

ИЗВЕШТАЈ О ОЦЕНИ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

<b>I ПОДАЦИ О КОМИСИЈИ</b>
<p>1. Датум и орган који је именовано комисију 1. април 2015. године, Наставно-научно веће Филолошког факултета Универзитета у Београду</p> <p>2. Састав комисије са знаком имена и презимена сваког члана, звања, назива уже научне области за коју је изабран у звање, датума избора у звање и назив факултета, установе у којој је члан комисије запослен:</p> <p>1. др Миодраг Лома, ванредни професор за ужу научну област Општа књижевност, предмет Општа књижевност и теорија књижевности од 21. 06. 2011. год. на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета Универзитета у Београду;</p> <p>2. др Слободан Грубачић, дописни члан Српске академије наука и уметности на Одељењу језика и књижевности од 5. новембра 2009, а од 2011. године професор емеритус Универзитета у Београду на Филолошком факултету, од 05. 04. 1985. редовни професор Филолошког факултета Универзитета у Београду за ужу научну област Германистика, предмет: Немачка књижевност;</p> <p>3. др Корнелије Квас, ванредни професор за ужу научну област Наука о књижевности, предмет Античке поезике од 28. јануара 2013. године на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета Универзитета у Београду;</p> <p>4. др Новица Милић, редовни професор за ужу научну област Теорија комуникација, предмет Семиологија медија од 14. 09. 2006. год. на Факултету за медије и комуникације Универзитета Сингидунум у Београду;</p> <p>5. др Предраг Бребановић, доцент за ужу научну област Наука о књижевности, предмет Теорија књижевности од 12. 06. 2012. год. на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета Универзитета у Београду.</p>
<b>II ПОДАЦИ О КАНДИДАТУ</b>
<p>1. Име, име једног родитеља, презиме: Предраг, Стево, Мирчегић</p> <p>2. Датум рођења, општина, република: 1. септембар 1978, Савски венац, Београд, Република Србија</p> <p>3. Датум одбране, место и назив магистарске тезе:</p> <p>4. Научна област из које је стечено академско звање магистра наука:</p>
<b>III НАСЛОВ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ:</b> <b>Схватање уметности у критичким огледима и приказ уметности у прози Оскара Вајлда</b>
<b>IV ПРЕГЛЕД ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ:</b> Докторска дисертација <b>Предрага С. Мирчегића Схватање уметности у критичким огледима и приказивање уметности у прози Оскара Вајлда</b> састоји се од укупно 194 странице текста. Рад садржи следеће одељке: уводну цитатну <b>Напомену</b> (1), <b>Увод</b> (2–3), <b>Историјски преглед досадашњих истраживања Вајлдовога естетизма</b> (4–76), <b>Схватање уметности у Вајлдовим критичким огледима</b> (77–132), <b>Приказивање уметности у Вајлној прози</b> (133–182), <b>Закључак</b> (183), списак <b>Примарне</b> (184) и <b>Секундарне литературе</b> (184–192), као и <b>Филмографију</b> (192–193).
<b>V ВРЕДНОВАЊЕ ПОЈЕДИНИХ ДЕЛОВА ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ:</b> На почетку рада, у <b>Уводу</b> (2–3), одређен је предмет истраживања: Вајлдово „схватање уметности“ (исказано у његовим критичким огледима и „Предговору“ за његов једини роман) и „приказивање уметности“ (у уметничкој прози овог писца), као и њихов узајамни однос, тј. релација између теорије уметности и уметничке

практике код једног уједно књижевног мислиоца и књижевноуметничког ствараоца. Такође су ту назначени критички појмови којима се наведени предмети истраживања књижевнонаучно дефинишу. Тако се овде под „схватањем уметности“ разумевају ставови о „природи и функцији“ „књижевности и уметности“, а под „приказивањем уметности“ – „улога уметничких дела“ у конституисању литерарне естетске целине, на чију се критичку оцену кандидат унапред обавезује. Основни проблем у досадашњем разумевању естетике и поезике Оскара Вајлда Мирчетић препознаје у укорењеном мишљењу о песниковом ларпурлартизму, односно естетизму, које је само делимично тачно и самим тим недовољно. Термини ларпурлартизам и естетизам у раду се употребљавају као синоними. Есејистичко-критички панестетицизам Вајлда, који, по Велеку, „лепо и уметност“ поставља као „врховне животне вредности“ – представља отпор рационално прагматичном реализму који влада свим животним областима викторијанске Енглеске, али и тежњу ка друштвеном елитизму, удаљеном од нелепе, вулгарне свакодневице. Но, циљ истраживања је да се докаже како Вајлд није искључиво заступао ни доктрину ларпурлартизма, ни панестетицизма: уметност за њега остварује дијалог са светом, она се „меша са стварношћу“ и тако као вредност по себи и за себе улази у игру са свим другим животним вредностима, а исход тог естетски провоцираног поигравања треба да утврде предстојеће књижевнокритичке анализе. Други одељак овог рада нуди „Историјски преглед досадашњих истраживања Вајлдовога естетизма“ (4–76) уз аналитичко и критичко задржавање на оним делима која су најзначајнија за кандидатово властито испитивање схватања уметности и књижевности у критичарским огледима, као и улоге уметности у уметничкој прози поменутог писца. Уочавајући недостатке биографско-психолошке критике, односно њеног спољашњег приступа књижевном феномену, Мирчетић бира студије које се мање баве пищевим животом, а много више његовом естетиком, поетиком и књижевном праксом. Ради што тачније формулације основног проблема ове историје истраживања кандидат пре њеног хронолошког прегледа приказује текст о Вајлду који је саставни део *Историје модерне критике Рене Велека* (4–11), а у коме је овај „прецизно дефинисао кључни проблем Вајлдовога схватања уметности“. Наиме, по Велековом увиду, испитивани писