ravnodušnom“ ironijom kaže: „Slikarstvo je zaista bila prva umetnost koja ga je op inila. Tek mnogo kasnije pokuša e da se izrazi pomo u pera ili – otrova“ (POO, 60).

Ne treba da udi što su esej savremenici do ekali na nož.⁹⁶ Ono što nas udi jeste Velekova ocena eseja u *Istoriji moderne kritike* kao lakomislenog. Jasno nam je zašto nije mogao da prihvati Vajldov koncept kreativne kritike (Wellek 1990, 27) izložen u eseju „Krit ar kao umetnik“. Ali nas zbunjuje da u ovom eseju nije prepoznao neke, ne sve, sopstvene klju ne (pret)postavke iz *Teorije književnosti* – prvenstveno mislimo na odbacivanje tuma enja dela na osnovu biografije i psihologije pisca.

Re enica koja je svima bila trn u oku i po kojoj je esej najpoznatiji nalazi se pri samom kraju, a glasi: „ injenica da je neki ovek trova nije ni u kakvoj opreci sa njegovom prozom“ (POO, 77). Više je nego o igledno da Vajld zahteva da se umetni ko delo odvoji od li nosti umetnika prilikom tuma enja i vrednovanja. A svakako je bio protiv toga da se delo tuma i biografijom i psihologijom pisca ili eti kim sudom umetnikovog života. Potrebno je ovo ista i budu i da postavke koje su nama, bar „profesionalcima“, danas truizmi, u periodu kada Vajld stvara to nisu bile.

Ne treba da zaboravimo da Vajld svoj „lakomislen“ esej piše (oko) 1890. godine, da je prošlo svega tri decenije otkako su Ogist i Ogisten umrli (Kont 1857, Šarl de Sent-Bev 1869), a *Cve e zla* i *Madam Bovari* (1857) završili na optuženi koj klupi. Nije nam namera da Vajldove ideje objašnjavamo književno- ili društveno-istorijskim kontekstom (po svemu sude i Pariz, a ne Dablin i London, jeste njegovo rodno mesto), to ne bi bilo uopšte u duhu Vajlda. Samo kažemo da smo zbunjeni da Velek nije prepoznao ono što je sam zahtevao u svojoj *Teoriji književnosti*, možda ne tako „radikalno“.

⁹⁵ O Trumanu Kapotiju kao Vajldovom u eniku videti u: Waldrep 2004, 77–103.

⁹⁶ U prvim prikazima knjige jedni su smatrali da je „šala otišla predaleko“, a drugi su se besno pitali da li gospodin Vajld zaista o ekuje da poverujemo da nema suštinske protivre nosti izme u zlo ina i kulture (Danson 2004, 81).

Sam esej je složen, ali ne samo zbog toga što je Vajld nedosledan. Potrebno je vrlo precizno itanje da se vidi kada govori „lik“ eseja, a kada „pisac“ eseja, gde Vanrajt završava, a po inje Vajld. Složenost se uvećava, odnosno smanjuje, ne možemo da izbegnemo paradoks, pošto Vajld sopstvene poglede predstavlja kao Vanrajtove. Glavne teme o kojima Vajld razmišlja jesu umetnik, umetnost i lepo. Iako je jedna od ključnih ideja eseja ono što bismo danas odredili kao „intencionalna zabluda“ ili čak „smrt autora“, Vajldovo shvatanje umetnosti neodvojivo je od njegovog pogleda na umetnika.⁹⁷

Esej i po inje rečenicom o umetniku. Vajld kaže da su umetnici i književnici kao ličnosti „po pravilu“ nedovršeni i nekompletni (POO, 59). Prema Vajldu to mora da bude tako zbog toga što su koncentrisani i fokusirani na stvaranje dela – zbog „[i]ntenziteta namere i snažne usredsređenosti na zamisao“ (POO, 59). Vide emon kasnije figuru posvećenog umetnika koji zbog stvaranja dela zanemaruje sve druge aspekte života u likovima Bazila Holvarda i Slavuja. Slikar na početku romana zbog portreta „žrtvuje“ Dorijana Greja a Slavuj ide toliko daleko da zarad umetničkog dela žrtvuje i sopstveni život. Umetnici su, kaže Vajld, toliko zaokupljeni lepotom oblika da ni em drugom ne mogu da pridaju značaj. Logično je onda da će biti nedovršeni i nekompletni. Ali! Uvek postoji jedno ali kod Vajlda. Početni „aksiom“ već u sledećoj rečenici dovodi u pitanje. Postoje „mnogi izuzeci“ od ovog pravila, a kao primere navodi imena nekih od najvećih umetnika: Rubensa, Getea, Miliona i Sofokla. Ako neko pravilo ima mnoge izuzetke, onda to i nije pravilo, zar ne?

No, Vajld ne piše o umetniku kao takvom, umetniku po sebi, nego jednom vrlo konkretnom i pojedinačnom umetniku, ne mnogo velikom, štaviše drugorazrednom. Kada Vajld kaže da se veliki Blejker čak zaustavio pred nekom njegovom slikom i rekao da je „veoma lepa“, to liči na stare lise koji gledaju i predstavu amaterskog srednjoškolskog pozorišta prokomentarišu: „Slatka su deca.“ Ko je taj Vanrajt? Vanrajt je „pesnik, slikar, likovni kritičar, kolekcionar starina, prozni pisac, ljubitelj lepih stvari i obožavalac divnih [...] krivotvorac nimalo bezazlenih i osrednjih sposobnosti, i rafinirani, tajanstveni trovač“ (POO, 59).

Vanrajt ima sve glavne odlike „ukletog pesnika“ – Vajld ga tako i naziva u jednom trenutku – „odmetnik“. On je dendi, pripadnik onoga što Bodler naziva „novom

⁹⁷ Pojam intencionalna zabluda (*intentional fallacy*) formulisali su u svojoj knjizi *The Verbal Icon (Verbalna ikona)* V. K. Vimsat (W. K. Wimsatt) i M. K. Birdslia (M. C. Beardsley). O „smrti autora“ videti u: Barthes 1986, 176–180; Fuko 1983, 32–45.

vrstom aristokratije“.⁹⁸ „[N]jegovo prelepo prstenje, antikna kameja na mašni, i njegove svetle, limun-žute rukavice od jare e kože“ (POO, 62) bili su dobro poznati, a Hazlit je u njima video znakove novog književnog stila. Kao Bodler i Gotje privržen je ma kama, „umiljatim mramornim udovištima“ (POO, 63) oba pola⁹⁹.

Postoji, me utim, važnija odlika dendija/Vanrajta od „carevog novog odela“. Mladi kralj e, uostalom, odbaciti odelo napravljeno za njegovo krunisanje. Kao pravi dendi Vanrajt se trudio ne toliko da radi nešto koliko da bude neko (POO, 62). Još od antike znamo da je aristokratija oslobo ena (od) rada. Kažu da se Velaskez, jedan od pet najve ih slikara svih vremena, odrekao sopstvene umetnosti kako bi dobio plemi ku titulu – nisu plemi i oni koji zara uju „u znoju lica svog“. Jasno je da se ovim konceptom dendija/umetnika Vajld suprotstavlja buržujskoj etici dužnosti, rada i novca.

Stoga Vajld kaže: „Pa ipak, jedino se malogra anin upinje da proceni li nost na osnovu prosta kog merila rezultata“ (POO, 62). Kad Vajld kaže li nost, on misli umetnik. A umetnik i njegovo stvaralaštvo ne mogu da se mere „prosta kim merilom rezultata“. Književnost, umetnost nije roba, ma šta o tome danas govorele studije kulture. Ona ne nastaje na proizvodnoj traci u fabrici. Proces stvaranja umetni kog dela, ime se, nažalost, nauka o književnosti gotovo uopšte ne bavi, težak je i bolan proces. Vajld je ovo predstavio u svojim pri ama „Slavuj i ruža“ i „Mladi kralj“ – mislimo na proces nastajanja crvene ruže, odnosno odela za krunisanje. Nismo sigurni da li je kod Vajlda u ovom trenutku prisutna romanti arska ironija, svest o razlici izme u nameravanog, planiranog, zamišljenog dela i njegovog konkretnog ostvarenja. Ali *Namere* jesu važne. Važnije od rezultata. Važna je sposobnost maštanja, zamišljanja, sanjarenja, a da li e se one ostvariti ili ne, pa to i nije toliko bitno.¹⁰⁰

Me utim, sve ove odlike umetnika: nekompletan, posve en, uklet, dendi, „neradnik“ i sanjar, jedine kompletne li nosti po Vajldovom shvatanju, nisu toliko bitne. Glavna odlika umetnika ili poklonika umetnosti jeste „izuzetan talenat i uro ena osetljivost“ (POO, 60). Umetnik se ra a kao takav. Vanrajt je još kao de ak u „zanosnim vrtovima i dobro pošumljenom parku“ otkrio „strastvenu ljubav prema prirodi“ koja mu je omogu ila da bude neobi no prijem iv „za duhovni uticaj Vordsvortove poezije“ (POO, 60). Iako je po Vajldu „dar“ *condicio sine qua non*,

⁹⁸ Navedeno prema: McCormack 2004, 96.

⁹⁹ Stih nije iz Bodlerovih „ a aka“ nego iz pesme P. B. Šelija „Passages of the Poem, or Connected Therewith”.

¹⁰⁰ Pazolinijev film *Dekameron* završava se upravo tako. Umetnik se, posmatraju i nedovršene freske, pita: „Perché realizzare un'opera quando è bello sognarla soltanto?“

vide emo kasnije da je „rad“ tako e nužan uslov da neko bude umetnik ili esteta.¹⁰¹ Poznata je „naša“ izreka o deset posto talenta, a devedeset posto rada, te da su Demosten i Helen Keler samo radom savladali životne smetnje. Nije ni potrebno pominjati da taj rad nema veze sa (malo)gra anštinom i zara ivanjem za hleb.

Druga tema o kojoj Vajld govori u ovom eseju jeste umetnost. On razmatra njena tri aspekta: kakva je njena priroda, šta je njena svrha ili funkcija i, kona no, koji je na in njenog „primanja“ ili „prou avanja“.

Umetnost je lepa. To je njena prva, osnovna (jedina?) priroda. Kada je na po etku eseja govorio o umeticima kao onima koji su zaokupljeni „lepotom oblika“, Vajld je time implicitno odredio suštinu umetnosti. Po našem mišljenju u ovoj „lepoti oblika“ možemo videti još dve stvari. Prvo, re „oblici“ ukazuju na to da se lepo odnosi isklju ivo na formalni aspekt dela. Za potrebe ovog rada formu emo uzimati samo u jednom njenom zna enju, kao pojam suprotan sadržini i zasad emo samo re i da je Vajld kao vrhunski esteta, naravno, znao da se ono lepo krije u onom *kako*. Me utim, postoji nešto važnije od toga.

Pod uticajem Pejtera, Vajlda su od ideje lepog, šta je lepo (po sebi), više zanimala konkretne manifestacije lepote. Odnosno, re i za neko delo da je lepo zna i ne re i ništa konkretno o tom pojedina nom ostvarenju.¹⁰² Pokuša emo to da objasnimo putem analogije. Famosni pojam literarnosti, ono što književnost ini književnom, ostao je i do dana današnjeg, naravno, „nepoznat“. Šta je to što je zajedni ko Homeru, Servantesu, Tolstoju i Virdžiniji Vulf? Ali ak i kad bismo otkrili njegovo zna enje, to nam ne bi reklo ništa konkretnije o Homerovom delu, Servantesu kao piscu, Tolstojevom postupku ili šta je to što Vulfovom ini Vulfovom. Isto pitanje možemo postaviti u širem kontekstu – na planu umetnosti. Šta je to što je zajedni ko Danteu, Leonardu, Mikelan elu, *Akropolju*, Mocartu, *Buri*, Isidori Dankan? Ako je to lepo, kao što kaže Vajld, šta je to lepo? Vajld se „lukavo“ izvukao od odgovora. Stoga on govori o lepoti oblika, a ako govori o lepom retko ga odre uje. Vide emo kasnije da je ipak

¹⁰¹ Da dar nije „besplatan“, poznato je još od Homera. U osmom pevanju *Odiseje* za slepog pesnika Demodoka on kaže: „koga zavole Muza te dobrom ga obdari i zlom / o ni uze mu vid, al' slatku dade mu pesmu“ (Homer 1985, 181). Da je obdarenost, „uro ena osetljivost“ ukleta, Vajld e izraziti u drugim delima. Bazil Holvard u romanu kaže: „Svi emo ispaštati zbog onoga što su nam bogovi dali, strašno ispaštati: ti, Hari, zbog svog položaja i bogatstva; ja, zbog svoje pameti, takva kakva je, zbog svoje umetnosti, bilo šta da vredi; Dorjan Grej – zbog svoje lepote“ (SDG, 12).

¹⁰² Poslednja re enica u ogledu „Istina maski“ glasi: „Metafizi ke istine su zapravo istine maski“ (IM, 172). Nama se ini da Vajld ovim želim da kaže slede e. Opšte, „metafizi ke“ formulacije više prikrivaju konkretan predmet, objekt nego što kazuju o njemu „istinu“.

dao neku vrstu odgovora na ovo pitanje, a ono se krije u neobičnom podnaslovu eseja: „Studija u zelenom“.

Drugi način na koji Vajld govori o umetnosti jeste da ona predstavlja izraz. Ovo su tragovi romantičarskog uenja o „spontanom izlivu snažnog osećanja“. Treće odrednice toga šta je umetnost Vajld daje preko Vanrajta. Njegov sjajan aforizam, kaže Vajld, glasi: „Smatram da nijedno umetničko delo ne može da se prosudi drugačije sem na osnovu zakonitosti koje proističu iz njega samog: jedino pitanje je da li je ono dosledno samo sebi“ (POO, 65).

Kada je reč o funkciji poezije i umetnosti, moramo odmah naglasiti da to kod Vajlda nije lepota. Lepota je njena priroda. Napominjemo ovo jer zbog pravljenja analogija možemo lako da upadnemo u zabludu i pomešamo je sa Horacijevim *dulce (et utile)*. Kada je Vajld rekao da je sva umetnost beskorisna, a kasnije ćemo reći i nešto više o tome, mislimo da se time suprotstavio otkivanjima koja su pred umetnost postavljali njegovi savremenici, viktorijanska srednja klasa. Po našem tumačenju Vajlda, umetnost ipak ima jednu korisnu funkciju, a to je uteha (Gotjeov *la consolation*)¹⁰³. Ako koristimo svedenost na zadovoljavanje golih fizioloških potreba, umetnost svakako to ne čini, mada su se mnogi zahvaljujući i njoj obogatili. No, kod ovih poslednjih umetnost nije bila cilj već sredstvo. Umetnost kao utehu nalazimo na stranicama gde je Vanrajta iz „mrtvih, crnih voda“ spasla humanistička kultura:

Umetnost je dotakla svog odmetnika; pod njenim čistim, uzvišenim uticajem razišle su se štetne magle; moja osećanja, spržena, vruća i okaljano, obnovila su se svežom, krepkom cvašom i postala jednostavna, divna do bezazlenosti (POO, 61).

Ovaj univerzalni stav Vajld konkretizuje kada kaže da su Vordsvortova dela stišala sluh i vrtlog, te da je Vanrajt nad njegovim stranicama izlio suze radosti i zahvalnosti. Nije potrebno naglašavati da ove suze, suze koje doživljavamo u dodiru sa vrhunskim delima prošlosti, na primer, Rodenovom *Muzom*, nisu suze koje izaziva stvarnost i blato svakodnevice.¹⁰⁴ Pomenimo samo da je umetnost kao uteha, štaviše ono što spasava život, otelotvorena u „Srećnom princu“.

¹⁰³ U romanu *Dorijan Grej* glavni junak upućuje Bazilu sledeće reči: „Nije li Gotje pisao o *la consolation des arts*?“ (SDG, 145). U kasnijem tekstu mi ćemo za „utehu koju nam pruža umetnost“ koristiti i izraz *la consolation*.

¹⁰⁴ U filmu *Farineli* (1994) tokom scene izvođenja opere, plemkinja Aleksandra (igra je Elsa Zylberstein) pokazuje krajnje nepoštovanje time što sa vrha svoje lože čita knjigu i pije, najverovatnije, čaj.

Kada je reč o umetnosti, treba ista i da je kod Vajlda ona imala veći i opseg od naših sedam umetnosti kojima smo dodali film kao osmu i strip kao devetu.¹⁰⁵ Ono što mi danas prezrivo nazivamo „primenjena“ umetnost, Vajld bi rekao dekorativna, ulazilo je u njegovo vidno polje, što možemo videti u „dekorativnim katalogu“ iz XI poglavlja *Dorijana Greja* i nekoliko manjih varijanti u ovom eseju. Vanrajt, na primer, „[o]božava grčki nakit i persijske vilice, elizabetanske prevode *Kupidona i Psihe* i *Hipnerotomohije*¹⁰⁶, knjigoveza kućnu veštinu, bibliofilska izdanja i široke margine“ (POO, 63). Naglasimo da nakit i vilice, iako lepi predmeti, nisu beskorisni. Najduži katalog lepih predmeta dat je prilikom opisa Vanrajtove radne sobe (POO, 63–64) i mi ga ne možemo ovde iscrpno navoditi. Skrenimo samo pažnju na to da Vajld počinje taj katalog na sledeći način: „I tako, u njegovoj radnoj sobi, kako je sam opisuje, nalazimo krhku glinenu vazu iz Grčke [...]“ (POO, 63). Pošto je Vanrajt sam opisuje Vajld ne zna da li je ona tako izgledala. To Vanrajt kaže, a da li je to istina ili ne, ostaje pitanje. Međutim, ako je taj opis samo plan, Vanrajtov san, namera, a ne stvarnost, onda bismo to mogli da pročitamo kao isti primer romantičarske svesti o raskoraku ideala i stvarnosti.

Pitanje koje je Vajld ovlaš dodirnuo katalogom predmeta iz različitih oblasti umetnosti jeste pitanje kakav je njihov međusobni odnos. Vajld odgovor daje preko Vanrajta koji „posve mudro“ primećuje da su iskonske klice slikarstva i poezije istovetne, da napredak u proučavanju jedne umetnosti vodi neminovno usavršavanju druge, te da onaj kome se svi odužavaju, a ne Mikelanđelo ili obmanjuje sebe ili svoje slušaocima (POO, 69–70). Nama se čini da „iskonska klica“ o kojoj Vajld govori zapravo predstavlja ideju lepog, a to je treći i problem kojim se Vajld u ovom eseju bavi.

Lepo, koje Vajld odbija da odredi, prisutno je i na mestu gde govori o Vanrajtovom estetskom eklekticismu. Šta je estetski eklekticism? Prema Vajldu to je „istinski sklad među svim zaista lepim predmetima, nezavisno od epohe i mesta porekla,

pozorište zanemi, ali umesto jeftinog skandala, prekidanja predstave (*show must go on*) Farineli otpeva, verovatno, najbolju ariju u svom životu tokom koje se dve dame iz partera prilično jeftino onesveste. Scena se završava umetnikovom pobedom – u Aleksandrinim oči ima u dosta krupnom kadru vidimo suze o kojima govore Vanrajt/Vajld, jer se susrela sa nekim što je toliko lepo i toliko iznad... Pomenimo da je Vivijan Holand svaki put u oči ima svoga oca video suze kada je njegovom starijem bratu i njemu pred spavanje prišao „Sebi nog džina“.

¹⁰⁵ Sedam umetnosti nije postojalo oduvek. Izraz lepe umetnosti (*boas artes*) prvi put upotrebljava Fransko da Olanda, a poeziju, govorništvo, slikarstvo, vajarstvo, arhitekturu, muziku i ples sakupljene na jedno mesto i pod tim imenom nalazimo u traktatu o arhitekturi Fransa Blodela 1675. godine (Tatarkjević 1976, 27). Ako na ovom spisku besedništvo zamenimo pozorištem, dobićemo naših „sedam veličanstvenih“ umetnosti.

¹⁰⁶ *Hypnerotomachia Poliphili (Ljubavna bitka u Polifilovom snu)*, knjiga pripisana fratru Fransku Koloni (Franso Colonna), štampana je 1499. godine (Feroni 2005, 236).

nezavisno od pravca i stila“ (POO, 63). Vajld ima svest o istorijskoj razlici izme u umetni kih dela (epoha, poreklo, pravac, stil). Me utim, uprkos tome izme u njih se može uspostaviti sklad, i to ne nekakav, bilo kakav, nego istinski. Taj „istinski sklad“ jeste zapravo ta lepota koja je kao neki najmanji zajedni ki sadržalac prisutna u svim delima svih perioda i nacija. Stoga Vajld ovaj pasus zaklju uje re ima: „Sve što je lepo pripada istom dobu“ (POO, 63).

Lepo kao neka „ve na sadašnjost“ stoji naspram konkretnih lepih predmeta iz radne sobe i objedinjuje ih. Po našem mišljenju Vajld ovim otvara problem pristupa umetni kim delima iz ugla (a)istorizma. Na jednom nivou on kombinuje oba pristupa, a sa druge strane, odbacuje oba pristupa, i „teorijski“ i „istorijski“, umetni kom delu u korist tre eg. Vajld kaže da Vanrajta uopšte „nisu interesovale apstraktne rasprave o prirodi lepog“ i da „istorijski pristup“ nije „pripadao njegovom dobu“ (POO, 64). Drugim re ima, niti traži lepo koje pripada svim periodima niti lepo koje je karakteristi no za pojedinu epohu ili pravac.

Šta je onda rešenje po Vajldu? Kako pristupiti delu? Po nama, to nije radikalni ili neodgovorni subjektivizam, kako se obi no ita ovaj esej ili Vajldovo „u enje“ o utiscima. „Kao kriti ar umetnosti pre svega se zanimao za složene utiske koje izaziva umetni ko delo, a prvi korak ka estetskom procenjivanju¹⁰⁷ jeste ostvoreni utisak“ (POO, 64). To Vajld kaže za Vanrajta. U ovome možemo videti zašto je Velek proglasio esej besmislenim. U trijumviratu nauke o književnosti Velek akcenat stavlja na teoriju, dok Vajld, kada ta nauka još nije bila formulisana izme u estetike (teorije) i istorijskog pristupa, bira kritiku.

Me utim, Vajld sam kaže da je utisak/kritika tek „prvi korak“. Glavni akcenat jeste na samom umetni kom delu, konkretnom i pojedina nom. I susret sa samim delom (utisak) ne može ništa drugo da zameni. Ne treba zaboraviti da je Vajld izneo stav da se delo može tuma iti samo na osnovu zakona koji su u njemu prisutni, odnosno da je njegov jedini zadatak da bude dosledno samo sebi. Zadatak kritike je otuda, iako Vajld to ne kaže eksplicitno, da otkrije u emu je doslednost tih zakona. Ili da postavimo stvari ovako: koja to „teorija“ i koja to „istorija“ (ili „kritika“) može da predstavi (prepri a) delo, da zameni (esteti ki) doživljaj koji Vajld zove utisak? Utisak, onaj trenutak koji nastaje kada se sretnemo sa vrhunskim delom, one suze o kojima smo

¹⁰⁷ Ovo je, po našem mišljenju, trebalo prevesti kao „esteti ko procenjivanje“.

govorili, to je po Vajldu najvažnije u „prou avanju“ umetnosti. A Vajld je, kao i uvek, u pravu.

Me utim, Vajld je i te kako svestan da bi to moglo da odvede u pravcu onoga za šta su ga kasnije „optuživali“ – u pravcu solipsizma. Jer ako ostanemo na nivou pojedina nog dela ili pojedina nog utiska ne emo daleko odma i. Gde je izlaz iz opasnosti relativizma? Pa rešenje se krije u podnaslovu ovog eseja – „Studija u zelenom“.

Vanrajt je gajio „neobi nu naklonost prema zelenom, što je kod ljudi nepogrešivi znak istan ane umetni ke prirode“¹⁰⁸ (POO, 63). Ve prvi deo re enice vre a zdrav razum (ne samo Vajldovih savremenika). Jer zašto prema zelenom, a ne prema žutom, kao, na primer, kod Vislera? Pokušavaju i da se izbori sa ovim mestom, Rensom je u svojoj studiji primetio da su zeleno, tirkiz i zelenilo žada naj eš e boje koje se pojavljuju u njegovom delu. Možda i jeste tako (ovde bi nam dobrodošla automatska obrada teksta). Ali isto tako možemo navesti biografski podatak da je Vajld tokom priprema za predstavu *Salome* želeo da svi kostimi budu u razli itim nijansama žute. Nama se ini da je rešenje negde drugde, a da je zeleno samo „kod“, „šifra“, „znak“, kako sam kaže.

Prvi znak Vanrajtovog umetni kog senzibiliteta jesu vrtovi i park. *Zelenilo* prirode ponavlja se u re enici koju smo prethodno naveli – Vanrajt je gajio „neobi nu naklonost prema zelenom (POO, 63). I sad dolazimo, po nama, do klju nog mesta kojim Vajld pokušava da iza e iz relativizma utisaka. Umetnost se ne obra a ni razumu ni ose anjima nego „ isto umetni koj osetljivosti“ (POO, 64)¹⁰⁹. Vajld bi kao oksfordski ak koji je prevodio sa latinskog i gr kog morao da zna šta je prvobitno zna enje re i estetika, i morao bi da zna za odre enje umetnosti kao „isključivo“ ulne. Umetnost se, kaže, ne obra a ni intelektu ni emocijama, nego „ isto umetni koj osetljivosti“. A šta je ta osetljivost? Ta osetljivost je, kako je više puta istakao Vanrajt, *ukus*.¹¹⁰ Po nama Vajld pravi razliku izme u dara i ukusa, a prepušta Vanrajtu da ih izjedna i.

Ukus nesvesno usmeravan i usavršavan „kroz *stalni kontakt sa najboljim delima* [P. M.], na kraju postaje formula za ispravno prosu ivanje“ (POO, 64). Sa jedne strane, potreban je dar, a sa druge, užasan i mukotrpan rad – stalni kontakt. A stalni kontakt sa najboljim delima (istorija) daje formulu (ukus, teorija) za ispravno prosu ivanje (utisak,

¹⁰⁸ U drugom delu re enice stoji da je naklonost prema zelenom za nacije pokazatelj labavosti i dekadencije morala.

¹⁰⁹ U originalu stoji: „purely to the artistic temperament“ (Wilde 1997, 951).

¹¹⁰ O formiranju pojma ukus videti u: Draški -Vi anovi 2002, 13–19, 93–122, 265–284.

kritika). Po nama izlaz iz subjektivizma i relativizma jeste u ukusu koji „usmerava“ utiske. Me utim, problem je što ukus nastaje i zavisi od utisaka koje treba da „usmerava“, a Vajld time upada u *circulus vitiosus*. I Vajld je toga svestan. Kada kaže da postoje mode u umetnosti i da niko od nas ne može da se oslobodi uticaja „sredine i novine“, on zapravo govori o tome da je problematično što se ukus (teorija, „apstraktna“ na elu) izvodi iz nečega tako relativnog kao što je istorija ili „pojedinač“. Ali šta je drugo rešenje? Prema Vajldu, nema ga. Otuda Vajld zdravorazumski zaključuje da je Vanrajtov ukus, sve u svemu, „dobar i pouzdan“ (POO, 64). Kakav je Vanrajtov ukus, predstavljeno je isečima iz njegove tri likovne kritike: Tintoretove slike *Sveti Petar i oslobađanje egipatsku princezu od zmaja*, Rembrantovog *Raspeće* i *Kefala i Prokride* ulija Romana.

Rekli smo da je esej triptih, i Vajld se u poslednjem delu eseja posvećuje „ubistvu kao lepoj umetnosti“. Ovaj deo počinje tako što Vajld kaže da „ne smemo da zaboravimo da je [ovaj] kultivisani mladić“, „prijemiv za vordsvortske uticaje“ bio „rafinirani i tajanstveni trovan“ (POO, 72). Drugim rečima, kultura i umetnost nisu izvršile nikakav etički uticaj na njega, iako je, kao što nam je rečeno, posedovao „dobar i pouzdan“ ukus.¹¹¹ Vajld se podsmeva: „dnevnik u koji je pažljivo beležio rezultate svojih stravičnih opita i metode“ [...] „nije sačinjen“ i dodaje „nažalost“ (POO, 72). Naravno da se ovo „nažalost“ kao ni „neobična naklonost prema zelenom“ ne može „ozbiljno“ shvatiti.

Vajld je u ovom delu eseja „otrovan“, a njegov otrov nije upućen Vanrajtu, ubici, nego društvu i publici. Vanrajt nije završio u zatvoru, a potom u koloniji, zato što je trovao ljude, nego zato što je prevario osiguravajuće društvo. Koliko daleko može da ode Vajldova šala, a zapravo licemerje društva, vidimo kad Vajld kaže da je Vanrajtova elija postala „neka vrsta mondenskog svratišta“ (POO, 75).

Drugi aspekt otrova upućen je na raznu same doktrine esteticizma i učenja o „utiscima“. Ideju po kojoj je lepo ne samo vrhunska nego i jedina vrednost na osnovu koje se sve, ne samo dela, procenjuje Vajld može dovesti do krajnjih konsekvenci. Jer ako je tako, onda se i o zločinu može razmišljati kao o „lepoj umetnosti“. Setimo se Vajldovog aforizma: „Nijedan zločin nije vulgaran, vulgarnost je zločin.“¹¹² Kuda vodi

¹¹¹ Sa ovim pitanjem se se polovinom XX veka na mnogo užasniji način suočiti, na primer, Tomas Man pišu u *Doktora Faustusa*. Kako je moguće da nacija koja je vaspitana u duhu Geteovog i Šilerovog humanističkog idealizma postane toliko zločinica?

¹¹² U romanu Dorijan Grej lord Henri može napraviti malu izmenu u ovom epigramu: „Svaki zločin je vulgaran, baš kao što je i svaka vulgarnost zločin“ (SDG, 281).

odvajanje lepog od drugih vrednosti, vidimo na primeru Vanrajta. Na pitanje zašto je ubio ženinu sestru, Helenu Eberkrombi, krasnu, visoku devojkicu plave kose od svega dvadeset godina, kao vrhunski esteta on odgovara: „Da, užasno je bilo uiniti tako nešto, ali imala je strašno debele gležnjeve“ (POO, 76).

3. 3. „Propast laganja“

Dijalog Vivijana i Sirila odvija se u biblioteci letnjikovca u Notingemširu. Mesto na kojem se odvija razgovor i mladi i koji ne rade ništa i imaju dovoljno vreme da diskutuju o umetnosti ukazuju na to da pripadaju najvišim krugovima društva. Isti emo ovo budu i da je elitizam važan, gotovo nužan sastojak Vajldovog esteticizma. Iako je taj elitizam neretko elitizam plave krvi (Sre ni princ, Mladi kralj, prijemu ledi Vindermir u „Zlo inu lorda Artura Sevila“ prisustvuje princeza Sofija), ini se da je Vajld ipak zastupao pre aristokratiju duha, po našem mišljenju jedini mogu i i pravi koncept aristokratije.¹¹³ Otuda Vajldovo odbacivanje (plemenitog) porekla, na primer, u „Studiji u zelenom“: „Porodi ne vrline nisu zakonita podloga umetnosti, iako mogu da posluže kao izvrsna reklama za drugorazredne umetnike“ (POO, 77).

Osim toga, Vajld je svestan da vrline duha u svetu ljudi zavise od materijalnih uslova proizvodnje, da su za „divne, neistine stvari“ potrebni novac i vreme. O tome emo re i nešto više kada budemo analizirali esej *Duša ovekova u socijalizmu*. Tek kada imamo u vidu ove injenice, možemo razumeti Vajldove kiselo-slatke šale na ra un visokog društva *haut monde* u njegovoj prozi. Tako, na primer, u okvirnoj pri i „Odanog prijatelja“ Plovka podu ava decu: „Ako ne nau ite da dubite na glavi, nikada vas ne e primiti u visoko društvo“ (OP, 37). Isti pogled predstavljen je i u pri i u pri i. Na pitanje Pacova da li je Hans bio uvena li nost, Senica odgovora: „[N]e verujem da je uopšte bio uven, osim po svom plemenitom srcu“ (OP, 38). U „Propasti laganja“ Vajld se, me utim, ovim pitanjima uopšte ne bavi.

Pripadnost najvišim krugovima dvojice mladi a u ovom eseju predstavljena je na još dva na ina. Prvo, u pitanju je blistava erudicija Vivijana i Sirila data kroz brojne fine i suptilne aluzije. Naveš emo dve kao primer, a obe se odnose na Aristotelovu *Poetiku*. „Opravdanost nekog lika u romanu ne po iva u tome što bi ljudi bili onakvi

¹¹³ Promenu shvatanja plemenitosti – da se ona ne nalazi u ne ijem poreklu nego u *vrlini* – nalazimo još u *Dekameronu* u noveli o knezu Tankrediju. Me utim, još pre Boka a pesnici škole „slatkog novog stila“ izneli su druga ije shvatanje aristokratije: „Al cor gentil rempaira sempre amore” – „U plemenito srce vazda se sklanja ljubav“ (Feroni 2005, 77).

kakvi jesu, nego u tome da autor bude ono što jeste“ (PL, 34). Da bi se ovo razumelo, mora se imati u vidu deo iz *Poetike* u kojem Aristotel kaže kako je „Sofokle izjavio da on prikazuje ljude onakve kakvi treba da budu, a Euripid onakve kakvi jesu“ (Aristotel 1990, 87). Druga aluzija odnosi se na dobro poznate zakone nužnosti i verovatnosti. Aristotel kaže kako je bolje da pesnik uzima „ono što nije mogu e, ali je verovatno, negoli ono što je mogu e, ali neverovatno“ (Aristotel 1990, 85). Vivijanova varijacija na temu glasi ovako: „daroviti mladi [...] završava pišu i romane koji su toliko nalik životu da je nemogu e da ikome deluju verovatni“ (PL, 31). Vivijanovo afektirano žaljenje da smo postali „pre-obrazovani“ (PL, 28) treba shvatiti kao pozu. Nama se čini da je Vajld obrazovanje shvatao kao nešto što se samo po sebi podrazumeva, nužan uslov, prvi korak ka stvaranju (i kritici).

Veza izme u elitizma i esteticizma predstavljena je i time što Vivijan pripada „odabranima“. On je član kluba Umornih Hedonista koji kao znak raspoznavanja nose uvelu ružu (PL, 30). Potrebno je ista i nekoliko stvari. Pejterov larpurlartizam ili novi helenizam Vajld ponekad naziva i novi hedonizam.¹¹⁴ Aluziju na Pejtera i njegovo učenje o utiscima iz zaključka *Renesanse* možemo videti u tome što Umorni Hedonisti ne primaju nikoga ko je „sklon običnim užicima“ (PL, 30). Prema Dansonu, esteticizam osamdesetih, iako star svega jednu deceniju, po etkom devedesetih kada Vajld objavljuje *Namere* ve je na umoru (Danson 2004, 82). Otuda Vivijan naziva „Hedoniste“ umornima. Znak da doktrina više nije u modi ili da se Vajld distancira od nje vidimo i u uveloj ruži. Ona je zamenila suncokret ili ljiljan koje je Vajld navodno nosio u šetnjama Pikadilijem iz perioda kada je kao dendi-esteta držao predavanja o larpurlartizmu.

Kada je re o formi u kojoj je pisan esej, jasno je da dijalog platonovske provinijencije. Međutim, po našem mišljenju postoji krupna razlika izme u Platonovih dijaloga i Vajldovog dijaloškog eseja. Sokrat, Platonov glasnogovornik, retko izlaže svoj stav, uglavnom postavlja pitanja i na taj način pomaže sagovorniku da „porodi“ istinu. Sa Vajldovim glasnogovornikom to nije slučaj. Vivijan, kao i Gilbert, iznosi svoje stavove *ex cathedra*.

Najvažnije pitanje koje se pokreće jeste u kojoj meri je Vivijan Vajldov glasnogovornik. Postoji nekoliko razloga zbog kojih moramo biti oprezni kada novu estetiku pripisujemo Vajldu. Vivijan ne želi da bude dosledan, kapriciozan je i spreman

¹¹⁴ Kritiku Vajldovog novog helenizma zbog nedostatka morala videti u: Chislett 1915, 357–363.

da „dokaže bilo šta“. Drugo, Vivijan nije Vajld, on je *dramatis persona*. Raspravljaju i o podražavanju i Šekspirovoj metafori „ogledalo prirode“, Vivijan kaže: „[...] ali to je samo dramska replika i smatrati je za Šekspirov stvarni pogled na umetnost bilo bi isto što i smatrati Jagove govore za njegove istinske poglede na moral“ (PL, 44). Ako je tako, a jeste, onda i Vivijanove stavove treba čitati kao dramske replike i ne treba ih izjednačiti sa Vajldovim istinskim pogledima na umetnost.

Ovo sugerše još jedna činjenica. I Vajld i Vivijan pišu ogleđ istog naslova „Propast laganja“. Međutim, postoji mala razlika u podnaslovu. Dok kod Vivijana stoji „Protest“, kod Vajlda stoji „Zapažanje“. Kao da Vajld ovom nijansom sugerše svoje distanciranje od „naela [...] nove estetike“ (PL, 57) za koja se nekad sam „borbeno“ zalagao.¹¹⁵ I na kraju, ono što najviše sugerše oprez prilikom prihvatanja novih naela estetike kao Vajldovih jeste to što Vivijan svoje stavove iznosi na dva načina: čitanjem lanka, fiksiranog teksta i govorom, usmenim saopštavanjem. Čini se da Vajld ovom sugerše razliku između ostvarenog i namera, te da ostavlja prostor da se pitamo: a koje su Vajldove namere? Šta on govori (misli) izvan teksta?

U eseju se pokreću tri velike teme: laganje, umetnost i odnos umetnosti i prirode/života. Vivijan ih na kraju eseja izloži kao četiri načina nove estetike: 1) umetnost nikada ne izražava ništa do sebe samu; 2) loša umetnost nastaje zbog povratka životu i prirodi; 3) život i priroda oponašaju umetnost i 4) cilj umetnosti jeste laganje. Pre nego što se upustimo u njihovu analizu, skrenemo pažnju i na neke manje važne probleme koje Vajld u ovom eseju „hvata u letu“, a to su: nadahnuće, talenat, forma i vrednovanje.

Kao prvi problem izdvojili bismo nadahnuće. Govoreći o laganju i poeziji kao umetnostima Vivijan kaže da „inspiracija trenutka nije dovoljna“, te da „veština prethodi savršenstvu“ (PL, 31). Da poezija nastaje u svetom zanosu poznato je još od Platonovog dijaloga *Ijon*: „Jer pesnik je naročito biće: on je lak, krilat i svešten, i ne može pevati pre nego što bude ponesen zanosom, pre nego što bude izvan sebe i svoga mirnog razuma“ (Platon 1970, 11). Pogled po kome je za pisanje veština ipak važnija od nadahnuća Vajld je najverovatnije preuzeo od Edgara Alana Poa. Objasnjavajući svoj *modus operandi* u „Filozofiji kompozicije“ Po kaže: „Većina pisaca – naročito pesnika – više voli da svet misli kako oni stvaraju u nekoj vrsti plemenitog ludila, podsvesnog

¹¹⁵ Na ovu razliku u svojoj studiji ukazala je i Džulija Braun. Videti u: Brown 1997, 69.

zanosa“ dok se zapravo „iza kulisa“ krije „oprezno odabiranje i odbacivanje“, „mu no brisanje i umetanje“ (Po 1979, 380).

Kao što nadahnu e nije dovoljno, tako nije dovoljan ni talenat. Odnos dara i rada sa kojim smo se ve sreli u eseju o Vanraju ponavlja se u „Propasti laganja“ gotovo identitnim reima. Vivijan smatra da bi talentovani mladi „u okruženju duhovne srodnosti i razumevanja ili *kroz podržavanje najboljih uzora* [P. M.], mogao da izraste u nešto zaista veliko [i] udesno“ (PL, 31). „[P]održavanje najboljih uzora“ i „stalni kontakt sa najboljim delima“ (POO, 64) svakako su verzija Arnoldove vizije kritike iz eseja *Funkcija kritike u sadašnjem vremenu*. Kritika je za Arnolda „disinterested endeavour to learn and propagate *the best that is known and thought in the world* [P. M.]“ (navedeno prema: Harris 1971, 736).

Kada je re o formi, iz ovog teksta teško možemo uoiti navodni Vajldov formalizam. Skrenemo pažnju samo na dva momenta. Vivijan odbacuje modernost forme (kao i savremenost sadržaja) budući da nosi u sebi određenu dozu vulgarizovanja. Nama se čini da Vajld ovom postavkom kritikuje zahteve koji se postavljaju pred umetnike da svojim delom moraju doneti novo po svaku cenu. Prema Vajldu „suština“ umetnosti ne leži u tome. U krajnjem slučaju, svako delo, i najlošije, novo je samim tim što se pojavilo. Drugi momenat odnosi se na poznatu sintagmu jedinstva forme i sadržine. Po Vivijanu, ovo shvatanje, koje je zastupao izme u ostalih i Pejter, nije osnova svih umetnosti. Nama se čini da ovo treba itati na sledeći način. Kada se jedinstvo sadržine i forme kao na elu primeni na analizu konkretnih, pojedinačnih dela, nismo sigurni da ćemo time dobiti vredne (konkretne) rezultate. I drugo, ako možemo govoriti o sadržaju književnosti, filma i eventualno slike, ne verujemo da se može govoriti o sadržaju arhitekture, baletskog pokreta ili muzike.

Što se ti e vrednovanja, ono je u eseju predstavljeno na dva načina, „teorijski“ kroz Sirilove reime i „praktično“ preko Vivijanove kritike savremene produkcije engleske i francuske književnosti. Na Vivijanovoj uglavnom crnoj listi nalaze se sledeća imena: R. L. Stivenson, Rajder Hagard, Henri Džejms, Hol Kejn, Džejms Pejn, gospođa Olifant, Merion Kraford, Džordž Meredit, Gi de Mopasan, Emil Zola, Alfons Dode, Pol Burže i Onore de Balzak. Nismo sigurni koliko je to bila Vivijanova/Vajldova namera, ali ovaj spisak pokreće dva-tri pitanja. Prvo, neka imena su (nam) dobro poznata, neka manje, a neka nam uopšte nisu poznata. Nepoznata imena, ona koja nisu preživela „sud vremena“, pokreću staro pitanje da li treba suditi savremenim delima. Vanraju, za razliku od Vivijana, to odbija da čini. Drugo, Vivijan ih procenjuje na osnovu jednog

opšteg kriterijuma, u ovom slučaju laganja, odnosno mašte. Pitanje je da li delu treba prilaziti na osnovu nekog opšteg načela (jedinstvo forme i sadržine, mašta) ili delo treba pokušati tumačiti na osnovu samog dela. Nama se čini da uvek treba poći od samog dela i da je to „pravi“ Vajldov stav.¹¹⁶ I konačno, složili se ili ne sa Vivijanovom negativnom ocenom velikih imena kao što su Džejms i Zola, njegova zapažanja onoga „džejmsovskog“ i „zolinskog“ su ispravna.

Kada je reč o Sirilu, on daje jedno zanimljivo, „laičko“ određenje vrednovanja. Najbolja, doduše gruba, provera šta jeste književnost a šta nije, jeste ponovno čitanje. „Ako ne možemo da uživamo u čitanju i jednu knjigu više puta, ona uopšte i nije vredna čitanja“ (PL, 37).

Kada su u pitanju velike teme eseja, treba poći od glavne, naslovne. Da laganje Vivijan ne uzima u uobičajenom smislu te reči vidimo iz toga što naspram političara, advokata i novinara koji izvršuju činjenice postavlja rasnog lažova i njegove „iskren[e], neustrašiv[e] stavov[e]“ (PL, 29). Kako lažov može da bude iskren? Ovim paradoksom Vajld sugeriše da je laganje znak za nešto drugo.¹¹⁷ Laganje „stoji kao zamena za Uobrazilju“ (Čirjani 2000, 8). Nama se čini da osim mašte, laganje ima i druga značenja, te da se Vajld namerno poigrava nejasnim i nepreciznim određenjem. Na primer, Vivijan se zalaže za laganje u umetnosti, a onda govori o laganju kao umetnosti, nauci i društvenoj zabavi.

Prvo značenje laganja, po našem tumačenju, jeste umetnost, i to umetnost sa velikim u, „iskonska klika“, da upotrebimo sintagmu iz eseja o Vanraju iz koje proističu sve umetnosti. Vivijan kaže da je Platon video laganje i poeziju kao umetnosti koje nisu nezavisne jedna od druge. Pretpostavljamo da Vajld ovde aludira na Platonov dijalog *Država*, odnosno II i III knjigu u kojoj filozof kritikuje Homera, Hesioda i druge

¹¹⁶ Uporediti sa Vivijanovim stavovima: „Umetnost pronalazi svoje savršenstvo unutar a ne izvan sebe.“ i „Umetnost nikad ne izražava ništa do sebe samu“ (PL 44, 57).

¹¹⁷ Analiziraju i Vajldovu komediju *Važno je zvati se Ernest* i Singovu dramu *Vilovnjak sa zapadnih strana*, Kiberd kao glavnu temu izdvaja laganje. Pozivaju i se i na esej „Propast laganja“, Kiberd daje zanimljiva objašnjenja laganja (kod Vajlda). Kiberd ga sagledava u „postkolonijalnom“ ključu i kontekstu irskog pitanja. Laganje je bilo sredstvo borbe Iraca protiv Engleza-okupatora, i vršilo svoju moralnu funkciju budući da je spasavalo zemlju i živote čitavih zajednica. Drugo objašnjenje laganja je za našu temu od veće koristi. Kiberd kaže da su pesnici u stara vremena imali dva zadatka: beležili su zakone i govorili divne laži. Zanimljivosti radi pomenu ćemo anegdote o prvom irskom pesniku Aimehirgínu. Ljudi Irske su mu navodno rekli sledeće: „To što ti pričaš, naravno da je neverovatno, ali mi ti verujemo zato što si pesnik. Ako pesnik kaže nešto što je istinito, onda je to činjenica.“ Kiberd kaže da se ovo može tumačiti na dva načina. Ili pesnici imaju moda svojim naravnim rečima menjaju stvarnost ili su pesnici prosto i jednostavno po prirodi lažovi (Kiberd 2004, 276–294). Ovo drugo značenje laganja, laganja kao poezije, deluje nam kao ubedljivije objašnjenje Vajldovog „postupka“ od „irskog temperamenta“.

pesnike što iznose lažne mitove.¹¹⁸ Da je laganje umetnost vidimo i iz toga što Vivijan u nastavku kaže kako laganje i poezija zahtevaju „odanost lišenu svake vrste koristi“ (PL, 31). Obi no lažemo da bismo postigli nešto, neku korist. Ovo je još jedan znak da laganje ne treba shvatiti doslovno. Osim toga, nije potrebno biti posebno vispren pa prepoznati u ovome aluziju na Kantovo zadovoljstvo bez interesa (Kant 1991, 96–97).

ini nam se da ovom aluzijom na Kanta laganje dobija još jednu nijansu značenja, a to je lepo ili stvaranje lepog. Ta nijansa će biti potvrđena na kraju eseja gde se kaže da je laganje „iznošenje *divnih* [P. M.], neistinitih stvari“ (PL, 58) cilj umetnosti.

Drugo i svakako najvažnije značenje je i laganje u ovom eseju jeste mašta, ključan pojam romantičarske poetike.¹¹⁹ Vivijan govori da mladi i sa urođenim darom za preterivanje obično završe ili kao precizni ili kao dobro obavешteni, a što su „profesije“ pogubne po njihovu maštu. Iz konteksta je jasno da je dar za preterivanje, zapravo laganje, zapravo mašta.

Postavlja se pitanje zašto je Vajld izabrao reči laganje, a ne maštu, ako je „ključni pojam eseja“ „iznošenje divnih, neistinitih stvari“ (Mirjanić 2000, 8). Nama se čini iz nekoliko razloga. Prvo, iako laganje označava pre svega maštu, ono ne znači samo to. Drugo, laganje je Vajldu omogućilo da sažme više od dvadeset vekova u jednu reč, da spoji Platona sa romantičarima. I treće, čini nam se da je Vajld namerno izabrao tu reč kako bi se suprotstavio viktorijanskom moralu srednje klase koje je na ovom polju života, tako i u pristupu delima, bila iskrenost. Na osnovu svega do sada rečeno vidimo da laganje pokriva više „pojmovno“: maštu, umetnost i lepo.

Cilj lažova je „da otklona, da ushiti, da priuštiti zadovoljstvo“. On je „istinski rodonačelnik društvene zabave“ (PL, 43). Tragaju i za prvim pesnikom, Vajld je zapravo pokazao šta je, prema njemu, svrha umetnosti. Funkciju poezije koju je Horacije odredio kao *dulce et utile*, a Bokačević kao *diletto i utile consiglio*, Vajld određuje isključivo kao zadovoljstvo ili zabavu. Ovo shvatanje će biti izneto na kraju eseja, kao potvrđeno na ovom novom estetikom. Cilj umetnosti jeste laganje, „iznošenje divnih,

¹¹⁸ (Platon 1993, 58–78). Ontološko-gnoseološka kritika slikarstva i poezije kao podržavanja koje je dvostruko udaljeno od sveta ideja nalazi se u poslednjoj knjizi *Države* (Platon 1993, 295–302). O Platonovom shvatanju umetnosti videti u: Kornelije Kvas, *Istina i poetika* (Kvas 2011, 81–124). O nastanku popularnog shvatanja pesničkog dela kao laži (), za koje se vezuje i koncept *licentiae poeticae* videti u: Ranko Kozic, *Rođenje romana iz duha parafraze* (Kozic 2011, 51–53).

¹¹⁹ U originalu Vajld upotrebljava reč „imagination“ (Wilde 1997, 924). Za potrebe našeg rada možemo ignorisati razliku koja postoji između mašte („fancy“) i uobrazilje („imagination“). Kratak pregled značenja mašte kod engleskih romantičara videti u: Glušević 1967, 39–42.

neistinitih stvari“ (PL, 58). Iz ovoga je jasno da laganje ne označava samo maštu kao izvor umetnosti nego i divnu zabavu kao njenu funkciju.¹²⁰

Da bismo prešli sa laganja na umetnost, postavićemo jedno pitanje. Ko je taj Vajldov rasni lažov? Odgovor je vrlo jednostavan. On je pesnik. Vivijan kaže da se društvo morati da se vrati „svom izgubljenom vođi, kultivisanom i ohrabrujućem lažovu“ (PL, 42). Čini se da nije teško u „izgubljenom vođi“ prepoznati Šelijeve „neprihvat[el] zakonodav[el] sveta“ (Šeli 1967, 159). Vajld se pita: „[K]o je bio taj koji je prvi pripovedao, pevač, pred ljudima, lutalicama, pred smiraj dana [...] kako je [...] ubio mamuta, prsa u prsa“ a da pri tome sam nikada nije izašao „iz ljubavi mraka njegove pevačine od jaspisa“ u „grubo gonjenje zveri“? (PL, 42–43). Vidimo da Vajldov lažov ne izlaže, da upotrebimo Aristotelove reči, „ono što [mu] se istinski dogodilo, nego ono što [mu] se moglo dogoditi“ (Aristotel 1990, 59).

Pri čemu o megaterijumu Vajld otvara važno pitanje: otkud umetnost? Nije pitanje čemu umetnost i kakva je njena svrha. Njena zabava je beskorisna, to je jasno kao dan. Iz ugla filistara i buržuja, naravno. Pitanje je: otkud umetnost? Šta je to što ovekagononi da stvara umetnost ili da uživa u njoj? Šta je to što dete „nagoni“ da se igra? Odgovor na ova pitanja svakako ne treba tražiti u oblasti psihologije (stvaralaštva).

Ovo pitanje Vajld je, po našem mišljenju, postavio na još jedan način u eseju. Daju i svoju izmišljenu istoriju umetnosti, on kaže: „Umetnost počinje apstraktnim ukrasima, kao ugodna delatnost istog izmišljanja, čiji je predmet nestvarno i nepostojeće“ (PL, 38). Šta je to što je, da parafraziramo Vajlda, nagonilo prvog ovekoda da posuđe ukrašava geometrijskim šarama? Otkud ta „ugodna delatnost istog izmišljanja“?

Aristotel bi rekao da je u pitanju podržavanje koje je „oveku urođeno još od detinjstva“ (Aristotel 1990, 50). Ali Vajld je u ovom eseju odbacio teoriju podržavanja. Nagon ili talenat nisu dovoljni kao objašnjenje. U eseju „Kritičar kao umetnik“ Gilbert kaže: „Nijedan pesnik ne peva zato što mora da peva. [...] Veliki pesnik peva zato što je *odlužio* [P. M.] da peva“ (KKU, 94).¹²¹

Odgovor do koga je Vajld uspeo da dođe jeste da je umetnost način da se ovek izdigne iznad svog prirodnog stanja. Prema Vajldu umetnost je, izgleda, i jedini način.

¹²⁰ U literaturi koju smo citirali zanimljivo je da niko u Vajldovoj teoriji laganja nije prepoznao za etke savremenih shvatanja prirode književnosti kao fiktivne. O književnosti kao fikciji videti u: Velek, Voren 1985, 42–43.

¹²¹ „[P]isac se postaje kao što se postaje davitelj“, kaže Danilo Kiš. Doduše, pre toga, kaže nešto sentimentalnije: „Pisanje je vokacija, mutacija gena, hromozoma“ (Kiš 2000, 184).

Religija, filozofija i nauka Vivijanu ne pomažu da bude nešto više od rogate „stok[e] što brsti na padini“ i „i [ka] što cveta u jarku“ (PL, 28). U *Kralju Liru* pokreće se isto pitanje, ali iz drugačijeg ugla: „I najbedniji prosjaci, uprkos / Sveg siromaštva, imaju ponešto / Izlišno. Ako ne date prirodi / Više no joj treba, život je ovekov / Jedan k'o u zveri. Ti si gospa; je li / Raskoš biti samo odeven toplo? Eto, / Priroda ne traži to raskošno ruho / Što te jedva zagreva. Al' stvarna potreba“ (Šekspir 1966b, 410).

Vajld je, nije potrebno ni govoriti, ve i kralj (i) od kralja. Ne može mi bilo kim (pone kim izlišnim, ruhom i raskoši o kojoj govori „bedni“ Lir) prestati da budemo životinje. Vajld hoće mnogo. I još više. Uvek više. Nikad dovoljno. Umetnost nije, ne može i ne sme biti zabava tromer publike „nakon obilnog obroka“ (Džejms, 31). Umetnost je „naša duhovna pobuna, naš hrabri pokušaj“ (PL, 27). U tome je, čini se, njeno poreklo. U njenoj moći i da „čini čuda“, „da naredi bademovom drvetu da procveta usred zime“ (PL, 44).

Kada je u pitanju određenje umetnosti, šta je ona, Vivijan više puta daje odgovor. Međutim, ključna priča o umetnosti u eseju „Propast laganja“ nije u tome da je ona lepa koliko insistiranje na njenoj autonomiji ili, da budemo precizniji, na autonomiji umetničkog dela.

Da su književnost i umetnost pre svega lepe, ponavlja se više puta u eseju, a mi ćemo izdvojiti tri momenta. Vivijan, zabrinut zbog realističkih tendencija i udovišnog obožavanja činjenica, smatra da će, ako se tako nastavi: „Umetnost [...] postati sterilna, a lepota [...] iščeznuti sa lica zemlje“ (PL, 31). Govoreći o razvoju engleske drame, kaže da „nije bilo dramskog pisca koji nije uočio da predmet umetnosti nije prosta istina nego složena lepota“ (PL, 39). I konačno, kritikujući i Zolu, kaže: „Za književnost se iziskuju izuzetnost, draž, lepota i snaga uobrazilje“ (PL, 34).

Umetnost je lepa, ali šta je to lepo? Lepo Vivijan definiše u duhu Kanta: „lepo je samo ono što nas se ne tiče“ (PL, 37).¹²² U oblast umetnosti, kaže dalje Vivijan, ne spada ništa što je korisno, neophodno, što nas pogađa, prouzrokuje bol ili zadovoljstvo. Međutim, mnogi korisni predmeti jesu lepi: Vanrajtova soba, dekorativni katalozi u romanu *Dorijan Grej*, odelo Mladog kralja itd. Što se tiče osećanja, videli smo u eseju o Vanrajtu da ih umetnički predmeti izazivaju. Nama se čini da je objašnjenje ove nedoslednosti u sledećem. Vajld je pogrešno pročitao Kantovu „nezainteresovanost“ kao ravnodušnost: „Prema predmetu umetnosti morali bismo da budemo manje ili više

¹²² Uporediti sa: „Poezija i umetnost [...] iziskuju naročito pažljiv pristup, odanost lišenu svake vrste koristi“ (PL, 31). Kantov drugi moment suda ukusa videti u: Kant 1991, 96–97, 103.

ravnodušni. [...] ne bi trebalo da imamo naklonosti, predrasude ili pristrasna ose anja bilo koje vrste“ (PL, 37).¹²³

Vajldu je ovaj stav kao umetniku morao biti neprihvatljiv. Vivijan kaže: „Smrt Lisjena de Ribemprea jedna od najve ih tragedija mog života“ (PL, 36). Ali onda paradoksalno nastavlja: „Ono se pomalja u trenucima zadovoljstva. Iskrasne kad se smejem“ (PL, 36). Imaju i sve prethodno u vidu, Vivijan nije ni paradoksalan ni nedosledan, ve vrlo „sistemati an“. Prema delu moramo biti nezainteresovani i ravnodušni. Prave i aluziju na Hamleta i njegov uveni monolog o Hekabi, pri u o lepom zaklju uje sa: „Hekabina žalost je tako izvanredna tema za tragediju upravo zato što nam ova žena ništa ne zna i.“ (PL, 37) I Hamlet (Šekspir) i Kant su po tuma enju Vivijana (Vajlda), pa i zdravorazumski govore i, u pravu: „Šta je / Hekuba [glumcu], ili on Hekubi, / Da pla e za njom!“ (Šekspir 1966, 276).

Kada je re o autonomiji umetnosti, ona je najjasnije formulisana u prvom na elu nove estetike: „Umetnost nikad ne izražava ništa do sebe samu“ (PL, 57). Za razliku od viševekovne mimeti ke teorije književnosti i umetnosti kao podržavanja ili romanti arske, ekspresivne teorije poezije kao „spontanog izliva snažnih ose anja“, Vajld donosi svež i moderan pogled.¹²⁴ Primitimo da e Vajldov stav usvojiti sve „škole“ imanentnog pristupa književnosti u XX veku. Možda ga ak možemo pratiti do Deridine formule „nema ni eg izvan teksta“.¹²⁵

O autonomiji dela govori se na više mesta u eseju, a mi emo navesti samo jedan, nama najlepší, primer:

Umetnost pronalazi svoje savršenstvo unutar a ne izvan sebe. O njoj se ne može prosu ivati nikakvim spoljnim merilima. Ona je pre koprena nego ogledalo. Ima cvetove kakve ne poznaje nijedna šuma, ptice kakve ne poseduje nijedan lug. Ona gradi i izgra uje mnoge svetove [...] Njoj pripadaju ‘pojave stvarnije od živih ljudi‘ [...] Umetnost ini uda po svojoj želji, i kada doziva nemani iz dubine, one dolaze. [...] Na njenu zapovest mraz e položiti svoj srebrni prst na žarke usne juna (PL, 44).

¹²³ Sam Kant je po pitanju (ne)zainteresovanosti, kako to kažu Gilbertova i Kun, „zamršen“. Videti u: Gilbert, Kun 2004, 238–253. Možda je, kada je re o Kantu, problem mnogo jednostavniji. Njemu je (pri objašnjavanju umetnosti) jednostavno nedostajao umetni ki senzibilitet, što je ve primetio Ni e (navedeno prema: Brown 1997, 72–73).

¹²⁴ O mimeti koj i ekspresivnoj teoriji književnosti videti u: Leši 2008, 21–29, 30–41. Leši se u ovom delu oslanja na Ejbramsovu knjigu *Ogledalo i svetiljka (The Mirror and the Lamp)*. Poštenja radi moramo samo re i da je pri a o velikom romanti arskom zaokretu, revoluciji u odnosu na dugu vladavinu mimezisa ta na, pod uslovom ako se zaboravi 1.000 godina srednjeg veka i „sitne“ razlike koje u shvatanju mimezisa donosi renesansa.

¹²⁵ „Il n’y a pas de hors-texte.“ – N. Mili prevodi kao „Nema van-tekstovnog“ (Mili 1997, 114).

Što se ti e odnosa prirode i umetnosti, kulture, u pitanju je jedna od najstarijih opozicija zapadne civilizacije, a istaknuta je na samom početku dijaloga.¹²⁶ Siril poziva Vivijana da izađe iz biblioteke i uživa u prirodi: „Izmaglica je obavila šumu, kao ljubi asti cvetovi šljivino drvo“ (PL, 27). Tema je stara koliko i književnost – nalazimo je još u *Epu o Gilgamešu* u priči o Enkiduu, a Vajld ju je gotovo na identičan način „obradio“ u bajci „Mladi kralj“.

Suprotnost prirode i kulture Vivijan sagledava iz nekoliko uglova, a kao glavnu razliku ističe svest: „Priroda mrzi Svest“ (PL, 28), priroda „ima dobre namere [ali] nije u stanju da ih sprovede“ (PL, 27), priroda „u značenju istog prirodnog instinkta koji [je] u suprotnosti sa samosvešću u svojstvenoj kulturi“ (PL, 38) itd. Pitanje da li priroda ima svest ili nema, srećom, ne spada u našu užu naučnu oblast. Rečimo samo da ove stavove treba čitati kao stavove dekadenta koji umetnosti na svaki mogući način želi da omogući prvenstvo u odnosu na prirodu i život.¹²⁷

Za nas je bitno što se kao jedna od razlika pojavljuje kategorija lepog. Iako Vajld to ne kaže eksplicitno, jasno je iz konteksta. U prirodi se ne može uživati budući da je tvrda, hrapava, prljava i puna užasnih insekata. Drugi način na koji Vivijan pokušava da „dokaže“ da priroda nije lepa, da ne podleže tzv. estetičkom sudu jeste to što priroda nema koncepciju, „nameru“, što nije „intencionalni objekt“.

Nama se čini da Vajld nikada u potpunosti nije prihvatio stav da priroda nije lepa. Videćemo kasnije prilikom analize njegove proze da opisi prirode kao dekorativne arabeske u estvuju u stvaranju efekta lepote. Naravno, svesni smo da bi nam se mogla uputiti zamerka slična onoj koju je davno izneo Bajron. „Kad veliki umetnik slika predeo, on vam ne daje njegovu doslovnu kopiju [...] nebo njegove slike nije portret neba prirode“ (Bajron 1967, 162). Svakako da opisi prirode nisu priroda. Ali da priroda nije lepa, onda ni njeni opisi ne bi mogli da ostavljaju utisak lepote. Bajron upravo to govori: „Zato što priroda nije rasipna u svojim lepotama [...] valja [ih] pažljivo odabirati, i sa trudom sakupljati“ (Bajron 1967, 162). A Vajld je upravo to radio, pažljivo odabirao i sakupljao: izmaglica je boje cvetova ljubi astih kao šljiva.

Nama se čini da je Vajldu u pogledu prirodnog lepog od Gotjea i Hegela u praksi ipak bliži Bajron. Njegove dekorativne arabeske ne poivaju samo na veštačkim

¹²⁶ O razlici između *sirovog* i *pe enog* pisano je i mišljeno na različite načine. Videti, na primer, Frojdov tekst „Nelagodnost u kulturi“ (Frojd 2005, 21–88) i uvodno poglavlje knjige *Seksualne persone* (Palja je autorka Kamil Palja (Palja 2002, 1–33).

¹²⁷ Vajld je prezir prema prirodi i životu svakako pozajmio od Gotjea i Malarmea (Mirjanić 2000, 8). Nama se čini da je podjednako važan uticaj izvršila i Hegelova *Estetika*. Videti u: Hegel, 1970, 3–5, 117–133.

predmetima. Iako je XI poglavlje *Dorijana Greja* sačinjeno samo od „emajla i kameja“, ne treba zaboraviti da roman počinje opisom ateljea koji je ispunjen sa „the rich odour of roses“, „the heavy scent of the lilac“ i „the more delicate parfume [P. M.] of the pink-flowering thorn“¹²⁸ (Wilde 1997, 5). Da smo u pravu, kao dokaz možemo navesti reči i samog Vivijana: „Kad posmatram neki pejzaž, ne mogu a da ne vidim njegove mane“ (PL, 27). Priroda ipak podleže sudu ukusa.

Odnos prirode i umetnosti u „Propasti laganja“ složeniji je od proste razlike između prirodno lepog i veštački lepog. Dve ideje o njihovom odnosu, danas zastarele, a koje možemo pratiti još od doba renesanse, prisutne su na početku dijaloga. Vivijan odbacuje ideju da umetnost „otkriva njene tajne“ i da Koro i Konstelbl pomažu da uoče ono „ono što nam je ranije promicalo“. Umetnost kao spoznaja stvarnosti – tako je, na primer, slikarstvo video Leonardo da Vinči – više nije u modi. Druga ideja po kojoj umetnost nastavlja tamo gde je priroda stala, usavršava je i idealizuje u Vajldovo doba još uvek ima neku težinu: „Da je priroda bila udobna, ljudi nikad ne bi izumeli arhitekturu“ (PL, 28).

Međutim, spram svih ovih stavova – priroda nije lepa, odricanje umetnosti epistemološke funkcije, umetnost kao idealizacija – Vajld zauzima distancu. Kada Vivijan kaže da je uvek za prirodu isto što i „stoka što brsti na padini“ i „i ak što cveta u jarku“ (PL, 28), prema Vajldu to je posledica egotizma. Nama se čini da Vajld na suptilan način sugerise besmislenost antropocentrizma: „uvek napolju postaje apstraktan i bezličan. Napušta ga njegova individualnost“ (PL, 28).

Ključna ideja eseja jeste postavljanje viševjekovne teorije mimezisa¹²⁹ i njenog najvažnijeg predstavnika, Platona, naglavce. Prema Vajldu ne oponaša umetnost život i prirodu nego priroda i život oponašaju umetnost. Praktično, polovina eseja posvećena je dokazivanju ove „teorije“. Vivijan kaže: „Ovo je teorija koja nikad ranije nije postavljena, ali je izrazito plodonosna i baca potpuno novu svetlost na istoriju umetnosti“ (PL, 58). Čitava teorija je metafora za apologiju umetnosti. U istoriji, nama se čini, umetnost je dobila samo dve pohvale koje su je dostojne. Prva pohvala je Platonovo proterivanje poezije iz države. Ne briše on Homerova dela „zato što nisu

¹²⁸ Naveli smo tekst u originalu budući da je u prevodu utisak lepote „izvetrio“. Atelje ispunjava miris ruža, „težak miris jorgovana“ i „nežniji miris rascvetalog gloga“ (SDG, 9).

¹²⁹ Po našem mišljenju Vajldova kritika realizma ne predstavlja srž ovog eseja, kako su to videli, na primer, Stouks (Stokes 1978, 23) i Vudkok (Woodcock 1950, 124). Čini nam se da je Vajld ovde, mnogo pre Auerbaha, namerno izjednačio pojmove realizam i mimezis po principu „verno podržavanje stvarnosti“. O višesmislenosti pojma realizam (kao mimezisa) videti u: Jakobson 1978, 58–67.

pesni ka, i što mnoštvo ne uživa u tome da ih sluša [...] nego baš zato što [...] su [...] pesni ka“ (Platon 1993, 67). A druga je Vajldova.

Sino je gospo a Arandel navalila da pri em prozoru i pogledam sve ano nebo, kako ga je ona nazvala. Razume se, morao sam da ga pogledam. Ona je jedna od onih apsurdno lepih malogra anki kojima ovek ništa ne može da odbije. A šta je to bilo? Bio je to naprosto veoma drugorazredni Turner, Turner iz lošeg perioda, sa svim onim najtežim slikarskim manama preterivanja i prenaglašavanja (PL, 51).

Iako je teorija, kao što smo rekli metafora, postavlja se pitanje da li je možemo shvatiti doslovno? Da li je ta teorija istinita? Po našem tuma enju jeste, ili bi, da citiramo Vivijana, „morala da bude“ (PL, 48). Kao dokaze emo navesti, a verujemo da Vajld ne bi imao ništa protiv, primere iz književnosti. Sudbine Fran eske i Paola, Don Kihota i Eme Bovari su takve kakve jesu upravo zato što su podržavali knjige koje su itali, viteške i sentimentalne romane.

A šta ako teorija nije istinita? Vivijan je izneo niz dokaza i pri a u prilog svojoj teoriji. Mi emo izdvojiti pri u o Vivijanovom prijatelju Hajdu, koji se spasao gomile sakrivši se u neku lekarsku ordinaciju. Pošto se oslobodio mase ljudi malom svotom novca, primetio je da je ime na mesinganoj plo ici na vratima ordinacije „Džekil“. Vivijan dodaje: „Ili je barem moralo da bude“ (PL, 48). O igledno nam Vajld namiguje da laže. A pošto laže tako divno, laže nas i da je laganje propalo.

3. 4. „Kriti ar kao umetnik“

Dijalog „Kriti ar kao umetnik“ sastoji se iz dva dela. Prvi deo nosi podnaslov „Sa nekim zapažanjima o zna aju dokoli arenja“, a drugi „Sa nekim zapažanjima o zna aju diskutovanja o svemu“. Neke od odlika esteticizma koje smo sreli u eseju „Propast laganja“ ponavljaju se i u ovom dijalogu.

Gilbert i Ernest, kao i Vivijan i Siril, pripadaju najvišim krugovima. Njihov razgovor odvija se na luksuznoj lokaciji, u biblioteci ku e na Pikadiliju sa pogledom na Grin park; Gilbert na klaviru svira Šopena i Dvoržaka, dok Ernest ita memoare; puše cigarete koje im dobavlja ataše iz Kaira; piju skupoceno francusko crno vino *Le Chambertin*, a tokom ve ere za koju su im poslužene strnadice („ortolans“) lice pokrivaju salvetom kako miris ne bi izvetrio ili privukao bogove.

I njihov elitizam prate dve važne odlike: obrazovanje i izabranost. Obojica neguju prezir prema „drugorazrednim *littérateurs*“ i „književni[m] lešinari[ma]“ (KKU, 81). Sa albatroske visine posmatraju (englesku) publiku kojoj „izuzetno prija [...] mediokritet“ i koja je „zadivljuju e blagonaklona“ jer „oprašta sve sem genijalnosti“ (KKU, 79). Pošto pripadaju dobu kada „jedino ograni ene uzimaju ozbiljno“ (KKU, 88), a ve im delom savremene kritike i stvaralaštva vlada „osrednjost“ (KKU, 97), oni žive povu eno u svojoj kuli od slonova e.

Za razliku od ograni enih i osrednjih, Ernest i Gilbert su „izabrani“ i žive „kako žive bogovi“ (KKU, 121, 124). Oni i njima sli ni postoje da bi radili „najtež[u] stvar na svetu“ (KKU, 120) – da ne rade ništa. Aristokratija duha, koju smo pominjali u analizi „Propasti laganja“, ovde je predstavljena na slede i na in: „Kontemplacija, koja je u o ima društva najteži porok za koji gra anin može da bude okrivljen, sa stanovišta najviše kulture zapravo [je] najdoli nije zanimanje“ (KKU, 120). Naravno da je za kontemplaciju potrebna dokolica (prisutna u podnaslovu), sloboda od (fizi kog) rada, a što su znali još Grci.¹³⁰ Nama se ini da Vajld nije snob, a još manje da je malogra anin. U *Duši ovekovoj* on ne pokazuje prezir prema ista ima ulica ili samom poslu iš enja ulica, ve govori jednostavnu istinu: ovek je ro en za nešto bolje, a takve poslove treba da obavljaju mašine. Otuda u „Kriti aru kao umetniku“ stoji: „[je] istinski ideal“ (KKU, 124).¹³¹

Pri a o radu u ovom eseju podignuta je na najviši nivo, na prastari sukob izme u tela i duše/duha, gde su dela duha (samosvesti) vrednija od dela tela. Na primer: „Mnogo je teže govoriti o ne emu nego to uraditi. [...] Svako može da pravi istoriju. Samo veliki ljudi mogu da je pišu“ (KKU, 98).¹³² Ova misao se kao crvena nit provla i kroz esej, a mi emo navesti još dva primera: akcija je „poslednje uto ište onih koji ne umeju da sanjare“ (KKU, 98); „Društvo esto oprašta zlo incu, ali nikad ne oprašta sanjaru“ (KKU, 120).

Kada je u pitanju obrazovanje, Gilbert ponavlja Vivijanovo shvatanje: „Nemoj da me srozavaš na ulogu nekoga ko bi ti davao korisne informacije“ (KKU, 88). Nama

¹³⁰ Grci su u svom preziru prema manuelnom radu, po našem mišljenju, pravi varvari. Umetnost vajara (Mikelan ela) ili glumca (Rišarda ešlaka) ili baletana (Nižinskog) jeste, izme u ostalog, rudarski težak posao.

¹³¹ Uporediti sa: „[I]stinski ovekov ideal je samousavršavanje“ (KKU, 127).

¹³² Naravno, ovu podelu možemo pratiti od Helade preko, na primer, Dantea (u Limbu su likovi razvrstani na one koji su vodili „politi ki“ život (*vita attiva*) i one posve ene filozofiji i nauci (*vita contemplativa*)) do Vajlda. Vajld, me utim, ovde ne postavlja problem zašto dela duha zavise od dela tela. To e u initi u *Duši ovekovoj* gde e kritikovati Grke što nisu ostvarili pravi novi individualizam: „Grci su njemu težili, ali ga nisu postigli sem u Misli, jer su imali robove i hranili ih [...]“ (D, 59).

se čini da je opet u pitanju ista priča, preciznije isti ideal. Obrazovanje se podrazumeva: „Ne očekuj da ti izložem pregled grčke umetnosti od kritike od Platona do Plotina? No, nije isuviše lepa za tako nešto [...]“ (KKU, 91). Iz Gilbertovih, pa i Ernestovih reči vidimo se da su obojica „pre-obrazovani“. Ovoga puta obrazovanje nije predstavljeno toliko kroz aluzije koliko kroz duge monologe, u kojima se na dve-tri strane iscrpno obrađuje jedna tema, a mi ćemo kao primer izdvojiti briljantnu analizu *Božanstvene komedije* (KKU, 115–117). U Gilbertovom uzdužnom preseku posebno nas je fascinirao način na koji je Vajld shvatio jednu od najtežih epizoda iz *Komedije*. U pitanju je scena sa fra Alberigom u devetom krugu *Pakla*. Vajld ju je ne samo lucidno protumačio, nego je svoje tumačenje dao u obliku pravog koana: „[P]ovlačimo datu reč i ostavljamo ga; takva okrutnost je zapravo u stvari, jer ima li veće podlaca od onoga kome odbaceni od Boga behu prepušteni na milost i nemilost?“ (KKU, 117).

Što se tiče forme eseja, dijalog je ovde drugačije postavljen u odnosu na „Propast laganja“.¹³³ Iako je Gilbert učitelj, Ernestovi stavovi igraju važnu ulogu, svakako važniju od Sirilove. Kao primer naveli bismo rečenicu kojom se određuje uloga kritike, a koja je privukla pažnju većini proučavalaca Vajlda. Nju ne izgovara Gilbert nego Ernest, doduše u obliku pitanja: „primarni cilj kritike [je] da vidi predmet onakvim kakav on po sebi nije“ (KKU, 108). I drugo, umesto dijaloga pre bi se moglo govoriti o razmeni monologa. Oni čine Vajldu, između ostalog, poslužiti za postupak dekorativne arabeske kojim pokušava da ostvari „plastični“ utisak lepote. Kao primer navešćemo deo iz Ernestovog dugog hvalospeva umetniku:

Sipao je usijanu bronz u pešani kalup, a reka crvenog metala ovrhula bi u plemenite obline i zadobijala oblik božanskog tela. Emajlom i uglanim draguljima darivao je vid slepim oči. Zumbulasti uvojci kovrdžali su se pod njegovim dletom. [...] Crtao je srebrnom iglom i drvenim ugljem na pergamentu i papirnoj kedrovini. Slikao je voskom preko slonovače i ružičaste terakote, rastvarajuć i vosak maslinovim sokom i ponovo ga stvrdnjavajući i usijanim gvožđem (KKU, 85–86).

¹³³ Herbert Sasmén smatra da su proučavaoci kao što su Sejmor Migdal (Seymour Migdal) i S. Ž. Epifanio pogrešno ocenili formu Vajldovih eseja i otuda na njegovu estetiku gledali kao na zabavu. Prema Sasmenu Vajld traži nove forme kritičkog diskursa koje bi mu omogućile da izrazi nove poglede. Imaju i u vidu dva dijaloška eseja i priču-esej „Portret gospodina V. H.“, Sasmén kaže da Vajld život intelekta shvata kao (pejterovski) tok utisaka, a ne kao sredstvo kojim se spoznaje ili preslikava spoljašnja stvarnost. Otuda je Vajldov kritički diskurs esteticizovan i treba ga čitati kao oblik umetnosti. Drugim rečima, Vajldove formulacije nisu tvrdnje koje kazuju „istinu“ o spoljašnjem svetu (čitaj: umetnosti) već nezavisna artefakta o kojima se može suditi samo na osnovu njihove unutrašnje koherencije. Više o tome videti u: Sussman 1973, 108–122.

U jednom trenutku Vajld kao da daje ključ kako treba čitati ovaj esej. Gilbert kaže da dijalog, koji su koristili Platona, Lukijan, orđano Bruno, omogućava da se predmet izloži sa raznih stanovišta, da se „pokaže sa svih strana“, „da se otkrije i da se prikrije“ (KKU, 131). A Ernest dodaje da dijalog kao forma pruža mogućnost da se imaginarni protivnik preobrati nekim besmislenim sofistkim argumentom (KKU, 131). Nama se čini da „Kritičar kao umetnik“ u praksi pokazuje Vajldov uveni stav sa kraja eseja „Istina maski“: „[U] umetnosti ne postoji ništa što bi bilo univerzalna istina“ (IM, 172). A kontradikcije i nedoslednosti mogu se objasniti time što Vajld trenutne utiske i raspoloženja fiksira kao intelektualne stavove.¹³⁴ Stoga, iako je Gilbert Vajldov glasnogovornik, ni Ernestove (konvencionalne) stavove ne treba odbaciti. Na primer, kada Gilbert kaže da je „[d]ati tačan opis onoga što se nikad nije dogodilo“ „neotpravna povlastica oveka od dara i kulture“ (KKU, 88), Ernest je to zapravo uinio svojim gorepomenutim hvalospevom umetniku.

Kada je reč o pitanjima koja se pokreću u eseju, ona su brojna i ne tiču se samo umetnosti i kritike. Najvažnije pitanje jeste pitanje kritike ili, šire posmatrano, pitanje proučavanja književnosti i umetnosti. O tom problemu ćemo reći nešto više kasnije, ali ne mnogo, budući da to i nije naša primarna tema. Kada je u pitanju shvatanje umetnosti, za razliku od „Propasti laganja“ gde su se estetičari naela dokazivala, ovde se od njih polazi kao od aksioma.

Priroda umetnosti opet ima tri aspekta: lepo, uobrazilja i autonomija. Ernest tokom svog monologa u kojem opisuje stvaralaštvo umetnika, preciznije vajara, kaže da su ljudi videvši Apolona na postolju postajali svesni „novog uticaja koji im se upleo u živote, i sanjala ki ili sa osećanjem udnovatog i nadiru eg *zadovoljstva* [P. M.]“ „počeli da razmišljaju o *udu lepote* [P. M.] i ostajali nemi od nesvakidašnjeg strahopoštovanja“ (KKU, 85). Primitimo da Vajld ovde opisuje dejstvo koje kod ljudi izazivaju vrhunska dela umetnosti, ona koja nas ostavljaju bez teksta. Da je lepo suštinsko određenje umetnosti, ponavlja se više puta u eseju. Navešemo još dva primera. Diskutujući o Platonu, Gilbert iznosi mišljenje da se on bavio „mnogim isključivo umetnim pitanjima“, te da je prvi postavio pitanje mesta koje „Lepota zauzima u moralnom i intelektualnom poretku Kosmosa“ (KKU, 91). Drugi primer je kada Gilbert kaže da su pesme drevnih naroda tek radom uobrazilje pojedinca „postale poezija“ i „poprimile lepu formu“ (KKU, 95).

¹³⁴ Sasmen primećuje da se dva dijaloška eseja ne završavaju kada je dostignut neki logičan zaključak, nego kada je opao intenzitet emocija (Sussman 1973, 114).

Kada je reč o prirodnom lepom, u tekstu je dato nekoliko naznaka u vezi sa ovim problemom. Vajld, kao pravi esteta, postavlja stvari naglavce i prirodu poredi sa umetni kim delima: „Kako su divni ovi jednostruki narcisi. Kao da su od ilibara i hladne slonova e. Podse aju na gr ke stvar ice iz najboljeg perioda“ (KKU, 82). Sa druge strane, na samom kraju koji se esto citira u literaturi, posle razgovora koji je trajao celu noć, Gilbert kaže: „Hajde da se spustimo do Kovent Gardena da gledamo ruže“ (KKU, 148).¹³⁵ Budu i da likovi, poklonici lepote i umetnosti, izvore zadovoljstva nalaze u cve u, ini nam se da slobodno možemo zaklju iti da priroda jeste lepa.

Kada je reč o mašti (uobrazilji), ona se i ovde uzima kao sinonim za umetnost. Pri aju i o umetni kom stvaranju, Ernest kaže da „uobrazilja [...] najbolje radi u tišini i izdvojenosti“ (KKU, 82). Na sli an na in razmišlja i Gilbert: „Svako delo uobrazilje promišljeno je i svesno sebe“ (KKU, 94). Ako bismo u ovim Ernestovim i Gilbertovim replikama re uobrazilja zamenili re ju umetnost, njihovo zna enje ne bi se suštinski promenilo.

Skrenu emo samo pažnju da u drugom delu Gilbertove izjave možemo prepoznati ako ne uticaje Fridriha Šlegela, a ono bar iste ideje. U uvenom fragmentu 116 iz asopisa *Ateneum* Šlegel govori o progresivnoj, univerzalnoj poeziji koja stupa u dodir sa filozofijom i retorikom, koja meša i stapa „poeziju i prozu, genijalnost i kritiku“ (Šlegel 1999, 38). I kod Šlegela i kod Vajlda za stvaranje su potrebni, sa jedne strane, zanos, nadahnu e i mašta, a sa druge, razum, kontrola i samosvest. Na Ernestovo pitanje da li „veliki umetnici rade nesvesno“, Gilbert e mu re i da nijedan pesnik ne peva zato što mora da peva nego zato što je to odlu io.¹³⁶

Tre e odre enje umetnosti jeste da je ona nezavisna. Zahtev za njenu autonomiju ist je primer doktrine umetnosti radi umetnosti.¹³⁷ Umetni ko delo se ne posmatra iz ugla mimeti ke ili ekspresivne teorije nego kao „samodovoljno“, „fiktivno“ i „imaginativno“. Ernest se pita: „Zašto ne mogu da ostave umetnika na miru, da stvara novi svet ako želi [...]“ (KKU, 82). Ovaj vrli, „novi svet“ koji stvara umetnik jeste

¹³⁵ Na sli an na in se završio i esej „Propast laganja“. Vivijan kaže: „U sumra je priroda pruža prekrasno sugestivne efekte i nije lišena ljupkosti“, ali se onda ispravlja i dodaje: „iako možda najve a korist od nje leži u tome što ilustruje navode iz nekih pesnika“ (PL, 58).

¹³⁶ Pitanje odnosa nadahnu a i razuma, stvaralaštva i kritike Gilbert e ipak razrešiti tako što e drugom lanu opozicije dati prednost: „Vreme koje nema kritiku je vreme u kome je umetnost nepomi na [...] Jer kriti ka sposobnost je ta koja izumeva nove oblike. Stvaralaštvo ima tendenciju da ponavlja“ (KKU, 95–96).

¹³⁷ Izraz umetnost radi umetnosti pojavi e se u nekoliko varijanti u eseju: „emocija radi emocije“ (KKU, 120), „posmatranj[e] zbog pukog zadovoljstva posmatranja, i razmišljanj[e] radi razmišljanja“ (KKU, 126).

varijacija prvog naela nove estetike iz „Propasti laganja“: „Umetnost nikad ne izražava ništa do sebe samu“ (PL, 57). Lepše reeno, umetnost „[i]ma cvetove kakve ne poznaje nijedna šuma, ptice kakve ne poseduje nijedan lug“ (PL, 44). Vajld, meutim, ovaj put dopušta i drugu mogućnost. Umetnost „daje obrise sveta koji već znamo [...]“ (KKU, 82) ali pod uslovom da ga je „svojim prefinjenim duhom odabira i istananim selektivnim instinktom, takore i proistila za nas, čine i ga za trenutak savršenim“ (KKU, 82). Umetnost nije i ne može biti podržavanje, vulgarna, majmunska kopija sveta koji nam je svima dojadio. Ova druga mogućnost jeste daleki potomak „renesansnog“ mimezisa i shvatanja umetnosti kao idealizacije i usavršavanja.

Kada je u pitanju funkcija umetnosti, Vajld je posmatra kroz emotivno dejstvo koje ima na recipijenta: „Cilj umetnosti je naprosto da kreira raspoloženje“ (KKU, 125).¹³⁸ U eseju o Vanraju sreli smo se sa konceptom utehe (*la consolation*), a videli smo kako je u „Propasti laganja“ razrešio „problem“ Lisjena de Ribamprea. Vajld ovde ponavlja sličan stav:

Kada odsviram Šopena osećam se kao da sam ridao zbog grehova koje nikad nisam počinio, i žalovao zbog tuih tragedija. Čini mi se da muzika na mene uvek tako deluje. Ona gradi u nama neku prošlost za koju nismo znali, i ispunjava nas osećanjem tuge zbog koje nismo prolivali suze. Mogu da zamislim čoveka koji je vodio sasvim običan život, kako čuvši neki naročiti muzički komad iznenada otkriva da mu je duša prošla kroz užasna iskustva [...] ili velika odricanja, a da nije bio ni svestan toga (KKU, 82).

Ove emocije nisu prave, stvarne. Za razliku od života u umetnosti: „Plaćemo, ali nismo povređeni“ (KKU, 119). Nije li u tome njena karakteristika? U tome Vajld vidi cilj, svrhu, funkciju umetnosti ili čak njenu dužnost: „Suze koje prolivamo u pozorištu izraz su one vrste predivnih, jalovih emocija koje je umetnost dužna da pobuđuje“ (KKU, 119). Sa druge strane, Vajld je zbunjen kao i Hamlet pred glumcem koji plače zbog Hekabe: „Čudna je stvar to prenošenje emocija. Bolujemo od istih bolesti kao pesnici, a pevajući nam posuđuje svoju patnju“ (KKU, 119). Vajld je svestan da se kreće po

¹³⁸ Izgleda da je jedna od najvažnijih stvari u umetnosti, emotivni doživljaj dela, oduševljenje, katarza, u „savremenim“ proučavanjima potisnuta na sam rub. Kajzer u uvodu knjige *Jezi ko umetni ko delo* kaže: „Ova sposobnost da se doživi ono što je u specifičnom smislu pesničko ispoljava se obično kao *odusevljenje* [P. M.]“ (Kajzer 1973, 7) i primećuje da „studije u prvom mahu ne doprinose tome da se [ono] prenes[e] i produb[i]“. Nama se čini da se studije ni „u poslednjem mahu“ ne dotiču oduševljenja ili „osećajnih doživljaja“. Kajzer kaže: „Putevi kojima se kreće teorijska obrada odvođe daleko od suštine onoga što je pesničko.“ (Kajzer 1973, 7) Naše je pitanje ne bi li onda trebalo da što pre krenemo nekim drugim putem kako bismo se nekom drugom (a) teorijom približili onome „što je pesničko“.

klizavom terenu kada je u pitanju emotivno dejstvo umetnosti i stoga ga određuje kao estetički doživljaj. To možemo videti iz Gilbertovog tumačenja Aristotelove katarze. „[P]ro išćenje, produhovljenje prirode koje on naziva ¹³⁹ u suštini je estetsko kao što je uoio Gete, a ne moralno kako je zamišljao Lesing“ (KKU, 92). Međutim, Vajld kaže još nešto mnogo važnije o emotivnom dejstvu. Te „predivne, jalove emocije“ zapravo su oblik kontemplacije (KKU, 120).

U ovom eseju ne govori se samo o emotivnom nego i o etičkom dejstvu umetnosti.¹⁴⁰ „Etičko dejstvo umetnosti, njenu važnost za kulturu i ulogu u formiranju karaktera, odredio je Platon jednom za svagda“ (KKU, 91). Vajld je, dakle, „priznao“ da su knjige (ne)moralne?¹⁴¹ Nama se čini da je odgovor i da i ne. Etičku kritiku poezije koju je Platon izložio u svom dijalogu *Država*, Aristotel je pokušao da ospori katarzom i time dodeli poeziji neku etičku vrednost.¹⁴² Vajld je, međutim, kao što smo videli odbacio etičko pitanje katarze. Imaju i sve ovo u vidu, nama se čini da je Vajldov pogled na moralnost umetnosti ambivalentan.

Kada Vajld u „Predgovoru“ bude napisao da nema (ne)moralnih knjiga, po našem mišljenju, treba imati u vidu nekoliko stvari. Prvo, Vajld je verovatno bio upoznat sa sudbinom *Madam Bovari* i *Cve a zla*. Drugo, njegove knjige, a zapravo on sam, trpeo je optužbe za nemoral. Čuveni „Predgovor“ napisan je da bi odbranio autonomiju (svoje) umetnosti.¹⁴³ I konačno, kada je Vajld napadao moral, nama se čini da je napadao „pogrešno shvaćen“ moral. Pod tim podrazumevamo sužavanje značenja morala na puritanski, da ne kažemo „američki“ smisao.

Mi pravimo razliku između etike i moralne filozofije, moralne kao običaja koji su promenljivi, i etike kao filozofske discipline koja je nauka o dobrom. Hteli mi to ili ne, etika je upisana u temelje naše kulture. O dobrom/pravednom i zlu/nepravednom govori i Platonov dijalog *Kriton* i starozavetna priča o Adamu i Evi. Ni e je rekao, ako se ne varamo, da jedini bog koga možemo da kritikujemo jeste etički bog. I konačno, ma šta

¹³⁹ U izdanju na srpskom stoji *„predivne, jalove emocije“*. Pretpostavljamo da je u pitanju štamparska greška.

¹⁴⁰ Džon Kvintus je izneo tri teze o moralnom esteticizmu u eseju „Kritičar kao umetnik“. Prvo, Vajld se zalagao za „višu etiku“, etiku individualizma, odnosno samousavršavanja. Drugo, njegov *„Kritičar“* nije puki formalizam – kada Vajld zahteva od umetnika da bude veran sebi, a ne zahtevima društva, to je prema Kvintusu jasna i vrsta moralna pozicija; i, na kraju, moralne implikacije vernosti umetnosti, on ita sliče no Braunovoj: umetnost poništava nacionalne predrasude, a pojedinac i kultura (nacija) imaju od toga „konkretne“ beneficije. Videti u: Quintus 1980, 564, 568–569.

¹⁴¹ Uporediti sa Gilbertovim viđenjem umetnika koji „prihvata životne činjenice“ da bi, između ostalog, otkrio i njihovo „pravo etičko značenje“ (KKU, 134).

¹⁴² Podsetimo se da u II i III knjizi Platon kritikuje priču o svama bogovima, Hadu i junacima koji plaćaju (Platon 1993, 58–65 i 69–70) zbog utiska koji ostavljaju na omladinu.

¹⁴³ Videti Vajldovu polemiku u novinama povodom časopisne verzije *Slika Dorijana Greja* u: Ellmann 2014, 237–254.

tvrdio Makijaveli u *Vladaocu*, danas kada kritikujemo političke odluke, obično ne sa neke etičke pozicije, zar ne?

ini se da je Vajldovo viđenje blisko našem. Gilbert kaže: „Šta su vrline? Priroda, kaže gospodin Renan, malo mari za devinstvo, i savremene Lukrecije verovatno duguju svoju neokaljanost Magdaleninom stidu, a ne vlastitoj ednosti“ (KKU, 99). To je moral, puritanstvo, „Amerika“. Etika je nešto drugo, nešto više od toga, nešto mnogo ozbiljnije. Nama se čini da je etika, ne samo etika, ali i etika, „naša duhovna pobuna“ protiv usuda „sebi i nogu gena“, da se pomoću nje razlikujemo od ljudi koji kažu iz jarka i stoke na padini.¹⁴⁴ A Vajld je, kada je u pitanju etika, postupao vrlo oprezno. Gilbert kaže: „Vrline! Ko zna šta su vrline? Ne ti. Ne ja.“ I na kraju surovo dodaje: „Dobro je za našu taštinu što ubijamo zlo inča [...]“ (KKU, 100). Po nama stav „[s]vekolika umetnost je nemoralna“ (KKU, 120) treba čitati kao pre svega kao pobunu protiv filistarskog društva koje umetnosti sudi iz ugla svog budalastog morala. Što se tiče etičkog dejstva, ono se podrazumeva. Dokazao ga je Platon.

Pitanje morala u umetnosti postavlja se i iz drugog ugla, po našem mišljenju važnijeg, ugla. Gilbert u jednom trenutku kaže da se boji da nije u nekom proznom tekstu počinio „greh nemoralne mekušnosti koristeći i trohejski i tribrahijski ritam“ (KKU, 90). Gilbert zapravo iznosi ideju po kojoj vrhunska umetnost traži vrhunske žrtve, da su „pravila“ pisanja i stvaranja „stroga“, te da zaista samo retki uspevaju da ostanu na visini zadatka.¹⁴⁵ Ako delu već treba da se sudi iz etičkog ugla, onda je ovo jedini mogući ugao na osnovu kojeg mu treba suditi: da li je umetnik izneverio svoju umetnost ili nije? Imajući sve ovo u vidu, možemo se složiti sa Gilbertom: „Estetika je iznad etike“ (KKU, 146).

Kada je u pitanju opseg umetnosti, on je kod Vajlda, kao što smo već rekli, šireg zahvata u odnosu na naše shvatanje šta ulazi u oblast umetnosti. Ernest u umetnost uključuje i „sva fina umešna“ (KKU, 86), a korisni predmeti kao što su: kacige, ogrtači, kraljevske posmrtnice, maske, srebrna ogledala, pehari i bočice za parfem postaju punopravni građani carstva lepog.

Kada je u pitanju odnos forme i sadržine, Vajld iznosi dva donekle oprečna stava. Na početku eseja Gilbert povodom memoara kaže da mu se „dopada ta forma“, ali da ga isto toliko „privlači i njihov sadržaj“ (KKU, 79). Drugim rečima, nije samo

¹⁴⁴ Uporediti sa Hamletovim rečima: „Stoka bez razuma [...] bi žalila duže“ (Šekspir 1966, 236).

¹⁴⁵ O etici u umetnosti u ovom smislu pogledati filmove *Zbogom, moja konkubino*, *Klavir*, *Pijanista* i *Profesorka klavira*.

važno *kako* se „pri a“, nego i *šta* ili *o* *emu* se „pri a“. Sa druge strane, kada se bude kasnije govorilo o odnosu umetnosti i kritike, Vajld e na primeru Floberove *Madam Bovari* pokazati da je tema nebitna, te da se svekolika tajna umetnosti nalazi „u pristupu“ (KKU, 104). Flober je „od tri ave sentimentalne avanture budalaste supruge malog provincijskog lekara iz zabitog sela“ napravio „stilsko remek-delo“ (KKU, 103). Ideju po kojoj je forma bitnija od sadržine Vajld e razviti do maksimuma; forma je „za e e strasti“, „smrt bola“ i ni manje ni više „tajna života“ (KKU, 139).

Postoje dva zanimljiva pitanja o umetnosti na koja verovatno ne emo nikada dobiti odgovor. Prvo pitanje jeste pitanje prvenstva umetnosti: koja umetnost je prva me u jednakima? U tekstu se daju dva odgovora. Jedanput je to muzika. Ona je „ist[a] umetnost“ (KKU, 89), a pošto je „isuviše bestelesna“ (KKU, 81), ona potpuno odgovara idealu kontemplacije. Drugi put je to literatura. Gilbert kaže da su dve vrhunske i najsavršenije umetnosti život i književnost kao „najpotpuniji izraz života“ (KKU, 89). Nama se ini da je pitanje prvenstva umetnosti lažna dilema, te da e rešenje u velikoj meri biti odre eno profesionalnim nao arima onoga koji daje odgovor, jer „[s]vaka profesija nosi sa sobom neku predrasudu“ (KKU, 125).

Drugo pitanje jeste: da li umetnosti imaju neki zajedni ki izvor iz kojeg nastaju? Prema Vajldu, a to smo mogli da vidimo i u prethodnim esejima – da. Otuda on može da kaže slede e: „Poznavati na ela vrhunske umetnosti zna i poznavati na ela svih umetnosti“ (KKU, 93). Manje je važno koja je umetnost vrhunska ili prva, važnije je da postoji neki zajedni ki imenilac. Istu ideju e pokazati Gilbert na planu „komparativne mitologije“: „Sklon sam da mislim da svaki mit ili legenda [...] poti u zapravo iz uobrazilje jedne jedine svesti“ (KKU, 95). Postavlja se pitanje: a koje je na elo zajedni ko svim umetnostima? Odgovor je vrlo jednostavan: lepo. U ovom eseju Vajld o lepom govori na platonovski na in; na primer, kriti ar se ne bavi samo „konkretnim umetni kim ostvarenjem, nego Lepotom kao takvom“ (KKU, 108). Primeti emo samo da za razliku od „Propasti laganja“ gde je lepo odre eno kantovski, Vajld ovde pravi distancu spram Kanta: „Samo o onim stvarima koje ga se ne ti u, ovek može da dâ zaista nepristrasno mišljenje“, a ono je samim tim „potpuno bezna ajno“ (KKU, 132).¹⁴⁶

ini nam se da ve sad možemo zaklju iti da je Vajld kao suštinu umetnosti video lepo, a da je retko definisao šta je to lepo. Ako je u „Propasti laganja“ lepo odredio u kantovskom, u ovom eseju ga odre uje najpre u platonovskom duhu.

¹⁴⁶ Pošto je napravio kratku analizu dela Brauninga, Gilbert kaže: „Teško je ne biti nepravedan prema onome što se voli“ (KKU, 84).

I na kraju, važan problem koji Vajld postavlja jeste odnos umetnosti i života. U eseju je dato nekoliko odgovora. Prvo, „velika umetni ka dela [su] nešto živo [...] zapravo, jedino što je živo“ (KKU, 114). Ideju po kojoj je umetnost zato što je trajna („fiksirana“) stvarnija od prolazne i promenljive stvarnosti Vajld e ispitati u romanu *Slika Dorijana Greja*.¹⁴⁷ Gilbert zna da e kada otvori *Božanstvenu komediju* „na odre enom mestu, biti ispunjen žestokom mržnjom prema nekome ko mi nikad nije naudio, ili da u ustreptati od velike ljubavi prema nekome koga nikad ne u videti“ (KKU, 115). Ideju po kojoj je umetni ko delo „ve na sadašnjost“, te stoga stvarnije od prolazne stvarnosti, nalazimo više puta u eseju. Na primer: „Ledina labudolika k i svakodnevno [P. M.] izlazi na bedem i posmatra mène rata“ (KKU, 110).

Druga razlika izme u života i umetnosti mogla bi da se nazove intencija, jedan od razloga zbog kojeg život ne podleže esteti kom sudu. Život „strašno oskudeva poretkom. Njegove katastrofe se doga aju na pogrešan na in i pogrešnim ljudima.“ Sa druge strane, kada Vajld kaže da je život „sa umetni kog stanovišta“ „promašaj“ (KKU, 114–115), on ipak kao pravi esteta sudi životu iz ugla lepog.

Ako je odnos života i umetnosti u tre em na elu nove estetike bio odre en tako da umetnost oblikuje život i *Weltanschauung*, ovde je on eksplicitno izražen: „Posredstvom Umetnosti, i samo Umetnosti, možemo da postignemo savršenstvo; posredstvom Umetnosti, i samo Umetnosti, možemo da zaštitimo sebe od niskih pogibelji stvarne egzistencije“ (KKU, 119). Ni filozofija ni religija ne mogu da nam „pomognu“. Gilbert smatra da „ne možemo da se vratimo „svecu“ i „filozofu“ (KKU, 121). Rešenje egzistencije nije ni u istini. Istina u religiji je „shvatanje koje je preživelo“, a u nauci „najnovija senzacija“ (KKU, 131). Umetnost i samo umetnost se javlja kao rešenje „tajne života“.

Najvažnije pitanje koje se pokre e u eseju jeste odnos umetnosti i kritike. Obi ni ljudi se pitaju: „Zašto bi trebalo da itamo o Šekspiru i Miltonu, kad možemo da itamo drame i poeziju?“ (KKU, 111)¹⁴⁸ Ako prou avanje izgleda onako kako ga Ernest vidi: „smešn[i] kongres[i] o umetnosti koji šire provincijalnost“ i „dosadn[i] asopis[i] o umetnosti [koji] naklapaju o onome što ne razumeju“ (KKU, 87), a vidi ga dosta dobro, bolje je onda i ne prou avati. Gilbert varira istu ideju: „[S]esti kraj oveka koji je

¹⁴⁷ Odnos umetnosti i života ovako postavljen klju na je ideja, na primer, Pirandelove poetike. Nalazimo je u drami *Šest lica traži pisca*. Direktor (lik, stvarnost) besno pita Oca (lice, umetnost): „Kažite još i to da ste vi, sa komedijom koju ste došli da mi izvedete, istinitiji i stvarniji od mene!“ (Pirandelo 1963, 102).

¹⁴⁸ Ernest postavlja sli no pitanje: „Zašto je potrebno uznemiravati umetnika zaglušuju om bukom kritike?“ (KKU, 82).

proveo život pokušavaju i da obrazuje druge [...] je grozno iskustvo!“ (KKU, 126) Koliko neukosti, razbacivanja stavovima, ograničenog dometa svesti, zamaranja, bolesnog opetovanja? „Kako mu nedostaje i najmanji tražak intelektualnog razvoja!“ (KKU, 126). No, ovo o čemu Gilbert i Ernest govore nije ni proučavanje ni nauka već „veliki darvinski princip o opstanku onoga što je najvulgarnije“ (KKU, 87).

Kada je reč o kritici, ona ima nekoliko konotacija. Vajld je prvo uzima u najširem mogućem značenju, kao kritički duh. A pod kritičkim duhom on podrazumeva samosvest: „samosvest i kritički duh su jedno te isto“ (KKU, 95). Taj duh su Grci pokazali na svim poljima, u religiji, nauci, etici, metafizici, politici i obrazovanju, pa i u životu i književnosti. Nama se čini da je glavno obeležje tog kritičkog duha sloboda da se postavi pitanje, da se postoje i odgovori dovedu u pitanje, a od Grka bismo kao primere naveli Talesa, Ksenofona i, svakako, Sokrata.

Drugo značenje kritike sledi u Šlegelovom. Umesto Ernestovog konvencionalnog gledišta po kojem su umetnost (stvaranje) i kritika (nauka) suprotstavljeni, Gilbert iznosi stav da nema stvaranja bez kritičarske sposobnosti. Kritika ovde označava „prefinjeni duh odabira, istančani osećaj za izostavljanje“ (KKU, 94).¹⁴⁹ I ovde se odbacuje ideja o nadahnuću ili Ernestovo shvatanje da „veliki umetnici rade nesvesno“. Možda je vreme da ispravimo one koji misle da je Edgar Alan Poe bio prvi koji je demistifikovao pesnike i tajnu stvaranja. U Boaloovoj *Pesni koj umetnosti* nalazimo savete mladim piscima da žure polako: „Po dvadeset puta popravljajte delo: / Glavajte ga stalno, opet ga glavajte / Dodajte ponekad i brišite nešto“ (Boalo 1971, 257). Boalo je ovo „pozajmio“ od Horacija. U delu *Ars poetica* Horacije iznosi sledeći savet: „[D]evet još godina uvaj / rukopis zbrinut u omot od kože, jer možeš da brišeš / to što još izdao nisi: rečeno ne zna da se vrati“ (Horacije 1972, 86). Ovako shvaćenu kritiku možemo zaključiti Gilbertovim rečima: „delo koje nam izgleda najprirodniji i jednostavan proizvod svoga vremena uvek je rezultat veoma samosvesnog napora“ (KKU, 95).

Na osnovu ove teze Vajld razvija i ideju o umetniku kao kritičaru. Gilbert smatra da su neke umetnosti zapravo (kreativna i interpretativna) kritika drugih umetnosti. „Glumac je kritičar drame“, „svira laute i viole“ muzike, bakrorezac slikarstva, a juvelir vajarstva (KKU, 113). Pa ako je umetnik kritičar, onda je i kritičar umetnik, i Vajld o kritici govori upravo na taj način.

¹⁴⁹ U „Propasti laganja“ Vivijan citira Getea: „In der Beschränkung zeit sich erst der Meister“ (PL, 40).

Kritika „u užem smislu“, u današnjem, uobičajenom značenju te reči jeste proučavanje konkretnih umetničkih dela.¹⁵⁰ Ernest se pita: „Ali šta je sa kritikom izvan stvaralaštva?“ (KKU, 97). Vajld pominje nekoliko vrsta takve kritike: estetsku, umetničku, kreativnu, subjektivnu, impresionističku, interpretativnu i kosmopolitsku. Njihova značenja međusobno se prepliću i teško je povući jasnu granicu između njih. Navešmo jedan primer. Kao „savršeno delo estetske kritike“ Gilbert navodi Aristotelovu *Poetiku*. Međutim, pre toga je rekao kako je Platonov učenik bio pre svega zainteresovan „za utisak koji umetničko delo izaziva“ (KKU, 92). A u nastavku teksta upotrebljava novi termin: umetnička kritika. Ako zanemarimo pitanje da li se Aristotel bavio utiskom, vidimo da je Vajld na jednom mestu pomešao tri vrste kritike: impresionističku, estetsku i umetničku. Umetnička kritika se bavi pitanjem originalnosti („optužbe za plagijatorstvo behu bezbrojne“ (KKU, 93)), estetska, kao što smo već videli, „Lepotom kao takvom“ (KKU, 108), a impresionistička utiscima.

Dve najvažnije ideje o kritici koje Vajld donosi u eseju „Kritičar kao umetnik“ jeste brisanje razlike između stvaralaštva i kritike i shvatanje kritike kao nezavisne i autonomne.¹⁵¹ Vajld je svoj zahtev za autonomiju umetnosti dosledno i konzistentno postavio i pred kritikom. „Prema umetničkom delu koje je predmet njegove pažnje, kritičar zauzima onaj isti odnos koji umetnik ima prema vidljivom svetu oblika i boje ili pak nevidljivom svetu strasti i mišljenja“ (KKU, 103). Pošto je postavio ovu mogućnost, Vajld je ispitao njene posledice do krajnjih granica: „Najviša kritika se ne bavi umetnošću kao ekspresijom nego kao istom impresijom.“ (KKU, 105) Ona je „hronika vlastite duševnosti“ i „jedini civilizovani oblik autobiografije“ (KKU, 104–105), a „umetničkim delom bavi [se] kao polazištem za novo delo“ (KKU, 107).

Nama se čini da u ovim postavkama možemo iščitati ne teoriju radikalnog subjektivizma, već potpuno suprotan zahtev. Ako je oduševljenje, raspoloženje,

¹⁵⁰ Videti u: Velek 1985, 61–68.

¹⁵¹ Kada je u pitanju prva ideja, ona je zaista u potpunoj suprotnosti sa temeljima nauke o književnosti kakvu mi poznajemo. Velek i Voren na početku svoje *Teorije književnosti* kažu: „Najpre moramo povući i razliku između književnosti i proučavanja književnosti. To su dve odelite delatnosti: prva je stvaralačka – umetnost; druga, mada baš nije nauka, predstavlja neku vrstu znanja ili učenosti“ (Velek, Voren, 1985, 35). Što se tiče druge ideje, izgleda da je Velek pogrešio. Prema Lungšiju njegova negativna ocena Vajldove kreativne kritike (Wellek 1990, 25–32), te proročanstvo da takvom obliku kritike (Pejterova Mona Liza, Raskinov Turner) ne pripada budućnost, pokazali su se netačnim. Lungši kaže da su teorije iz sedamdesetih i osamdesetih (dekonstrukcija, *Rezeptionsästhetik* i recepcionistička kritika/teorija – „reader-response criticism“) otišle još dalje u odnosu na Vajlda u brisanju razlike između kritike i književnosti („fiction“). On smatra da su se autoriteti kao što su Nortrop Fraj, Rolan Bart, Edvard Said, Harold Blum i Džefri Hartman (in) direktno oslanjali na Vajlda i delili njegova shvatanja. Videti u: Longxi 1988, 87–103.

emotivno dejstvo umetnosti, ono najvažnije u umetnosti, kritičar koji se bavi svojim raspoloženjem i utiskom, bi se svesniji sebe, a time i umetnik od kojeg je pošao. Vajld, po našem mišljenju, namerno ne predlaže da se kritičar bekonovski o isti od svojih subjektivnih idola peline. Taj predlog bi bio suviše o igledan, „a biti o igledan zna i ne biti umetnik“ (KKU, 138). On samo konstatuje da: „Postoji onoliko Hamleta koliko i melanholika“ (KKU, 113).

Imaju i u vidu da je dvadeseti vek bio „vek teorije“, izgleda da se Vajldovo proročanstvo po kojem „kritici pripada budućnost“ (KKU, 142) ispunilo, a on je još jednom pokazao da je u pravu.

3. 5. Duša ovekova u socijalizmu

Iz samog naslova eseja jasno je da Vajlda ne zanima toliko socijalna problematika koliko pitanje „duše“ u kontekstu (budućeg) društvenog poretka. Socijalizam ne predstavlja Vajldu cilj već sredstvo koje treba da omogući njegovu utopiju zvanu „Individualizam“¹⁵² (D , 10). Šta više, Vajld na više mesta (D , 10, 14, 15, 25) upozorava na opasnosti koje mogu da nastanu ako se socijalizam pretvori u, da tako kažemo, „diktaturu proleterijata“.¹⁵³ Stoga je prava duša Vajldovog eseja ljudska priroda – problem potpunog ostvarenja pojedinca kao ličnosti.

Vajld je i sam bio svestan da je njegov pogled na društvo utopija. On to i eksplicitno kaže: „Nije li ovo Utopija? Mapa sveta na kojoj nema Utopije nije vredna ni jednog jedinog pogleda, jer izostavlja zemlju na koju se ova budućnost neprekidno iskrcava. [...] Progres jeste ostvarivanje niza Utopija“ (D , 30).

Što se tiče njegovog pogleda na ljudsku prirodu, on je ništa manje utopistički.¹⁵⁴ Za sada ćemo navesti samo jedan primer. On smatra da je u socijalizmu suparništvo

¹⁵² Istog mišljenja je i Džulija Braun (Brown 1997, 33). Vajldova utopija počinje na kritici i odbacivanju privatnog vlasništva, ali i vlasti: despotizma, oligarhije, ohlokratije, demokratije u kojoj „narod batinja narod u ime naroda“ (D , 25). Makar i etiketirali njegovu utopiju negativno kao anarhističku, nama se čini da Vajld ne greši kada kaže: „Najpodesniji oblik za umetnika je da vlasti nema“ (D , 51).

¹⁵³ Na primer, „[M]oram priznati da mi se mnoga socijalistička stanovišta čine iskvarena idejama autoritarnosti, ako ne i stvarne prisile“ (D , 15). Kako bismo pokazali koliko je Vajld dalekosežno bio u pravu, kao dokaz ne ćemo navesti istoriju nego, sasvim u njegovom duhu, književnost. Pogledati roman *Moskva 2042* Vladimira Vojnovića u kojem je data distopija totalitarističkog sistema socijalizma.

¹⁵⁴ Braunova, na primer, smatra da je jedan od Vajldovih problema upravo to što nije formulisao filozofiju zla (Brown 1997, xix). Pojednostavljeno rečeno, izmeću rusovskog i Hobsovog shvatanja ljudske prirode, Vajldu je bliži prvi koncept. Pitanje da li se ovekovača kao *lupus* ili postaje takav (zbog društva), prastaro je pitanje. Da li su ljudi rođeni „zli“ zato što su nešto pogrešili kao u Platonovom *Fedru* ili zato što su uprljani isto nim grehom, ili su pak rođeni „isti kao deca“, kao *tabula rasa*, to se još ne zna. Pomenimo samo da se pitanje zla u ovekovaču kao konstanta pojavljuje u književnosti i umetnosti. Kao poslednji primer naveli bismo film iz 2011. godine *Moramo da razgovaramo o Kevinu* u režiji Lin Remzi

me u ljudima zameniti saradnja (D , 9). Po našem mišljenju Vajld ovde otvara problem ljudske prirode u kontekstu odnosa jednog ljudskog bića a spram drugog ljudskog bića.¹⁵⁵ Me utim, ovaj problem Vajld ne rešava putem politike ekonomije nego hrišćanskim konceptom ljubavi prema bližnjem.

itaju i Vajldov esej, postalo je jasnije zašto su kritike „kapitalizma“ kao sistema koji primorava čoveka da se ponaša sebi no kao vuk, koji izaziva suparništvo, samo donekle tačne. Prvo, čovek je čoveku bio vuk i pre pojave „kapitalizma“.¹⁵⁶ I drugo, zaboravlja se da ne stvara kapitalizam ljude nego da su ljudi ti koji stvaraju kapitalizam. Vajld je, po našem mišljenju, problem pokušavao da reši na nivou pojedinca odnosno ljudske prirode i ukazao na to da ako čovek ostane *lupus* socijalizam, kao i bilo koja druga utopija, završiti u distopiji (*Moskve 2042*).

Da smo u pravu, možemo videti na kraju eseja gde se Vajld vraća pitanju ljudske prirode. „[N]eki čere i da je plan ovde izložen sasvim neizvodljiv i da je uperen protiv ljudske prirode. To je savršeno tačno. [...] Zato je i vredan sprovođenja [...]“ (D , 52). Ako smo dobro razumeli Vajlda, njegova zamerka „teoretičarima“ socijalizma jeste ta što oni nisu uzimali u obzir ljudsku prirodu, i slika na je onoj koju je Veliki Inkvizitor uputio Hristu.¹⁵⁷ Vajlda, me utim, ne napušta nada i on utopistički zaključuje: „Jedino poznato o ljudskoj prirodi jeste da se ona menja“ (D , 52).

U eseju *Duša čovekova u socijalizmu* pokreću se mnoge teme, a mi ćemo skrenuti pažnju samo na dve. Prva se tiče umetnosti, a druga, o kojoj smo već nešto rekli, pojedinca. Ova druga tema, individualizam, važna je zbog razumevanja Vajldovog esteticizma. Vajld je u ovom eseju napustio kulu od slonova i pokazao svest o socijalno-moralnoj pozadini umetnosti, „bazi“ koja je za nastanak dela, nažalost, ništa manje bitna od talenta i truda, problema koji je tako olako svrstan pod kategoriju „spoljašnji pristup“.

Glavni problem kojim se Vajld ovde bavi jeste ostvarivanje sopstvenog savršenstva. Prema njemu, to su uspeli samo retki pojedinci kao što su Darwin, Renan,

(Lynne Ramsay) koji daje zanimljiv odgovor. Tokom celog filma junak Kevin predstavljen je u skladu sa Hobsovom filozofijom, da bi tek u poslednjoj sceni, doslovno dva-tri minuta pred kraj filma, nastala „peripetija“ i umetnik vrlo ubedljiva rusoovska katarza.

¹⁵⁵ Vajldov pogled na ljudsku prirodu, prema našem mišljenju, pogrešno je, kao što smo rekli prilikom predstavljanja knjige Markovičeve, sagledavati iz ugla poststrukturalističkog subjekta.

¹⁵⁶ Na primer, treća zver koja Dantea u prvom pevanju *Komedije* sprečava da izađe iz šume greha jeste vuk, preciznije vučica, alegorija pohlepe.

¹⁵⁷ Uporediti sa: „Od izvanrednog je značaja da plemena zasnovana na komunizmu uopšte ne poznaju ljubomoru“ (D , 27) i „U Individualizmu ljudi će biti sasvim prirodni i posve nesebični [...]“, odnosno „[n]eće biti samoljubivi“ (D , 54).

Kits, Flober (D , 7), Bajron, Šeli, Brauning, Igo i Bodler (D , 15). Oni su uspeli da ostvare sebe na sopstvenu dobrobit i dobrobit drugih. Me utim, ovi izuzeci uspeli su da se ostvare zahvaljuju i postojanju institucije privatne svojine. Za razliku od njih, ve ina ove anstva nalazi se „na rubu izgladnelosti“ i primorana je da obavlja „poslove tegle e marve“ (D , 10).

Za razliku od koncepta dara i rada sa kojima smo se sreli u prethodnim esejima, Vajld ovde „prvi put“ govori o problemu „sopstvene sobe“.¹⁵⁸ Nije dovoljno da se talenat usavršava stalnim kontaktom sa onim najboljim iz istorije sveta da bi se postiglo savršenstvo sopstvene duše. Potrebne su i povoljne spoljašnje okolnosti koje e omogu iti taj „stalni kontakt“. Aristokratija, kontemplacija, elitizam, obavezni sastojci Vajldovog larpurlartizma, ovde dobijaju druga iju nijansu zna enja. Za njih je oduvek bila potrebna dokolica (novac i vreme), ne samo u periodu „buržuja“. Još su stari Grci znali kako „[k]ultura i misao postaju gotovo nemogu i ukoliko nema robova da rade ružne, odvratne i nezanimljive poslove“ (D , 29).

Vajld e se pri kraju eseja vratiti ovom problemu i kritikovati dva zlatna perioda umetnosti i književnosti. Ni Grci (misli na Periklovo doba) ni renesansa (misli na Firencu) nisu ostvarili pravi individualizam („ima mesta za sve“) zato što su imali robove (D , 59–60). Drugim re ima: „Ne postoji suštinska protivre nost izme u zlo ina i kulture“ (POO, 78). Da je Vajld u pravu, naveš emo dobro poznat i esto koriš en primer. Mi se danas divimo piramidama u Egiptu kao veli anstvenim gra evinama i arhitektonskim udim a zaboravljaju i dve važne stvari. Prvo, te gra evine nisu imale esteti ku funkciju. I drugo, nešto mnogo važnije – patnju miliona na ijim le ima su podignute.

Šta je onda rešenje? Prema Vajldu, vrlo jednostavno. Sagraditi iznova društvo. Problem siromaštva reši e se ukidanjem privatne svojine i prelaskom na društvenu svojinu. „Realisti ki“, dikensovski opis zala koja e socijalizam promeniti (D , 9) na i emo i u prvom snu Mladog kralja u istoimenoj bajci.

Drugi na in na koji Vajld pokušava da reši problem koji je posledica institucije privatne svojine jeste poga anjem problema u sam centar. Vajld je svestan da je novac bitan. Zna on koliko je „sopstvena soba“ važna da bi se ostvarila „sopstvena osoba“. U romanu *Dorijan Grej* na opasku svog ujaka lorda Fermora: „Današnja mladež zamišlja

¹⁵⁸ Virdžinija Vulf u eseju „Sopstvena soba“ govori kako su za pisanje potrebne sloboda i finansijska samostalnost – sopstvena soba i petsto funti godišnje. Petsto funti se kao lajtmotiv pojavljuje više puta u eseju, a mi emo navesti jedan primer: „No force in the world can take from me my five hundred pounds“ (Woolf 2014) – „Nema te sile na svetu koja e mi oduzeti mojih petsto funti.“ [Prevod: P. M.]

da je novac sve“, lord Henri odgovara: „Da [...] a kad ostarimo, mi to i znamo“ (SDG, 48). Lako je lordu Fermoru i sli nima da iz udobne fotelje zauzmu ovakav stav spram novca. Vajld na to upozorava u ovom eseju u nekoliko navrata. Na primer, jedina klasa koja više od bogataša razmišlja o novcu jesu siromašni. „Siromašni ni o emu drugom ne mogu da misle“ (D , 21). U istom duhu Vajld kaže: „Izgladnelost, a ne greh, roditelj je savremenog zlo ina“¹⁵⁹ (D , 26). Današnji zlo inci nisu ni Magbeti ni Votreni. „Samo su ono što bi obi ni, ugledni, normalni ljudi bili kada ne bi imali šta da jedu“ (D , 27).

Ako je novac (profit) glavna vrednost kapitalizma, a jeste, onda je prvi korak u borbi protiv nepravde osporavanje njegove vrednosti svim (ne)dozvoljenim sredstvima. Prema našem mišljenju Vajld je sasvim ispravno prepoznao taj prvi korak. Na prvom mestu mora stajati ovek, a ne novac. Sa ovim na inom razmišljanja ve smo se sreli u eseju o Vanrajtu. On je završio u zatvoru ne zato što je ubijao ljude nego zato što je prevario osiguravaju e društvo. Vajld na isti na in iznosi kritiku i u ovom eseju: „zakoni Engleske strože kažnjava[ju] prekršaje protiv svojine negoli li nosti“ (D , 16).

Vajld traži suštinsko rešenje. Ako bi zavladao socijalizam, a novac i dalje ostao vrhovna vrednost (itaj: ljudska priroda ostala vu ja), zapravo se ništa ne bi promenilo. Otuda Vajld u sistemu vrednosti umesto novca, na prvo mesto, ma kako to pateti no zvu alo, stavlja oveka. „Istinska savršenost ovekova ne leži u onome što poseduje, ve u onome što jeste“ (D , 16).

Vajldov san – pravi, divan i zdrav individualizam – jeste život razvijen do potpunog savršenstva. „Pod savršenim ovekom podrazumevam ovekov razvoj u savršenim okolnostima, onoga ko nije ranjen, ophrvan brigom, obogaljen ili u opasnosti“ (D , 18). Sve li nosti koje je naveo uspele su samo donekle u tom zadatku, a Vajld to pokazuje na primeru Bajrona. U borbi sa glupoš u, licemerjem i filistarstvom Engleza on se potrošio i nije podario sve što je mogao. Pun izraz li nosti, prema Vajldu, nikada nije ni postojao u stvarnosti ve jedino na stvarala ko-maštovitom planu umetnosti. „Umetnost je najsnažniji svet individualizma koji svet poznaje.“ Štaviše „to je jedini pravi vid individualizma koji je svet ikada upoznao“ (D , 31).

Glavno obeležje Vajldove savršene li nosti jeste mir, a cilj nije samospoznaja ispisana na ulasku u Delfe ve : „Budi ono što jesi“ (D , 20).

¹⁵⁹ Identi na re enica se nalazi u eseju „Pero, olovka i otrov“: „Zlo in je u Engleskoj retko posledica greha. On je skoro uvek posledica gladovanja“ (POO, 76).

Bi e velelepna – prava li nost ovekova – kada je ugledamo. Raš e prirodno i jednostavno, nalik cvetu, ili kako drvo raste. Nikada ne e biti u neskladu. Nikada se ne e sva ati ili raspravljati. Ne e ništa dokazivati. Zna e sve. Pa ipak, ne e se zamajavati znanjem. Posedova e mudrost. Njena vrednost ne e se meriti materijalnim dobrima. Ne e imati ništa. Ipak e posedovati sve i kada joj neko nešto oduzme i dalje e imati sve, toliko bogata bi e. Ne e se nametati ostalima, ili od njih tražiti da budu kao ona. Vole e ih, jer e biti druga iji. Iako se ne e nametati drugima, pomo i e svima, kao što sve lepe stvari pomažu samim tim što postoje. Li nost ovekova bi e predivna. Bajna kao li nost detetova (D , 19).

Vajld kaže da ne postoji samo jedan tip (savršenog) oveka i da savršenstava ima koliko i nesavršenih ljudi. Iako je njegova slika *supermana* gra ena pre svega po uzoru na Hrista i uang-Cua, savršen ovek, idealan tip kome Vajld teži jeste umetnik, esteta, jer u njegovoj utopiji zvanoj individualizam pojedinac se bavi lepim (D , 28, 30).

Prema našem mišljenju ovo je i jedina Vajldova greška. Slikaju i utopiju, Vajld kaže: „ ove anstvo [se] zabavlja ili uživa u kulturnoj rasonodi, što je cilj ovekov; ili pravi lepe stvari, ita lepe knjige ili jednostavno razmišlja o svetu sa divljenjem i uživanjem“ (D , 29). Greška je u tome što je Vajld u ljudsku prirodu projektovao sopstveni ideal. Vajld je morao poznavati one koji imaju „sopstvenu sobu“, ali koji ipak nisu našli za shodno da se bave „divnim, neistinitim stvarima“. Drugim re ima, ak i ako se ljudska priroda promeni, njegova vu ja priroda se promeni, talenat, „potreba“ za lepim stvarima nije nešto što se može „nau iti“.¹⁶⁰ Ona se ili ose a ili ne ose a. To je sve.

Kada je re o umetnosti, Vajld ovde ne govori toliko o njenom položaju u okviru budueg sistema koliko u kontekstu tadašnjeg društvenog poretka. Mi bismo kao dve klju ne teme izdvojili prirodu umetnosti i zahtev za njenu autonomiju.

Da je suštinsko odre enje umetnosti lepo, možemo videti i u ovom eseju. Na primer, Vajld kaže: „Umetni ko delo jedinstveni je plod jedinstvene prirode. Njegova lepota proisti e iz injenice da je stvaralac ono što jeste“ (D , 30). To se vidi i iz odre enja umetnika kao nekog ko pravi „lepu stvar“ „zarad sopstvenog užitka“ (D , 31). Kao tre i primer naveli bismo deo gde Vajld govori o *querelle des Anciens et des Modernes*. Budu i da zastupa novinu u umetnosti, on kaže da se publika koristi

¹⁶⁰ Uporediti sa: „Obrazovanje je stvar za svaku pohvalu, ali dobro je setiti se s vremena na vreme da ono što je vredno znanja ne može da se prenese“ (KKU, 88).

klasicima „kao batinom, ne bi li spretila slobodu izražavanja Lepote u novim oblicima“ kao i da je „[s]veži vid Lepote publici“ „potpuno odvratan“ (D , 35).

Kada je u pitanju nezavisnost umetnosti, ona se ovde ne čita u kontekstu istorije poetike (mimezis, ekspresija) kao u prethodnim esejima nego u kontekstu društva i morala. Prema Vajldu kada god zajednica ili vlada naredi umetniku šta da radi i kako da radi, umetnost prestaje da postoji, prestaje da bude umetnost i postaje ili šablonska ili zanatska. U pitanju je zapravo stari koncept pesničke slobode (*licentiae poeticae*) po kome je umetnik apsolutno slobodan da izabere kako građu, sadržaj, temu, tako i formu i stil svoga dela (D , 33–34). Umetnik da bi bio umetnik, prema Vajldu, mora da bude veran jedino sebi i svojoj umetnosti. On ne sme da stvara svoje delo po želji ili zahtevima drugih, jer u tom slučaju prestaje da bude umetnik i postaje „zabavan zanatlija“ i „nepošten trgovac“ (D , 31).¹⁶¹

O autonomiji umetnosti Vajld govori i iz ugla njene funkcije. Iako je esej o socijalizmu, kada je u pitanju umetnost, Vajld zadržava svoju poziciju „izabranog“. To možemo videti u sledećim izjavama: „U Engleskoj su najbolje prošle umetnosti koje publiku uopšte ne zanimaju“ pošto su merila publike „takva da ih niko ne može dostići“ (D , 32–33). On odbacuje otklanjanje koja je pred umetnost postavljala publika, pre svega srednja klasa.¹⁶² Javnost otklanja od umetnosti „da je tromu zabavlja nakon obilnog ručka, skrene misli kada joj dozlogrdi vlastita glupost“ (D , 31). Vajldov pogled na „dužnost“ umetnosti je sasvim drugačiji, a to smo mogli videti prilikom analize eseja iz *Namera*.

Velek je ispravno primetio da Vajld nije zastupao isključivo esteticizam. U ovom eseju mogli smo donekle da vidimo Vajldovu drugu stranu koju je Velek odredio kao panesteticizam. Nama se čini da ova dva pogleda zapravo zastupaju istu ideju o umetnosti kao vrhunskoj vrednosti života. Ili, kako bi to Vajld rekao: „Istinito za Umetnost istinito je i za Život“ (D , 53).

¹⁶¹ Slične stavove, mada u drugom kontekstu, možemo naći, na primer, kod Sartra i Kiša. Sartr kaže da je pesnik nekada bio prorok, potom parija i prokletnik, a da je na kraju postao stručnjak, književnik koga „izdržavaju da bi uzdisao“ (Sartr 1984, 3–4). U svojim „Savetima mladom piscu“ Kiš preporučuje: „Drži se podalje od prinčeva“; „Ne budi uz vlast ili prinčeve, jer ti si iznad njih“ (Kiš 2000, 164, 167).

¹⁶² Bel-Viljada daje zanimljivo tumačenje pojave larpurlartizma. Doktrina u njegovoj pozadini stoje Kant i Šiler pojavljuje se kao „odgovor na ideološke pritiske“ (Bel-Viljada 2004, 63). Više o tome videti u: Bel-Viljada 2004, 45–70.

3. 6. De profundis

Esej *De profundis*, prvobitno naslovljen *Epistola: in Carcere et Vinculis*, Vajld je napisao tokom boravka u zatvoru Reding. Dva glavna pitanja koja se obi no postavljaju u vezi sa ovim delom jesu: da li je u pitanju li no pismo ili je namenjeno i široj javnosti i, drugo, da li je Vajld u ovom eseju bio iskren?¹⁶³ Što se ti e prvog pitanja, imaju i u vidu uslove pod kojima je pisan (jedna stranica papira dnevno i stroga cenzura teksta) kao i sadržinu pisma, nama se ini da je Vajld pisao ovaj ogled kako lordu tako i savremenici¹⁶⁴ Što se ti e drugog pitanja, s obzirom na Vajldov esej o laganju i koncept maske, kao i njegovo odbacivanje onoga što danas nazivamo intencionalna i afektivna zabluda, nama se ini da je samo pitanje pogrešno postavljeno. U krajnjem slu aju, ak i da smo li no poznavali gospodina Oskara Vajlda, mi nikada ne bismo mogli sa sigurnoš u da tvrdimo da (ni)je bio iskren.

Sa druge strane, teško je poverovati da je Vajld neiskren u pogledu svoje ljubavi prema umetnosti i toga koliko mu je ona zna ila:

[V]elika prvobitna snaga pomo u koje sam otkrio, prvo sebe sebi samom, a potom i sebe svetu; velika strast mog života; ljubav spram koje su sve ostale ljubavi bile kao mo varna voda spram rujnog vina; ili kao barski svitac spram arobnog Mese evog ogledala (DP, 66).

Ljubav prema književnosti možemo da vidimo i u delu gde, pišu i o sudskim troškovima, kaže da je najve u patnju osetio zbog: „gubitka moje celokupne biblioteke, nenadoknadvog gubitka za bilo kog oveka od pera, gubitka koji me je od svih mojih materijalnih gubitaka najviše uznemirio“ (DP, 73). A knjige se nalaze na prvom mestu i u njegovim planovima za život po izlasku iz zatvora: „[M]ogu itati lepe knjige, ako ih ve ne mogu pisati – a ima li ve e radosti?“ (DP, 105).¹⁶⁵

Ono što sigurno možemo re i povodom *De profundisa* jeste to da se Vajld ovde ne pojavljuje, da upotrebimo re i iz predgovora za roman Pitera Akrojda o poslednjim danima Vajldovog života, „u svom punom sjaju“ (Paunovi 2009, 8). Njegova

¹⁶³ Videti u: Ellmann 1988, 513–516.

¹⁶⁴ Na primer, povodom scene kada ga je na putu ka ste ajnom sudu, me u ruljom, Robert Ros pozdravio podizanjem šešira, Vajld kaže: „Kada ljudi budu u stanju da shvate [...] koliko je Robijev postupak bio lep [...] tada e, možda, pojmiti kako i u kakvom duhu treba da mi prilaze...“ (DP, 90).

¹⁶⁵ Uporediti sa: „Uz slobodu, cve e, knjige i Mesec, ko ne bi mogao biti savršeno sre an?“ (DP, 151).

duhovitost sada nosi prizvuk tuge. To vidimo u savetu koji daje lordu kako da mu piše: „Ako je papir veoma tanak, nemoj pisati na obe strane, jer je onda teško drugima da itaju“ (DP, 195). A kada piše o bankrotu i licitaciji, od njegovih nekada blistavih dekorativnih arabeski ostao je samo bleđi odsjaj:

[M]oje krasne stvari bile [su] na prodaju – moji Bern-Džounsovi crteži, moji Vislerovi crteži, moj Monti eli, moj Simeon Solomon, moj porcelan, moja biblioteka puna poklonjenih knjiga sa posvetom gotovo svih pesnika našeg doba, od Igoa do Vitmena, od Svinberna do Malarmea, od Morisa do Verlana, sa prelepo ukori enim izdanjima maj inih i o evih dela [...] (DP, 71–72).

Kada je u pitanju sadržina eseja, nama su najvažnije teme koje Vajld pokreće u vezi sa umetnošću. Osim opštih formulacija, Vajld pravi neku vrstu preseka i daje ocenu sopstvenog stvaralaštva.

Suštinu umetnosti Vajld i dalje vidi pre svega kao lepu. Na primer, govoreći o svom književnom opusu, on kaže: „sve što sam dotakao na inio sam lepim u novom vidu lepote“ (DP, 101). Kasnije ćemo reći nešto više o njegovoj proceni sopstvenog stvaralaštva; sada nam je važnije što prirodu umetnosti vidi kao lepu. Isti „atribut“ Vajld upotrebljava kada kaže da mu je po izlasku iz tamnice stalo da bude u društvu sa umetnicima i stradalnicima, sa „onima koji znaju šta je lepota i šta je tuga“ (DP, 111).

Od drugih tema koje Vajld pominje u vezi sa umetnošću izdvojili bismo nadahnuće, funkciju umetnosti, odnos umetnosti i života i, na kraju, odnos umetnika prema sopstvenoj umetnosti.

Pitanje nadahnuća pokrenuto je u delu gde Vajld govori kako je njemu za stvaranje potrebna posebna vrsta raspoloženja (DP, 23). Zarad osnaživanja sopstvene ličnosti i razvoja sopstvene umetnosti njemu kao umetniku potrebni su sledeći posebni uslovi: „druženje sa idejama, misaono okruženje, tišina, mir i samo [a]“ (DP, 20). U vezi sa nadahnućem, primeti ćemo da Vajld ovde ponovo pokreće pitanje iz eseja „Propast laganja“, a koje glasi: otkud umetnost? On kaže da je jedan od njegovih najboljih dijaloga nastao tokom skromne večere sa prijateljem Robertom Rosom: „Ideja, naslov, postupak, na in obrade, sve je iskošilo iz menija koji je koštao tri franka i pedeset centi“ (DP, 26).

Odgovor na pitanje otkud umetnost svakako nije skromna večera. Tajnu stvaranja ne mogu da objasne ni dar, ni rad, ni nadahnuće, a pogotovo ne sopstvena

soba, i ako nam je „[u] današnje vreme“ ostalo „tako malo tajni“ (KKU, 83), umetni ka kreacija *ex nihilo* svakako spada u njih. Nama se čini da Vajld ovim želi da kaže još nešto, a to je da umetničko delo nema cenu. Ako je najbolje delo nastalo na osnovu tri i po franka, po našem mišljenju ni tri stotine i po milijarde franaka ne bi mogle umetniku da isplate njegov rad.

Kada je u pitanju funkcija umetnosti, Vajld ponavlja stav da je ona beskorisna: „[U]metnik [je] u svojoj suštini sasvim beskoristan, kao što je i umetnost beskorisna“ (DP, 174). Međutim, već smo u esejima mogli videti da umetnost ima i drugu vrhu – Vordsvortova poezija je, na primer, spasla Vanrajta. Vajld se nalazi u zatvoru i kaže: „Ni religija, ni moral, ni razum ne mogu mi pomoći“ (DP, 105). Jedino ko može da mu pomogne jeste umetnost, i on sada u njoj ne traži utehu (*la consolation*) već spas: „Ako budem u stanju da stvorim jedno lepo umetničko delo, oduze u pakosti njen otrov, kukavi luku podsmeh, a poruži u išupati jezik iz korena“ (DP, 110–111). Nama se čini da je to u potpunoj suprotnosti sa stavom da je umetnost beskorisna.

Odnos umetnosti i života ovde se sagledava iz uloge koju stvaralaštvo igra u životu samog umetnika. Vajld ponavlja svoj strogi stav iz *Namera* kako umetnik mora da se posveti svom stvaralaštvu: „[U]služuju umetnika, slabost je ništa manje od zločina, kada je u pitanju slabost koja umrtvljuje maštu“ (DP, 23). Ako je umetnik usmeren ka životu, a ne ka umetnosti, to može biti pogubno po njegov rad i razarajuće po razvoj njegove kulture (DP, 22). Drugim rečima, umetnik kao Slavuj iz priče „Slavuj i ruža“ mora da prinese čak i svoj život kao žrtvu na oltar umetnosti. A da je umetniku umetnost sve, možemo videti i u sledećoj rečenici: „Umetniku je izraz *jedini na in* [P. M.] na koji može shvatiti život“ (DP, 131).

Kada govori o sebi kao umetniku i esteti, Vajld sagledava svoju nekadašnju poziciju. Bio je „arbitar stila u umetnosti“, čak „vrhovni sudac“ (DP, 94), koji je imao sve: „genij, ugledno ime, visok društveni položaj, blistav um, misaonu smelost“ (DP, 101). Kada je u pitanju sopstvena umetnost, osim čuvene rečenice da je stajao u simboličkom odnosu sa svojim dobom, on daje i dve važne izjave: „Površnost u misli i delima je opasna stvar. Od nje sam na osnovu veoma blistave filozofije iskazane u dramama i kroz paradokse“ (DP, 35). i „Stvorio sam od filozofije umetnost i od umetnosti filozofiju – promenio sam shvatanja ljudi i boju stvari“ (DP, 101). Nama se čini da je Vajld dosta ispravno i tačno ocenio svoj značaj kao književnika, budući da su površnost, paradoksi i filozofija umetnosti ono čime se proučavaoci Vajlda uvek čine slušajućima. Da je Vajld tačno procenio svoje delo, možemo videti i iz dela gde

govori o problemu prevo enja svoje drame *Saloma* sa francuskog jezika na engleski: „Dobro sam znao da nijedan prevod, sem ako ga ne uradi pesnik, ne može da predstavi boj i kadencu mog rada u odgovaraju o j meri“ (DP, 36). Vajld je komponovao uhom,¹⁶⁶ i on svakako spada u one retke prozne pisce i ja dela u prevodu gube dosta od svoje lepote.¹⁶⁷

Vajld sagledava svoj opus iz još jednog ugla. On kaže da je u pri ama „Sre ni princ“ i „Mladi kralj“, u nagoveštaju propasti u *Dorijanu Greju*, u esejima „Kriti ar kao umetnik“ i *Duša ovekova u socijalizmu*, kao i u komadu *Saloma* nagovestio nešto od „tuge što ve ito istrajava“ (DP, 121). Vajld zauzima relativno nov stav spram umetnosti kada kaže da lepota i tuga idu ruku podruku (DP, 117). Kao primer možemo navesti i slede u izjavi: „Sada uvi am da je tuga, najuzvišenije ose anje za koje je ovek kadar, istovremeno uzor i merilo svekolike umetnosti“ (DP, 115).

Budu i da u eseju Vajld mnogo puta pominje tugu, patnju i bol i Hrista, nama se ini da on time sugerise kako su njegova gorepomenuta dela imala u osnovi hriš ansku etiku zasnovanu na saose anju i ljubavi (agape). Istina je da Vajld kaže kako je re enicu u „Mladom kralju“: „Nije li Stvoritelj jada mudriji od tebe?“ napisao kada mu se „prosto doimala samo kao jedna prigodna re enica“ (DP, 121). Ali zna enje dela je, kao što znamo, nezavisno od autorove namere. A da smo na dobrom putu, možemo videti i u njegovoj slede o j tvrdnji: „On [Hrist] je u podru ju me uljudskih odnosa ostvario ono maštovito saose anje koje je u delokrugu umetnosti jedina tajna stvaralaštva“ (DP, 123). Nama se ini da Vajld je u *De profundisu* „ispovedio“ da su neka njegova dela moralna.

Sa tim u vezi treba ista i da Vajld u *De profundisu* govori o Hristu kao umetniku.¹⁶⁸ Na primer, on kaže: „Vidim daleko bližu i neposredniju vezu izme u

¹⁶⁶ U eseju „Kriti ar kao umetnik“ Vajld kaže: „Od uvo enja štampe, i pogubnog razvoja itala kih navika kod srednjih i nižih slojeva u ovoj zemlji, u književnosti se pojavila tendencija da se sve više i više obra a oku a sve manje i manje uhu [...]“ (KKU, 89).

¹⁶⁷ Vajld je re ima želeo da ostvari efekat koji može da postigne samo „ ista umetnost“, muzika. Sa tim u vezi, treba pomenuti da su Vajldove dekorativne arabeske imale za cilj da postignu vizuelne efekte slikarstva. Drugim re ima, Vajld je želeo da re ima deluje na ula kao što na njih deluju boje, oblici i tonovi. Ovim se Vajldovo shvatanje svakako razilazi od stavova koje R. Velek i O. Voren iznose u svojoj *Teoriji književnosti* u pogledu odnosa književnosti i drugih umetnosti. Videti u: Velek, Voren, 1985, 151–162.

¹⁶⁸ Ideja o Hristu kao umetniku eksplicitno data u *De profundisu* ve je najavljena u eseju o socijalizmu: „Me utim, nije ništa više nalikovalo Hristosu od Vagnera kada je svoju dušu ostvario u muzici, ili od Šelija, kada je svoju dušu ostvario u pesmi“ (DP, 24). U *Duši ovekovoju u socijalizmu* Vajld piše o Hristu pre svega kao velikom individualisti, kao nekome ko je ostvario savršenstvo svoje li nosti (DP, 19–25). U *De profundisu* Vajld, govore i o Hristu kao umetniku, zapravo zaokružuje svoju misao: umetnost je „jedini pravi vid individualizma koji je svet ikada upoznao“ (D , 31). Sli nog mišljenja je i Gaj Vilobi. Osim Vajldovog identifikovanja sa Hristom, on u *De profundisu* vidi i promenu u estetici kim shvatanjima. Prema Vilobiju promena se sastoji u tome što Vajld sada u liku Hrista spaja (Arnoldov) „hebreizam“ i

pravog života Hristovog i pravog života umetni kog“ (DP, 122); „temelj njegove prirode [je] istovetan prirodi umetnika“ (DP, 123); „Hrist zaista spada u pesnike“ (DP, 123); i, konačno, „on sam [je] umetni ko delo“ (DP, 148). Ne može se ovde upuštati u Vajldovo viđenje Hrista, promenu u vrednovanju umetnosti srednjeg veka i renesanse u odnosu na esej o socijalizmu, samo može još jednom ista i da je Vajld implicitno „priznao“ hrišćansku poruku svojih dela.

Vajld je planirao da po izlasku iz zatvora napiše dva teksta: „Hrist kao preteča romantičarskog pokreta u životu“ i „Razmatranje umetničkog života prema ponašanju“ (DP, 141). Međutim, Vajld ovu nameru nije ostvario. Osim *Balade iz tamnice u Redingu* i dva pisma novinama *Daily Chronicle* (*Dnevna hronika*) povodom teškog položaja dece u zatvoru, poslednja divna rečenica koja je do nas stigla od Vajlda, stigla je „[i]z dubine“ (*Stari zavet* 1970, 552).

3. 7. „Predgovor“ za roman *Slika Dorijana Greja*

„Predgovor“ za roman *Slika Dorijana Greja* slaviji je od romana za koji je napisan. Nastao je kao Vajldova poslednja odbrana sopstvenog umetničkog dela od optužbi kritičara za nemoral.¹⁶⁹ Ovo pominjemo zbog toga što neki epigrami, na primer, „Nijedan umetnik nije morbidan“ (SDG, 8) tek pozivanjem na kontekst dobijaju svoj pun smisao, dok drugi ipak pretenduju na trajnije važenje i značenje. „Predgovor“ se nesumnjivo može uzeti kao manifest larvularizma, a njegova ključna ideja jeste

„helenizam“ i skrene pažnju da je ta promena najavljena u njegovim ranijim delima kao što su „Srećni princ“ i „Mladi kralj“. Više o tome videti u: Willoughby 2011, 27–44.

¹⁶⁹ Američki časopis *Lippincott's Monthly Magazine* ponudio je trojici mladih engleskih talentovanih književnika da objave *novelte*. Za tu priliku je Artur Konan Dojl (Arthur Conan Doyle) napisao i objavio *Znak četvorice* (*The Sign of Four*) u februaru 1890, Oskar Vajld *Sliku Dorijana Greja* u julu 1890, a Radjard Kipling (Rudyard Kipling) *Svetlost se ugasila* (*The Light that Failed*) u januaru 1891. godine. Iako su neke kritike, na primer u časopisu *The Christian Leader*, bile povoljne, većina se obrušila na Vajlda, posebno časopisi *St James's Gazette*, *The Daily Chronicle* i *Scots Observer*. Neki od Vajldovih odgovora na kritike u novinama postali su slavni koliko roman i „Predgovor“, na primer, Vajldovo „priznanje“ da u romanu postoji užasan moral („terrible moral“), da je njegov roman zapravo esej o dekorativnoj umetnosti, te da svaki čovek u Dorijanu Greju vidi svoj grehove: „He who finds them has brought them.“ („Nalazi ih onaj koji ih je i tražio.“) [Prevod: P. M.] (Ellmann 2014, 240, 247, 248). O polemici povodom *Dorijana Greja*, napadima i Vajldovoj odbrani videti u: Mason 2010. Vajld je potom časopisnoj verziji iz 1890. godine dodao novih pet poglavlja: III, V, XVI, XVII i XVIII, a poslednje poglavlje je proširio i podelio na dva: XIX i XX. Nova verzija *Dorijana Greja* pojavljuje se 1891. godine kao roman od dvadeset poglavlja na čijem je čelu slavni „Predgovor“. Rečenica je još samo to da se „Predgovor“ pre izlaska knjige pojavio u februaru iste godine u časopisu *Fortnightly Review*. Videti u: Bristow 2006, ix–xi, xix–xxxii.

razdvajanje oblasti umetnosti od oblasti morala i insistiranje na tome da se delu mora pristupati isključivo iz ugla lepote (umetnosti, estetike).¹⁷⁰

U poetiku kaže: „Umetnik je tvorac [lepih stvari]“ (SDG, 7). Umetnik nije neko ko podržava svet ili izražava svoj doživljaj sveta već tvorac, stvaralac, kreator.¹⁷¹ Potom, umetnik ne stvara lepo nego lepe stvari.¹⁷² Nama se čini da je Vajld vrlo precizan prilikom davanja ovakve „definicije“. Prvo, možda pod uticajem Platona koji odbija pesniku pristup svetu ideja, Vajld smatra da umetnik ne stvara neku već nu ideju lepog, lepo „po sebi“, itd. Drugo, u ovome svakako možemo videti uticaj Pejtera, koji na poetiku *Renesanse*, doduše iz ugla proučavanja umetnosti, kaže da nije cilj naći neku već nu apstraktnu formulu lepote nego „najkonkretnijim mogućim izrazima“ najpotpunije izraziti „ovu ili onu njenu pojedinačnu manifestaciju“ (Pejter 1965, 7). Ili, kako bi to rekao lord Henri: „Istinska tajna sveta jeste ono što je vidljivo, a ne ono što je nevidljivo...“ (SDG, 35). Bilo kako bilo, Vajld suštinu umetnosti još jednom određuje kao lepu.

Nadovezujući se na ideju o umetniku-tvorcu, u sledećem epigramu Vajld kaže: „Cilj umetnosti je da otkrije umetnost, a prikriva umetnika“ (SDG, 7). Čini se da je Vajldova ideja o umetniku kao Bogu vrlo slična Floberovoj ideji. U pismu gospođici De Šantpi, 18. marta 1857. godine, povodom *Gospođe Bovari* on kaže da u romanu nema ničeg istinitog, da u njega nije uneo ništa od svojih osećanja i svog života, i na kraju zaključuje dobro poznatom rečenicom: „Umetnik treba da bude u svom delu kao bog u svemiru, nevidljiv, a svemoćan; neka se svuda osećaju, ali neka se ne vidi“ (Flober 1964, 149). Floberovu, ali i Vajldovu, ideju o umetniku kao Bogu, znamo da će Džejms Džojls parodirati preko Stivena Dedalusa: „Umetnik kao Bog tvorac ostaje u svom delu ili pored, ili iza, ili iznad njega, nevidljiv, oplemenjen toliko da više ne postoji, ravnodušan, i obrezuje nokte“ (Džojls 2004, 215). Međutim, dok se Floberov Bog odnosi jedino na njegovu želju za objektivnim, bezličnim i bestrasnim pripovedanjem, Vajldov

¹⁷⁰ Problem morala u umetnosti obradio je Gotje na relativno sličan način u svom predgovoru za roman *Gospođica de Mopen*. Za razliku od Vajlda Gotje je bio mnogo oštrije i eksplicitnije ne samo po pitanju morala u umetnosti nego i u pogledu napada na kritičare–novinare. On kaže: „Kritičar postaje tek pošto se vlastitim očiima uveri da ne može biti pesnik“, jer „između kritičara i pesnika postoji razumljiva antipatija, – između onog koji ništa ne stvara i onog koji stvara, – između stršljena i pčele, između konja i pastuva“ (Gotje 2006, 13). Više o tome videti u: Gotje 2006, 5–32. Vajld je, kao što smo već videli, imao mnogo uzvišeniju i plemenitiju sliku kritičara i njegove uloge. Vajldovo negiranje morala umetnosti u „Predgovoru“ Kvintus tumači i kontekstom u kojem je nastao. Prema njemu, Vajld je inteligentno i dosledno odbijao da se raspravlja oko morala i pokušavao da vrati razgovor na pitanje umetnosti. Videti u: Quintus 1980, 560–564.

¹⁷¹ Već smo videli da je Vajld odbacio mimetiku i ekspresivnu teoriju umetnosti. O umetnosti shvata enojo kao stvaranje videti u: Tatarkjevič 1976, 238–256.

¹⁷² U prevodu Ksenije Atanasijevič stoji „tvorac lepog“.

Bog ima šire konotacije od naratološkog pitanja ta ke gledišta. Primitimo da u samom romanu Vajld daje potpuno druga iju sliku umetnika kao Boga. Bazil Holvard je u portret uneo, kako sam kaže, „isuviše mene samoga“ (SDG, 11), a njegovo delo svakako predstavlja „najcivilizovaniji oblik autobiografije“.

Kada je re o ta ki gledišta, Vajld je posle izlaska iz zatvora u privatnom razgovoru Židu na rastanku povod *Zemaljske hrane* (*Les nourritures terrestres*) savetovao: „Ali, *dear*, obe ajte mi: sad više nikada nemojte pisati JA. [...] U umetnosti, znate, ne postoji *prvo* lice“ (Žid 1967, 141).¹⁷³ No, u samom romanu, iako je pisan iz ugla sveznaju eg pripoveda a, s vremena na vreme pojavljuje se za udno prvo lice jednine. Na primer: „Da li je neiskrenost tako strašna stvar? Ja mislim da nije. Ona je samo na in pomo u koga možemo umnogostru iti svoju li nost.“ A slede i pasus po inje sa: „U svakom slu aju, takvo je bilo mišljenje Dorijana Greja“ (SDG, 188). Nama se ini da je ovo „ja“ u romanu greška, a da se ona može objasniti time što Vajlda, a to smo mogli videti prilikom ocene Henrija Džejmsa u „Propasti laganja“, problem ugla pripovedanja nije mnogo zanimao.

Kada je u pitanju otkrivanje umetnosti, smatramo da Vajld time konstatuje ono što se po elo doga ati u umetnosti i književnosti u periodu kada on stvara, a što e postati jedna od dominantni u XX veku. Mislimo na tzv. otvorenu formu, pokazivanje poteza etkicom, da umetnik više ne skriva postupak, veštinu, nego ga pokazuje i „tematizuje“. Otuda se može govoriti o sli nosti izme u arobnih svetlosnih efekata na slikama impresionista i masivne, eli ne Ajfelove kule, jer: „cilj je postalo delo *otvorene strukture* u kome se pažnja umetnika pomerila prema onome *kako* se ono stvara“ (Trifunovi 1994, 25).

Slede a dva Vajldova stava odnose se na kritiku, a njihovo zna enje je jasnije kada se ima u vidu esej „Kriti ar kao umetnik“. U prvom stavu re je o kreativnoj kritici koja u pejterovskom duhu treba od dela od koga polazi da na ini novo umetni ko delo: „Kriti ar je onaj koji ume da svoj utisak o lepome prevede u jedan drugi oblik ili u jedan novi materijal“ (SDG, 7). A drugi stav je primer subjektivne kritike: „Najviši, kao i najniži, oblik kritike neka je vrsta autobiografije“ (SDG, 7). Naravno, granice izme u kreativne i subjektivne kritike su propustljive, posebno što obe po ivaju na utiscima kriti ara, te su i impresionisti ke.

¹⁷³ Uporediti sa Floberovom uvenom izjavom u pismu Lujzi Kole: „Ja sam uvek sebi zabranjivao da ma šta svoga unesem u svoja dela, a ipak sam uneo mnogo. Uvek sam se trudio da ne snizim umetnost do zadovoljavanja neke izdvojene li nosti“ (Flober 1964, 27).

Slede a dva epigrama nadovezuju se na problem kritike time što otvaraju pitanje pristupa delu. U njima Vajld još jednom ponavlja svoj stav da je umetni ko delo pre svega lepo. „Ko u lepome pronalazi ružan smisao, pokvaren je [a] sam nije privla an.“ „Ko u lepome pronalazi lep smisao, kulturn je i za njega još ima nade“ (SDG, 7). Ove izjave imaju jasnije konotacije s obzirom na optužbe koje su pogodile Vajldov jedini roman. Primetimo da je Vajld, uprkos tome što njegova pri a žanrovski gledano spada u pri e strave i užasa ili gotski roman, zapravo želeo da napravi ono što Francuzi zovu *objet d'art*, da sam roman bude umetni ko delo. Na to donekle upu uje i sam naslov romana. Roman se ne zove *Portret Dorijana Greja*, nego *Slika Dorijana Greja*, kao da je itav roman zapravo jedna slika, a portret na tavanu samo jedan njen deli . Ideja da roman, knjiga može da bude *objet d'art* predstavljena je u XI poglavlju. Dorijan nabavlja „devet luksuznih primeraka prvog izdanja“ žute knjige koju mu je poslao lord Henri i daje da se „povežu u korice razli itih boja, kako bi mogle odgovarati raznolikim raspoloženjima i promenljivim sklonostima njegove prirode“ (SDG, 167). Ako imamo ovo u vidu, može nam biti jasnije koliko je Vajlda pogodila kritika koja se bavila isklju ivo moralom, a odbijala da se bavi onim što je on želeo da postigne svojom *Slikom* – da roman bude savršeno umetni ko delo.

Na ovo upu uje još jedna injenica. Vajld je u pismu asopisu *Daily Chronicle* od 30. juna 1890. godine povodom polemike oko asopisne verzije *Dorijana Greja* napisao: „Moja pri a je esej o dekorativnoj umetnosti. Ona se protivi sirovoj okrutnosti obi nog realizma. Nazovite je i otrovnom, ali ne možete pore i da je savršena, a savršenstvo je ono emu teži umetnik.“¹⁷⁴ Vajld je najverovatnije hteo da postigne ono što lord Henri kaže u romanu: „Zaista bih voleo da napišem roman; roman koji bi bio tako divan kao persijski tepih, i isto toliko nestvaran“ (SDG, 60).¹⁷⁵ Pitanje da li je to postigao, naravno, otvoreno je za diskusiju.

U slede em epigramu Vajld zaokružuje prethodna dva stava, a larpurlartizam predstavlja kao aristokratiju i elitizam: „Izabranik je onaj za koga lepe stvari jedino zna e Lepotu“ (SDG, 7).

¹⁷⁴ „My story is an essay of decorative art. It reacts against the crude brutality of plain realism. It is poisonous if you like, but you cannot deny that it is also perfect, and perfection is what we artist aim at“ (Ellmann 2014, 247). [Prevod: P. M.]

¹⁷⁵ Ovo je dosta sli no Floberovoj želji da napiše lepu knjigu ni o emu: „Ono što mi izgleda divno, što bih hteo da napišem, to je neka knjiga ni o emu, knjiga bez veze sa spoljnim, koja bi se držala sama od sebe unutarnjom snagom svog stila, kao što zemlja lebdi, a ništa je ne podupire. Knjiga koja ne bi imala skoro nikakav predmet, ili bar u kojoj bi predmet bio skoro nevidljiv, ako je to mogu e“ (Flober 1964, 68–69).

Slede i stav jedan je od najvažnijih koje je Vajld napisao: „Nema moralne ili nemoralne knjige. Knjige su dobro napisane, ili su ravo napisane. To je sve“ (SDG, 7). Vajld je ovim potpuno odvojio oblast umetnosti (estetike) od oblasti morala. Me utim, u samoj re enici krije se izvesna ironija, i na našem jeziku i u originalu: „Books are well written, or badly written“ (Wilde 1997, 3). Kada želimo da ocenimo vrednost nekog umetni kog dela, mi upotrebljavamo termin iz etike: dobar/loš („well/badly“).¹⁷⁶ Na primer, re i emo da je Meril Strip dobro odigrala ulogu Margaret Ta er. Zapravo za sve što je Meril Strip odigrala re i emo da je dobro. Time ne ocenjujemo eti ku stranu njene glume ve njenu umetni ku stranu, njeno izvo enje. Sa druge strane, kada pokušavamo nekoga da ubedimo da život ima neki smisao, neku svrhu, da je vredan življenja, onda obi no kažemo: „Ma lep je život.“ Da su lepo (estetika) i smisao života na neki na in povezani vidimo u naslovima filmova *La vita è bella* Roberta Benjinija i *La dolce vita* Federika Felinija. Ispituju i, svaki na svoj na in, šta je ljudski život, kakva je njegova vrednost, ovi filmovi/reditelji upotrebljavaju termin iz estetike: lep (sladak). Nama se ini, a to smo ve rekli, da su pitanja etike i estetike upisana u temelje naše kulture, u sam jezik, i da ona nisu toliko razdvojena koliko Hamlet prebacuje Ofeliji.

Vajldov stav da knjige nisu (ne)moralne ne zna i da on nije bio svestan moralnih implikacija književnosti (Gilber–Kun 2004, 352). *Dorijan Grej* ita „otrovnu“ knjigu, a pri a „Odani prijatelj“ koju pri a Senica „opasna“ je. Ne mislimo da je Vajld ovo napisao samo kao odbranu sopstvenog dela od optužbi za nemoral. Po nama, ovaj epigram treba itati i u kontekstu doba u kojem je živeo, kada su pred književnost stavljeni zahtevi da služi društvu ili obavlja neku moralnu funkciju. Štaviše, knjigama je tada su eno zbog nemorala. Osim toga, moralisti kim pristupom umetnosti lako možemo upasti u relativizam – ako se „naš“ moral ne poklapa sa „moralom“ u knjizi, mi emo je osuditi kao nemoralnu i *vice versa*.

Slede a dva epigrama su zanimljiva, a da emo ih zajedno: „Odvratnost devetnaestog veka prema realizmu/romantizmu sli na je besu Kalibana, kad svoje sopstveno lice (ne) gleda u ogledalu“ (SDG, 7). Prvo, Kaliban, lik iz Šekspirove *Bure* predstavlja englesku filistarsku srednju klasu, a što nam je jasno iz konteksta Vajldovog pisanja.¹⁷⁷ Drugo, zanimljivo je da Vajld ovde govori o umetnosti kao ne emu što

¹⁷⁶ Ako bismo proširili problem, na pitanje: „Kako si?“, odgovaramo sa „Dobro sam“/„Loše sam“, podrazumevaju i pod tim da smo (ne)zadovoljni, a što nema baš mnogo veze sa etikom.

¹⁷⁷ U „Kriti aru kao umetniku“ Vajld kaže: „Sad ak i u bogataškim ku ama ima ukusa, a ku e onih koji nisu bogati ure ene su ljupko, skladno i ugodno za život. Kaliban, jadni galamdžija Kaliban, misli kad prestane da se kezi na nešto, to nešto prestaje da postoji“ (KKU, 136). A u *De profundis* stoji: „Stidim se

održava (podražava, izražava) savremeno doba i publiku i pri tome upotrebljava dobro poznatu i staru metaforu ogledala.¹⁷⁸ Ovo je još zanimljivije ako se ima u vidu to da je Vivijan u „Propasti laganja“ odbio takvu ulogu umetnosti, jer se „genije time svodi na komadi polomljenog stakla“ (PL, 45). I, na kraju, ako imamo u vidu likove kao što su Geteov Faust, Kolridžov Stari mornar i Poov Gordon Pim, odnosno apotekar Ome, gospo a Voker i Praskovja Fjodorovna, jasniji nam je Kalibanov bes.

Slede i stavovi vra aju se pitanju odnosa morala i umetnosti: „ ovekov moralni život deo je osnovne umetnikove gra e, ali se moralnost umetnosti sastoji u savršenoj upotrebi jednog nesavršenog sredstva. Nijedan umetnik ne želi da bilo šta dokaže. ak se istinite stvari mogu dokazati“ (SDG, 8). Prvo što vidimo jeste Vajldov zahtev da umetnik bude potpuno slobodan u pogledu gra e, teme kojom se umetnik bavi. Vivijan je, kao što smo videli, rekao da je pogrešno „smatrati Jagove govore“ za Šekspirove „istinske poglede na moral“ (PL, 44). Nama se ini da Vajld *namerno* ne želi eksplicitno da kaže da predstaviti nemoralnu temu u umetnosti ne zna i da je samo delo nemoralno. Re i tako nešto bilo bi o igledno, „a biti o igledan zna i ne biti umetnik“ (KKU, 138). Potom, pitanje morala u umetnosti on sagledava iz ugla umetnosti, da li je umetnik veran svojoj umetnost ili ne, da li je savršeno upotrebio jedno nesavršeno sredstvo ili nije. A na kraju ovog epigrama, Vajld izlaže jedan „popularan“ stav, a to je da velika umetnost nikada ne daje odgovor (umetnik ne želi ništa da dokaže), ve pre postavlja pitanja i otvara probleme.

U slede a dva aforizma Vajld govori o proceni umetni kog dela iz ugla forme i sadržine. Prvi stav glasi: „Nijedan umetnik nema eti kih sklonosti. Eti ka sklonost kod

one grozomorne filistarske atmosfere u koju sam upao. Kao umetnik trebalo je da se bavim Arijelom, a uhvatio sam se u koštac s Kalibanom“ (DP, 157–158). Primetimo da je pored Kalibana Vajld kao oznaku koristio i Tartifa. Na primer, u „Propasti laganja“ stoji: „Mi uopšte ne delimo moralnu indignaciju našeg doba pred delom mesjea Zole. To je, prosto re eno, indignacija Tartifa što je raskrinkan“ (PL, 33). U „Kriti aru“: „Ali ne bi smelo da dozvoli bednom Tartfu da piše lanke o modernoj umetnosti. ine i to, ono opovrgava samo sebe. No Tartifovi lanci [...] su barem za tu svrhu dobri. Pokazuju do koje mere je ograni en prostor na kome etika, i eti ki obziri, mogu da nametnu svoj uticaj“ (KKU, 133). O odnosu Vajlda i viktorijanaca po pitanju slobode (morala) videti u: Gagnier 2004, 27–32.

¹⁷⁸ Metaforu ogledala nalazimo još kod Platona u *Državi*. Pesnik, umetnik je zbog toga što podržava neki udotvorni sofist, a svako ko uzme ogledalo može biti takav umetnik: „[A]ko ho eš da uzmeš ogledalo i da ga svuda nosiš: brzo eš napraviti i sunce, i stvari na nebu, brzo zemlju, brzo samoga sebe i druge životinje, sprave i biljke [...]“ (Platon 1993, 296–297). Ova metafora preko Šekspirovog „ogledala prirode“ stiže do Stendala. U paratekstualnom komentaru na po etku trinaeste glave prvog dela *Crvenog i crnog* stoji: „Roman: to je ogledalo koje se nosi na putu“ (Stendal 1955, 70). Ovaj komentar Stendal e obrazložiti kasnije u romanu na slede i na in: „E, gospodine, roman je ogledalo što se nosi po velikom putu. Ono u vašim o ima održava as nebesko plavetnilo, as blato po kaljugama na putu. A vi ho ete da kažete da kao nemoralnog optužite oveka koji u svojoj kotarici nosi ogledalo! Njegovo ogledalo pokazuje blato, a vi optužujete ogledalo! A bilo bi bolje kad biste optuživali veliki put na kome se nalazi kaljuga, ili još pre nadzornika puteva koji dopušta da se sakuplja voda i stvara kaljuga“ (Stendal 1955, 322).

nekoj umetnika neoprostiv je stilski manirizam“ (SDG, 8). Čini se da ovo treba čitati kao Vajldov dosledan stav da se delo ne ceni iz ugla etike nego samo iz ugla estetike. A drugi: „Nijedan umetnik nije morbidan. Umetnik može sve da izrazi“ (SDG, 8). Ocena umetnikog dela kao morbidnog odnosi se na njegovu sadržinu, a takve ocene kružile su po štampi. To nam je jasno iz Vajldovog eseja *Duša ovekova u socijalizmu* u kome vidimo da su najčešće upotrebljavani sledeći pridevi: nerazumljivo, nemoralno, egzotično, nezdravo i morbidno (D, 35–39).

„Šta je morbidnost drugo do emocije ili misli koje se ne mogu izraziti. Publika je sva morbidna, jer nikada ne nalazi pravi izraz ni za šta. Umetnik nikada nije morbidan i može sve da izrazi“ (D, 36–37). Vidimo da Vajld istu rečenicu upotrebljava u „Predgovor“ i *Duši ovekovoju u socijalizmu*. Što se tiče ostalih ocena, Vajld kaže kako se nerazumljivo odnosi na stil, odnosno time „publika misli da je umetnik rekao ili napravio nešto lepo i novo“ (D, 35); nemoralno se odnosi na temu, a to znači da je „umetnik rekao ili napravio nešto lepo i istinito“ (D, 35); egzotično je „beskrajno premlaćivanje prema besmrtnoj, zanosnoj i izvanredno ljupkoj orhideji“ (D, 37). Sada je jasnije zašto je Vajld izneo čudan stav da umetnik nije morbidan.

Skrenimo pažnju i na Vajldov komentar povodom problema (ne)zdravog dela. Ovaj atribut odnosi se kako na formu, stil – „zdrav umetnik koji rad prepoznaje lepotu korišćenog materijala, bilo on relikvija ili bronza, boja ili slonova a“, tako i na sadržinu – „zdravo umetnikovo delo ima temu uslovljenu umetnikovom prirodom i iz nje neposredno proizlazi“ (D, 38). Za nas je važno to što Vajld insistira na podjednakoj važnosti sadržine i forme i na njihovoj međusobnoj uslovljenosti: „Naravno, forma i sadržaj [...] uvek čine jedno“ (D, 38).¹⁷⁹ Toj ideji Vajld je ostao veran do kraja života, a nalazimo je u *De profundis*: „Istina u umetnosti jeste jedinstvo predmeta sa samim sobom, spoljašnje kao izraz unutrašnjeg, duša nainjena telom, telo prožeto duhom“ (DP, 116). On je je ponoviti još jednom: „svako umetnikovo delo [je] ideja otelotvorena u kip“, „spoljašnje kao izraz unutrašnjeg, duša nainjena telom, telo prožeto duhom“ (DP, 134–135).

¹⁷⁹ Uporediti sa Floberovim: „Pesnik forme – to je ta odlučna i uvredljiva reč koju utilitarci dobacuju pravim umetnicima. A ja, dokle god mi u nekoj određenoj rečenici ne budu odvojili formu od sadržaja, tvrdim da su te dve reči lišene smisla. *Nema lepih misli bez lepih oblika, ni obratno*. [P. M.]“ (Flober 1964, 32). Ako su Flober i Vajld u pravu, onda nas zaista čudi kako je moguće diviti se formalnim rešenjima i novim rediteljskim postupcima u filmu *Triumph des Willens* iz 1934. godine, a ignorisati „zdravu temu“ i „lepe misli“.

Problem stila i teme, odnos forme i sadržine, kao i odnosa umetnosti i morala Vajld e iskazati u slede a dva epigrama: „Umetniku su misao i jezik oru a umetnosti“ i „Umetniku su porok i vrlina gra a za umetnost“ (SDG, 8).

Slede i stav je zanimljiv. „Sa gledišta oblika, uzor svih umetnosti je umetnost muzi ara. Sa gledišta ose anja, glum ev znat je uzor.“ Nama se ini da Vajld ovde zapravo sumira neke ranije ideje, a to je da ne postoji umetnost koja je prva me u jednakima, ve da je svaka umetnost na svoj na in prva. Osim toga, ovde na izvestan na in on opet govori o formi i uslovno re eno sadržini. Kada je u pitanju muzika kao uzor forme, ini se da je to zbog toga što muzika za razliku od svih drugih umetnosti najmanje može da podražava, ona je najapstraktnija i svoj oblik ne uzima iz života i stvarnosti. Kada je u pitanju emotivno dejstvo, kada je u eseju „Kriti ar kao umetnik“ Vajld govorio više puta o predivnim, jalovim emocijama koje umetnost treba da pobu uje, kao glavni primer naveo je pozorište. Ono što ostaje nejasno, kao i kod Aristotelove katarze, jeste to da li se ose anja ovde odnose na glumca ili na ose anja koja igra glumaca izaziva kod publike.

Slede a tri epigrama povezana su i govore o problemu tuma enja dela. „Sva umetnost je istovremeno površina i simbol.“ „Oni koji idu ispod površine, ine to na sopstveni rizik.“ „Oni koji tuma e simbol, ine to na sopstveni rizik“ (SDG, 8). Nama se ini da Vajld ovde govori o važnosti, bar kada je u pitanju književnost i bukvalnog, doslovnog zna enja dela, koje ponekad možemo da zanemarimo.¹⁸⁰ Ako bismo ovo primenili na *Dorijana Greja*, ini se da je Vajld dvostruko u pravu. U romanu postoji užasni moral, a tri glavna lika su kažnjena: Bazil ubistvom zbog preteranog obožavanja lepote; lord Henri, koji nastoji da bude samo posmatra sopstvenog života, što na kraju i postaje, a Dorijan, koji zbog nemoralnog života nastoji da ubije savest, na kraju ubija sebe (Ellmann 2014, 240). Potom, ono što je najviše izazvalo bes i buku novinara, nejasna slika Dorijanovih grehova, zapravo je vrlo jasna. Mi znamo da je on ubica, zavisnik od opijuma i neko ko je uništio reputaciju i živote mnogih devojaka (Sibile Vejn, lejdi Gvendolen, sestre lorda Henrija, žene koja u XVI poglavlju otkriva Džejmsu Vejnu ko je Princ iz bajke...). Da parafraziramo lorda Henrija – istinska tajna umetnosti jeste površina (vidljivo), a ne simbol (nevidljivo).

¹⁸⁰ Eko na primeru alhemijskog tuma enja „Crvenkapice“ po kome je ona cinober, vešta ki sulfid žive, Vuk živin hlorid, kalomel (na gr kom to zna i „lepi crni“) a vukova utroba alhemijska pe nica, pozivaju i se na Valentinu Pizanti kaže da Crvenkapica ipak ne nosi srebrnu kapicu (Eko 2003, 107–108). Drugim re ima: „Iz tekstova možete da zaključite stvari koje se ne pominju eksplicitno – a saradnja itaoca zasniva se na ovom principu – ali ne možete da ih naterate da kažu suprotno od onoga što su rekli“ (Eko 2003, 108).

Kao zaključak problema tumačenja svog dela Vajldov poslednji odgovor novinarima glasi: „U umetnosti se odista ogleda posmatra, a ne život“ (SDG, 8). Drugim rečima, ko je tražio Dorijanove grehe, on ih je našao. Ako bismo ovo pogledali u širem kontekstu, Vajld zapravo ponavlja svoj stav iz eseja „Kritičar kao umetnik“ da ima onoliko Hamleta koliko ima melanholika.

Slede dva epigrama usmerena su pre svega prema nepovoljnoj savremenoj kritici koja je pogodila njegov roman, i ne verujemo da bi se ona mogla primeniti kao neko trajnije na slovo. „Raznolikost mišljenja o nekom umetničkom delu pokazuje da je delo novo, složeno i značajno.“ A drugi stav glasi: „Kad se kritičari ne slažu, umetnik je u skladu sa samim sobom“ (SDG, 8).

U poslednja dva stava Vajld pravi završni udarac kojim pobija stav o umetnosti kao moralnoj, korisnoj sluškinji društva: „Oveku možemo oprostiti što stvara nešto korisno, sve dok se tome ne divi. Jedino opravdanje za stvaranje nekog nekorisnog, leži u tome što mu se ovek silno divi.“ A svoj besmrtni „Predgovor“ Vajld završava sa: „Sva je umetnost sasvim beskorisna“ (SDG, 8).

Ideja da je umetnost beskorisna veoma je stara. Nalazimo je još u Platonovoj *Državi* u kojoj filozof kaže da je veština podražavanja „bezvredna, vezuje se za bezvredno i rađa ono što je bezvredno“ (Platon 1993, 305). Platon upotrebljava reč *phaûlos* koja znači i nekoristan i štetan po duhovno i moralno zdravlje (Pavlović 1993, 396). Njegov učenik je ne samo teorijom o katarzi nego i shvatanjem da mimezis pruža znanje i zadovoljstvo napisao prvu „odbranu poezije“ i njene svrhe (Aristotel 1990, 50, 54). Da književnost nije samo puka zabava, *airy nothing*, utvrdio je Horacije u svojoj „Poslanici Pizonima“, gde stoji: „Ili da koriste, ili da zabave pesnici žele; / ili da ujedno kažu prijatnost i pouku neku.“ (Horacije 1972, 84) bitava istorija (teorije) književnosti, kada je reč o njenoj svrsi/funkciji, može se posmatrati kao kretanje između *dulce* i *utile*, pri čemu se naglasak stavlja, kao što je to već uradio rimski pesnik, ili na jedan od ova „pojma“ ili na oba. Na primer, Boka o svoj predgovor *Dekameronu* zaključuje rečima da je suština novela uživanje (*diletto*), a tek onda koristan nauk (*utile consiglio*) (Boccaccio 1991, 16–17). Da književnost ipak pruža neku vrstu spoznaje, možemo videti kod Šekspirove Hipolite koja brani pesnika i ljubavnika od Tezejevih optužbi: „Kazuju više nego što bi mogla / nekakva pusta igre fantazije.“ (Šekspir 1966c, 195). Ispod površnosti nam je da pomenemo Boalua i njegovo „kičenje“ *prodesse aut delectare*

tre im atributom: „Svugde spoji s lepim korisno i asno“ (Boalo 1971, 278), pošto je opšte poznato da je Boalo pišu i svoju poetiku pozajmljivao od Horacija.¹⁸¹

Kada je re o Vajldu, verovatno pod uticajem Kantovog bezinteresnog dopadanja, on ponavlja Platonov stav da je umetnost beskorisna, ali ne kao osudu nego kao dokaz njene vrednosti i prvenstva.

Na osnovu analize šest ogleada i „Predgovora“ ini se da možemo odrediti slede e stavove koji se ponavljaju kao konstanta u Vajldovom shvatanju umetnosti: umetnost je lepa; umetnost je nezavisna i autonomna; funkcija umetnosti je zabava (*dulce*); oblast umetnosti odvojena je od oblasti morala. Ovi stavovi mogu se uzeti kao školsko odre enje doktrine „umetnost radi umetnosti“. Osim toga, treba naglasiti da se elitizam javlja kao važan element Vajldovog larpurlartizma.

Pre nego što se upustimo u analizu Vajldove proze, ipak treba skrenuti pažnju da se ve u Vajldovim „teorijskim“ tekstovima mogu videti stavovi koji nisu isklju ivo esteticisti ki. Skrenu emo pažnju na neke od njih. U ogledu „Istina maski“ Vajld govori o umetnosti kao mimezisu; u eseju „Pero, olovka i otrov“ videli smo da umetnost ima jednu uslovno re eno korisnu funkciju – utehu (*la consolation*); u dijaloškim esejima, Vajld je nagovestio mogućnost da priroda može biti lepa i da se o njoj može uživati kao u nekom umetni kom delu. Osim toga, u eseju „Kriti ar kao umetnik“ Vajld je eksplicitno rekao da umetni ka dela imaju eti ko dejstvo. Potom, u eseju o socijalizmu Vajld je pokazao da umetnost ne nastaje *in vitro* nego *in vivo*, te da baza koja je nužna za njeno stvaranje dovodi u pitanje njenu autonomiju. I kona no, Vajld je u *De profundis* sam ukazao na postojanje hriš anskog morala u svom delu. Imaju i sve ovo u vidu, pristupili smo analizi Vajldove proze, njenih estetskih kvaliteta i esteti kih principa.

*

Na osnovu prikazanih ogleada možemo videti da se etiri stava javljaju kao najvažnija u Vajldovim pogledima na umetnost: umetnost je lepa; umetnost je autonomna; oblast umetnosti odvojena je od oblasti morala; glavna funkcija umetnosti je zadovoljstvo, zabava. Me utim, ve u samim esejima prisutni su stavovi koji odudaraju od Vajldovih larpurlartisti kih na ela. U „Istini maski“ Vajld je govorio o

¹⁸¹ O funkciji književnosti videti u: Kompanjon 2001, 37–40; Velek, Voren 1985, 51–60.

pozorišnoj umetnosti kao podražavanju; „Pero, olovka i otrov“ donose ideju o korisnoj funkciji umetnosti kao ne emu što donosi utehu (*la consolation*); dva dijaloška eseja otvorila su pitanje odnosa prirodno i umetni ko lepog. Elitizam, obavezni sastojak Vajldovog esteticizma je u eseju o socijalizmu doveden u pitanje; i kona no, u *De profundis*, Vajld sagledava svoje celokupno stvaralaštvo kao delo koje se od po etaka zasniva na hriš anskoj etici i idealu agape.

4. Prikazivanje umetnosti u Vajldovoj prozi

U ovom poglavlju analizira se Vajldovu prozu pomoću rezultata koje smo dobili u prethodnom poglavlju. Prvo ćemo analizirati Vajldov jedini roman *Slika Dorijana Greja*, potom zbirku pripovedaka *Zlo in lorda Artura Sevila*, a na kraju dve zbirke bajki *Sretni princ i druge priče* i *Kući narova*.

4. 1. Slika Dorijana Greja

Prilikom analize romana *Slika Dorijana Greja* pažnju ćemo obratiti na pet tema: glumicu Sibila Vejn, njenu sudbinu i ulogu koju pozorišna umetnost ima u njenom životu; slikara Bazila Holvarda i njegove stavove o umetnosti; „teoriju“ lorda Henrija Votona zvanu novi hedonizam; jedanaesto poglavlje i „žutu knjigu“; i, naravno, portret Dorijana Greja.

Pre nego što pođemo sa analizom moramo da naglasimo elitizam glavnih junaka romana. Videli smo u esejima da se elitizam pojavljuje kao deo Vajldovih larparlartističkih pogleda. I likovi u njegovoj prozi uglavnom su pripadnici najviših krugova društva. U romanu *Slika Dorijana Greja* junaci su pripadnici kreme londonskog društva, savršeni primeri „aristokratske umetnosti savršenog nerada“ (SDG, 47). Ili, kako to lord Fermor kaže: „Ako je neko gospodin, on sasvim dovoljno zna, a ako nije gospodin, onda mu i ne vredi da bilo šta zna“ (SDG, 48). Kao primer naveli bismo lorda Henrija.

On je pripadnik ugledne porodice. Njegova tetka je ledi Agata i ona se filantropskim radom. Njegov ujak je lord Fermor, čiji je otac bio ambasador u Madridu kada je španska kraljica Izabela II bila još mlada i kod koga se sama engleska kraljica isto raspitivala o svojim plemićima. Lord Henri živi u Mejferu, otmenom delu zapadnog Londona, a u svojoj biblioteci poseduje „primerak *Les Cent Nouvelles*, koji je Klovis Ev povezao za Margaretu od Valoa, i ukrasio pozlaćenim krasuljicama, koje je kraljica izabrala za svoj amblem“ (SDG, 63–64).

Umetnost glume Sibile Vejn

Prvo na šta treba skrenuti pažnju jesu sličnosti koje postoje između Sibile Vejn i Dorijana Greja. Prvi saznanja o njima dobija iz perspektive drugih junaka – o

Dorijanu saznajemo od slikara Bazila, a o Sibili od samog Dorijana. Na početku oboje su mladi, nevini i neiskusni. Lord Henri kada prvi put ugleda Dorijana u ateljeu pomisli: „Bilo je nekako na njegovom licu što je odmah ulivalo poverenje. [...] Osećalo se da ga svet nije uprljao“ (SDG, 27). Isto to bi se moglo reći i za Sibilu. Dorijan poseduje „ljupkost i belu istotu deaštva“ (SDG, 53), a Sibila je, kako to kaže Dorijan, „još uvek pravo dete“ (SDG, 75). I, konačno, oboje tragično završe svoj život, dizanjem ruke na sebe.

Sibila Vejn je glumica. Ona je angažovana u malom, jeftinom pozorištu koje izgleda, kako kaže Dorijan, kao „trećerazredni svadbeni kola“ (SDG, 70). Pozorište se nalazi u istoimnom delu Londona, siromašnijem delu grada, a vlasnik je Jevrejin koji je „pet puta pao u stečaj isključivo zahvaljujući ‘Bardu’“ (SDG, 74). Pozorišna umetnost ovde vrši jednu korisnu funkciju – omogućava susret budućih ljubavnika.¹⁸² Ova funkcija dodatno je pojačana time što Dorijan prvi put vidi Sibilu Vejn na sceni dok igra Šekspirovu Juliju.

Prvo pitanje koje se nameće jeste kakva je Sibila kao glumica. Dorijan kaže da je „genijalna“ (SDG, 67). Budući da je Dorijan voli, postavlja se pitanje da li mu se može verovati. Možda mladi u svojoj zaljubljenosti preuveličavaju „stvari“ i idealizuje je?¹⁸³ Po svemu sudeći ne. Sibila igra glavne ženske likove iz Šekspirovih komada: Juliju, Rozalindu, Ofeliju, Dezdemonu... Odigrati pomenute uloge za glumice predstavlja jedan od najtežih izazova sa kojima se suočavaju u karijeri, a Sibila ih igra savršeno.

Da bi to istakao, Vajld je smešta u odvratan milje. Pozorište je „amatersko“: scensko izvođenje prati muzika sa raštimovanog klavira; Romea igra neki stariji debeli gospodin koji izgleda kao pivsko bure; Merkucija neki komedijaš koji se šega i sa publikom; dekor kao da je uzet sa seoskog vašara. U tom „podzemlju“¹⁸⁴ pojavljuje se Sibila, „sitnog lica kao cvet, male grčke glave sa viticama tamnosmeđe kose, oči koje

¹⁸² Umetnost koja omogućava ljubav relativno je ista tema u Vajldovoj prozi; nalazimo je, na primer, u „Slavuju i ruži“ iz zbirke *Srećni princ i druge priče*, „Ribaru i njegovoj Duši“ iz zbirke *Kući narova* i u „Uzornom milioneru“ iz zbirke *priča o lordu Arturu Sevila*.

¹⁸³ Za potrebe ovog rada prilikom ne možemo praviti razliku između zaljubljenosti i ljubavi. Ipak možemo skrenuti pažnju na to da zaljubljenost podrazumeva da osoba idealizuje objekt u koga je zaljubljena. Kada je reč o ljubavi, osoba ima stvarnu sliku o partnerki/u i voli je/ga sa svim njenim/njegovim vrlinama i manama. Ili, kako bi to lord Henri, bar kada je reč o zaljubljenosti, rekao: „Kad je neko uvek zaljubljen, uvek u početku obmanjuje sebe, i uvek na kraju obmanjuje druge. To je ono što svet naziva romantikom“ (SDG, 73).

¹⁸⁴ Postoje dva razloga zbog kojih smo rekli „podzemlje“. Prvo, glavna junakinja se ne zove slučajno kao proročica koja Vergilijevog Eneidu vodi do ulaza u podzemni svet. I drugo, da je pozorište podzemlje možemo videti u genijalnom filmu *Mulan Ruž*. Menadžer kluba, Harold Zidler, kaže svojoj zvezdi Satin (igra je fantastična Nikol Kidman (Nicole Kidman)): „The show must go on. We are creatures of the underworld. We can't afford to love.“ – „Predstava se nastavlja. Mi smo deca podzemlja. Mi ne možemo sebi da dozvolimo ljubav.“ [Prevod: P. M.]

su ljudi koji su izvori strasti, usana koje li e na ružine latice“ (SDG, 71). „Najlepše stvorenje koje sam u životu video“, kaže Dorijan (SDG, 71).

Videvši je na sceni, Dorijan doživljava ono što mu je lord Henri jednom rekao: samo lepota, prava lepota može napuniti oči i suzama (SDG, 71). Stav po kojem samo vrhunska umetnika dela mogu da izazovu suze sreli smo u esejima o Vanrajtu i „Kritičari kao umetniku“. A upravo se to Dorijanu dogodilo gledajući Sibilu kako igra Juliju na sceni – njemu su se oči zamaglile od suza. Kao drugi dokaz njene sjajne glume, Vajld, doduše opet preko Dorijana, pokazuje kakav efekat njena igra ostavlja na publiku.

Kad je budeš video kako glumi, sve drugo se zaboravi. Ovi prosti, grubi ljudi, sirovog izgleda i brutalnog ponašanja, potpuno se preobraze kada je ona na pozornici. Tada utke sede, i posmatraju je. Plaku i smeju se po njenoj volji. Postaju tako osetljivi, kao violina. Ona ih tako produhovljava, da možemo osetiti kako su i oni od iste krvi i mesa kao i mi (SDG, 109).

Vajld na još jedan način sugerira da je Sibila Vejn velika anstvena glumica. Kada Jevrejin prvi put iza scene posle predstave *Romeo i Julija* nudi Dorijanu da ga upozna sa njom, Dorijan mu kaže da je Julija „već nekoliko stotina godina mrtva, i da njeno telo leži u mramornoj grobnici u Veroni“ (SDG, 73). Sibila je uspela da postigne ono što mogu samo najveće glumice (i glumci); uspela je da publiku, u konkretnom slučaju Dorijana, potpuno ubedi da je ono što gleda na sceni stvarnost. Štaviše, utisak iluzije koji je izazvala traje u Dorijanu još dugo pošto je predstava završena.¹⁸⁵

Koliko je iluzija važna za pozorište, vidimo iz onoga što govori sama Sibila Vejn: „Verovala sam u sve. Obični ljudi koji su sa mnom igrali ili su mi na bogove. Obojene kulise bile su moj svet. Zнала sam samo za senke, i smatrala sam ih za stvarnost“ (SDG, 115).

¹⁸⁵ Dorijan je još jednom istakao i utisak koji njena gluma izaziva: „Zaboravio sam da sam u Londonu, i u devetnaestom veku. Bio sam sâm sa svojom dragom daleko u nekoj šumi, koju niko nikada nije video“ (SDG, 102). Primiti ćemo samo da iluzija u pozorištu ne znači isto što i podržavanje stvarnosti (mimezis). Cilj predstave, pa i filma, uglavnom jeste iluzija – uveravanje publike da je ono što posmatra „stvarno“, „istinito“, ma koliko predloženi događaji bili udaljeni od svakodnevice i stvarnosti. Nerazlikovanje iluzije od podržavanja jeste glavni izvor komike, na primer, u *Snu letnje noći*. Zanatlije-diletanti, spremaju i predstavu, misle kako moraju verovati da predloženi događaji inu kako bi ostvarili iluziju i ubedili publiku u istinitost njihove igre (Šekspir 1966c, 161). O problemu mimezisa u pozorištu, doduše u kontekstu moderne drame, videti u: Miošević 1975, 7–29.

Pre nego što pogledamo kakav je odnos same Sibile prema svojoj umetnosti i zašto je došlo do promene u njenom odnosu, treba reći i šta o tome misli njena porodica. Džejms, Sibilin brat, mrzi pozorište i voleo bi majku i sestru da ukloni sa scene (SDG, 86). Majka, takođe, glumica, govori pak Sibili sasvim drugačije: „Ti ne smeš misliti ni na šta drugo, osim na svoju glumu“ (SDG, 83). Međutim, stara glumica to ne traži od Sibile zarad umetnosti nego zarad novca.

Moramo primetiti da Vajld, kada je u pitanju gospođa Vejn, pravi dve stvari i neke duhovite „intervencije“. „Gospođa Vejn je pogleda i, jednim od onih lažnih teatralnih pokreta koji glumcu takođe može postane druga priroda, zagrlji svoju kameru“ (SDG, 85). Vajld vrlo dobro zapaža da glumcima njihova umetnost postaje druga priroda, da oni i kada su u situacijama koje život znači, nastavljaju da glume. Vajld može ovo zapažanje iskoristiti još jednom. Tokom rasprave sa sinom kada joj Džejms uputi „bezumne melodramske rečenice“, gospođa Vejn pomisli kako je život opet postao zanimljiv. Umesto da se fokusira na stvarnost i problem, ona bi volela da napravi „pozorište u kući“ – „Ona bi rado nastavila scenu na istoj osetljivoj skali, ali je on preseče“, i „[nj]oj je bio jasno da je velika prilika propuštena“ (SDG, 97).

Kakav je Sibilin odnos prema umetnosti? Ovo je ključno pitanje budući da se na konkretnom primeru ispituje odnos umetnosti i života. Sibilu „neposredno“ vidimo prvi put tek u petom poglavlju. Ona je srećna i zaljubljena, prvi put je upoznala život i *une grande passion* (SDG, 69). Pričajući sa Džejmsom, ona kaže: „On može biti tamo, a ja mogu igrati ulijetu. Oh! kako mogu je igrati! Zamisli, Džime, biti zaljubljen i igrati ulijetu! A on tamo sedi! Igrati za njegovo zadovoljstvo!“ (SDG, 92). Međutim, u sudaru ljubavi (stvarnosti) i umetnosti kod Sibile Vejn pobeđuje ljubav.

U sedmoj glavi Dorijan vodi sa sobom svoja dva prijatelja, lorda Henrija i slikara Bazila, da vide Sibilu Vejn na sceni. Međutim, predstava doživi potpuni neuspeh. Sibila katastrofalno glumi; ona je „udnovato ravnodušna“ (SDG, 110), „[s]tihovima je oduze[la] sav život, a strast je u [n]i[n]i[la] nestvarnom“ (SDG, 111). Posle predstave, u dijalogu sa Dorijanom, lepa Sibila objašnjava šta se dogodilo. Ona kaže da dok nije upoznala Dorijana: „Gluma je bila jedina stvarnost u mom životu. Živela sam samo za pozorište. Mislila sam da je sve to istina“ (SDG, 114–115). Ali sada, kada je upoznala šta je ljubav – „Ti si me naučio šta je ljubav“ (SDG, 115) – Sibila ne može više da glumi na sceni i pretvara se. Zarad ljubavi ona odbacuje umetnost: „Za mene si ti više nego šta sva umetnost ikada može biti“ (SDG, 115).

Po našem mišljenju, bilo bi pogrešno itati da Sibila strada zato što je izneverila doktrinu larpurlartizma. U sukobu izme u stvarnosti i umetnosti, kod nje je pobedila stvarnost, odnosno ljubav prema Dorijanu. Iz ugla umetnosti, ona je svakako izneverila svoju profesiju („Show must go on“). Ali iz ugla života, ona je ostala verna svojoj ljubavi. I ona strada zbog toga, zbog neuzvra ene ljubavi, jer Dorijan nije voleo nju nego njenu glumu.

Umetnost slikarstva Bazila Holvarda

Prilikom ove analize skrenu emo pažnju na lik Bazila Holvarda kao umetnika i na njegove stavove o umetnosti.

Bazil Holvard je „tipičan“ slikar. Iako poznat i slavan (SDG, 16–17), on je siromašan. I drugo, on je potpuno posve en svojoj umetnosti. To vidimo iz onoga što drugi likovi govore o njemu, ali i iz same fabule. Lord Henri, uvši Bazilovu pri u o Dorijanu Greju, kaže: „Mislio sam da je za tebe umetnost jedina stvar do koje ti je stalo“ (SDG, 20). Nešto sli no e mu re i i Dorijan Grej: „Ti više voliš svoju umetnost nego svoje prijatelje. Ja za tebe zna im isto onoliko koliko i neka zelena bronzana figura“ (SDG, 39).

Da su lord Henri i Dorijan Grej u pravu, potvr uju re i samog slikara: „Kada slikam, ne mogu da mislim ni na šta drugo“ (SDG, 32). Ovo se najbolje vidi kada Bazil na po etku romana ostavlja Dorijana Greja nasamo sa lordom Henrijem. Iako je svestan da lord može r avo uticati na mladog Dorijana, iako je „zabrinut“, Bazil je ipak potpuno „zauzet mešanjem boja i spremanjem ki ica“ (SDG, 27). Sa druge strane, kada na kraju drugog poglavlja nastane prava scena oko portreta, Bazil ne želi da zbog svog najlepšeg dela izgubi svoja dva najbolja prijatelja. On kaže: „Zar je ono nešto drugo osim platna i boje?“ (SDG, 41). A potom uzima nož da razdere platno. Osim jasne anticipacije budu ih doga aja, Bazil izme u *mrtvih* predmeta, makar to bilo i njegovo najbolje delo, i *živih* ljudi, izme u smrti i života, bira život. Bazil, kao i Sibila Vejn spreman je da se zarad bliskih ljudi (stvarnosti) odrekne svoje umetnosti.

Postavlja se pitanje da li je Bazil Holvard Vajldov idealan umetnik. Ako bismo zaključivali na osnovu toga šta sve žrtvuje za svoju umetnost – da. Ako bismo zaključivali na osnovu stavova koje je Vajld izneo o Vanrajtu („ukleti“ pesnik) ili o

umetniku kao zlo incu – ne. Jedno je sigurno, Bazil Holvard nije nemoralan ovek.¹⁸⁶ Na prvi pogled, to kao da odudara od stavova koje je Vajld o umetniku izneo u „Predgovoru“. Podsetimo se, prema Vajldu, umetnik „nema etičkih sklonosti“ (SDG, 8). Međutim, kada je Vajld govorio o tome, on je mislio pre svega i jedino na to da se sadržina umetničkog dela ne procenjuje na osnovu moralnih kriterijuma. Po pitanju etike u životu umetnika Vajld se nije izjasnio u „Predgovoru“.

Kakav je Bazil, vidimo iz stavova koje u četvrtoj glavi iznose o njemu lord Henri i Dorijan Grej. Dorijan ga naziva filistarom jer mu govori stvari koje ga ljute i daje mu dobre savete (SDG, 78). Lord Henri Bazila vidi drugačije. Prema njemu, Bazil, kao i svaki veliki umetnik, „stavlja u svoj rad sve što je u njemu samom zanosno“. Prema lordu: „Svi umetnici, koje sam upoznao a koji su izvanredni kao ličnosti, rade svi su umetnici. Dobri umetnici žive samo u svojim delima i stoga su u životu savršeno nezanimljivi“ (SDG, 78).

Kada je rečeno o Bazilovim stavovima o umetnosti, skrenemo pažnju na dve stvari, na pitanje forme i sadržine, i pitanje odnosa umetnika i sopstvenog dela. Bazil, kao i Vajld, smatra da umetnik „treba da stvara lepa dela, ali u njima ne treba da unosi ništa iz sopstvenog života“ (SDG, 22). Da je umetnost pre svega i isključivo lepa vidimo kada najavljuje da će jednog dana pokazati „svetu šta je lepota“ (SDG, 22).

Sa druge strane, povodom portreta Dorijana Greja koji je napravio, on iznosi potpuno oprečan stav. Bazil kaže lordu Henriju: „U njemu je isuviše mene samoga“ (SDG, 11). A taj stav će ponoviti i kasnije: „[S]vaki portret koji se slika s osećanjem, portret je umetnika, a ne modela; [...] na obojenom platnu slikar pre otkriva samoga sebe [...] tajnu sopstvene duše“ (SDG, 14).

Ovde se nameće važan problem. Sa jedne strane, Vajldov stav je da umetnik ne treba da se pojavljuje u svom delu, da je cilj umetnosti da prikrije umetnika. Stav impersonalnosti, objektivnosti koji deli sa Floberom videli smo prilikom analize „Predgovora“. Međutim, Bazil kao umetnik, bar kada je rečeno o portretu Dorijana Greja, iznosi drugačiji pogled. Nama se čini da je rešenje u sledećem. Prema Vajldu, najviši

¹⁸⁶ Alfred B. Hjuston mlađi (Alfred B. Houston Jr.) i Džojls K. Oats (Joyce Carol Oates) smatraju da je Bazil Holvard glavni krivac za tragičnu sudbinu mladog Dorijana Greja budući da je on taj koji je naslikao portret i time inicirao dalji sled događaja (Oates 1980, 419–428; Houston 1969, 349–355). Nama se čini da je ovakvo mišljenje pogrešno iz dva razloga. Prvo, ako već govorimo o psihološkoj krivici, onda je sam Dorijan kriv za svoju sudbinu. On je taj koji je poželeo užasnu želju i on je taj koji je bukvalno shvatio teorije lorda Henrija i primenio ih u praksi. I drugo, a to smo već rekli, neimenovano zlo sa kojim mladi Dorijan sklapa pakt ostaje takvo, neimenovano. Doduše, moramo da primetimo da u poslednjoj glavi romana sam Dorijan optužuje Bazila: „Bazil je naslikao portret, koji je uništio njegov život. On mu to nije mogao oprostiti. Portret je za sve bio kriv“ (SDG, 292).

oblik kritike jeste autobiografija. Zašto onda i umetni ko delo ne bi moglo biti autobiografija? Zašto umetnost ne bi mogla da bude „hronika vlastite duševnosti“, „jedini civilizovani oblik autobiografije“ (KKU, 104–105)? Inič se da je Vajld preko lika Bazila ispitao ovu drugu mogućnost. Umetni ko delo je „tajna duše“ umetnika, „les aventures de son âme“ (Beckson 2013, 97).

Drugo pitanje koje pokreće Bazil Holvard jeste pitanje forme i sadržine. On kaže da je zahvaljujući i Dorijanu pronašao „potpuno nov manir u umetnosti, jedan potpuno nov stil. [...] Sada mogu da nanovo stvaram život na način na koji mi ranije nije bio dostupan“ (SDG, 20). Sa jedne strane, vidimo da je igra potpuno nebitna, i da je u umetnosti sve samo pitanje načina, stila, a sa druge strane, umetnost za umetnika predstavlja život. Bazilovo „novo stvaranje života“ pre svega se odnosi na autonomiju i nezavisnost umetnosti o kojoj je bilo reči u esejima. Ovu „metaforu“ Vajld je realizovao putem portreta, jer portret može postati živ i menjati se kako se menja stvarnost.

Šta je Bazilov novi stil? On predstavlja „[s]klad duše i tela“, u sebi sadrži „svu strast romantičarskog duha i svu savršenost grčkog duha“ (SDG, 20–21). Izgleda da je Vajld o formi i sadržini umetničkog dela razmišljao kao o odnosu tela i duše/duha. U *De profundis* on kaže: „Istina u umetnosti jeste jedinstvo predmeta sa samim sobom, spoljašnje kao izraz unutrašnjeg, duša nainjena telom, telo prožeto duhom“ (DP, 116). Međutim, iako Bazil povodom duše i tela kaže: „Mi smo u svojoj ludosti rastavili to dvoje“ (SDG, 21), na planu umetnosti on ipak obrađuje pažnju samo na stil/telo.

Umetnost i življenje lorda Henrija

U prvim rečenicama koje lord Henri izgovori vidimo dve njegove najbitnije odlike. On je esteta, poklonik umetnosti i lepog – „To ti je najbolji rad, Bazile“ (SDG, 10). I on je majstor paradoksa: „Akademija je suviše velika i suviše vulgarna. Kad god sam tamo otišao, ili je bilo toliko mnogo sveta da nisam mogao videti slike, a to je strašno, ili je bilo toliko mnogo slika da nisam mogao videti svet, što je još gore“ (SDG, 10).

Lord Henri je dendi, puši cigarete „zatrovane teškim opijumom“ (SDG, 10), „nikada ne ustaj[e] pre dva“ i ne može se „videti pre pet“ (SDG, 47). On je, naravno, i amoralni cinik. Kao primer možemo navesti poglede lorda Henrija na sopstveni brak: „Nikad ne znam gde mi je žena, a moja žena nikada ne zna šta ja radim“ (SDG, 13). Međutim, kada Bazil kaže lordu: „Nikada ne govoriš ništa moralno, ali nikada i ne činiš

ništa ravo. Tvoj je cinizam prosto jedna poza“ (SDG, 13), ima neke istine u tome.¹⁸⁷ Ako pažljivo čitamo roman, mi ne možemo naći nijedan podatak da je lord uradio nešto što je za svaku moralnu osudu.

Nama su u vezi sa ovim likom važna dva pitanja. Prvo, uticaj koji ima na Dorijana i, drugo, njegove teorije o životu. Kada je reč o uticaju na Dorijana, on je svakako inicijator promene u mladiću. Međutim, po našem mišljenju, nije on glavno zlo, uprkos svojim teorijama, sa kojim mladi Dorijan sklapa pakt. U krajnjem slučaju, slušaju i lordove reči i dok pozira Bazilu, pripoveda i kaže: „Bio je samo upola svestan da u njemu delaju potpuno novi uticaji. Ipak mu se činilo da oni, u stvari, dolaze iz njega samoga“ (SDG, 31).

Kada je reč o njegovim životnim teorijama, one predstavljaju novi hedonizam o kojem smo govorili prilikom analize eseja. Lord kaže: „Jedan nov hedonizam – to je potreba našeg stoleća“ (SDG, 35). Vrhunska vrednost lorda Henrija svakako jeste lepota, i to se ponavlja više puta u romanu. Navešćemo dva primera. Tokom razgovora sa Dorijanom u vrtu on mu kaže: „[L]epota je jedan oblik genija – viša je, u stvari, od genija, jer joj nije potrebno nikakvo objašnjenje“ (SDG, 34); Potom, kada Dorijan saopštava lordu da voli glumicu Sibilu Vejn, on kaže da ga je lord naučio da je „traganje za lepotom prava tajna života“ (SDG, 68).

Drugo važno pitanje koje pokreće lord Henri jeste odnos tela i duše, pri čemu on iznosi kontradiktorne stavove. Sa jedne strane, on zastupa njihovo jedinstvo: „Ništa ne može da izlazi iz dušu osim tela, baš kao što ništa ne može da izlazi iz tela osim duše“ (SDG, 33). A sa druge strane, on poriče da telesnu lepotu može pratiti lepota duha ili duše – „[L]epota, stvarna lepota, prestaje tamo gde produhovljen izraz počinje“ (SDG, 11). Ugledavši portret koji je Bazil naslikao, kaže da je Dorijan sigurno neko „lepo, glupo stvorenje“ koje treba da „bude ovde zimi, kad nema cveća za gledanje“ (SDG, 12).¹⁸⁸ Kad shvati da je Bazilov model mladić koga je hvalila njegova tetka leđi Agata zbog lepe naravi, on kaže: „Odmah sam dočuo jedno stvorenje sa naočarima i pravom kosom, strašno pegavo, koje se trapavim korakom kreće na ogromnim nogama“ (SDG, 24). A kao poslednji primer naveli bismo deo gde Bazilu govori da se Dorijan verio sa glumicom Sibilom Vejn: „O, ona je više nego dobra – ona je lepa“ (SDG, 99).

¹⁸⁷ Većina proučavalaca romana *Slika Dorijana Greja* slaže se u tome da lord Henri predstavlja Voltera Pejtera, te da je preko ovog lika i njegovog uticaja na mladog Dorijana Vajld ispitao pogubne posledice doktrine larpurlartizma, posebno kada se primeni na sam život. Utisci o kojima Pejter govori u zaključku svoje *Renesanse* (Pejter 1965, 221–226) u romanu postaju kulna zadovoljstva o kojima govori lord Henri. Više o tome videti, na primer, u: Nethercot 1944, 834; Ellmann 1988, 315–320; Riquelme 2000, 609–631.

¹⁸⁸ Primitimo da lord Henri smatra da cveće (priroda) može biti izvor zadovoljstva, dakle, lepa.

Ako je povodom odnosa duše i tela Bazil Holvard u pravu kad kaže: „Mi smo u svojoj ludosti rastavili to dvoje“, onda lord Henri Voton svojim teorijama samo ponavlja tu ludost, jer nastavlja da ih razdvaja. Lord je svakako u pravu kada kaže da su „srednjovekovna ose anja staromodna“ (SDG; 105), aludiraju i time na hrišanski prezir prema telu. Me utim, svojim stavom: „Nismo došli na svet da se razme emo moralnim predrasudama“ (SDG, 100), on pokazuje prezir prema „duši“. Ako je ideal, ponovimo, „[s]klad duše i tela“ (SDG, 20–21), lord Henri svakako nije onaj koji e ga ostvariti.

I kona no, postoje dva dobra razloga koji dovode u pitanje teoriju novog hedonizma. Prvi je tragi an i užasan završetak mladi a koji je živeo u skladu sa „filozofijom lorda Henrija“. A drugi je sam lord Henri. U pretposlednoj glavi romana, vidimo da je lord Henri razveden i da o Viktoriji govori sa izvesnom primesom tuge: „Jadna Viktorija! Bila mi je veoma draga. Ku a je prili no pusta bez nje“ (SDG, 280). Potom, on hvali Dorijanov na in života: „Tako mi je drago što nikada ništa nisi uradio [...] Život je bio tvoja tvoja umetnost. Ti si sam sebi komponovao muziku. Tvoji dani su tvoji soneti“ (SDG, 287). Ironija je u tome što mu lord to govori dok Dorijana mu i, kako sam kaže, živo raspadanje njegove duše. A vrhunac ironije je u tome što *magister* više ne prepoznaje svog *discipula*. Na Dorijanovo pitanje kako bi reagovao da uje da je on ubio Bazila, lord odgovari: „Tebi ne prili i, Dorjane, da izvršiš neko ubistvo“ (SDG, 281–282).

Dekoratívna arabeska¹⁸⁹ i žuta knjiga

Roman *Slika Dorijana Greja* i po inje jednom dekorativnom arabeskom, u ijem efektu stvaranja egzoti ne lepote u estvuje kako priroda – cve e (ruže, jorgovan i ruži asti glog) sa svojom umetnoš u mirisa i zujanje p ela (SDG, 9), tako i vešta ki predmeti – divan „od persijskih bisaga“, dug[e] zaves[e] od tusora“ preko kojih prele u

¹⁸⁹ Pod dekorativnom arabeskom podrazumevamo specifi an Vajldov postupak opisa iji je cilj stvaranje efekta lepote. Podseti emo da smo termin pozajmili od Rene Veleka (Wellek 1983, 411), a da je na njega prvi ukazao Ransom u svojoj studiji. Cilj ovog Vajldovog postupka nije realisti ko predstavljanje stvarnosti. Postavlja se pitanje da li se dekorativna arabeska može smatrati nekom vrstom ekfrazе. Po našem mišljenju – ne. Ako je glavna odlika ekfrazе *detaljan* opis (Živkovi 1985, 159), ako pogledamo Vajldove arabeske jasno je da to nije bio njegov cilj. Kao primer naveš emo opis samog Dorijana Greja – „Da, sa svojim divno izvijenim crvenim usnama, iskrenim plavim o ima, kovrdžastom zlatnoplavom kosom, on je svakako izvanredno lep“ (SDG, 27). A drugi razlog je taj što smatramo da je Vajld želeo da putem ovih arabeski ostvari „ istu umetnost“, da na ula re ima deluje kao što na njihov deluju tonovi, boje i zvuci. Nismo sigurni da je ovaj drugi aspekt dekorativne arabeske prisutan u ekfrazi.

„fantasti ne senke ptica“ stvaraju i neku vrstu „trenutnog japanskog efekta“ (SDG, 9). Primetimo da se po etna dekorativna arabeska može citirati i kao scensko uputstvo za neku predstavu u pozorištu, posebno ako se ima u vidu da citirana prva glava i nije ništa drugo do dijalog koji bi se mogao izvesti na daskama koje život znači u nekoj Vajldovoj komediji. Nama je važno što priroda, njen opis, na primer „sjaj cvetova zanoveta, slatkih i žutih kao med“, doprinose lepoti. Štaviše sam Vajld kaže da je priroda lepa – „drhtave grane“ zanoveta jedva podnose „teret svoje rasplamtale lepote“ (SDG, 9).

Kao drugi primer dekorativne arabeske, naveli bismo opis biblioteke kuće lorda Henrija: zidovi su obloženi „panelima od maslinasto obojene hrastovine“ a iznad njih se nalazi „bledožuti friz i tavanica u gipsanim radovima“, pod prekrivaju „žanilski tepih boje ciglanog praha“ i „svileni persijski tepisi sa dugim resama“ (SDG, 63). „Na polici iznad kamina bilo je poređano nekoliko velikih plavih porculanskih vaza i šarenih lala, a kroz mala, olovom uokvirena prozorska okna ulazila je, nalik na boju kajsije, svetlost letnjeg londonskog dana“ (SDG, 64).

Naravno, najvažnija dekorativna arabeska nalazi se u jedanaestom poglavlju romana, odnosno citirano poglavlje može se posmatrati kao jedna velika dekorativna arabeska. Osim toga, ovo poglavlje je *exemplum* Vajldovog (pan)esteticizma. Sa jedne strane, imamo opis lepote većih predmeta, a sa druge, život koji Dorijan vodi zasnovan na naletu lepote.

Lepo (umetnost) se javlja kao jedina i vrhovna vrednost. Važno je ista i da Dorijan ima dosta široko shvatanje toga šta je lepo. Na kraju ovog poglavlja stoji sledeće rečenice: „Bilo je trenutaka kada je na zlo gledao jednostavno kao na naletu pomoći u koga je mogao da ostvari svoju predstavu o lepom“ (SDG, 194). Osim toga, Vajld ovde stavlja znak jednakosti između u života i umetnosti. Povodom Dorijana, Vajld kaže sledeće: „I za njega je, svakako, sam život bio prva i najveća umetnost, za koju su sve ostale umetnosti bile samo priprema“ (SDG, 170).

Prvo se opisuje život kakav Dorijan vodi – prijemi na koje dovodi najmlađe muzičare svoga doba, male večere tokom kojih je na stolovima razmešteno egzotično piće, nalet odevanja kojim utiče na ostale mlade. Dorijan se nada da će za London postati ono što je Petronije bio u Neronovom Rimu – *arbiter elegantiarum* (SDG, 169–171). Dorijan traži novu shemu života, filozofiju, „da u produhovljavanju pronađe njegovo najviše ostvarenje“ (SDG, 171). Drugim rečima, Dorijan živi po filozofiji lorda Henrija zvanog nov hedonizam (SDG, 172).

Druga strana ove medalje jesu oblici umetnosti kojima se Dorijan posvećuje: 1) obredi rimokatoličke vere, 2) mirisi, 3) muzika, 4) drago kamenje, 5) vezovi i tapiserije (SDG, 174–184). Prvo što primećujemo jeste da u umetnost ulazi ne samo ono što danas nazivao „primenjena umetnost“ nego i nešto što nikako ne bi svrstali u umetnost. Ipak ne treba zaboraviti da roman i poezija „priča o mirisima“. Bilo kako bilo, opisuju i ove dekorativne predmete na desetak strana, Vajldov jedini cilj jeste da putem njih ostvari utisak lepote. Kada je reč o samom Dorijanu one imaju jednu korisnu funkciju. Ovi oblici lepote su njegov način da se izbori sa *taedium vitae*, odnosno *ennui* (SDG, 191). Umetnost kod Dorijana više nije ni zabava ni uteha već način života.

Ako je jedanaesta glava *exemplum* dva najvažnija Vajldova pogleda na umetnost i njegovog esteticizma (umetnost je lepa; lepo i umetnost kao najviša životna vrednost), u njoj se nalazi i glavna kontradikcija. Ova glava poezija i završava se pričom o uvođenju žutoj knjizi koju Dorijan dobija na poklon od lorda Henrija. Međutim, problem „žute knjige“, da ga tako nazovemo, već je ranije najavljen u romanu.

U drugoj glavi lord Henri se seća „jedne knjige koju je pročitao kad mu je bilo šesnaest godina, knjige koja mu je otkrila dosta onoga što ranije nije znao“ (SDG, 32). On se priseća ove knjige dok posmatra Dorijana i utisak koje su njegove reči ostavile na njega. Vajld ne kaže ništa konkretnije o knjizi koju je lord Henri pročitao. Mi se možemo zapitati da li ta knjiga spada u lepu, umetničku književnost ili u neku drugu oblast. Važnije od toga je to što knjiga o kojoj je reč ima jasnu korisnu funkciju, i to ne bilo kakvu, nego spoznajnu. Knjiga nije koprena, kako to Vivijan tvrdi u „Propasti laganja“,¹⁹⁰ već upravo onako kako Šeli kaže u „Odbrani poezije“: „Pesništvo podiže koprenu sa skrivene lepote sveta“ (Šeli 1967, 156). Ona lordu otkriva ono što ranije nije znao.

Ideja da književnost, umetnost donosi spoznajnu, da predstavlja neku vrstu znanja, bila je predočena još jednom, kada lord Henri bude razmišljao (opet) o uticaju koji je izvršio na Dorijana.

Mladi je, u velikoj meri, bio njegova sopstvena tvorevina. On ga je uinio prerano zrelim. To je već nešto. Obični ljudi čekaju da im život otkrije svoje tajne, a samo se malom broju izabranika *tajanstvenosti života otkrivaju* pre nego što se sâm veo podigne. *Ponekad je ovo posledica umetnosti, i to prvenstveno književnosti, koja se neposredno bavi i strastima i intelektom* [P. M.]. Ali, s vremena na vreme, jedna složena ličnost

¹⁹⁰ „Ona je pre koprena nego ogledalo“ (PL, 44).

zauzme mesto umetnosti i obavi njenu dužnost; na svoj način, ona odista postaje pravo umetničko delo, jer i Život ima svoja remek-dela, kao što ih ima poezija, vajarstvo ili slikarstvo (SDG, 80).

Ovo su stavovi lika, a ne pripovedača, i pitanje je koliko ih možemo pripisati Vajldu. Međutim, postavlja se pitanje po čemu bi stavovi pripovedača bili bliži Vajldu (autoru) od stavova lika, posebno što znamo da pripovedač nije autor. Šta hoćemo da kažemo? Vajld je autor *Dorijana Greja*, „Srećnog princa“ i „Mladog kralja“, ali njihov pripovedač nije isti. Nama se čini da ovo pitanje, bar kada je reč o piscu kakav je Vajld, zahteva posebnu vrstu pristupa. Ta nije, ovo je pitanje potpuno nebitno. Kod njega su pogledi na umetnost neodvojivi od shvatanja umetnika.¹⁹¹ Skrenućemo samo pažnju na to da pri kraju monologa lorda Henrija lik iznosi Vajldovu ideju o potpunoj estetizaciji života po kojoj sam život treba da postane jedno umetničko delo.

Kada je reč o žutoj knjizi, Dorijan je dobija na kraju desete glave. Podsetimo se da je u sedmoj glavi Dorijan nemilosrdno odbacio Sibilu Vejn i da su se na portretu pojavili prvi tragovi promene u obliku neke svireposti na usnama; u osmoj glavi dolazi lord Henri koji mu saopštava da se glumica ubila, teši ga i Dorijan mu se te večeri pridružuje u Operi; u devetoj glavi dolazi slikar Bazil Bekun i da Dorijan pati, ali ga zatiče ravnodušnog; u desetoj glavi Dorijan sakriva portret na tavan, u staru školsku ulaznicu, a na kraju te glave čita pismo od lorda Henrija. U novinama je vest da je smrt Sibile Vejn nesrećna slučaj: „Kako je sve to bilo ružno! I kako je ružno činila stvari užasno stvarnim! Pomalo se ljutio na lorda Henrija što mu je poslao taj izveštaj“ (SDG, 164).

Dorijanu u tom trenutku ugleda žutu knjigu koja leži na „malom osmougaonom stočiću, boje bisera, koji mu je uvek ležao na rad nekih neobičnih egipatskih predmeta, koje su pravile sa čiste od srebra“ (SDG, 164), uzima je i počinje da je čita. „To je bila najudnovatija knjiga koju je ikada čitao. [...] Stvari, o kojima je nejasno sanjao, najednom su mu se učinile stvarnim“ (SDG, 164). Moramo skrenuti pažnju na nekoliko stvari. U daljem delu teksta Vajld govori nešto više o stilu i sadržaju knjige, i kritičari su sasvim ispravno prepoznali u njoj aluziju na roman *À rebours* (Nasuprot) Ž.-K. Uismansa.¹⁹² Sa druge strane, mi ne možemo sa sigurnošću da tvrdimo da je u pitanju

¹⁹¹ Slično je tvrdio i S. T. Kolridž: „Šta je poezija? tako je blisko pitanju, šta je pesnik? da odgovor na jedno obuhvata i rešenje drugog“ (Kolridž 1967, 141).

¹⁹² Više o tome videti u: Ellmann 1988, 252–254. Moguće je i da Vajld žutom knjigom pravi aluziju na svoju sopstvenu zlatnu knjigu, Pejterovu *Renesansu* (Ellmann 1988, 83).

Uismansov roman. Nama se ini, a ve smo skrenuli pažnju na to da je Vajld *namerno* ostavio ovo mesto tamnim kako bi svaki italac mogao da sopstvenim asocijacijama ispuni zna enje ove knjige.

„Bilo je u njoj metafora, kao orhideja udovišnih“, a „[k]atkada se jedva znalo, da li ovek ita o duhovnim ekstazama nekog srednjovekovnog sveca, ili o morbidnim ispovestima nekog savremenog grešnika“ (SDG, 165). Dorijan zaključuje: „Bila je to otrovna knjiga“ (SDG, 165).

Dorijanova izjava sa kraja desete glave da je knjiga otrovna predstavlja ključan problem budu i da je u koliziji sa Vajldovim stavom da nema moralnih i nemoralnih knjiga. Da bi istakao poentu, Vajld jedanaestu glavu koja, kao što smo videli, predstavlja esteticizam u malom, uokviruje pri omo knjizi. Jedanaesto poglavlje po inje re enicom: „Godinama se Dorijan Grej nije mogao osloboditi uticaja ove knjige“ (SDG, 167), a završava sa: „Dorijana Greja je otrovala jedna knjiga. Bilo je trenutaka kada je na zlo gledao jednostavno kao na na in pomo u koga je mogao da ostvari svoju predstavu o lepom“ (SDG, 194).

Moramo ista i nekoliko stvari. Prvo, Vajld eksplicitno kaže da zlo postaje samo još jedan na in da se ostvari zadovoljstvo ili postigne utisak. Vrlo je jasno da, kao i u eseju „Pero, olovka i otrov“, ispituje konsekvence esteticizma kada se on dovede do svojih krajnjih granica. Drugo, knjiga koju Dorijan ita je otrovna. Ključan preobražaj u Dorijanu Greju nastaje ne zbog samoubistva Sibile koje je prouzrokovao niti zbog ubistva Bazila u trinaestom poglavlju, ve zbog žute knjige. Štaviše, ona je i doslovno, „fizi ki“ postavljena u samo središte romana centar romana. O žutoj knjizi se govori ta no na polovini romana, na kraju desetog i na po etku jedanaestog poglavlja.

Na samom kraju romana Vajld e još jednom otvoriti problem žute knjige. U pretposlednjoj glavi, Dorijan je rešio da se promeni, da postane bolji i o tome razgovara sa lordom Henrijem. Tom prilikom mu kaže i slede e re enice: „Ipak, jednom si me otrovao jednom knjigom. To ti ne bih smeo oprostiti. Hari, obe aj mi da tu knjigu nikada nikome ne eš pozajmiti. Ona je štetna“ (SDG, 288). Dorijan jasno kaže da knjiga ima otrovno i štetno dejstvo. No, to još nije dovoljno da zaključimo kako je književnost (ne)moralna.

Lord, me utim, iznosi druga iji stav: „A što se ti e trovanja nekom knjigom, tako nešto ne postoji. Umetnost je bez uticaja na naša dela. [...] Ona je krajnje jalova. Knjige, koje svet naziva nemoralnim, jesu knjige koje svetu pokazuju njegovu sopstvenu sramotu. To je sve“ (SDG, 288). Verovatno se možemo složiti sa lordom u

pogledu sadržine knjige, i to je verovatno ključno kako treba interpretirati Vajldov stav da knjige nisu (ne)moralne. Ali kada je reč o uticaju knjiga, po našem tumačenju, lord Henri nije u pravu. A glavni dokaz nije toliko Dorijanov stav koliko njegova sudbina. Knjiga vrši svoj uticaj i oblikuje pogled na svet. Podsetimo se da je Vajld u „Propasti laganja“ upravo to tvrdio. U romanu smo mogli videti Dorijana kako podržava život žute knjige.

Možemo se dakle reći da ako imamo u vidu knjigu koja je lordu Henriju donela spoznaju i Dorijanovu žutu knjigu, možemo zaključiti da književnost ima spoznajno-moralnu funkciju u romanu.

Portret Dorijana Greja

Portret „u prirodnoj veličini, jednog mladog čoveka izvanredne lepote“ (SDG, 10) možda je poslednji veliki portret u istoriji književnosti.¹⁹³ Lord Henri kaže: „To je najlepši portret modernog doba“ (SDG, 38). Rekli smo poslednji veliki portret i zbog toga što se na sceni istorije pojavila fotografija i potisnula ulogu slikarstva u vernom predstavljanju stvarnosti. U četvrtoj glavi saznajemo od Viktorije, žene lorda Henrija, kako poznaje Dorijana Greja „vrlo dobro sa fotografijom“ (SDG, 64) jer ih njen suprug ima sedamnaest.

Jedna od funkcija portreta bar pre pojave fotoaparata, a sigurno pre pojave Pikasa, bila je verno prenošenje stvarnosti. Vajld na toj „nižoj“ funkciji slikarstva dva puta insistira. Prvo, portret koji je naslikao Bazil jeste portret ni manje ni više nego u prirodnoj veličini. A drugi put kada se za portret kaže da predstavlja „izvanredno umetničko delo, a istovremeno i izvanrednu slikarsku sposobnost“ (SDG, 37).

Izgleda da se Vajld prilikom pisanja ovog romana suočio sa problemom mimezisa u slikarstvu. Dobar portret morao bi da verno prenese sliku modela. Svestan da se to protivi njegovim estetičkim načelima, on prvo naglašava da je Bazilova slika izvanredno umetničko delo, a tek onda izvanredna i u vernom prenošenju izgleda mladog Dorijana Greja. Možda je to jedan od razloga što mi zapravo ne znamo kako portret izgleda. Vajld je želeo da izbegne mimezis.

Portret ima nekoliko funkcija. Na funkciju vernog prenošenja stvarnosti skrenuli smo pažnju. Druga njegova funkcija je epistemološka. Kao što je lord Henri pročitavši

¹⁹³ Portret u naslovu romana Henrija Džejmsa *Portret jedne leđi* i Džejmsa Džojlsa *Portret umetnika u mladosti* samo je metafora jer u samim romanima ne postoji fizički, konkretan portret Izabele Arčer i Stivena Dedalusa.

knjigu podigao „koprenu sa skrivene lepote sveta“, tako i Dorijan sti e spoznaju, štaviše samospoznaju zahvaljuju i portretu, odnosno umetnosti.

Kad je pogleda, on ustuknu, a njegovi se obrazi za trenutak zarumeneše od zadovoljstva. U o ima mu sinu, *kao da je prvi put prepoznao sebe*, izraz radosti. [...] *Svest o sopstvenoj lepoti došla mu je kao neko otkrovenje*. [P. M.] Nikada ranije to nije osetio (SDG, 38).

Spoznajnu funkciju portreta potvr uju i re i lorda Henrija upu ene Bazilu: „Portret, koji si mu napravio, podstakao ga je da kriti ki sudi o spoljašnjosti drugih ljudi. On je, izme u ostalog, imao i to odli no dejstvo“ (SDG, 99).

Tre a, i po nama najvažnija funkcija jeste, uslovno re eno, „moralna“. Sam Dorijan na taj na in razmišlja o slici. „Slika izmenjena i neizmenjena, bi e za njega vidljiv simbol savesti“ (SDG, 122). Portret je „telo duše“.¹⁹⁴ Slika koju je napravio Bazil postaje hronika duševnosti, najcivilizovaniji oblik autobiografije, ali ne više njenog autora nego modela i jedinog posmatra a (portret je sakriven na tavanu) u isti mah.

Odnos Dorijana-portreta i Dorijana-modela može se itati na vrlo razli ite na ine budu i da je prebogat nizom suprotnih zna enja: telo i duša / fizi ka lepota i duševna ružno a / ve no lepo i prolazno lepo / umetni ki lepo i prirodno lepo / kopija (falsifikat) i original / (Jungova) senka (*doppelgänger*) i persona / umetnost i stvarnost (život) itd.¹⁹⁵ Po našem tuma enju, Vajld je želeo da postigne da italac sve vreme *ose a* prisustvo Dorijanove slike, da *vidi* portret „u [njegovom] umnom oku“ (Šekspir 1966, 237), da je u tome prava „ arolija“ ovog dela. Jer mo umetnosti je da „ ini uda“ (PL, 44).

Vajld je za svoj jedini roman rekao da je esej o dekorativnoj umetnosti. Pitanje da li je to postigao ili ne otvoreno je za diskusiju. Da li je roman *Slika Dorijana Greja* remek-delo književnosti ili ne, tako e je pitanje o kojem se može raspravljati.

¹⁹⁴ U pri i „Ribar i njegova Duša“ Veštica, kod koje Ribar dolazi da mu oda tajnu kako da se oslobodi svoje duše, kaže: „Ono što ljudi nazivaju senkom u stvari nije senka, ve *telo duše* [P. M.]“ (RD, 131).

¹⁹⁵ S. Ž. Epifanio smatra da portret u romanu vrši funkciju kazivanja istine (Epifanio 1967, 49–73). K. Palja ovaj odnos ita u duhu svoje teze o sukobu izme u prirode i kulture; umetnost se u romantizmu oslobodila društva i hriš anstva, od realizma zbog fotografije, te „umetni ko delo postaje izdvojeno i uzvišeno kao nikada ranije“ (Palja 2002, 452–468). Kristofer Kraft odnos Dorijana i portreta ita pozivanjem na mit o Narcisu iz Ovidijevih *Metamorfoza* i na Lakanovu „fazu ogledala“ (Craft 2005, 109–136).

Postoji itav niz formalnih grešaka na koje bi u romanu moglo da se ukaže, i koje dovode u pitanje Vajldov larpurlartizam i navodnu posve enost formi. Naveš emo dva najuo lživija primera. Prvo, ugao pripovedanja je nejasan. Ne samo što se s vremena na vreme pojavljuje za udno prvo lice jednine, nego je i pitanje vremena problemati no. Na po etku romana Vajld, ta nije, pripoveda , kaže za slikara Bazila da je njegov „iznenadni nestanak pre nekoliko godina izazvao u javnosti veliko uzbu enje i dao povoda za mnoge udne pretpostavke“ (SDG, 10). Nestanak o kojem je re ima dvostruk smisao. To može biti posledica ubistva koje tek treba da se dogodi. Ili je slikar zaista nestao nekoliko godina pre po etka romana, ali taj nestanak do kraja romana ostaje nerazjašnjen.¹⁹⁶ Me utim, ako imamo u vidu da Vajlda problem ta ke gledišta uopšte nije zanimao, kao i da njegov roman i nije roman nego esej o dekorativnoj umetnosti, onda to i nije toliko krupna greška.

Drugo, ako posmatramo stvari na planu kompozicije, roman kao da ima dva dela. U prvom delu, prakti no do jedanaeste glave, potpuno dominira lord Henri, a glavnog junaka gotovo da i ne vidimo od njegovih paradoksa. U drugom delu romana, lord Henri gotovo da iš ezava, a sva pažnja usmerena je na Dorijana. Me utim, ova neravnoteža na planu kompozicije imala je, po našem mišljenju, pozitivne posledice. Dorijan je uspešno i vrlo uverljivo predo en kao lik u razvoju. Doduše, imaju i u vidu u kom pravcu se razvija Dorijan, ini se da bi bilo bolje re i lik u opadanju. Kao dokaz emo staviti u jukstapoziciju Dorijana sa po etka romana i Dorijana sa kraja romana. Naivni i neiskusni mladi kada ga prvi put „vidimo“ buni se i kaže: „O, dosadilo mi je poziranje, i ne želim portret u prirodnoj veli ini“ (SDG, 26). Za iskusnog i zrelog Dorijana na kraju romana stoji slede i komentar – „Njega je mu ilo živo raspadanje njegove sopstvene duše“ (SDG, 292).

Postoje dva važna razloga zbog kojih roman *Slika Dorijana Greja* jeste remek-delo. Prvi, po našem mišljenju je taj što je Vajld uspeo da postigne efekat da dok itamo roman vidimo portret. Taj efekat je još ja i ako se ima u vidu da mi ne znamo kako portret izgleda. Kako portret izgleda, možemo samo naga ati na osnovu opisa samog Dorijana. Me utim, ni opis Dorijana nije detaljan i konkretan. Vajld kaže da on „izgleda kao da je sav sazdan od slonova e i ružinog liš a“ (SDG, 11). Kako izgleda najlepši mladi veka dato je samo u nekoliko naznaka. Lord Henri smatra da je on „sa svojim divno izvijenim crvenim usnama, iskrenim plavim o ima, kovrdžastom zlatnoplavom

¹⁹⁶ U prilog ovom drugom itanju ide i Bazilova izjava: „Najobi nija stvar je divna, samo ako je prikrijemo. Kad odlazim iz grada, nikada ne kažem svojim kuda idem“ (SDG, 13).

kosom“ „izvanredno lep“ (SDG, 27). Ako pogledamo sam tekst, mi nemamo dovoljno podataka da bismo zamislili izgled Dorijana-modela, a samim tim ni Dorijana-portreta. Pa ipak, sve vreme se stvara utisak da portret *vidimo*. U dijalogu „Kritičar kao umetnik“ posle Gilbertovog opisa stvarnog trojanskog rata i opisa kakava je dat kod Homera, Ernest kaže: „Dok govoriš imam utisak da je zaista tako“ (KKU, 101). Isto ovo, po našem tumačenju, može se reći i za portret Dorijana Greja – dok Vajld govori Italac ima utisak da je zaista tako. Ako je naše tumačenje onda, onda je Vajld uspeo da ostvari svoju nameru, da njegov roman bude *objet d'art*.

A drugi razlog zbog kojeg je *Slika Dorijana Greja* remek-delo, po našem mišljenju, jeste sam kraj romana. Jeziv kraj najavljen je još u drugoj glavi. Dorijan, gledajući i portret, stiče svest o sopstvenoj lepoti, što ga ispunjava stidom i radošću, ali i njenoj prolaznosti, i dok o tome misli „oštar bol ga probode kao nož“, „kao da mu je ledena ruka dotakla srce“ (SDG, 39). Ako roman pripada žanru gotskog romana, i ako Jevrejin, vlasnik pozorišta, ili ubistvo Bazila nisu dovoljno ubedljivi ili uverljivi u izazivanju osećanja strave, poslednje poglavlje romana svakako jeste: „Na podu je ležao mrtav ovek, u vešernjem odelu, sa nožem u srcu. Lice mu je bilo sparušeno, naborano i odvratno“ (SDG, 296).

Po našem mišljenju, na samom kraju postoji „užasan moral“ (Ellmann 2014, 240). Dorijan – zlikovac je kažnjen. Pravda je zadovoljena. Međutim, kraj ne donosi katarzu već neku gorčinu. Zašto? Ako pogledamo najveća dela književnosti, sva ona se završavaju nekom vrstom pomirenja i iskupljenja. U *Ilijadi* Prijam ljubi ruku onoga koji mu je ubio sina. U *Odiseji* glavni lik uz pomoć boginje mudrosti miri se sa porodicom prosaca koje je pobio. Na kraju bezvremene *Komedije* stoje zvezde i ljubav. Hamlet kaže Horaciju da je ostalo utanje. Ljevin baca pušku i vraća se Kiti i detetu. Aljoša drži posmrtni govor na Iljuškinoj sahrani. A Klarisa Dalovej ostaje živa: „Jer ona je bila tu“ (Vulf 2004, 199).

U svom jedinom romanu Vajld, međutim, ne dopušta *la consolation*. Dorijan kaže: „Jer, u kažnjavanju ima i otkrivenja. A molitva, koju ovek upućuje jednom pravednom bogu, ne bi trebalo da glasi ‘Oprosti nam grehe naše’, već ‘Kazni nas zbog nedela naših’“ (SDG, 291). Vajldovo delo je „užasno“, „otrovno“ zato što se opasno približilo životu, štaviše, u njemu je kao u životu – nema pokajanja i iskupljenja:

Ruka mu zadrhta, a sve a ispade iz sve njaka i, pucketaju i, ostade na podu. On je zgazi nogom i ona se ugasi. Zatim se sru i u rasklimatanu stolicu, koja je stajala pored stola, i zari lice u ruke. [...]

Dorijan Grej se lagano okrenu i pogleda ga o ima zamagljenim od suza. „Suviše je kasno, Bazile“ (SDG, 209).

4. 2. Zlo in lorda Artura Sevila i druge pri e

U zbirci *Zlo in lorda Artura Sevila i druge pri e*, objavljenoj 1891. godine, nalaze se etiri pri e: „Zlo in lorda Artura Sevila“, „Kentervilski duh“, „Sfinga bez tajne“ i „Uzorni milioner“. U nekim izdanjima ove zbirke, kao peti element, da upotrebimo naziv filma *Lika Besona* (Luc Besson), pojavljuje se pri a-esej „Portret gospodina V. H.“.¹⁹⁷ Budu i da pri a o Viliju Hjuzu, Šekspirovom glumcu, nije bila deo Vajldovog prvobitnog plana i da stilski, žanrovski i tematski odudara od ostalih pri a u zbirci, njenu analizu emo izostaviti u ovom radu.¹⁹⁸

Za našu temu zbirka nije od velikog zna aja, ali jeste u kontekstu celokupnog Vajldovog stvaralaštva. U vezi sa ovim Vajldovim delom skrenuli bismo pažnju na dve stvari. Prvo, u ovoj zbirci možemo videti „dar živog, so nog i duhovitog govora, punog paradoksa i ironije“ (Puhalo 1963, 115). Dva postupka karakteristi na za Oskara Vajlda, paradoks i dosetka, za koje je u romanu *Slika Dorijana Greja* zadužen lord Henri koga Vajld i naziva „Princ paradoks“ (SDG, 257),¹⁹⁹ u ovim pri ama predstavljaju važan element dela. Drugo, ako posmatramo stvari iz ugla žanra, onda zbirka *Zlo in lorda Artura Sevila* zaista potvr uje Vajldovu ocenu sopstvenog stvaralaštva iz *De profundisa*: „sve što sam dotakao na inio sam lepim u novom vidu lepote“ (DP, 101). Po našem mišljenju, najvažnija vrednost ove zbirke jeste u tome što je Vajld u njoj

¹⁹⁷ „Portret gospodina V. H.“ prvi put je objavljen u asopisu *Blackwood's Magazine* 1889. godine, dve godine pre zbirke *Zlo in lorda Artura Sevila i druge pri e* (Ellmann 1988, 296–299). U prvim prikazima zbirke pri a „Portret gospodina V. H.“ (Beckson 2013, 107–112) uopšte se ne pominje. Ostaje pitanje kada je pri a prvi put priklju ena zbirci *Zlo in lorda Artura Sevila*. Sli an problem postoji i u izdanjima na našem jeziku. Na primer, u izdanju koje mi koristimo (prevod Tijana Baji ; izdava Centar za izu avanje tradicije Ukronija) na kraju zbirke nalazi se pripovetka-esej „Portret gospodina V. H.“. Me utim, u ediciji „Re i misao“ (prevod Zora Minderovi ; izdava Rad) umesto „Portreta gospodina V. H.“ stoji „Pero, olovka i otrov“, esej iz zbirke *Namere*.

¹⁹⁸ „Portret gospodina V. H.“ predstavlja važan tekst budu i da je Vajld u njemu prvi put eksplicitno progovorio o „the love that dare not speak its name“ („ljubavi koja se ne usu uje da izgovori svoje ime“). Više o tome videti u: Danson 1991, 979–1000.

¹⁹⁹ itav roman prožet je paradoksima lorda Hernija. Kada je re o dosetkama, one su koncentrisane u dijalozima lorda Henrija i ledi Narboro u slede im poglavljima romana: XV, (SDG, 234–238), XVII (SDG, 257–263) i XVIII (SDG, 272–273).

promenio žanrovske konvencije, i od gotskih priča strave i užasa i fabula koje po ivaju na intrigi napravio *jeu d'espirit* (Beckson 2013, 107).

„Zlo in lorda Artura Sevila“

Prva pripovetka u knjizi po kojoj je i citava zbirka dobila naslov govori, da upotrebimo naslov priče Tomasa de Kvinsija, „[o] ubistvu kao jednoj od lepих umetnosti“²⁰⁰. Štaviše, u priči se ubistvo eksplicitno označava rečju umetnost. Lord Artur odlazi kod ruskih nihilista po dinamit, a na pitanje koliko je dužan, her Vinkelkopf mu odgovori: „Oh, nije to ništa! Za mene je to zadovoljstvo. Ne radim za novac. Živim u potpunosti za svoju umetnost“ (ZL, 30).

Postoji izvesna sličnost između u priči „Artur Sevil“ i romana *Slika Dorijana Greja*. Ubistvo je vrhunac utiska (zadovoljstva) koje Dorijan sebi pruža, ime je pejterovska doktrina larpurlartizma, uostalom kao i u eseju o Vanrajtju, dovedena do svojih krajnjih konsekvenci. Ubistvo koje lord Artur treba da izvrši predstavljeno je na humorističan način kao „sveta dužnost“ (Beckson 2013, 107). „[I]pak je jasno shvatao svoju dužnost i bio potpuno svestan činjenice da nema pravo da se oženi dok ne izvrši ubistvo“ (ZL, 19).

Međutim, dok *Slika Dorijana Greja*, uprkos scenama sa lordom Henrijem i leđi Narboro, ostaje u granicama gotskog romana, posebno ako se ima u vidu njegov jeziv kraj, u „Zlo inu lorda Artura Sevila“ priča strave i užasa je parodirana.²⁰¹ Osim toga, Vajld u ovoj priči ismeva i sopstvenu ideju o zlo inu kao neophodnom elementu samousavršavanja. Nama se čini da su kritičari²⁰² preterano insistirali na zlo inu kao važnom elementu Vajldove estetike, na paraleli koja postoji između zlo inu i umetnika, posebno ako se ima u vidu da je on o zlo inu govorio i na drugačiji način. Na primer, u esejima „Pero, olovka i otrov“ i *Duša ovekova u socijalizmu* Vajld kaže da je zlo in posledica gladi, a ne greha (POO, 76; D , 26–27), te ga teško možemo videti kao sredstvo razvoja sopstvene ličnosti.

²⁰⁰ Daleki odjek De Kvinsijeve i Vajldove ideje nalazimo u romanu *Parfem* Patrika Ziskinda i istoimenom filmu u režiji Toma Tikvera (Tom Tykwer) u kojima protagonista zarad svoje umetnosti mirisa postaje serijski ubica.

²⁰¹ Istog mišljenja su i Vilijam Batler Jekts (Beckson 2013, 110–112) i Dušan Puhalo, koji u svom pogovoru za zbirku *Zlo in lorda Artura Sevila* kaže da priča „deluje groteskno-humoristično, jer je cela situacija namerno tako apsurdna da mora izazvati smeh“ (Puhalo 1963, 120).

²⁰² Na primer, videti u: Ellmann 1969, 1–4; Ellmann 2014, xxii; Kirjani 2008, 13, 24.

Pri a ima šest poglavlja. U prvom poglavlju, pisanom potpuno u duhu Vajldovih komedija, Vajld iznosi satiru na ra un visokog društva koje se okupilo na prijemu kod ledi Vindermir. Na kraju ovog poglavlja Vajld menja žanr i sa lepršavih dijaloga prelazi na formu pri e strave i užasa – lord Artur saznaje da e po initi ubistvo. Drugo poglavlje pisano je u duhu *Doktora Džekila i gospodina Hajda*; u njemu pratimo glavnog junaka kako pokušava da se izbori sa užasnim ose anjem krivice i straha od budu nosti. Protagonista, rešen da za ljubav svoje Sibile Merton uradi ono što se uraditi mora, u slede a tri poglavlja pokušava da ubije dvoje bogatih ro aka, naravno, bezuspešno; u tre oj i etvrtoj glavi pokušava da otruje ledi Klementinu Bošam, dragu staricu i dalju ro aku po majci, a u petoj ho e bombom sakrivenom u starom asovniku da raznese svog ujaka, kanonika iz i estera. Ova tri poglavlja pisana su u duhu Vajldovih komedija, izuzev kraja pete glave – Artur tada ubija hiromanta, gospodina Septimusa R. Podžersa. Iako je Vajld uspeo da postigne utisak strave, ubistvo ipak izaziva smeh – gospodin Podžers koji vidi budu nost nije predvideo sopstvenu smrt. Šesta glava se završava sre nim krajem („happy end“), ven anjem lorda Artura i Sibile. Na samom kraju pri e ledi Vindermir, uvši od Sibile da je Artur ozbiljan samo kada je u pitanju hiromantija, poetski i ironi no zaklju uje: „Nikada u životu nisam ula takvu glupost“ (ZL 37).

Budu i da je naša tema umetnost i problemi koje u vezi sa njom pokre e Vajld, jasno je da ova pri a ne spada u blistave primere njegove doktrine larpurlartizma. Ono što bi nas moglo zanimati u ovoj pri i jesu visoki krugovi, a a od postupaka dekorativna arabeska, dosetka i autoplacijat.

Likovi, kako to obi no biva kod Vajlda, pripadaju najvišim krugovima londonskog društva. Prijemu ledi Vindermir prisustvuje šest ministara, „lepotice [koje nose] svoje najpametnije haljine“, i ni manje ni više nego sama princeza Sofija od Karlsruhe koja ostaje ak „do pola dvanaest“ (ZL, 5). Me utim, za razliku od elite Vivijana i Sirila, Ernesta i Gilberta koji su pripadnici aristokratije duha, ovde je re o „eliti“ plemenitog porekla, s položajem i novcem, te Vajld pravi satiri nu porugu na njen ra un. Opisuju i prijem Vajld piše: „kažu da je [na prijemu] u jednom trenutku trpezarija bila prepuna genija“ (ZL, 5); jedna od istaknutih goš i, vojvotkinja, ne razlikuje re hiromant od re i hiropodist; ledi Vindermir je sujeverna – jedne sezone zanima je predskazivanje budu nosti, da bi se slede e prepustila telepatiji.

Kada su u pitanju postupci, prvo bismo naveli primere za dekorativnu arabesku. Nalazimo je prilikom opisa ledi Vindermir. „[Ona] je bila udesno lepa sa svojim

prekrasnim vratom boje slonova e, krupnim plavim o ima boje nezaboravka i teškim zlatasto-plavim uvojcima“ (ZL, 5). Kosa joj je *or pur*, „on[e] boj[e] zlat[e] što je utkana u sun eve zrake ili skrivena u retkom ilibaru“ (ZL, 5). Kao drugi primer naveli bismo izgled lorda Artura pošto mu je gospodin Podžers pro itao sa dlana užasnu sudbinu: „Gledaju i ga, ovek bi rekao da je Nemezida ukrala Paladin štit i pokazala mu Gorgoninu glavu. Izgledao je kao skamenjen, a setno lice mu je bilo kao od mermera“ (ZL, 12).

Drugi postupak po kojem je Vajld dobro poznat jeste dosetka, a naveš emo nekoliko primera. Za ledi Vindermir pripoveda kaže: „Menjala je muževe više puta; *Debret* joj je zapravo pripisivao tri braka, ali pošto nikad nije promenila ljubavnika, svet je odavno prestao da je ogovara“ (ZL, 6). Sama ledi Vindermir ima svoje originalne uvide: „Smatram da svako treba da dâ [da] mu se gleda u dlan jednom mese no kako bi znao šta ne treba da radi. Razume se, ovek to ipak radi, ali je tako prijatno biti upozoren“ (ZL, 7). Ili: „[I]dealna osnova za brak je uzajamno nerazumevanje. Ne, nisam uopšte cini na, samo imam iskustva, što mu, uostalom do e isto“ (ZL, 10). Kao poslednji primer naveli bismo re i nesre nog hiromanta. Povodom rasprave oko zamkova i modernih ku a sa toplom vodom, on kaže: „Udobnost je jedino što naša civilizacija može da nam pruži“ (ZL, 8).

I na kraju, skrenuli bismo pažnju na jedan primer autoplagijata. Saznavši od hiromanta da e izgubiti jednog ro aka, lord Artur razmišlja o stravi noj sudbini, a u tom njegovom unutrašnjem monologu otvara pitanje odnosa umetnosti i života. Re enice koje li e na dijaloške eseje iz *Namera* ponavljaju stav da u umetnosti, posebno visokoj umetnosti, ne sme biti greške i ništa ne može biti prepušteno slu aju, dok je u životu sasvim druga ije.

Glumci su pravi sre nici. Oni mogu da biraju da li e se pojaviti u tragediji ili komediji, da li e patiti ili se radovati, smejeti se ili plakati. Ali u životu je druga ije. Ve ina muškaraca i žena je primorana da igra uloge za koje nema talenta. Naši Gildernsterni igraju Hamleta, a naši Hamleti moraju da zbijaju šale kao princ Hal. Svet jeste pozornica, ali su uloge loše podeljene (ZL, 12).²⁰³

²⁰³ Podsetimo se da Gilbert u „Kriti aru kao umetniku“ kaže da „život strašno oskudeva poretkom. Njegove katastrofe se doga aju na pogrešan na in i pogrešnim ljudima. [...] život nas obmanjuje senkama, kao veštak iza kulise lutkarskog pozorišta. Molimo ga za užitak. On nam ga daje, ali s gor inom i razo arenjem pride“ (KKU, 114). A Vivijan u „Propasti laganja“ objašnjava Sirilu: „U Falstafu ima ne eg od Hamleta, u Hamletu ima mnogo Falstafovog. Debeli vitez ima svoje melanholi ne trenutke, baš kao što je mladi kraljevi ponekad raspoložen za grube šale“ (PL, 34). Osim toga, u pomenutom citatu,

„Kentervilski duh“

Ključna ideja „Kentervilskog duha“ jeste promena konvencije žanra –umesto priče o „tajanstva i strave“²⁰⁴ kako je najavljeno u naslovu dobili smo parodiju priče o duhovima. Umesto da duh ser Sajmona od Kentervila zastraši porodicu američkog poslanika Otisa koja je kupila ukleti zamak, porodica na kraju dovodi nesretnog duha do ivice potpunog nervnog rastrojstva. Osim toga, treba istaći i da u „Kentervilskom duhu“ postoji i sporedni zaplet; reč je o ljubavnoj priči sa sretnim završetkom koja se odvija između u Virđžinije i mladog vojvode od Šešara. Sa druge strane, iako je priča, kao što smo rekli, parodija, a glavni izvor humora predstavlja pitanje kako će porodica da nasamari duha, Vajld se ipak pridržava i žanrovske konvencije. Prvo, tu je tajanstvena krvava mrlja koja se pojavljuje u biblioteci, a potom Virđžinijin nestanak opisan pred sam kraj priče, u šestoj glavi.

Budući da je naša tema umetnost, moramo odmah naglasiti da se u ovoj priči, kao ni u ostatku zbirke, ona niti prikazuje niti se o njoj govori. Otisovo zapažanje da mladi okretni Amerikanci odvođe „najbolje glumice i primadone“ (KD, 41) Starog sveta nema toliko veze sa umetnošću koliko sa pitanjima brakova. A tajanstvena krvava mrlja koja se pojavljuje u biblioteci, i koju duh crta Virđžinijim bojicama, nema toliko veze sa nekim estetičkim raspravama koliko sa Vajldovim umećem učenja zapleta.

Stoga ćemo skrenuti pažnju na dve elementa koja su bitna za našu temu. Prvo, priča obiluje dosetkama, a mi ćemo navesti tri primera. Na primedbu lorda Kentervila da je duh star više od tri veka, da postoji još od 1584. godine, i da se uvek „pojavljuje pred smrt nekog od članova naše porodice“, poslanik Otis mu odgovori: „Pa što se toga tiče, lorde Kenterville, isto to radi i porodični lekar“ (KD, 41–42). Potom, povodom gospođe Otis, nekadašvenjujorške lepotice, Vajld kaže: „U stvari, u mnogočemu bila je prava Engleskinja i služila kao odličan primer inženjere da mi danas imamo zaista sve zajedničko sa Amerikom izuzev, razume se, jezika“ (KD, 42). A kao treći primer naveli bismo dosetku s kraja priče: „Virđžinija je dobila plemićku titulu, što je nagrada svim dobrim malim Amerikankama, i udala se za svog ljubljeno“ (KD, 68).

možemo prepoznati Vajldovu aluziju na ševenski Žakov monolog iz Šekspirove komedije *Kako vam drago*: „Pa ceo svet je glumište gde ljudi / I žene glume, svaki ima tu / Izlazak svoj i odlazak, i svak' / Odglumi mnogo uloga svog veka, A sedam doba njegovih je svakom / Po jedan in“ (Šekspir 1966a, 50).

²⁰⁴ Ovim terminom Lj. Jeremi (Jeremi 1990, 324) označava Poove priču kao što su „Maska crvene smrti“, „Pad kuće Ušera“, „Bunar i klatno“ itd.

A druga je ljubav. Ona se kao i u ostalim Vajldovim proznim delima pojavljuje kao vrhunska vrednost. Duh, koji nije spavao tri stotine godina, kaže Virdžiniji da mu ona može pomoći: „Vi mi možete otvoriti vrata Kuće Smrti, jer Ljubav je uvek s vama, a Ljubav je jača od Smrti“ (KD, 59). Pri tome, nije ovde reč o ljubavi-erosu prema mladom arslu nego o ljubavi-agape. Virdžinija („devica“) duhu koji je ubio svoju ženu, leđi Eleonoru od Kentervila, 1575. godine zbog toga što nije dobro skuvala srnda a koga je ulovio u Hoglijskim šumama, nudi prvo sendvič jer nije jeo tri stotine godina, a potom obećava: „[M]oli u Anđela Smrti da se smiluje na vas“ (KD, 60).

„Sfinga bez tajne“

Treća priča u zbirci *Zlo in lorda Artura Sevila* u samom naslovu²⁰⁵ krije rešenje tajne, a to je da tajne nema. Prema našem mišljenju, Vajld u ovoj priči pravi parodiju melodramskih dela čiji zaplet počinje na tajni (intrigi) i ismeva koncept slučajnosti. Priča je pisana u prvom licu jednine i mi preko pripovedača upoznajemo glavnog muškog junaka, lorda Merisona. Lord *slu ajno* vidi ženu u malim, žutim, zatvorenim kolima i ljubav ga pogodi kao grom iz vedra neba; nedelju dana kasnije *slu ajno* je sreće na veeri kod madam Rastej i saznaje da se zove leđi Olroj; posle nekoliko meseci poznanstva nakon ručka kod ujaka *slu ajno* sreće svoju voljenu u ulici Meribon. Leđi Olroj mu kaže da tog dana nije izlazila iz kuće, što kod njega izazove ljubomoru i on je u napadu besa izvreća. Vrativši se posle mesec dana iz Norveške, saznaje da je Leđi Olroj umrla. Mučen sumnjom i tajanstvenošću lord odlazi do ulice Meribon i saznaje da je leđi Olroj dolazila u stan koji je iznajmila kako bi bila sama, čitala knjige ili pila čaj. Saznaje da nije bilo nikakve tajne. A kad mu pripovedača kaže da je leđi Olroj prosto Sfinga bez tajne, lord Merison i dalje nije siguran. Priča se završava njegovim razmišljanjem: „Pitam se... ipak?“ (SBT, 78).

U čemu je tajna Vajldove priče? U čitaočevom prevarenom očekivanju. Osećajući se nasamarenim verovatno je u iskušenju da povodom priče prokomentariše kao leđi Vindermir na kraju „Zločina“: „Nikada u životu nisam [pročitao] takvu glupost“ (ZL, 37). Čitalac, kao i nesretni lord Merison, očekuje razrešenje tajanstvenosti leđi Olroj, ali ostaje *zauvek* kratkih rukava. Jer, za razliku od lorda koji

²⁰⁵ U romanu *Slika Dorijana Greja*, lord Henri Voton se prilikom duhovitog nadigravanja sa leđi Narboro okarakterisati ženski pol kao „Sfinge bez tajni“ (SDG, 263).

može da se pita i da se nada nekom odgovoru, itaocu je jednom za svagda uskraeno to zadovoljstvo.

Za našu temu važno je da istaknemo da likovi ove pri e pripadaju visokom društvu: Džerald i njegov prijatelj lord Merison studirali su na Oksfordu; razgovor o ledi Olroj vode tokom ru ka u restoranu u Bulonjskoj šumi, a lord Merison fotografiju žene koja je izgledala „kao mese ev zrak u svojoj ipki“ uva u „koric[ama] od safijana sa srebrnom kop om“ (SBT, 74).

„Uzorni milioner“

Kratka, duhovita pri a izgra ena je samo zbog jedne igre re i koja se nalazi u epigramu na samom kraju pripovetke: „*Millionaire models,*’ remarked Alan, ‘are rare enough; but, by Jove, *model millionaires* [P. M.] are rarer still!’“ (Wilde 1997, 218).²⁰⁶ „Uzorni milioner“ je parodija sentimentalnih, ljubavnih pri a u kojoj junak uspešno savlada prepreku koja se ispre ila na putu ostvarivanja braka sa svojom voljenom Lorom.

Glavni junak, Hjuj Erskin, zaljubljen je u Loru Merton, erku penzionisanog pukovnika koji ne odobrava veridbu zato što Hjuj nema deset hiljada funti. Kada je re o fabuli, osim motiva ljubavi sa preprekom, ona po iva i na tajnom identitetu junaka. Prosjak koga Hjuj upoznaje i kome iz milosr a daje „soverin i nekoliko bakarnih nov i a“ (UM, 83) zapravo je „baron Hauzberg“, „jedan od najbogatijih ljudi u Evropi“. „[On] može da kupi ceo London a da ne prekora i svoj ra un. U svakoj prestonici ima ku u, jede iz zlatnih tanjira, i može da spre i Rusiju da u e u rat kad god ho e“ (UM, 84). Kao u bajci u kojoj se ispostavlja da je prosjakinja koja je zakucala na vrata zapravo dobra vila, baron Hauzberg na kraju postaje *deus ex machina*, neokivana sila koja se iznenada pojavljuje i rešava stvar.

Vajldov humor poti e iz poigravanja vrednostima ljubavi i novca. Pri a po inje isticanjem „velike istine modernog života“ (UM, 81) da je novac važniji od ljubavi (kao erosa). Ova istina data je u obliku dosetke: „Romantika je privilegija bogatih, a ne zanimanje nezaposlenih. Siromah treba da bude prakti an i prozai an“ (UM, 81). Vajld ovaj stav varira kada kaže za Hjujija i Loru: „Bili su najlepši par u Londonu, a nisu imali ni prebijene pare.“ (UM, 82).

²⁰⁶ „Milioneri modeli su prili no retki – primetio je Alen – ali, bogami, uzorni milioneri su još re i!“ (UM, 86).

Me utim, ljubav (kao agape) u jednom trenu pobe uje novac. Hjuji se sažali na prosjaka koga je upoznao u ateljeu svoga prijatelja: „[N]jemu je novac potrebniji nego meni“ (UM, 83) i daje mu soverin „[iako] to zna i da se dve nedelje ne [e] voziti u kolima“ (UM, 83). Na kraju pri e nastaje obrt i, prema našem tuma enju, dvostruka ironija. Glavni junak zbog toga što je u inio dobro delo – odrekao se novca daju i milostinju – dobija zasluženu nagradu. Novac, dakle, nije vrhunska vrednost. Ali nagrada je deset hiljada funti bez kojih nema braka i sre nog kraja („happy end“). Novac jeste vrhunska vrednost. Ili kako je to Vajld rekao na po etku: „Bolje je imati stalan prihod nego biti neodoljiv.“ (UM, 81).

Za našu temu važan je prijatelj glavnog junaka, slikar Alen Trevor. On predstavlja komi nu verziju Vajldovog umetnika: „Trevor je bio slikar! Istina, retko ko u današnje vreme izbegne to da bude. Ali on je bio umetnik, a umetnici su prili no retki“ (UM, 82). Njegov fizi ki izgled „neverovatno grub momak, pegavog lica i ri e, upave brade“ (UM, 82), posebno ako se uporedi sa izgledom Hjujija koji je „izvanredno lep, kovrdžave kose, fino izvajanog profila i sivih o iju“ (UM, 81), treba da stvori sliku neshva enog, odba enog slikara koji se sav posvetio umetnosti.

No, Alen Trevor uopšte nije ta vrsta slikara. On spada u onaj tip umetnika koji je Vajld kritikovao u *Duši ovekovoj u socijalizmu*, koji svojom umetnoš u zabavlja „tromu [publiku] nakon obilnog obroka“ (D , 31). Alen pravi portret barona Hauzberga kao prosjaka da bi ispunio *[l]a fantasie d'un millionnaire* (UM, 85), doduše, za dve hiljade gvineja. Kada Alen kaže da je posao „nas slikara” da „predstavljamo svet onakvim kakvim ga vidimo, a ne da ga popravljamo kako se nama svi a“ (UM, 84), on laže. Ne verujemo da on milionera vidi kao prosjaka. Ali verujemo da je doprineo popravci sveta. Zahvaljuju i njemu i susretu u njegovom ateljeu, ljubavna pri a je doživela sretan kraj. Da umetnost vrši tu korisnu funkciju spajanja ljubavnika, vidimo na kraju pri e. Na ven anju Hjujija i Lore „Alen Trevor je bio kum“ (UM, 86).

4. 3. Sre ni princ i druge pri e

Zbirka bajki *Sre ni princ i druge pri e* prvi put je objavljena u maju 1888. godine i zahvaljuju i njoj, Vajld kona no sti e ugled pisca (Ellmann 1988, 299).²⁰⁷ Zbirka se sastoji od pet pri a: „Sre ni princ“, „Slavuj i ruža“, „Sebi ni džin“, „Odani

²⁰⁷ Prve reakcije javnosti na zbirku videti u: Beckson 2013, 59–62.

prijatelj“ i „Uobražena raketa“.²⁰⁸ Postavlja se pitanje da li možemo pri e koje su pisane za decu koristiti kao argument za našu po etnu tezu da se Vajld u prozi ne pridržava svoje doktrine larpurlartizma. Naš odgovor glasi – da. Iako su pri e namenjene mla em uzrastu, one nisu pisane samo za decu. Budu i da se isti problem pojavljuje i u drugoj zbirci bajki, *Ku i narova*, izne emo ovde argumente povodom obe zbirke.²⁰⁹

Prvi razlog zbog kojeg pri e nisu namenjene samo deci jesu aluzije koje oni ne mogu da shvate. Kao primere bismo naveli aluzije na hriš anstvo u „Sebi nom džinu“ iz zbirke *Sre ni princ i druge pri e* i u „Zvezdanom De aku“ iz *Ku e narova*. U „Sebi nom džinu“ predivan vrt u kojem raste dvanaest stabala breskvi (SDŽ, 30) jasna je aluzija na rajski vrt i broj apostola. U „Zvezdanom De aku“ sjajna i lepa zvezda koja pada sa neba (ZD, 165) aluzija je na zvezdu koju slede tri mudraca traže i da se poklone „car[u] Judejsk[om]“ (*Novi zavet* 1970, 6).

Drugi razlog bi bile Vajldove dosetke o politici iji smisao mogu da shvate, po našem mišljenju, samo starije osobe. U poslednjoj pri i iz zbirke *Sre ni princ*, „Uobraženoj raketi“, Praskava Bombica utišava druge rakete vikanjem: „Tišina!, Tišina!“, a što Vajld komentariše kako „se [ona] uvek bavila politikom i imala zna ajnu ulogu na lokalnim izborima, tako da je baratala odgovaraju im parlamentarnim kovanicama“ (UR, 57). Na po etku pri e „Zvezdani De ak“ iz zbirke *Ku a narova* vlada zima, životinje se smrzavaju, a Vuk smatra da je za sve kriva vlada, te da e pojesti onoga ko mu ne veruje. Nismo sigurni koliko dete može da pojmi zna enje slede eg Vajldovog komentara: „Vuk je bio veoma prakti an i nikad mu nije nedostajao dobar argument“ (ZD, 162). Nama se ini da je elegantni Vajld prikazom Praskave Bombice i Vuka rekao „šta stvarno misli“ o parlamentarizmu (demokratiji?) i politici „mnogo više“ nego u svom eseju *Duša ovekova u socijalizmu*.

I kona no, postoje pasusi u pri ama iji senzibilitet ozna avamo re ju dekadencija, a koji svakako nije za „de ije uši“.²¹⁰ U pri i „Slavuj i ruža“ iz zbirke *Sre ni princ* Grm opisuje Slavuju kako može da dobije crvenu ružu: „[M]oraš da je stvoriš pevaju i na mese ini, i da je obojiš krvlju svog srca. Moraš da mi pevaš sa

²⁰⁸ Poslednja pri a u knjizi u originalu se zove „Remarkable Rocket“. Re „remarkable“ ima slede a zna enja: znatan, znamenit, udnovat, udan, neobi an, izvrstan, izvanredan, silan, jedinstven, vredan spomena, zna ajan (Filipovi 1975, 822). Mi emo za potrebe ovoga rada upotrebljavati rešenje koje je ponudio prevodilac – „uobražena“ (UR, 35).

²⁰⁹ Ve ina prou avalaca se slaže da Vajldove bajke nisu pisane samo za decu. Videti, na primer, u: Fido 1985, 81; McCormack 2004, 102–117; Justin 2011, 883–903.

²¹⁰ Pod dekadencijom podrazumevamo, pre svega, specifi an senzibilitet, onako kako ga objašnjava Mario Prac u predgovoru za *Agoniju romantizma* (Prac 1974, 11–21).

grudima prislonjenim na trn. Moraš da mi pevaš cele noći, dok ti trn probada srce, a krv ti se uliva u moje žile“ (SR, 25). Na početku bajke „Mladi kralj“ iz *Ku e narova*, objašnjavaju i *Vorgeschichte* glavnog junaka, pripoveda kaže: „I dok je verni sluga, onaj kojem je povereno dete, silazio sa svog iznemoglog konja i kucao na sklepana vrata kozareve kolibe, princezino telo spuštali su u raku, iskopanu na nekom zabavnom groblju izvan gradskih zidina. Prišlo se da u tom grobu poiva i telo mladičane udesne i neobične lepote, kome su ruke bile vezane na leđa, a grudi izbodene na nekoliko mesta“ (ML, 74). Dekadentni senzibilitet dodatno je pojačan snažnim kontrastom rođenja/smrti kao i tehnikom, filmskim jezikom rečeno, paralelne montaže. Čini se da smo pokazali da i na bajkama možemo ispitivati Vajldove estetičke postavke.

„Srećni princ“

Najpoznatija Vajldova bajka nalazi se na prvom mestu u zbirci koja je po njoj i dobila ime. Ako je Lejver u pravu da je Vajldu tek proza omogućila da se u potpunosti izrazi (Laver 1968, 16), i ako postoji „pravi“ Vajld, onda je to Vajld – pisac „Srećnog princa“.²¹¹ Prilikom njene analize skrenemo pažnju na postupak dekorativne arabeske, a potom funkciju umetnosti. Dekorativnu arabesku nalazimo na početku bajke pri opisu izgleda princa – „Bio je prekriven tananim listićima od istog zlata, umesto oči imao je dva blistava safira, a veliki crveni rubin svetlucao je na balzamu njegovog maha“ (SP, 7). Ko je Srećni princ? Iako se zove Srećni, „niz njegove zlatne obraze“ (SP, 9) slivaju se suze. Dok je bio živ, kao i princ Sidarta, bio je zaštićen od svega (SP, 11).²¹² Sada, kao kip, gledaju i „užas i bedu [...] grada“ (SP, 11), on je tužan zbog toga odlučuje da delat. Uz pomoć lastavice, Srećni princ pomaže siromašnoj švaljici čiji sin ima groznicu (SP, 11–12), mladom piscu kome je toliko hladno da ne može da završi komad za

²¹¹ Postoji par sličnosti između „happy prince“ (Srećnog princa), „little prince“ (Malog princa) Sent-Egziopierija i „sweet prince“ – kako Horacije naziva Šekspirovog Hamleta (Šekspir 1966, 353). Sva trojica su prinčevi po uzvišenom i plemenitom karakteru. Potom, oni su usamljeni kao protagonisti neke Sofoklove tragedije. Pored sebe imaju samo jednog, uslovno rečeno, „psalovara“: Hamlet pomenutog Horacija, Mali princ pilota koji piše knjigu o njemu, a Srećni princ lastavice. Sva trojica suočeni sa zlom ovoga sveta boluju od neizlečive patnje – Mali princ posmatra zalaske sunca (Saint-Exupéry 2001, 33), Hamlet ne može da delat, a Srećni princu oči su „prepune suza“ (SP, 18). I sva trojica dobrovoljno odlaze u smrt. Nama se čini da njihovu melanholiju ne treba čitati u ključu zapadne psihologije *potisnutog* nego u kontekstu ainiizma – *prince* je *ina* (titula koja zna i pobednik), čija je „ekstremna nebriga o sopstvenom životu [...] jednaka krajnjoj brizi za svaki drugi život“ (Elijade 1996, 200).

²¹² Kralj Sudodana štiti svog sina, princa Sidartu, od četiri „budistička“ jaha a apokalipse: starosti, bolesti, smrti i asketizma (Keown 2000, 18–19).

upravnika pozorišta (SP, 14), devojici sa šibicama (SP, 16), a na kraju daje sve svoje listove od istoga zlata siromašnima (SP, 19).

Pitanje koje nas najviše interesuje u vezi sa bajkom „Sre ni princ“ jeste pitanje (bes)korisnosti umetnosti. Na početku Gradski savetnik, koji želi da ostavi utisak osobe koja ima ukus, kaže za prinčev kip: „Lep je poput vetrokaza [...] samo što nije toliko koristan“ (SP, 7). Isto pitanje u vezi sa Sre nim princem postavlja i lastavi: „Kakva korist od statue ako ne štiti od kiše?“ (SP, 9). Na kraju priče, gledajući i potamnili kip, „profesor estetike sa univerziteta“ zaključuje: „Pošto više nije lep, nije više ni koristan“ (SP, 20). Vajld pravi trostruki zaokret. Prvo, jasno je da profesor estetike *ne zna ništa* o umetnosti (Sre nog princa). Drugo, njegov stav kojim izjednačava lepo i korisno u suprotnosti je sa onim što smo naučili od Kanta i Vajlda. Da li Vajld preko lika profesora sugerise da je umetnost samim tim što postoji „korisna“? I treće, postavlja se pitanje, a šta je korist, korisno?

Vajldov pogled je drugačiji u odnosu na gradonačelnika i gradske veštinike, pa i univerzitetskog profesora. Na samom kraju priče pojavljuje se Svevišnji kao nekakav *deus ex machina*. On traži od jednog od svojih anđela da mu iz grada ljudi donese dve najdragocenije stvari. Anđeo kao dve najdragocenije, dakle najkorisnije donosi olovno srce Sre nog princa mrtvog lastavića (SP, 21). Na kraju treba da istaknemo dve stvari. Umetnost se pokazala korisnom budući da spasava život „poniženih i uvređenih“. I drugo, ovde je umetničko delo Hrist. Istu tu ideju Vajld je izrazio u *De profundis* samo na drugačiji način. Vajld u svom poslednjem tekstu kaže da je Hrist umetničko delo (DP, 148).

„Slavuj i ruža“

U bajci „Slavuj i ruža“ Vajld spaja esteticizam sa hrišćanskom etikom. Sa jedne strane, u liku Slavuja predstavljen je umetnik koji ide toliko daleko da daje i svoj život za umetničko delo – crvenu ružu, a sa druge, on to čini zbog ljubavi prema bližnjem, Studentu, kome želi da pomogne da ostvari svoju ljubav. Crvena ruža je centralni simbol ove bajke budući da u sebi spaja sledeća značenja: (vrhunsko) umetničko delo, ljubav (kao eros), ljubav kao (agape) i smrt. Prilikom analize ove bajke izdvojili bismo pitanje prirode i funkcije umetnosti, potom figuru umetnika, datu u liku Slavuja, postavljenu naspram filistara Studenta, a skrenemo pažnju i na upotrebu dekorativnih arabeski kao i na pitanje šta je vrhunska (životna) vrednost u ovoj priči.

Priroda umetnosti određuje se kao lepa. To vidimo iz Studentovih reči koji za Slavujevu pesmu kaže da „lepo zvuči“ (SR, 26), a za crvenu ružu da je „lepa“ (SR, 28). Kada je reč o funkciji umetnosti, ona je predstavljena na dva načina. Iz ugla Studenta ona je beskorisna. Povodom Slavujeve pesme on kaže da „u njegovom glasu ima lepih tonova. Baš šteta što ništa ne zna i što mu nisu ni od kakve koristi“ (SR, 26). Treba istaknuti da Vajld u prozi neke svoje (estetičke) stavove koji su nam poznati iz eseja daje da izgovaraju likovi sa kojima se italac nikako ne može identifikovati – u konkretnom slučaju, Student tvrdi kao i Vajld na kraju „Predgovora“ za roman *Dorijan Grej* da je umetnost beskorisna.

Međutim, umetnost u ovoj priči ipak ima jednu korisnu funkciju – ona treba da omogući ljubavni sastanak. U pitanju je relativno star motiv u književnosti, a čest u Vajldovoj prozi.²¹³ Možemo ga pratiti, na primer, od epizode iz Vajldovog pevanja Dantegovog *Pakla* u kojoj se Paolo i Francesca poljube u istom trenutku kada i junaci romana koji čitaju – „Svodnik je knjiga i njen pisac bio“ (Alighieri 1976, 36), pa do muškog i ženskog primerka *Hazarškog rečnika* koji treba da omogući sastanak čitaoca prve srede u mesecu u poslastičarnici na trgu. Prvi put to je bal koji priređuje princ, gde muzika i ples treba da omogući Studentu da se spoji sa onom kojom voli. A drugi put bi to bila crvena ruža, jer ona mu je obećala da će plesati sa njim ako joj donese crvenu ružu.

Kada je reč o Slavuju, on je pesnik, tip Vajldovog umetnika koji je spreman da žrtvuje čak i svoj život za svoju umetnost.²¹⁴ Naspram njega, Vajld je postavio lik Studenta, tipičnog filistara. Na početku priče Student se nalazi u poziciji koja u mnogo čemu podseća na Geteovog Fausta. Student kaže: „Pročitao sam sve što su napisali mudraci i proniknuo u tajne filozofije, a ipak je moj život nesrećan jer nemam jednu crvenu ružu“ (SR, 22). Međutim, do kraja priče ispostaviće se da je on Kaliban i Tartif iz Vajldovih eseja.

To prvi put vidimo kada on razmišlja o umetnosti i umetniku. Dok Slavuj zbog njega peva svoju labudovu pesmu, on se pita: „[D]a li on ima osećanja? Plašim se da nema. U stvari, i on je kao i većina umetnika prepušten formi, bez imalo iskrenosti. Ne

²¹³ Videli smo da Dorijan Grej svoju svoju prvu ljubav, mladu glumicu Sibil Vejn, sreće u pozorištu, štaviše, on je prvi put vidi na sceni kada igra Šekspirovu Juliju i istoga časa se zaljubljuje, a da u priči i „Uzorni milioner“ slikar Alen Trevor „kumuje“ srećnom završetku. Isti motiv nalazimo i na početku bajke „Mladi kralj“ – kraljeva ćerka jedinica zbog umetnosti podleže čarima mladi a mnogo nižeg društvenog položaja od sebe.

²¹⁴ Napominjemo da bi bilo dobro ispitati ovu Vajldovu bajku u kontekstu romantičarskog nasleđa – mislimo, pre svega, na Šelijevu „Pesmu o ševi“ i Kitsovu pesmu „Oda slavuju“ – i Vajldovog duga prema Bodleru – imamo na umu pesme „Albatros“ i „Labud“ iz zbirke *Cveće i zla*.

bi se taj žrtvovao za druge. Samo mu je muzika na pameti, a svako zna da su umetnici sebi ni“ (SR, 26).²¹⁵ Ironija je više nego o igledna. Daleko od toga da je Slavuj sebi an; štaviše on postupa u skladu sa principima agape. Ili kako to kaže sam Vajld – Student „nije shvatao šta mu Slavuj govori, jer je shvatao samo ono zapisano u knjigama“ (SR, 26). A na kraju bajke, ispostavlja se da je Student Kaliban, ako ne i pravi kanibal. Prvo, zato što baca ružu na ulicu koju pregaze kola. A drugo, zato što zaključuje da je ljubav besmislena. Ona nije korisna kao logika „jer ne dokazuje ništa i uvek kazuje o ne emu što se ne e dogoditi, i navodi oveka da poveruje u neistinite stvari“ (SR, 29). On na taj na in Slavujevu žrtvu dovodi u pitanje.

Problem koji otvara ovakav kraj bajke jeste da li su ljubav i umetnost, pošto su kako kaže Student (divne) „neistinite stvari“, korisne ili ne, da li imaju neki smisao ili ne. Iz ugla Studenta, filistara, ne. Iz ugla Slavuja, naravno, da da. Ljubav se u bajci pojavljuje kao vrhunska vrednost, viša ak i od umetnosti i lepog. Slavuj kaže: „Ljubav je, nema sumnje, udesna stvar. Dragocenija od smaragda i skupocenija od plemenitog opala. Ne može da se kupi ni narovima ni biserima [...]“ (SR, 23).

I na kraju, treba skrenuti pažnju na dekorativne arabeske u ovoj bajci. Prvo, tu je Slavujev opis Studenta: „Kosa mu je tamna poput zumbula, a usne mu crvene kao ruža za kojom ezne, ali lice mu je od prevelike žudnje blede poput slonova e [...]“ (SR, 22). Potom, opis tri ružina grma od kojih Slavuj traži crvenu ružu: „Moje ruže su bele [...] bele poput morske pene i belje od planinskog snega“; „Moje ruže su žute [...] žute poput kose sirene koja sedi na prestolu od ilibara, i žu e od narcisa što cveta na livadi pre nego do e kosac da ga pokosi“; „Moje ruže su [...] crvene [...] crvene poput golubovih nožica, i crvenije od koralala koji se talasaju u morskim pe inama“ (SR, 24–25). A kao poslednji primer, naveli bismo odeljak u kojem Slavuj razmišlja o smrti kada sazna za grozan na in na koji može da napravi crvenu ružu: „Lepo je iz šume posmatrati Sunce u njegovim zlatnim ko ijama, i Mesec u ko ijama od žada“ (SR, 25).

²¹⁵ Pored sebi nosti, Džulija Kamerun u knjizi *Put umetnika* navodi i druga uobi ajena negativna uverenja o umeticima. Umetnici su sebi ni, pijani, ludi, siromašni, neodgovorni, usamljeni, promiskuitetni, prokleti, nesre ni i ro eni kao takvi (Cameron 2002, 32). Pretpostavljamo da su umetnici iz perioda druge polovine XIX veka, kao što su Po, Bodler, Flober ili sam Vajld, svojim delom i/ili životom doprineli ovakvoj slici umetnika koja vlada i dan danas.

„Sebi ni džin“

„Sebi ni džin“ je jedna od retkih bajki u kojoj Vajld kao da odustaje od svog esteticizma, pre svega zato što se umetnost gotovo uopšte ne pominje. Sa druge strane, bajka je pisana sa više nego jasnom i o iglednom eti kom porukom, te nam se ini da Vajld u proznoj praksi ne primenjuje svoj teorijski stav da nema (ne)moralnih knjiga. Štaviše, eti ka poruka o kojoj je ovde re jedan je od najvažnijih principa hriš anske etike, a to je ljubav prema bližnjem.²¹⁶

Za našu temu je bitno to što Vajld pravi brojne aluzije na hriš anstvo. Opis Džinovog predivnog vrta, kao što smo ve pomenuli u uvodu ovog poglavlja, sa mekom, zelenom travom, prelepim cve em nalik zvezdama i dvanaest stabala breskvi koji se u prole e okite tananim cvetovima ruži aste i biserne boje, a u jesen daju bogate plodove (SDŽ, 30). Aluzije na rajski vrt (carstvo nebesko) i broj Hristovih u enika više su nego o igledne. Potom, pošto je Sebi ni džin izbacio decu iz vrta koja su se tu igrala, kada stigne prole e samo u njegovom vrtu vlada zima. Njegovim vrtom vladaju Sneg, Mraz, Severac i Grad kao nekakva etiri jaha a apokalipse (SDŽ, 32). A tre u aluziju vidimo u sceni kada Džin pokušava da pomogne malom de aku da se popne na drvo. ak i ako drvo spusti svoje grane da bi se de ak popeo, de ak ne uspeva jer je „bio i suviše malen“ (SDŽ, 33). Nama se ini da Vajld insistiranjem na tome koliko je de ak malen, osim jasnog kontrasta spram (veli ine) džina, pravi aluziju na Hristovu pri u o carstvu božijem kao zrnju gorušice, najmanjem od svih semena.²¹⁷

Na samom kraju, kada se de ak pojavi, ne može biti jasnije da on predstavlja Hrista. De ak je povre en, dlanovi i stopala su mu probodeni klinovima, i kaže da su to „rane ljubavi“ (SDŽ, 36). Štaviše, de ak jasno kaže Džinu: „Ti si mi jednom dopustio da se igram u tvom vrtu, a danas eš po i sa mnom u moj vrt koji se zove Raj“ (SDŽ, 36).

²¹⁶ U „Jevan elju po Mateju“, XII, 29–31 Isus u raspravi sa književnicima kaže da je ljubav prema bližnjem druga najvažnija božija zapovest. Prva je, naravno, ljubav prema Gospodu: „A Isus odgovori mu: prva je zapovijest od sviju: u Izrailju, Gospod je Bog naš Gospod jedini; / I ljubi Gospoda Boga svojega svijem srcem svojijem i svom dušom svojom i svijem umom svojijem i svom snagom svojom. Ovo je prva zapovijest. / I druga je kao i ova: ljubi bližnjega svojega kao samoga sebe. Druge zapovijesti ve e od ovih nema“ (*Novi zavet* 1970, 53–54). O odnosu Vajlda prema hriš anstvu videti „Christ and Wilde“ („Isus i Vajld“) Dž. V. Najta (G. W. Knight) u: Ellmann 1969, 138–149; „Religion“ („Religija“) P. R. O'Malija (P. R. O'Malley) u: Roden 2004, 167–188; i „Christ, Christianity, and Oscar Wilde“ („Isus, hriš anstvo i Oskar Vajld“) Dž. A. Kvintusa (J. A. Quintus) u: Quintus 1991, 514–527.

²¹⁷ U „Jevan elju po Mateju“, XIII, 31–32 Isus poredi carstvo nebesko sa goruši inim zrnjom: „Drugom pri u kaza im govore i: carstvo je nebesko kao zrno goruši no koje uzme ovjek i posije na njivi svojoj. / Ko je istina najmanje od sviju sjemena, ali kad uzraste, ve e je od svega povra, i bude drvo da ptice nebeske dolaze i sjedaju na njegovijem granama“ (*Novi zavet* 1970, 19). Pomenimo uzgred da ovo pore enje nalazimo još u „Jevan elju po Marku“, IV, 31–32 (*Novi zavet* 1970, 43) i „Jevan elju po Luki“, XIII, 18–19 (*Novi zavet* 1970, 79).

Me utim, za našu temu osim jasne etičke poruke ove priče, važnija su nam tri detalja u ovoj priči. Prvi se tiče podrivanja hrišćanstva, što se uiniti na mnogo jasniji način u priči „Zvezdani Dečak“. Ovo pominjemo jer nam se čini da to što neke bajke imaju jasnu moralnu poruku nije dovoljan dokaz da se pokaže kako je Vajld u praksi odustao od esteticizma. Ako pogledamo sledeće dve priče u ovoj zbirci, kao i priče „Rođendan Princeze“ i „Zvezdani Dečak“ iz *Kuće narova*, ne bi se moglo zaključiti da agape i hrišćanska etika zamenjuju lepo i esteticizam kao vrednosti.

Glavni preokret u priči, čini se, ne nastaje slučajno, jedini put kada se umetnost pominje u ovoj bajci. Džin uje divnu muziku, toliko umilnu da pomisli da paradiraju kraljevi muzičari. U pitanju je ništa drugo do cvrkut senice, „ali on toliko dugo nije uo pesmu ptica da mu je to zvučalo kao najlepša muzika na svetu“ (SDŽ, 32). Muzika je postavljena u središte bajke kao znak promene koja se dešava u Džinu – zid oko njegovog sebi nog srca/vrta srušen je i sada drugi, „prolaznici“ (SDŽ, 31) imaju pristup njemu i njegovom „carstvu“.

I na kraju, treba pomenuti još dve-tri stvari. Deca se sada stalno i slobodno igraju u vrtu, ali se mali dečak ne pojavljuje. Nama se čini da postoji tanana Vajldova ironija u rečenici: „Džin je bio podjednako dobar prema svojoj deci, ali je ipak neznuo za svojim malim prijateljem i često ga spominjao“ (SDŽ, 34). Ideal hristolike ljubavi koja bi trebalo da bude kao ruža koja širi svoj miris podjednako svima, ili kao Sunce koje daje svoju svetlost ne gledaju i ko je ko, ideal apsolutne i bezuslovne ljubavi, u ovoj rečenici ipak je na izvestan način podriven.

Na samom kraju, pošto su prošle godine, Džin je ostareo i onemogućao. Posmatraju i decu kako se igraju u njegovom vrtu kaže: „Pun je lepog cveća [...], ali deca su ipak najlepše cveće“ (SDŽ, 34). Osim greške (ako su prošle godine onda bi deca bi morala da ostare), za nas je važnije što se povezuje priroda i lepo. Vajld, doduše preko lika Sebi nog džina, kaže da je cveće lepo. Dakle, priroda jeste lepa.²¹⁸

²¹⁸ Za razliku od stava da priroda nije i ne može biti lepa koji je izneo, na primer, u eseju „Propast laganja“, izgleda da Vajld, ako je verovati Židu, nije verovao u to. Žid u nekrologu napisanom decembra 1901. godine (Vajld je umro u oktobru 1900), kaže da je Vajld u privatnom razgovoru rekao sledeće: „Znate li šta je to što čini jedno delo umetničkim, a šta prirodnim? Znate li u čemu se sastoji njihova razlika? Jer na kraju krajeva, narcisov cvet je isto tako lep kao neko umetničko delo – i ono što ih razlikuje ne može biti lepota. Znate li po čemu se razlikuju? Umetničko delo je uvek *jedinstveno*. Priroda, koja ne stvara ništa trajno, uvek se ponavlja kako ne bi ništa od onoga što je ona stvorila propalo“ (Žid 1967, 126).

„Odani prijatelj“

etvrtu pri u po redu u zbirci *Sre ni princ* kao da nije pisao Oskar Vajld. Opis Vodenog Pacova na po etku pri e ili katalog cve a u Hansovom vrtu teško da možemo smatrati dekorativnom arabeskom iji je cilj postizanje utiska lepote. Pre predstavlja njen izbledili trag. Jedino što bismo mogli da zaklju imo iz nabranjanja flore iz Hansove bašte jeste da priroda može biti lepa.

Osim toga, u „Odanom prijatelju“ umetnost, lepo i književnost gotovo da se uopšte ne pominju, ili bar ne na na in koji je karakteristi an za Vajlda. Tuma enje siromašnog Hansa kao neshva enog umetnika u društvu buržuja, po nama, predstavljalo bi u itavanje. Iako „[u] okolini nije bilo tako lepe bašte kao što je bila njegova“ (OP, 39), iako „pada u o aj“ (OP, 49) što od poslova koje obavlja za mlinara ne stiže da *uživa u bašti*, Hans ipak nije Vajldov junak-esteta ili junak-umetnik.

Pa ipak, Vajld i ovde govori o književnosti. Glavna tema, po našem mišljenju, nije prijateljstvo i odnos bogat–siromašan ili jak–slab nego (ne)moralnost književnosti. U „Odanom prijatelju“ postoje dve pri e: okvirna, u kojoj su glavni likovi životinje, Vodeni Pacov, Plovka i Senica; i pri a u pri i – pri a o prijateljstvu malog Hansa i mlinara koju pri a Senica. Treba skrenuti pažnju na Vajldovu lucidnu inverziju žanra. Još od Ezopa basna je pri a sa poukom u kojoj su glavni likovi životinje. U Vajldovoj „basni“ životinje priaju pri u sa poukom iji su glavni likovi ljudi. Ako bismo Seni inu pri u, s pravom, nazvali „Odani prijatelj“, onda bismo dobili dve pri e istog naslova. Jednu piše Vajld, ili da budemo precizniji, narator, a drugu „piše“ Senica. A time bismo došli i do razlike na planu teme/zna enja. Dok je tema pri e o Hansu prijateljstvo, tema Vajldove, jeste (ne)moralnost književnosti.

Odnos siromašnog Hansa i bogatog mlinara nije prijateljski, budu i da je Hans taj koji sve daje, a zauzvrat ne dobija ništa. Altruizam, filija, ljubav prema bližnjem, koji su u prethodnim pri ama stavljeni iznad lepote i umetnosti, i nagra eni od strane boga, ovde se kao vrhunske vrednosti dovode u pitanje. Hans zbog obe anih kolica daje Hjuu dasku za krov, punu kopru cve a koje je hteo da proda, umesto da sredi svoju baštu, nosi mu brašno na pijacu po toplom danu putem punom prašine i duga kom šest milja, popravlja krov na ambaru iako je mrtav umoran, vodi mlinareve ovce u planinu itd. Vrhunac mlinarevog sebi luka jeste poslednja scena u kojoj umesto da sam ode, šalje Hansa po doktora zato što mu je dete bolesno, i to no u bez fenjera. Hans se na povratku

udavi, a mlinar, njegov, što bismo danas rekli, najbolji prijatelj („the best friend“), najtužniji je, izme u ostalog, i zato što sad ne zna šta e sa kolicima.

Postavlja se pitanje: kakva je pouka Seni ine pri e? O kakvom moralu ona govori? Nama se ini da je njena pri a višesmislena i stoga „opasna“.

Kritika buržujskog morala i licemerne (malo)gra anštine oli ene u liku mlinara više je nego o igledna. U ovoj pri i, me utim, Vajld je kritikuje sa druga ije pozicije u odnosu na onu iznetu u *Duši ovekovoju u socijalizmu*. Ako je taj esej poznat po po etnim paradoksima o milosr u koje unižava, obeshrabruje i stvara mnoštvo zala, ovde je jasno da bi mlinar, posebno što je Hansov prijatelj, morao da mu pomogne. Vajld je u eseju *Duša ovekova u socijalizmu* kritikovao one iji melemi ne le e siromašne, nego im bolest samo produžavaju time što ih održavaju u životu, a posebno „najnaprednije“, koji troše sredstva da ih zabavljaju. U „Odanom prijatelju“, mlinarev sin, ini se jedini glas zdravog razuma, kad uje da je tokom zime Hans u nevolji, gladan i usamljen, predlaže jednostavno rešenje. On želi da ga pozove kod sebe, ponudi mu kašu (održu u životu) i pokaže svoje bele kuni e (zabavi ga). Mlinar, naravno, ne e ni da uje za to.

Me utim, Vajldova kritika se ne odnosi samo na jake-bogate, nego i na slabe-siromašne. Mali Hans se nijednog trenutka ne buni što ga mlinar zloupotrebljava. U eseju *Duša ovekova u socijalizmu* Vajld kaže da je neposlušnost „iskonska ljudska vrlina“ (D, 12). Hans se ne razlikuje od robova koji su zažalili zbog ste ene slobode i izgladnelih seljaka iz Vandeje koji su ginuli za odbranu feudalizma (D, 14). Plemeniti, veseli i dobro udni Hans sluša mlinareve lepe pri e o prijateljstvu i bespogovorno veruje u njih ne dovode i ih u pitanje. Kriti ari, kao što su Filip Koen (Philip Cohen) i Rodni Šjuan (Rodney Shewan), smatraju ga glupim i krivim koliko i mlinara za pateti ni udes (Killeen 2007, 81). Prema našem mišljenju, oni su samo delimice u pravu. Prava „krivica“ leži u Vajldu-naratoru. Hans se u pogledu altruizma ili hriš anske požrtvovane ljubavi prema drugom ne razlikuje mnogo od Sre nog princa, Sebi nog džina ili Slavuja. Razlikuje se samo u tome što ga Vajld ne nagra uje. Dok Sre ni princ, lasta, Sebi ni džin odlaze u raj, a Slavuj dobija crvenu ružu, Hans se zbog svog požrtvovanja udavi u mo vari.

Šta bi onda bila pouka Seni ine pri e? Pouka upu ena Pacovu jeste da bi morao da bude oprezniji od Hansa u pogledu veli anja prijateljstva. Me utim, druga pouka, „opasnija“, glasila bi da, kako to Koen kaže: „plemeniti ideali ne odgovaraju injenicama stvarnosti“ (navedeno prema: Killeen 2007, 81). Ako se porede osobine

Hansa i mlinara i njihova sudbina, jasno je da u životu bolje prolaze oni koji izaberu mlinarev put. Drugim re ima, vrlina se ne isplati.

Me utim, ovo je samo prvi sloj zna enja.²¹⁹ Drugi nivo, po nama važniji, ti e se okvirne pri e. Kada je uo pri u, Pacov pita šta je bilo sa mlinarem, na šta mu Senica kaže da ne zna i da je ne zanima. Kada je optuži da nema saose anja, ona mu odgovori: „Bojim se da niste shvatili pouku“ (OP, 52). I sada dolazimo do klju nog problema Vajldove pri e „Odanog prijatelja“, a to je pitanje morala u književnosti.

Pacov „pogrešno ita“ pri u i umesto sa Hansom, identifikuje se sa mlinarem. On je Kaliban koji nema hrabrosti da se suo i sa sopstvenom slikom u literaturi (Killeen 2007, 80). Sa druge strane, Senica koja je je htela da „pomogne“ Pacovu prolazi kao i Hans. On joj na kraju „pokaže“ rep.

Još važnije, kada Pacov uje da je u pitanju pri a sa poukom („a story with a moral“), prezrivo kaže „Pih!“ Plovka reaguje druga ije i kaže da su moralne pri e „opasne“, a sa njom se slaže i narator. Pri a se završava pojavom jednog neobi nog „Ja“: „Potpuno se slažem sa njom“ (OP, 52), Ako uzmemo u obzir i Vajldov stav iz „Predgovora“ *Dorijanu Greju* da nema moralnih ili nemoralnih knjiga, ini se da dobijamo jedan složen sistem stavova. Po nama, Jan Smol (Ian Small) i Rodni Šjuan koji smatraju da Vajld i u „Odanom prijatelju“ ismejjava viktorijanski stav kako književnost mora da obavlja moralnu funkciju (Killeen 2007, 79), samo delimi no ta an. Vajld ismeva još nešto, a pokaza emo i šta.

Na jednoj strani su Pacov i Vajldovi stavovi iz „Predgovora“, a na drugoj Senica, Plovka i Vajld-narator iz ove basne. Dok prvi odbacuju postojanje pri a sa poukom, drugi bar priznaju da (ne)moralne pri e postoje, makar bile i „otrovne“. Glavna pouka „Odanog prijatelja“, po nama, bila bi da se ne složimo sa Pacovom. Ali ne zbog toga što se izjedna io sa mlinarem – da li emo prihvatiti ili odbaciti njihov buržujski moral, namerno je ostavljeno itaocu na volju. Ne možemo se složiti sa njim zbog ne eg važnijeg. Jedino mesto u pri i gde se „otvoreno“ govori o književnosti jeste scena kad Pacov prekida Senicu nazivaju i je staromodnom:

Danas svaki dobar pripoveda po inje od kraja, onda prelazi na po etak, a završava sa sredinom. To je nov metod. To sam uo pre nekoliko dana od jednog kriti ara dok je

²¹⁹ Odavno je poznao u književnosti da bolje prolaze likovi kao što je mlinar, a da likovi tipa malog Hansa ostaju „kratkih rukava“. Ili kako bi to Fedra u Euripidovom *Hipolitu* rekla: „Mi znamo šta je dobro, razumemo to, al' ne marimo“ (Euripid 1994, 268).

šetao oko ribnjaka sa jednim mladi em. Govorio je o tome nadugo i naširoko, i siguran sam da je bio u pravu, jer je imao plave nao are i bio je elav, a kad god bi mladi stavio neku primedbu, on bi odgovorio: „Pih“ (OP, 41–42).

Vajldov podsmeh nije upu en samo viktorijanskom moralu ili viktorijanskom shvatanju književnosti kao „moralne služavke“ nego i *avant-garde* stavovima koji zastupaju i modernost forme po svaku cenu smatraju pou ne pri e *passé*.

„Uobražena raketa“

Poslednja pripovetka u zbirci *Sre ni princ i druge pri e* nepravedno je zanemarena od strane prou avalaca, kao i „Odani prijatelj“, zbog poznatijih bajki „Sre ni princ“, „Sebi ni džin“ i „Slavuj i ruža“. U ovoj pri i Vajld se razra unava sa, posluži emo se re ima kojima irjani eva opisuje temu eseja „Propast laganja“, „osrednjoš u, manirizmima, diletantizmom, iskrenoš u u umetnosti i sentimentalnom idejom o nadahnu u“ (irjani 2000, 20). Pored toga, pri a je i satira o aristokratiji, o „gornjih deset hiljada“.²²⁰ Vajld ne samo što je ismejao koncept „odabranih“ i (lažnog) elitizma, iz svojih dijaloških eseja, nego je dao i neku vrstu autoparodi nog portreta. Ono što Crnjanski kaže za Vajlda može se primeniti i na glavni lik ove pri e: „U njemu je bilo neke apsurdne prostodušnosti, te kao da nije uvi ao kome govori i kako je i sam smešan i ismevan“ (Crnjanski 1920, 6). Žanrovski gledano, pri a pre predstavlja dužu basnu nego bajku, jer osim antropomorfizovanih raketa i životinja u njoj nema fantasti nih doga aja.

Po nama, glavna ideja ove pri e jeste parodija figure genija-umetnika. Na kraju pri e, Uobražena raketa iako tone sve dublje i dublje u mulj, i to doslovno, i dalje ima visoko mišljenje o sebi: „Volim da slušam sebe dok govorim. To mi je jedno od najve ih zadovoljstava. esto vodim duge razgovore sama sa sobom, a toliko sam pametna da ponekad ne razumem ni jednu jedinu re od onoga što kažem“ (UR, 65). Pre

²²⁰ Naveš emo dva primera. Tokom plesa ruže kralj li no svira na flauti, što Vajld ironi no komentariše: „I mada je svirao više nego grozno, nikada se niko nije usudio da mu to i kaže, zato što je bio kralj. Znao je samo dve melodije i nikad nije bio sasvim siguran koju od njih svira, ali to nije bilo važno, jer šta god da je radio, svi bi vikali: ‘Izvršno!’ ‘Izvršno!’“ (UR, 54). Uzgred budi re eno, ples ruže je prvi ples princa i princeze na balu posle obavljene ceremonije ven anja. Umetnost muzike i plesa, po našem mišljenju, u ovom slu aju vrši korisnu funkciju (*utile*) proslave, da ne kažemo zabave (*dulce*). Kao drugi primer naveli bismo dijalog Rimske Sve e sa Žabom pri kraju pri e. Žaba kaže: „Prepirke su zaista proste, a u visokom društvu svi imaju [isto mišljenje]“ (UR, 64). Drugim re ima, u visokom društvu niko ništa ne misli.

analize lika Uobražene rakete, skrenuli bismo pažnju na nekoliko tema koje otvara ova priča, kao i na dva Vajldova postupka – dekorativnu arabesku i dosetku.

Dekorativna arabeska javlja se na početku priče prilikom opisa princa i princeze. Princeza je doputovala iz Finske na sankama u obliku „velikog zlatnog labuda“ (UR, 53) koje vuku šest irvasa. „Dugi ogrtač od hermelina dosezao joj je do stopala, na glavi je imala kapicu protkanu srebrom i bila je bleđa kao snežni dvorac u kojem je živela celog života“ (UR, 53). Princ je opisan na sledeći način: „Imao je ljubice, sanjala ke o njima, a kosa mu je bila poput suvog zlata“ (UR, 53).

Što se dosetke tiče, izdvojili bismo dve koje izgovara mali paž/Vajld. Kada princeza, bleđa kao ruža, pocrveni pošto je dobila kompliment od princa, mali paž to komentariše: „Malo mi je bila poput bele ruže [...] a sada mi je i na crvenu ružu“ (UR, 53). Pažovu opasku Vajld koristi za sopstvenu dosetku: „[...] kralj naredi da se pažu udvostruči i plata. Ali, budući da paž uopšte nije imao platu, to mu nije naročito koristilo, ali svi su to smatrali velikom lašću, a bilo je i objavljeno u ‘Dvorskom glasniku’“ (UR, 53–54). Drugu dosetku opet izgovara paž, odnosno Vajld. Na svečanoj gozbi posle venčanja, princ i princeza treba da piju iz kristalne čaše, koju ako „dotaknu neiskrene usne, ona postaje siva, mutna i tamna“ (UR, 54). Tema „prave“ ljubavi, takođe je u Vajldovoj prozi, poslužiće pažu za još jednu opasku: „Sasvim je jasno da se vole [...] jasno kao kristal“ (UR, 54), a pažova dosetka Vajldu za još jednu opasku – pažu udvostručiti svoju platu po drugi put.²²¹

Kada je u pitanju umetnost, u ovoj priči postavljeno je pitanje odnosa prirodno i vešta (umetnički) lepog. Uostalo ruske princeze priče uje se vatromet pošto ga ona nikada nije videla, a kralj joj objašnjava kako izgleda: „Kao polarna svetlost [...] samo mnogo prirodnije. Više mi se dopada nego zvezde, jer uvek znaš kada će se pojaviti“ (UR, 56). Kralju ne samo što se „veštački“ vatromet više dopada od zvezda, ne samo što je lepši, nego je i „prirodniji“ od „prirodnih“ zvezda. Međutim, kralj koji grozno svira flautu i uvek odgovara na pitanja upućena drugima nije neko sa kim italac može ili

²²¹ Treba pomenuti i igru reči koja se nalazi na kraju priče. Radnici kada ugledaju raketu u kraljevskom vrtu, kažu da je ružna i bace je preko zida u jarak. Raketa pak nesporna da se suoči sa stvarnošću, da vidi svoje lice u ogledalu smatra da su oni neka važna i strana delegacija, i da nisu rekli ružna već važna. U originalu izrazi su „bad rocket“ i „grand rocket“. „BAD and GRAND sound very much the same, indeed they often are the same“ (Wilde 1997, 358). Čini nam se da igra reči ima bolje zvuči na našem jeziku (ružna/važna). A druga igra reči je kada dva dečaka, koje raketa opet smatra delegacijom, odluče da zapale stari štamp, što raketa uje kao zlatni štamp. Ovaj put igra reči i bolje zvuči u originalu (OLD/GOLD) (Wilde 1997, 360).

treba da se složi. Možda se onda implicitno može izvući i sledeći zaključak: kralj ne misli da je priroda lepa, kralj nije u pravu, *ergo* priroda je lepa. Naravno, ovo važi pod uslovom da vatromet shvatimo kao umetničko delo. Ako bismo sudili na osnovu najvažnijih odlika Vajldove „nove estetike“, vatromet jeste „ista umetnost“: lep je, potpuno beskoristan i ne predstavlja ništa drugo do samoga sebe. Problem lepog u istom – kraljevskom duhu postavljen je i raketa Praskava Žabica. Ona kaže: „Svet je zaista sjajan! [...] Gledajte one žute lale. Ne bi bile lepše nego ako ni da su prave rakete“ (UR, 56). Komentar Praskave Žabice podseća na Gilbertov komentar iz ogleada „Kritičar kao umetnik“ u kojem narcise poredi sa grčkim stvarnicama iz najboljeg perioda. Nama se čini da je Vajld u ovoj priči u zgrad postavio pitanje odnosa veštakinje i prirodno lepog, ali da ga nije razrešio.

Kada je reč o umetnosti, tokom razgovora koji vodi vatromet (Žabica Praskalica, Rimska Svećanica i Ognjeni Tok) u kraljevom vrtu, po našem mišljenju postavlja se važno pitanje odnosa umetnosti i života. Romantično nastrojeni Tok posle licitarskog komentara: „Svako mesto koje voliš za tebe je svet“, kaže nešto važnije: „[L]jubav više nije u modi, ubili su je pesnici. Toliko su pisali o njoj da im više niko nije verovao, i to me uopšte ne čudi. Prava ljubav je bolna i tiha. [...] Romatika pripada prošlosti“ (UR, 56). Ljubav, iako nije glavna tema ove priče, pojavljuje se po drugi put. Prvi put smo imali predstavu o „pravoj“ ljubavi kao istoj, „kristalnoj“. Tok sada iznosi drugu iji koncept „prave“ ljubavi – ona je bolna. Nama se čini da Vajld ovim podriva koncept po kojem je prava, idealna ljubav, ili jednostavno rečeno Ljubav, nužno tragična.²²²

Za nas je važnije to što Tok kaže da su ljubav ubili pesnici. „Toliko su pisali o njoj da im više niko nije verovao“, smatra Tok. U ovom komentaru Tok možemo pročitati Vajldovu ideju da život podražava umetnost, a ne umetnost život. Publika je čitala pesnička dela o ljubavi, probala da ih podržava ili pronađe u stvarnosti (kao Ema Bovari)²²³ i na kraju, suočena sa tim da život nije bajka, prestala da veruje. Smatramo da je Vajldova ideja kako život podržava umetnost, kada se ispita iz ugla sticanja predstave o ljubavi putem književnosti i umetnosti, ne samo genijalna nego suštinski tačna.

Što se tiče teme ove priče i, paradoksalno, figure genija, ona je data slikanjem karaktera rakete Rimske Svećanice i njenog odnosa spram drugih. Ona govori kako se princ

²²² U istoriji književnosti dobro je poznato da se prava ljubav, nazovimo je fantazam zrna graška ili belog konja, ako je „stvarno“ „prava“, kao neka vrsta hibrida završava smrću. Primeri ovog fantazma su, naravno, Frančeska i Paolo, Julija i Romeo, Izolda i Tristan, Tizba i Piram itd.

²²³ Kant je rekao: „Nesrećan je onaj čovek čija žena čita romane“ („The man is unfortunate who has a novel reader for a wife“) (navedeno prema: Miler 2013; Miller 2002, 94).

venao njoj uast, da je značajan potomak rođenih roditelja, umesto re i pirotehnika upotrebljava re pilotehnika, a na kraju vidimo njenu najvažniju osobinu – ona je po prirodi izuzetno osetljiva i ne trpi neuglaenost i nepristojnost. Vajld je u nekoliko re enica ismejao neke od bitnih elemenata esteticizma iz svojih dijaloških eseja: ast i položaj u društvu, plemenito poreklo, pre-obrazovanje (PL, 28). Osim toga, u liku Uobražene rakete Vajld je doveo u pitanje sve bitne odlike romantizma: oseajnost, autentičnost, integritet, spontanost, slobodu, individualnost, imaginaciju (Hit, Boreham 2003, 4–6), a pre svega figuru (neshvaenog) genija.

Kao primer uzemo koncept imaginacije. Tako Rimska Svea kaže: „Zaboravljate da sam vrlo neobičan i značajan, a svako ko nema mašte može da se koristi zdravim razumom. Ali, ja imam mašte, jer nikad i ne mislim da su stvari onakve kakve jesu, nego sasvim drugačije“ (UR, 60). Osim podrivanja koncepta mašte, ugaonog kamena romantizma, ne mora se biti posebno vispren pa videti u njenim re ima Vajldov autoplagijat. U „Kritičari kao umetniku“ prevazilaze i Pejtera koji je prevazišao Arnolda, Gilbert kaže da je „primarni cilj kritike da vidi predmet onakav kakav po sebi nije“ (KKU, 108).²²⁴

Pri se završava tako što Vajld ipak dozvoli Uobraženoj raketi da poleti. Dva dečaka je zapale i ona eksplodira. Međutim, pošto je bio dan njenu lepotu niko nije video. Sve što je ostalo od ovog nepoznatog i nepriznatog umetničkog dela jeste štamp i njegov neslavni pad. Poruka „Uobražene rakete“ u moralnom smislu ne može biti o iglednija.

4. 4. Ku a narova

Druga Vajldova zbirka bajki, *Ku a narova*, objavljena je 1891. godine (Fido 1985, 81). Sastoji se od četiri bajke: „Mladi kralj“, „Roendan Princeze“, „Ribar i njegova Duša“ i „Zvezdani Dečak“. Ve u prvim prikazima istaknuto je da ove bajke nisu samo za decu, a kao glavni razlog navodi se „ultraesteticizam“ pri se (Beckson 2013, 113–118). Budući da smo ve naveli razloge zbog kojih mislimo da su ove bajke namenjene i odraslima, te da ih možemo koristiti za ispitivanje naše teze, krenemo u njihovu analizu predoenim redosledom.

²²⁴ Uporediti re enicu Uobražene rakete: „But I have imagination, for I never think of things as they really are“ (Wilde 1997, 356) sa „[T]he primary aim of the critic is to see the object as in itself it really is not“ [P. M.] (Wilde 1997, 986).

„Mladi kralj“

Glavna tema bajke „Mladi kralj“ jeste otkrivanje sopstvenog identiteta, svog pravog ja.²²⁵ Na putu samospoznaje glavni junak, mladi od šesnaest godina, dva put doživljava preobražaj – prvi put kada, kao Paris koga je odgojila medvedica, otkriva svoje plemenito, kraljevsko poreklo i „neobi nu naklonost prema lepom“ (ML, 73), a drugi put kada odbije da obu e odelo i krunu koja mu po pravu ro enja pripada zarad ideala agape. Po našem mišljenju, Vajld u ovoj pri i odustaje od esteticizma, a kao vrhunsku vrednost umesto lepote postavlja ljubav prema bližnjem.²²⁶

Kada je re o temama koje nas zanimaju, prvo bismo skrenuli pažnju na postupak arabeske, a onda bismo prikazali umetnost i umetnika. Dekorativna arabeska koja predstavlja filozofiju esteticizma „u malom“ ovde je izložena na sli an na in kao i u XI poglavlju romana *Slika Dorijana Greja*. Primetimo samo da sa jedne strane, imamo „opsednutost“ lepim, vešta kim predmetima, a sa druge, predmete (ilimi, grn arija, adulari, narukvice, šalovi) koji su, iako korisni, lepi.

Divio se svim lepim i skupocenim stvarima; žude i da ih poseduje poslao je u svet silne trgovce, jedne da kupuju ilibar od prostosrda nih ribara sa Severnog mora, druge u Egipat da tragaju za onim neobi nim zelenim tirkizom koji se može na i samo u kraljevskim grobnicama i za koji se pri alo da ima arobnu mo . Neki su odlazili u Persiju da kupuju svilene ilime i raznoraznu grn ariju, a neki u Indiju da odatle donesu belu i izrezbarenu slonova u, adulare i narukvice od žada, sandalovinu, plavi emajl i šalove od najfinije vune (ML, 76).

Ako je svekolika umetnost/lepota beskorisna, onda korisni objekti ne mogu biti lepi ili umetni ki, zar ne?

Priroda umetnosti odre ena je kao lepa. Me utim, mnogo je zanimljivije što je u ovoj bajci njena funkcija predo ena kao korisna. Prvi put, ona omogu ava sastanak ljubavnika i ostvarenje zabranjene ljubavi. Princeza se „u tajnosti udala za [...] izvesnog stranca koji ju je o arao svojom udesnom svirkom na lauti“ ili je „u pitanju bio izvesni

²²⁵ Prou avaoci kao što su Geri Šmidgal (Gary Schmidgall), Nil Bartlet (Neil Bartlett), Džon arls Dafi (John Charles Duffy) i Elis Hanson (Ellis Hanson) svoje tuma enje bajke „Mladi kralj“ zasnovali su na savremenim konceptima identiteta (navedeno prema: Killeen 2007, 108).

²²⁶ Dž. Vudkok bajku „Mladi kralj“ tuma i pre svega kao parabolu o kapitalisti kom sistemu i eksploataciji i kaže kako može da stoji rame uz rame sa nekim Marksovim tekstovima (Woodcock, 143–145). Socijalisti ka tendencija ove pri e prime ena je još u prvim prikazima zbirke *Ku a narova*, u asopisima *Pall Mall Gazette* i *Saturday Review (Subotnja smotra)* (Beckson 2013, 114, 115).

umetnik iz Riminija [...] koji je iznenada iš ezao iz grada, ostavljaju i za sobom nedovršen posao u katedrali“ (MK, 73–74).²²⁷

Drugi put, funkcija umetnosti je ona koju smo odredili terminom *la consolation*.²²⁸ Mladi koji se nalazi u palati zvanj Radost i kome ponekad nedostaje život u prirodi, „u lepoti traži lek za sopstveni bol ili oporavak posle bolesti“ (ML, 75). Po našem mišljenju, uteha koju pruža umetnost predstavlja „modernu“ verziju Aristotelove katarze, a ona je, kao i katarza, „korisna“.

I na kraju, umetnost se i tre i put javlja kao korisna. Odelo koje mladi kralj treba da nosi na dan krunisanja – odelo je protkano zlatnim nitima, kruna ukrašena rubinima a skiptar opto en biserima – „izradili [su] najve i umetnici tog vremena“ (ML, 76). Umetnici prave lepe, ali i korisne predmete; štaviše, oni sada rade za interese najviše državne politike i u službi su imperije.

Kada je re o umetniku, on je predstavljen preko lika Mladog kralja. On nije umetnik u doslovnom smislu te re i, ali kao poklonik lepog i vrhunski esteta (Stokes 1978, 21) spada u kategoriju Vajldovih likova-umetnika. Na primer, „istog trenutka kada je priznat za kraljevog naslednika pokaz[uje] neobi nu naklonost prema lepom, naklonost kojoj je bilo su eno da ima tako veliki uticaj na njegov život“ (ML, 74–75). Mladi eva sklonost ka umetnosti, da je ro en kao takav, sugerisana je na dva na ina. Prvo, zbog nedozvoljenog braka svojih roditelja on u svojoj krvi nosi sklonost ka lepom. I drugo, kada ga lovci pronalaze kako uva stado sirotog kozara, zati u ga „sa sviralom u ruci“ (MK, 73). Me utim, kao što smo videli u esejima, talenat, dar nije dovoljan, potreban je „stalni kontakt sa najboljim delima“ (POO, 64). Najbolja dela, kada je re o Mladom kralju, izgledaju ovako – de ak kada ugleda „najfiniju ode u i skupoceno drago kamenje“ (MK, 73), radosno odbacuje grubu kožnu haljinu i prosti ov iji ogrta .²²⁹

I kona no, kao pravi esteta, i u skladu sa Vajldovim konceptom radikalnog individualizma i ostacima romanti arskog genija, on mora biti usamljen, izopšten iz

²²⁷ Mladi kralj je sin princeze, erke jedinice starog kralja, i mladi a mnogo nižeg društvenog položaja od nje. Isti motiv nalazimo i u romanu *Slika Dorijana Greja*. Lord Henri u tre em poglavlju saznaje od svog ujaka lorda Fermora da je Dorijan Grej unuk poslednjeg lorda Kelsoa, a sin Ledi Margaret Dovere. Ova izvanredno lepa devojka odbegla je sa nekim nikogovi em, mladi em bez prebijene pare (SDG, 48–49).

²²⁸ Videti u: Stokes 1978, 31.

²²⁹ Umetnost, ili šire uzevši kultura, javlja se kao suprotnost prirodi, a o tome smo ve govorili prilikom analize eseja „Propast laganja“. Primetimo da je ta razlika istaknuta na samom po etku bajke. „Profesor etikecije“ grdi dvorane koji su „još uvek imali sasvim prirodno ponašanje, a što je kod dvorana, ne treba ni naglašavati, veoma težak prestup“ (ML, 73).

društva, makar bio i kralj: „tajne umetnosti najbolje [se] otkrivaju u samo i“ jer „lepota, isto kao i mudrost, voli samotnika“²³⁰ (ML, 75).

Me utim, de ak prolazi još jednu transformaciju, a njegov preobražaj se doga a u snu. Po nama, socijalisti ka tendencija pri e, iako važna, nije najvažnija. Vajld svakako kroz snove koje sanja Mladi kralj kritikuje sistem. Opis bednog položaja tka a u prvom snu (ML, 78–80) izgleda kao opis iz nekog realisti kog romana ili zala koja je predstavio u *Duši ovekovoju u socijalizmu* (D , 9). Me utim, ne treba zaboraviti da Mladi kralj sanja tri sna.²³¹

U prvom snu predstavljeni su pomenuti tka i; ve u drugom snu Vajld pravi odmak spram vernog predstavljanja stvarnosti – radnja se odvija u egzotičnom kutku zemlje gde robovi rone i vade bisere (ML, 80–82); a tre i san je prava alegorija u kojoj su glavni likovi Smrt i Pohlepa. Pohlepa poseduje tri zrna žita i ljude što rade za nju na dnu korita isušene reke. Smrt joj tri puta traži zrno žita, a Pohlepa je tri puta odbija. Zbog toga joj Smrt svaki put oduzme po tre inu ljudi, tako što šalje svoja tri „glasnika“: Malariju, Groznicu i Kugu (ML, 82–84). Moralno zna enje ovog sna je jasno. Sebi na ljudska priroda, oli ena u liku Pohlepe, vodi direktno u propast i smrt.

Nama se ini da smisao snova, posebno tre eg sna, nije samo kritika kapitalizma. Vajld u tre em snu, kao i u celoj bajci, konkretizuje ideju sa kraja eseja o Vanrajtu da nema kulture bez zlo ina (POO, 78). U krajnjem slu aju, kultura je postojala i pre kapitalizma, a ve smo rekli na ijim ple ima su podignute piramide. Važniji uvid do koga dolazi Mladi kralj jeste pitanje pohlepe i sebi nosti. Podsetimo da Vajld kao glavni problem u eseju *Duša ovekova u socijalizmu* nije video društveni sistem nego ljudsku prirodu i izrazio je nadu da se ona može promeniti (D , 52–53). Pošto je spoznao istinu, Mladi kralj odbija da obu e odelo za krunisanje, jer je „istkana rukama bola na razboju tuge. U srcu ovog rubina je krv, a u središtu bisera – smrt“ (MK, 85). Umesto toga obla i svoje staro odelo od ov ije kože, uzima pastirski štap, a na glavu stavlja ven i od divlje ruže. Iako svi pokušavaju da ga odgovore, visoki

²³⁰ U originalu stoji „lonely worshipper“ (Wilde 1997, 248) što bismo preveli sa „usamljeni poklonik“ ili „usamljeni obožavalac“.

²³¹ Budu i da smo pominjali tri sna, re i emo da se broj tri javlja kao važan element kompozicije u Vajldovim bajkama – u „Sre nom princu“, tek kada padne tre a kap, mala lasta pogleda nagore (SP, 9), u „Slavuju i ruži“ Slavuj razgovora sa tri grma (SR, 24–26), u „Uobraženoj raketi“ Rimska Sve a mora tri puta da se nakašlje da bi ostale rakete obratile pažnju na nju (UR, 57), na po etku „Zvezdanog De aka“ Vuk, Senice i Grlice komentarišu sneg (ZD, 162) itd. O broju tri videti više u: Monaghan 1974, 160–161. Re i emo samo da Monahan, pozivaju i se na Propovu *Morfologiju bajki*, „Zvezdanog De aka“ i „Sre nog princa“ ita kao pri e koje ruše konvencije bajke kao žanra.

državni službenici, plemi i, potinjeni narod (MK, 87–88),²³² pa i sam biskup, deak ne odustaje od svoga nauma. Priča se završava njegovim preobražajem. Vrhunska vrednost, agape, pobe uje lepotu i sebi nu ljudsku prirodu – „Niko se nije usudio da ga pogleda u lice, jer ono je bilo nalik licu anela“ (MK, 91).

„Roendan Princeze“

Priča „Roendan Princeze“ komponovana je kao diptih; u prvom delu opisana je proslava Princezinog roendanana, a u drugom zaljubljenost Patuljka u Princezu i njegov tužan kraj. Glavna tema ove priče jeste samospoznaja do koje Patuljak dolazi na kraju priče. Za razliku od bajke „Mladi kralj“ u kojoj otkrivanje sopstvenog identiteta ima pozitivne posledice – glavni junak postaje (kao) aneo, ovde je spoznaja bolna i donosi smrt. Prilikom analize ove bajke obratimo pažnju na dva elementa: funkciju umetnosti i postupak dekorativne arabeske.

Umetnost u strogom smislu te reči pojavljuje se samo jedanput. Među ta kama koje su priređene kao zabava u nastup prestolonaslednice – lažna borba sa bikovima, hodanje po konopcu koje izvodi francuski uitelj lepog ponašanja, trikovi afričkog maioniara, menuet koji izvode deaci iz Crkve Bogorodice od Pilara, tačka koju izvode Cigani sa medvedom i majmunima i ples Patuljka – nalazi se i predstava lutkarskog pozorišta.

Lutkarska predstava koja prikazuje poluklasi nu tragediju o kraljici Sofonizbi ima samo jednu funkciju – zabavu (*dulce*). Tokom njenog izvođenja Princeza i deca plaču. Štaviše, sam „Veliki inkvizitor [je] bio toliko dirnut da je rekao Don-Pedru da mu je neshvatljivo da predmeti od drveta i obinog voska, koji se pokreću pomoću niti, mogu da budu tako nesretni i suočeni sa tako strašnim nedaćama“ (RP, 98–99). Emotivno dejstvo umetnosti koje smo sretali u esejima, ovde je dvostruko pojačano. Prvo, u pitanju je lutkarska predstava, sa svojim likovima je teže identifikovati se, po našem mišljenju, nego sa živim glumcima. I drugo, moć umetnosti je tolika da dotiče srce i samog Velikog inkvizitora za koga znamo da je na loma i spalio ni manje ni više nego tristotine jeretika.

²³² Pomenimo uzgred da Vajld u ovoj bajci kritikuje ne samo sistem nego i narod koji prihvata svoj ropski položaj (MK, 87–88). A na sličan način je o „poniženima i uvređenima“ govorio i u eseju *Duša ovekova u socijalizmu*. Vajld kaže da su robovi u Americi, našavši se na ivici gladi, zažalili što su dobili slobodu, te da „najtragičnija činjenica cele Francuske revolucije nije smaknuće Marije Antoanete zato što je bila kraljica, već dobrovoljni odlazak izgladnelih seljaka Vandeje da ginu zarad gnusnog cilja odbrane feudalizma“ (D, 13–14).

Me utim, uprkos katarzi koju predstava nudi, funkcija predstave (umetnosti) ostaje samo zabava. „Predivne, jalove emocije“ (KKU, 119) koje umetnost pobuđuje ne dovode do Princezine promene. Gledaju i tragediju o Sofonizbi, njene oči su „pune suza“ (RP, 98), ali videvši na kraju priče mrtvog Patuljka kome je prepuklo srce, prezrivo i surovo naređuje: „Ubuduće, oni koji dolaze da se igraju sa mnom ne treba da imaju srce“ (RP, 116). U ovoj bajci umetnost se pokazuje kao potpuno beskorisna.

Što se dekorativne arabeske tiče, Vajld je u ovoj bajci isto upotrebljava. Nalazimo je prilikom opisa Princeze i njenog odela (RP, 93), tokom proslave u šatoru od ljubimaste svile gde se izvode različite gorepomenute zabavne tance (RP, 97–101), u opisu dvorane gde se nalazi ogledalo u kojem se Patuljak videti svoj lik (111–112) itd. Kao primer izdvojili bismo arabesku koja se javlja na početku priče, a koja, po našem mišljenju, pokreće i pitanje lepote prirode.

Visoke lale gizdale su se na svojim stabljikama, [...] Purpurni leptiri sa krilima punim zlatnog praha lepršali su okolo-naokolo, premeštajući se sa cveta na cvet. [...] Narovi su se rastvarali od toplote, otkrivajući svoja srca crvena poput krvi, [...] dok su magnolije otvarale svoje okrugle cvetove, nalik slonova i, ispunjavajući vazduh opojnim mirisima (RP, 92).

Nama se čini da efekat lepote koji ova arabeska treba da ostvari počinje i na tome što priroda jeste lepa. Pitanje odnosa vešta i prirodnog Vajld pokreće još dva puta u priči. Prvi put je to preko Princezinog iskaza. Lažna borba sa bikovima je „mnogo lepša“,²³³ po mišljenju Princeze, „od prave borbe sa bikovima“ (RP, 97). Ona sliče kralju iz priče „Uobražena raketa“, iznosi larpurlartistički stav po kome je vešta ko lepše od prirodnog. A isti stav ponavlja i na kraju kada se Patuljak previja od bola: „On izgleda skoro kao prava lutka, samo što, naravno, nije tako prirodan“ (RP, 115).

Ako se držimo konkretnog primera, borbe sa bikovima, Princeza je u pravu – krvava borba sa bikovima u stvarnosti svakako ne može biti lepa. Ili da upotrebimo reči iz Aristotelove *Poetike*: „Ima stvari koje nerado gledamo u njihovoj prirodnoj stvarnosti, ali kad su naročito brižljivo naslikane, onda ih sa zadovoljstvom posmatramo [...]“ (Aristotel 1990, 50). Patuljak je možda jedna takva „stvar“. On je toliko nakazan da nikad ranije nije bio viđen, „...“ ak ni na španskom dvoru koji je bio poznat [p]o svojoj

²³³ U originalu stoji „much nicer“ (Wilde 1990, 237).

sklonosti ka jezovitom“ (RP, 101). Njegov otac, siromašni ugljar, „bio je presretn“ kad se otarasio „tako ružnog i beskorisnog deteta“ (RP, 102), a stari sunčev sat je toliko preneražen njegovim izgledom da je „skoro zaboravio da pokaže cela dva minuta svojim dugačkim, senovitim prstom“ (RP, 104).

Međutim, zbog nagona na koji Princeza reaguje na smrt Patuljka, italac se svakako ne može identifikovati sa njom ili njenim estetičkim stavovima. Da li to znači da je priroda lepa? Odnos prirode i umetnosti ili, šire posmatrano, kulture dat je i preko Patuljka. Maštaju i o Princezi i u potrazi za njom on stiže u dvorac. „Ovde u dvorcu vazduh je zagušljiv i težak, dok, u šumi vetar slobodno arlija, a sunce svojim nemirnim zlatnim rukama miluje ustreptalo lišće“ (RP, 112). Kroz porećenje lepote prirode i lepote dvorca, kao i prikazom tužnog kraja Patuljka, Vajld plastično predstavlja ideju iz eseja o Vanraju da ne postoji suštinska protivnost između kulture i zločina (POO, 78).

„Ribar i njegova Duša“

Ovo je najduža, a na planu značenja najsloženija Vajldova bajka iz zbirke *Kući narova*. Prilikom analize, skrenemo pažnju na funkciju umetnosti, potom na postupak dekorativne arabeske, a na kraju, iako nije naša primarna tema, reći ćemo nešto o problemima ljubavi i duše koje ova bajka postavlja.

Umetnost se ovde eksplicitno pominje tri puta, a njena jedina svrha jeste ostvarenje ljubavi. Prvi put je to Sirenina pesma. Ribar je zadivljen lepotom Sirene (RD, 119). Ona mu svako veče peva udesne pesme, i on je tek onda zavoli. Primitimo da se u dekorativnom katalogu pesama koje Sirena peva Vajld služi postupkom *mise-an-abyme*:²³⁴ „pevala je o sirenama koje pevaju tako divne pesme da trgovci moraju da zapuše uši voskom da ih ne bi čuli, skoro ili u vodu i nestali u moru“ (RD, 120). Osim toga, Vajld pominjanjem voska pravi aluziju na Homerovog junaka Odiseja koji je jedini uo pesmu sirena i ostao živ (Homer 1985, 265–266).

Drugi put je to ples koji ribar treba da odigra sa mladom vešticom. Ribar dolazi kod veštice i traži joj pomoć da se oslobodi svoje duše. I samo zlo, otkriveno u liku mlade veštice uplašilo se od takve želje. „Veštica prebledela i zadrhta, pa sakri svoje lice u ogrtač.“

²³⁴ *Mise-an-abyme* je formalna tehnika u kojoj slika sadrži svoju sopstvenu manju kopiju, čime se stvara utisak da se slike ponavljaju *ad infinitum*. Najpoznatiji primer ovog postupka u slikarstvu jeste španska Velasquezova slika *Menine* (Gorjup i 2012, 124–127).

‘Lepo mom e, lepo mom e, strašna je to stvar’, promrmlja ona“ (RD, 126). Veštica ga poziva da do e na vrh planine, traži mu da pleše sa njom, a ona e mu onda zauzvrat re i kako da se odrekne svoje duše. Ples ima dvostruku funkciju, da razdvoji Ribara od Sirene i spoji ga sa vešticom koja se o igledno zaljubila u njega – „Trebalo je da pripadne meni, jer isto sam toliko lepa“ (RD, 128). Igra sa vešticom ima još jednu funkciju, me utim, koja je njena funkcija, Vajld je namerno ostavio tamnom i nejasnom.²³⁵

Tokom rituala na vrhu planine u no i punog meseca kome prisustvuje i, kako ga veštica naziva, *On*. Pošto je ples završen, svi trebaju da mu se poklone, ali Ribar se u susretu sa iskonskim zlom odjednom prekrsti i zazove božije ime. Veštice se razbeže, a On koji izgleda kao dendi i „umorno“ (RD, 129) zgr i se od bola. Zna enje itave scene je, me utim, ambivalentno. Ona se može itati kao da i same zle sile pokušavaju da spre e Ribara u svom užasnom naumu odricanja od sopstvene duše. Ako je tako, to bi onda bila i svrha plesa sa vešticom, a umetnost bi se mogla itati kao nešto što spasava dušu.

U prilog ovakvom itanju idu i dva komentara u nastavku teksta. Ritual je prekinut, On ska e na konja, „okrete se prema mladom Ribaru i pogleda ga tužnim pogledom“ (RD, 130). A mlada veštica, koja nije uspela da pobegne, moli Ribara da joj traži sve drugo samo ne da mu pokaže kako da se odrekne svoje duše. Na kraju, pod pretnjom ubistva, ona ipak pristaje da mu otkrije tajnu. Ponovi emo, tužan pogled koji mu upu uje zli gospodar, kao i veštica koja ini sve da ne oda tajnu, može se itati kao da zlo nastoji da Ribara sa uva od propasti.

Umetnost se pominje i tre i put, a njena svrha je ista. Kada Duša tre i put do e kod Ribara da mu pri a o svojim putovanjima, ona ga poziva da krene sa njom u grad da vidi devojkju koja igra uz zvuke laute: „Njene bose noge kretale su se po ilimu nalik na male bele golubove“ (RD, 149). Ribara, koji se seti da Sirena nema stopala, obuzima neka udna želja i on reši da napusti Sirenu samo na jedan dan. Ovaj put umetnost plesa je ispunila svoju negativnu svrhu i razdvojila one koji se vole.

Kada je re o dekorativnoj arabeski, ona je esta u ovoj bajci, štaviše kao da je itava bajka jedna velika dekorativna arabeska; to se posebno vidi prilikom opisa

²³⁵ Primitimo da u bajci postoje još dva tamna i nejasna mesta. Tokom putovanja, Duša dolazi u posed Ogledala Mudrosti i Prstena [I]zobilja, ali se itaocu ne saopštava kako. Pripovedaju i o tome ribaru, Duša mu samo kaže: „Onda u inih nešto neverovatno, ali to što sam u inila nije važno“ (RD, 140, 148).

putovanja o kojima Duša pripoveda Ribaru (RD, 133–140, 141–148).²³⁶ Stoga emo skrenuti pažnju na tri primera. Ribaru, kad izvla i mrežu tešku od ulova, na rukama iska u vene „nalik na linije plavog emajla na vazi od bronze“ (RD, 117). Drugi primer je opis Sirene: „Kosa joj je bila nalik na mokro zlatno runo, a svaka vlas bila je kao tanka zlatna nit u staklenoj aši. Telo joj je bilo kao slonova a, a rep joj je bio od srebra i bisera, i oko njega se uvijala morska trava. Uši su joj bile kao morske školjke, a usne kao morski korali“ (RD, 119). I kona no, možemo je videti kada se veštica hvali mladom Ribaru: „Ja mogu da pretvorim jesenje liš e u zlato, mogu da iskujem blede mese eve zrake u srebro kad god poželim“ (RD, 126).

Po našem mišljenju, glavna tema pri e jeste ispitivanje šta je najvažnije u životu, koja je to vrhunska vrednost: ljubav ili duša?

Kada je re o duši, data su razli ita gledišta. Po Ribaru, ona je bezvredna jer nema nikakve koristi od nje: „Ne mogu da je vidim, ne mogu da je dodirnem“ (RD, 121), i spreman je da ak i nju žrtvuje za svoju ljubav. Sveštenik kod koga dolazi po savet govori mu kako je duša „najuzvišeniji deo oveka i data nam je od Boga da je koristimo u plemenite svrhe“ (RD, 122). Sa druge strane, trgovci kod kojih Ribar dolazi da im proda svoju dušu kažu da ona „ne vredi ni koliko okrnjeni srebrenjak“ (RD, 124). Po našem mišljenju, Vajld implicitno poru uje da je ljubav važnija od duše. Prvo, sama Duša traži Ribaru njegovo srce (ljubav) kako ne bi sama lutala po svetu. I drugo, Duša bez srca, ljubavi (posta)je zla.

Kada je re o ljubavi, za Ribara ona jeste vrhunska vrednost: „Za njeno telo dao bih svoju dušu, a za njenu ljubav odrekao bih se raja“ (RD, 123–124). A on to i ini. Kada se Duša vrati sa svojih putovanja i nudi mu Ogledalo Mudrosti i Prsten Izobilja, Ribar je odbija i kaže da je ljubav vrednija i od mudrosti i od bogatstva. Da je ljubav vrhunska vrednost, da je iznad duše, mudrosti i bogatstva, potvr uje se na kraju pri e. Ribar i Sirena, kao svi veliki ljubavnici u istoriji književnosti, umiru zajedno. Na mestu gde su zakopani, tri godine kasnije izraste predivno cve e koje je „ udesno lepo“, a zbog ijeg mirisa sveštenik prestaje da govori o božijem gnevu i po inje da govori o božijoj ljubavi (RD, 160).

²³⁶ Vajld se pri opisu predmeta koje Duša vidi na svojim putovanjima, kao i onih iz XI poglavlja *Slika Dorijana Greja* u kojima Dorijan traži utehu, služio izložbenim katalogima iz Britanskog muzeja (McCormack 2004, 104, 115).

„Zvezdani De ak“²³⁷

„Zvezdani De ak“ spada u one Vajldove pri e koje stilski i tematski odudaraju od njegovog esteticizma. Na planu sadržine umetnost se uopšte ne spominje. A ako posmatramo bajku iz ugla postupka, dekorativne arabeske toliko karakteristične za Vajlda kratke su i vrlo retke. Osim opisa de aka, koji ćemo predstaviti kasnije, strogo govoreći, nalazimo ih svega tri. Prva je na početku pri e pri opisu gorskog slapa koji „nepomično lebd[i] u vazduhu, jer ga je poljubio ledeni kralj“ (ZD, 162). Druga, kada dvojica siromašnih drvosepa ugledaju u daljini svetla sela u kojem žive: „Zemlja im je u tom trenutku lila na srebrni cvet, a Mesec na cvet od zlata“ (ZD, 163). A treća je vezana za ogrtač, važan predmet koji će na planu fabule imati funkciju onoga što Aristotel naziva prepoznavanje po znacima (Aristotel 1990, 69). „Bio je to ogrtač protkan zlatom, sa prekrasno izvezenim zvezdama, presavijen nekoliko puta“ (ZD, 165).

Glavna tema bajke jeste inverzija pri e o dolasku mesije.²³⁸ „Jedna sjajna i lepa zvezda pade sa neba“ (ZD, 165). Ovo je jasna aluzija na zvezdu koju tri mudraca sa istoka ugledaju kao znak Isusovog rođenja.²³⁹ Međutim, De ak koji je pao sa zvezda pravi je antihrist: „Nije imao sažaljenja prema sirotinji, prema slepima, bogaljkama i drugim nesrećnicima, nego ih je gađao kamenicama, terao ih na drum i naređivao im da idu da prose u drugom selu“ (ZD, 168).

Pored glavne teme, Vajld ispituje i glavnu postavku esteticizma (lepo kao vrhovna vrednost) i kao u „Mladom kralju“ naspram nje postavlja hrišćansku etiku i ideal ljubavi prema bližnjem. De ak je izuzetno lep. Njemu se svi seljani dive, „jer su oni bili crnomanjasti, a de ak je bio svetle puti i nežan kao uglađana slonovača, a kovrdže su mu bile nalik na krunice žutog narcisa. Usne su mu bile kao latice crvenog cveta, oči kao ljubice koje rastu pored bistre vode, a telo kao narcis sa polja gde kosci

²³⁷ Naslov pri e na engleskom jeziku je „The Star-Child“. U izdanju koje mi koristimo to je prevedeno kao Zvezdani De ak. Budući da je dete o kojem je reč de ak, a ne devojčica, čini nam se da je prevodilac tek neznatno oštetio originalni tekst, i stoga ćemo se držati njegovog rešenja.

²³⁸ Prema Kilinu, veština proučavanja je proitala kao hrišćansku parabolu, Geri Šmidgal (Gary Schmidgall) i Džon Čarls Dafi (John Charles Duffy) iz ugla identiteta, a Rej el Kameron (Rachel Cameron) iz feminističkog ugla: ključna tema je odbacivanje potčinjene majke i ponovo sjedinjavanje sa njom (navedeno prema: Killeen 2007, 159). Sam Kilin pri uita iz ugla opozicije grad–priroda („city“–„countryside“). Po našem mišljenju, iako Kilin daje zanimljiva opažanja, čini se da ubacuje u tekst značenja koje ova bajka nema. Navešćemo jedan primer. U gradu u koji stiže Zvezdani De ak traže i majku vlada tržište i politička ekonomija, a Kilin kaže da je i gubavac proizvod grada i njegove ekonomije. Razumemo da Kilin objašnjava značenja bajke iz ugla (društvenog) konstruktivizma, ali nam se ipak čini da guba nastaje iz nekih drugih razloga. Više o tome videti u: Killeen 2007, 159–172.

²³⁹ U „Jevanđelju po Mateju“ II, 2 stoji: „Gdje je car Judejski što se rodio? Jer smo vidjeli njegovu zvijezdu na istoku i došli smo da mu se poklonimo“ (*Novi zavet* 1970, 6).

ne zalaze“ (ZD, 168). Me utim, lepota De aku ne donosi ništa dobro. Ponosan na nju i svoje plemenito poreklo on postaje „ohol, okrutan i sebi an“ (ZD, 168).

Preokret u pri i nastaje kada Zvezdani De ak upozna svoju majku u liku prosjakinje. Zbog grubog i okrutnog opho enja prema njoj stiže ga (pravedna) kazna. On gubi najve u vrednost, svoju lepotu – „lice mu je bilo nalik na žabu, a telo mu je bilo prikriveno krljuštima kao u zmiije“ (ZD, 172). De ak sada mora da pro e fazu kajanja i iskupljenja – kre e u svet da na e majku i traži njen oprostaj. Na tom putu suo ava se sa posledicama svojih dela. Krtica ne može da mu pomogne jer joj je iskopao o i, ni senica jer joj je odrezao krila, a ni veverica koja ga pita da li e da ubije i svoju majku kao što je ubio i njenu. „Tri godine je lutao svetom i nigde nije našao ni ljubav, ni blagost, ni milosr e, jer svet je bio baš onakav kakvim ga je stvorio u danima svoje prevelike oholosti“ (ZD, 174).

Poslednja faza iskupljenja predstavlja deo pri e u kojem De ak postaje rob Starca. De ak mora da mu donese tri nov i a; jedan je od belog, drugi od žutog, a tre i od crvenog zlata. U ovom zadatku mu pomaže Zec koga je De ak spasao iz lov eve zamke, a što predstavlja prvi znak De akove promene. Drugi znak promene je taj što De ak nov i e koje pronalazi daje gubavcu znaju i kakva ga kazna eka kada se vrati gospodaru bez nov i a. Krajni test predstavlja davanje tre eg nov i a od crvenog zlata, iako zna da ga zbog toga eka smrt. U tom trenutku De aku se povrati njegova lepota, ispostavlja se da su prosjakinja i gubac kralj i kraljica toga grada i njegovi roditelji, i on po inje da vlada.

I u ovoj pri i, kao i u „Mladom kralju“, ideal agape zamenio je vrednosti esteticizma – lepota kao vrhunska vrednost, izabranost zbog plemenitog porekla. Agape kao ideal prvi put je predstavljen još na po etku pri e kada drvose e pronalaze zvezdano dete u snegu. Jedan ga uzima sa sobom, a drugi misli da je njegov prijatelj nepromišljen i dobrodušan, i kaže: „[N]e emo valjda hleb naše dece da dajemo drugome“ (ZD, 166). Kad se drvose a vrati ku i sa detetom, žena ga kritikuje na na in na koji pravednog Jova kritikuje njegova žena.²⁴⁰ Na ženin prekor: „Naša deca nemaju hleba da jedu, a mi emo da hranimo tu e dete“ (ZD, 167), on ne odgovori ništa. A kada

²⁴⁰ Žena pravednog Jova je svakako surovija: „[H]o eš li se još držati dobrote svoje? Blagoslovi Boga, pa umri“ (*Stari zavet* 1970, 467).

mu ona traži da zatvori vrata jer duva hladan vetar, on joj kaže: „Zar u ku u u kojoj se nalazi kameno srce ne ulazi uvek ledeni vetar?“ (ZD, 167).²⁴¹

Me utim, na kraju bajke pri a o mesiji ponovo se dovodi u pitanje. Zvezdani De ak vlada pravedno, a u njegovoj zemlji vladaju „mir i izobilje“ (ZD, 183). Ali ovaj raj ne traje dugo, svega tri godine. Tokom vladavine de aku su patnje toliko velike, a iskušenja tako žestoka da on umire. Vajld bajku završava jednom kratkom re enicom: „Njegov naslednik r avo je vladao“ (ZD, 183). Vajld je ovim ukinuo mogućnost drugog dolaska, a time i pri u o mesiji ponovo doveo u pitanje.

*

Treba ukratko predstaviti rezultate do kojih smo došli tokom analize Vajldove proze. U romanu *Slika Dorijana Greja* umetnici Sibila Vejn i Bazil Holvard spremni su da odbace umetnost zarad života; sudbina Dorijana Greja pokazala je kakve su tragi ne posledice ako se život vodi po principima esteticizma (novog hedonizma). Me utim, najvažniji dokaz da se Vajld u praksi ne pridržava u potpunosti doktrine „iste poezije“ jesu portet Dorijana Greja i žuta knjiga koju glavni junak ita. Ova umetni ka dela imaju jasnu i preciznu spoznajno-moralnu funkciju u romanu. Kada je re o zbirci *Zlo in lorda Artura Sevila* ini nam se da ona predstavlja negativan dokaz da Vajld nije larpurlartista, pošto u njoj prakti no nismo naišli ni na jedan važan Vajldov estetski kvalitet ili esteti ki princip. Ako bismo napravili misaoni eksperiment i zamislili da nam je od Vajlda ostala sa uvana samo ova zbirka, teško bismo na osnovu nje mogli da zaklju imo da je Vajld bio pripadnik pokreta umetnosti radi umetnosti. Kada je re o bajkama one imaju dvostruku poruku. Na jednom nivou hrišanski ideal ljubavi prema bližnjem pojavljuje se kao vrhunska vrednost koja zamenjuje Vajldov esteticizam (prve tri bajke u zbirci *Sre ni princ i druge pri e*, „Mladi kralj“ iz *Ku e narova*). A na drugom, taj ideal je podriven u bajkama kao što su „Odani prijatelj“, „Ro endan Princeze“ i „Zvezdani De ak“.

²⁴¹ Moramo skrenuti pažnju na nešto zanimljivo što Vajld ini. Sveštenik de aka ne u i samo ljubavi prema bližnjem nego „ljubav[i] prema svim živim bi ima“ (ZD, 168) – „Love of living things“ (Wilde 1990, 276), što podse a na budisti ki koncept saose anja i nenasilja. O saose anju i *ahimsi* videti u: Razi 1985, 15–19.

5. Zaljubljenik

Naša početna teza da Vajlda ne treba posmatrati isključivo kao larpurlartistu čini se da je dokazana. Na osnovu analize ograde i proze pokazalo se kako je samo ideja lepog konstanta koja se pojavljuje u Vajldovim kritičkim i umetničkim tekstovima. Svi ostali aspekti Vajldovog esteticizma stavljeni su pod znak pitanja.

Autonomija umetnosti za koju se zalagao u dijaloškim esejima putem elitizma likova u eseju o socijalizmu i priči „Mladi kralj“ odbacena je. Odvojenost oblasti umetnosti od oblasti morala iz „Predgovora“ dvostruko je pobijena. Sa jedne strane, njegove bajke imaju jasnu poruku zasnovanu na hrišćanskoj etici i ljubavi prema bližnjem – ideal agape zamenio je lepotu kao vrhunsku (životnu) vrednost („Sebi ni džin“). Međutim, ne treba zaboraviti da je u priči „Rođendan Princeze“ i „Zvezdani Dečak“ i ovaj ideal podriven. Sa druge strane, umetnička dela prikazana u prozi, na primer Dorianov portret, imaju vrlo jasnu moralnu funkciju. Štaviše, kada je reč o funkciji umetnosti, ispostavilo se da umetnost ne služi samo za pružanje zabave i zadovoljstva. Umetnička dela imaju nekoliko korisnih funkcija: ona donose spoznaju (žuta knjiga), nude utehu (*la consolation*), štaviše donose spas bližnjima („Srećni princ“). Čini se da lepšu poruku o umetnosti Vajld, kao pravi poklonik lepog i ljubitelj lepote, nije ni mogao da zamisli.

Primarna literatura:

- Vajld, O. (2011), *De profundis*, prev. Dušan Maljkovi , Loznica: Karpos.
- Vajld, O. (2009), *Duša ovekova u socijalizmu*, prev. Dušan Maljkovi , Loznica: Karpos.
- Vajld, O. (2000), *Propast laganja*, prev. Gordana irjani , Beograd: Paideia.
- Vajld, O. (2011), *Sre ni princ i druge pri e*, prev. Filip Majstorovi , Beograd: Feniks Libris.
- Wilde, O. (1997), *The Collected Works of Oscar Wilde*, London: Wordsworth Editions.
- Wilde, O. (1990), *The Complete Works of Oscar Wilde*, London: Collins.
- Wilde, O. (2006), *The Picture of Dorian Gray*, Oxford: Oxford University Press.

*

- , . (2010), , . , :
- , . (1964), , . , :
- , . (1920), , . , :

Sekundarna literatura:

- Abrams, M. H. (1958), *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York: W. W. Norton & Company.
- Alighieri, D. (1976), *Božanstvena komedija*, prev. Mihovil Komvol i Mate Maras, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Aristotel (1990), *O pesni koj umetnosti*, prev. Miloš uri , Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Auerbah, E. (1968), *Mimesis: prikazivanje stvarnosti u zapadnoj književnosti*, prev. Milan Tabakovi , Beograd: Nolit.

Bajron, Dž. G. (1967), „‘Prirodno‘ i ‘vešta ko‘ u poeziji“, prev. Borivoje Nedić, u: Zoran Glušević (prir.) (1967), *Romantizam*, Cetinje: Obod, str. 159–163.

Barthes, R. (1986), „Smrt autora“, prev. Miroslav Beker, u: Miroslav Beker (prir.) *Suvremene književne teorije*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, str. 176–180.

Beckson, K. (ed.) (2013), *Oscar Wilde: The Critical Heritage*, London and New York: Routledge.

Benjamin, V. (2008), „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije“, prev. Milan Tabaković, u: Jelena Čorović (prir.), *Studije kulture*, Beograd: Službeni glasnik, str. 101–123.

Bloom, H. (ed.) (2008), *Bloom's Classic Critical Views: Oscar Wilde*, New York: Chelsea House Pub.

Boccaccio, G. (1991), *Dekameron*, prev. Jerka Belan, Sarajevo: Svjetlost.

Brecht, B. (1966), *Dijalektika u teatru*, prev. Darko Suvin, Beograd: Nolit.

Bristow, J. (2006), „Introduction“, u: Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, Oxford: Oxford University Press, pp. ix–xxxii.

Bristow, J. (2009), *Oscar Wilde and Modern Culture: The Making of a Legend*, Ohio: Ohio University Press. < <http://site.ebrary.com.proxy.kobson.nb.rs:2048/lib/belgrade/detail.action?docID=10472410> > [15. 1. 2015]

Brown, J. P. (1997), *Cosmopolitan Criticism: Oscar Wilde's Philosophy of Art*, Charlottesville: University Press of Virginia.

Cameron, J. (2002), *The Artist way: A Spiritual Path to Higher Creativity*, New York: Jeremy P. Tarcher/Putnam.

Chislett, W. Jr. (1915), „The New Hellenism of Oscar Wilde“, *The Sewanee Review*, Vol. 23, No. 3, July, pp. 357–363.

Craft, C. (2005), „Come see About Me: Enchantment of the Double in *The Picture of Dorian Gray*“, *Representations*, Vol. 91, No. 1, Summer, pp. 109–136.

Danson, L. (1991), „Oscar Wilde, W. H., and the Unspoken Name of Love“, *ELH*, Vol. 58, No. 4, Winter, pp. 979–1000.

Danson, L. (2004), „Wilde as critic and theorist“, u: Peter Raby (ed.), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, 6th ed., Cambridge: Cambridge University Press, pp. 80–95.

De Kvinski, T. (2009), „O ubistvu kao jednoj od lepих umetnosti“, prev. Milan Miletić, u: Tomas De Kvinski, *O ubistvu kao lepих umetnosti*, prev. Milan Miletić, Beograd: Službeni glasnik, str. 5–51.

Dollimore, J. (1991), *Sexual Dissidence, Augustin to Wilde, Freud to Foucault*, Oxford: Oxford University Press.

Draški -Vi anovi , I. (2002), *Estetsko ulo: studija o pojmu ukusa u britanskoj filozofiji 17. i 18. veka*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

or i, R. (2012), *Velaskez*, prev. Bojana Aleksi , Beograd: Knjiga komerc.

Elijade, M. (1996), *Vodi kroz svetske religije*, prev. An elka Cviji , Beograd: Narodna knjiga – Alfa.

Eliot, T. S. (1963), „Tradicija i individualni talenat“, prev. Milica Mihailovi , u: Tomas Stern Eliot, *Izabrani tekstovi*, prev. Milica Mihailovi , Beograd: Prosveta, str. 33–41.

Ellmann, R. (ed.) (1969), *Oscar Wilde: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs – New Jersey: Prentice Hall.

Ellmann, R. (1988), *Oscar Wilde*, New York: Vintage Books.

Ellmann, R. (ed.) (2014), *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde*, 1st ed. (1982), Chicago: The University of Chicago Press.

Epifanio, S. J. (1967), *The Art of Oscar Wilde*, Princeton: Princeton University Press.

Euripid (1994) *Hipolit*, prev. Miloš N. uri , u: Eshil, Sofokle, Euripid, *Gr ke tragedije*, knj. 2, Beograd: Srpska knjižvna zadruga, str. 245–321.

Feroni, . (2005), *Istorija italijanske književnosti*, tom I, prev. Juliana Vu o i dr., Podgorica: CID.

Fido, M. (1985), *Oscar Wilde*, New York: Peter Bedrick Books.

Filipovi , R. (1975), *Englesko-hrvatski ili srpski rje nik*, Zagreb: Zora.

Flaker, A. (1976), *Stilske formacije*, Zagreb: Liber.

Frojd, S. (2005), „Nelagodnost u kulturi“, prev. or e Blagojevi , u: Sigmund Frojd, *Antropološki ogledi*, prev. or e Blagojevi i dr., Beograd: Prosveta, str. 21–88.

Fuko, M. (1983), „Šta je autor?“, prev. Nevenka Novovi , u: Zoran Konstantinovi (prir.), *Mehanizmi književne komunikacije*, Beograd: Institut za književnost i umetnost, str. 32–45.

Gagnier, R. (2004), „Wilde and the Victorians“, u: Peter Raby (ed.), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, 6th ed., Cambridge: Cambridge University Press, pp. 18–33.

Gilbert, K. E., Kun, H. (2004), *Istorija estetike*, prev. Dušan Puhalo, Beograd: Dereta.

- Glušević, Z. (prir.) (1967), *Romantizam*, Cetinje: Obod.
- Gotje, T. (2006), „Predgovor“, prev. Miloš Stepanović, u: Teofil Gotje, *Gospođica de Mopen*, prev. Miloš Stepanović, Beograd: Centar za izučavanje tradicije Ukronija, str. 5–32.
- Harris, W. V. (1971), „Arnold, Pater, Wilde, and the Objects as in Themselves They See It“, *Studies in English Literature, 1500–1900*, Vol. 11. No. 4, Autumn, pp. 733–747.
- Hegel, G. V. H. (1970), *Estetika*, prev. Nikola Popović, Beograd: Kultura.
- Hergešić, I. (1955), „Oscar Wilde ili tisu i jedan paradoks“ u: Ivo Hergešić, *Književni portreti*, Zagreb: Novinarsko izdavačko preduzeće, str. 107–128.
- Hilis Miler, Dž. (2013), *O književnosti*, prev. Nataša Marković (u rukopisu).
- Hillis Miller, J. (2004), *On literature*, London – New York: Routledge.
- Hit, D., Boreham, Dž. (2003), *Romantizam za početnike*, prev. Sanda Korpaš, Beograd: Hinaki.
- Holand, V. (2011), „Uvod“, prev. Dušan Maljković, u: Oskar Vajld, *De profundis*, prev. Dušan Maljković, Loznica: Karpos, str. 7–13.
- Holland, M. (2004), „Biography and the art of lying“, u: Peter Raby (ed.) (2004), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, 6th ed., Cambridge: Cambridge University Press, pp. 3–17.
- Houston, A. B. Jr. (1969), „A Tragedy of the Artist: *The Picture of Dorian Gray*“, *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 24, No. 3, December, pp. 349–355.
- Jakobson, R. (1978), „O umetni kom realizmu“, prev. Petar Vujić, u knjizi: Roman Jakobson, *Ogledi iz poetike*, Beograd: Nolit, 58–67.
- Jeremić, Lj. (1990), „Zapis o pripovetkama Edgara Poa“, u: Edgar Alan Po, *Najlepše priče Edgara Poa*, prev. Vuka Adamovića dr., Beograd: BIGZ, str. 319–324.
- Ju-Lan, F. (1992), *Istorija kineske filozofije*, prev. Branko Vujićević, Beograd: Nolit.
- Justin, J. (2011), „Morality's Ugly Implications in Oscar Wilde's Fairy Tales“, *Studies in English Literature 1500–1900*, Vol. 51, No. 4, Autumn, pp. 883–903.
- Kajzer, V. (1973), *Jezički umetnički delo*, prev. Zoran Konstantinović, Beograd: Srpska književna zadruka.
- Kaler, Dž. (2009), *Teorija književnosti: sasvim kratak uvod*, prev. Dragan Ilić, Beograd: Službeni glasnik.
- Kant, I. (1991), *Kritika moći i suđenja*, prev. Nikola Popović, Beograd: BIGZ.

Keown, D. (2000), *Buddhism: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press.

Kiberd, D. (2004), „Oscar Wilde: the resurgence of lying“, u: Peter Raby (ed.) (2004), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, 6th ed., Cambridge: Cambridge University Press, pp. 276–294.

Killeen, J. (2007), *Fairy Tales of Oscar Wilde*, Hampshire – Burlington: Ashgate Publishing Group.

Kiš, D. (2000), *Eseji: autopoetike*, Svetovi: Novi Sad.

Koldridž, S. T. (1967), „Šta je poema, i šta je poezija“, prev. Borivoje Nedić, u: Zoran Glušević (prir.) (1967), *Romantizam*, Cetinje: Obod, str. 141–145.

Kompanjon, A. (2001), *Demon teorije*, prev. Milica Kozić, Vladimir Kapor, Branko Rakić, Novi Sad: Svetovi.

Kvas, K. (2011), *Istina i poetika*, Novi Sad: Akademska knjiga.

Laver, J. (1968), *Oscar Wilde*, London: Longman.

Lešić, Z. (2008), *Teorija književnosti*, Beograd: Službeni glasnik.

Longxi, Z. (1988), „The Critical Legacy of Oscar Wilde“, *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 30, No. 1, Spring, pp. 87–103.

Marcovitch, H. (2010), *The Art of the Pose: Oscar Wilde's Performance Theory*, Bern: Peter Lang AG. <<http://site.ebrary.com.proxy.kobson.nb.rs:2048/lib/belgrade/detail.action?docID=10589183>> [20. 10. 2014]

Mason, S. (ed.) (2010), *Oscar Wilde, Art and Morality: A Defence of „The Picture of Dorian Gray“*, 1st ed. (1908), London: J. Jacobs, Edgware Road, W. <<http://www.gutenberg.org/files/33689/33689-h/33689-h.htm>> [1. 11. 2014]

McCormack, J. (2004), „Wilde's fiction(s)“, u: Peter Raby (ed.) *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, 6th ed., Cambridge: Cambridge University Press, pp. 96–117.

Milić, N. (1997), *A, B, C, dekonstrukcije*, Beograd: Narodna knjiga – Alfa.

Miočević, M. (1975), „Predgovor“, u: Mirjana Miočević (prir.), *Rađanje moderne književnosti: drama*, Beograd: Nolit, str. 7–29.

Monaghan, D. (1974), „The Literary Fairy Tale: A Study of Oscar Wilde's 'The Happy Prince' and 'The Star-Child'“, *Revue Canadienne de Littérature Comparée*, Vol. 1, No. 2, Spring, pp. 156–166. <<https://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/crcj/article/view/2246/1652>> [20. 11. 2014]

Nethercot, A. H. (1944), „Oscar Wilde and the Devil’s Advokate“, *PMLA*, Vol. 59, No. 3, September, pp. 833–850.

Oates, J. C. (1980), „*The Picture of Dorian Gray*: Wilde’s Parable of the Fall“, *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 2, Winter, pp. 419–428.

Palja, K. (2002), *Seksualne persone: umetnost i dekadencija od Nefretiti do Emili Dickinson*, prev. Aleksandra abraja, Beograd: Zepter Book World.

Paunovi , Z. (2009), „Dorijan Grej, sto godina kasnije“, u: Piter Akrojd, *Poslednji testament Oskara Vajlda*, prev. or e Krivokapi , Beograd: Centar za izu avanje tradicije Ukronija, str. 5–10.

Pavlovi , B. (1993), „Objašnjena i komentari teksta“ u: Platon (1993) *Država*, prev. Albin Vilhar i Branko Pavlovi , Beograd: BIGZ.

Platon (1993), *Država*, prev. Albin Vilhar i Branko Pavlovi , Beograd: BIGZ.

Platon (1970), *Ijon, Gozba, Fedar*, prev. Miloš N. uri , Beograd: Kultura.

Po, E. A. (1979), „Filozofija kompozicije“, prev. Antun Šoljan, u: Dragan Nedeljkovi (prir.) (1979), *Umetnost tuma enja poezije*, Beograd: Nolit, str. 379–389.

Prac, M. (1974), *Agonija romantizma*, prev. Cvijeta Jakši , Beograd: Nolit.

Puhalo, D. (1963), „Oskar Vajld“, u: Oskar Vajld, *Zlo in lorda Artura Sevila*, prev. Zora Minderovi , Beograd: Rad, str. 115–121.

Quintus, J. A. (1991), „Christ, Christianity, and Oscar Wilde“, *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 33, No. 4., Winter, pp. 514–527.

Quintus, J. A. (1980), „The Moral Implications of Oscar Wilde’s Aestheticism“, *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 22, No. 4., Winter, pp. 559–574.

Rable, F. (1989), *Gargantua i Pantagruel*, prev. Stanislav Vinaver, Beograd: Samostalno autorsko prevodila ko izdanje K. Vinaver: S. Vinaver: D. Stojanovi : D. Živkovi : Z. Živkovi .

Raby, P. (ed.) (2004), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, 6th ed., Cambridge: Cambridge University Press.

Ransome, A. (1913), *Oscar Wilde: A Critical Study*, 3rd ed., London: Martin Secker.

Razi , D. (1985), *Zen*, Gornji Milanovac: De je novine.

Riquelme, J. P. (2000), „Oscar Wilde’s Aesthetic Gothic: Walter Pater, Dark Enlightenment, and *The Picture of Dorian Gray*“, *Modern Fiction Studies*, Vol. 46, No. 3, Fall, pp. 609–631.

- Roden, F. S. (ed.) (2004), *Palgrave Advances in Oscar Wilde*, New York: Palgrave Macmillan.
- Saint-Exupéry, A. de (2001), *Il Piccolo Principe*, trad. Nini Bompiani Bregoli, Milano: Tascabili Bompiani.
- Sartr, Ž.-P. (1984), „Angažovana književnost“ u: Žan-Pol Sartr, *Šta je književnost*, prev. Frida Filipovi, Nikola Bertolino, Beograd: Nolit, str. 3–16.
- Shelton, W. (2004), *The Aesthetics of Self-invention: Oscar Wilde to David Bowie*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sinfield, A. (1994), *The Wilde Century*, Columbia: Columbia University Press.
- Stajin, M. (2007), *Jungova mapa duše*, prev. Žanet Prin evac de Villablanca, Beograd: Laguna.
- Stanislavski, K. S. (1982), *Sistem*, prev. Milan okovi, Ljubljana – Beograd: Partizanska knjiga – Delatnost.
- Stokes, J. (1978), *Oscar Wilde*, London: Longman.
- Sussman, H. (1973), „Criticism as Art: Form in Oscar Wilde’s Critical Writings“, *Studies in Philology*, Vol. 70, No. 1., January, pp. 108–122.
- Šekspir, V. (1966), *Hamlet*, prev. Živojin Simi i Sima Pandurovi, u: Viljem Šekspir, *Celokupna dela*, knjiga 4, 2. izdanje, Beograd: Kultura.
- Šekspir, V. (1966a), *Kako vam drago*, prev. Borivoje Nedi, u: Viljem Šekspir, *Celokupna dela Viljema Šekspira*, knjiga 3, 2. izdanje, Beograd: Kultura.
- Šekspir, V. (1966b), *Kralj Lir*, prev. Živojin Simi i Sima Pandurovi, u: Viljem Šekspir, *Celokupna dela*, knjiga 4, 2. izdanje, Beograd: Kultura.
- Šekspir, V. (1966c) *Snovi enje u no Ivanjsku*, prev. Velimir Živojinovi, u: Viljem Šekspir, *Celokupna dela Viljema Šekspira*, knjiga 2, 2. izdanje, Beograd: Kultura.
- Šeli, P. B. (1967), „Odbrana poezije“, prev. Ranka Kuji, u: Zoran Gluš evi (prir.), *Romantizam*, Cetinje: Obod, str. 153–159.
- Šlegel, F. (1999), *Ironija ljubavi*, prev. Dragan Stojanovi, Beograd: Zepter Book World.
- Tatarkjevi, V. (1976), *Istorija šest pojmova*, prev. Petar Vuji i, Beograd: Nolit.
- Triling, L. (1990), *Iskrenost i autenti nost*, prev. Branko Vu i evi, Beograd: Nolit.

Velek, R., Voren, O. (1985), *Teorija književnosti*, prev. Aleksandar I. Spasić i Slobodan Ćorović, 3. izdanje, Beograd: Nolit.

Vojnović, V. (1988), *Moskva 2042*, prev. Lola Vlatković, Beograd: Nolit.

Waldrep, S. (2004), *The Aesthetics of Self-invention: Oscar Wilde to David Bowie*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Wellek, R. (1983), *A History of Modern Criticism 1750 – 1950*, Vol. 4, Cambridge: Cambridge University Press.

Wellek, R. (1990), „Destroying Literary Studies“, u: Branislava Milijić (prir.), *Metodološka misao u preseku: sadašnji trenutak nauke o književnosti*, Beograd: Institut za književnost i umetnost, str. 25–34.

Vidmar, J. (1963), „Oscar Wilde“, prev. Muris Idrizović, u: Josip Vidmar, *Literarni eseji*, prev. Muris Idrizović, Sarajevo: Svjetlost.

Willoughby, G. (2011), „A Poetics for Living: Christ and the Meaning of Sorrow in *De profundis*“, u: Harold Bloom (ed.), *Bloom’s Modern Critical Views: Oscar Wilde*, New York: Chelsea House Publication, pp. 27–44.

Willoughby, G. (1989), „Oscar Wilde and Poststructuralism“, *Philosophy and Literature*, Vol. 13, No. 12, October, pp. 316–324.

Woodcock, G. (1950), *The Paradox of Oscar Wilde*, 2nd ed., London – New York: T. V. Boardman & Co., Ltd.

Woolf, V. (2014), „A Room of One’s Own“ < <https://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91r/complete.html> > [20. 12. 2014]

Žid, A. (1967), *Granice umetnosti*, prev. Lela Matić, Beograd: Kultura.

Živković, D. (prir.) (1985), *Rečnik književnih termina*, Beograd: Nolit.

*

- . . . (2004),

:

1790–1990, . . . :

, . (1971), „ „, . . . :

, . . . :

, . 253–282.

, . (2004), . . . :

– .

, . (2006), „ „, , : , , : , . 5–32. , . (2011), : , : (1970), , : , , : , . (1965), : , , : , . (1963), ; IV, , 2. , : (1970), , : , , : , (2013), , , : – (1955), , , : , . (1994), XX , : , . (1964), , , : (1985), , , : , . . . (1972), , , : , . (1920), „ „, : , , : , . 3–13. , . (2004), , , :

Filmografija:

Crni labud (2010), režija Daren Aronofski.
Dekameron (1971), režija Pjer Paolo Pazolini.

Farineli (1994), režija Žerar Korbije.

Klavir (1993), režija Džejn Kejmpion.

Parfem (2006), režija Tom Tikver.

Pijanista (2002), režija Roman Polanski.

Profesorka klavira (2001), režija Majkl Haneke.

Sladak život (1960), režija Federiko Felini.

Moramo da razgovaramo o Kevinu (2011), režija Lin Remzi.

Zbogom, moja konkubino (1993), režija Len Kajg.

Život je lep (1997), režija Roberto Benjini.

Biografija

Predrag Mir etić (Beograd, 1978) diplomirao je 2006. godine na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu na Katedri za opštu književnost i teoriju književnosti, gde je od 2007. godine kao honorarni saradnik u nastavi držao vežbanja iz predmeta Pregled opšte književnosti I, II, III, IV, a od 2009. u zvanju asistenta vežbe iz Pregleda opšte književnosti 1 i 2, te kurseva Dante, Italijanski ep, Diskurs moderne drame i Postmoderna proza: Eko, Kalvino, Tabuki. Od 2003. do 2008. godine urednik rubrike „Adaptacija” u *txt-u, studentskom časopisu za književnost i teoriju književnosti* koji je dobio Nagradu grada Beograda za stvaralaštvo mladih u oblasti nauke 2004. godine. Od 2011. do 2013. volonter u udruženjima građana „Duša“ i „Videa“ gde je držao časove engleskog i italijanskog jezika (nivo A1). Od 2011. godine na Institutu za filozofiju i društvenu teoriju u okviru Centra za kvir studije držao predavanja o O. Vajldu, H. Melvilu i H. Džejmsu, od kada je i saradnik ApsArta – Centra za pozorišna istraživanja.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а ПРЕДРАГ СВЕБОТЧИЋИЋ
број уписа 00047 Δ

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

СХВАЊАЊЕ УЧЕНИЦИМА У ЦЕЛИНИ ИЛИ ДЕЛОВИМА ОД ЕФИКАСНОСТИ
УПРЕДНОСТИ У ГРАЂАНИНСКОЈ БАКАЊИ

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 17. III 2015.

П. Своботчић

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора ПРЕЂРАГ С. МРЧЕЊИЋ

Број уписа 08045 A

Студијски програм ДОКТОРСКИ АКАДЕМСКИ КОУРС

Наслов рада СХВАЊАЊЕ УМЕНОВАЊА У ИСТОРИЈИ БУКЕ
У ПЕРИОДУ ПУБЛИКАЦИЈА У ПЕРИОДУ ОСИРАЊА

Ментор ПРОФ. ДР МРОДРАГ ЛОТА

Потписани ПРЕЂРАГ С. МРЧЕЊИЋ

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања 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 докторанда

У Београду, 12.11.2015.

П. Мрчењич

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

СХВАЊАЊЕ УПЛИВНОСТИ У ЦИФРАНИМ ОПРЕДБАМА
У ПР-КАЗУ СХВАЊЕ УПЛИВНОСТИ У ПР-КАЗУ ОСТАВАЊА

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 17. 11 2015.

П. Мртовац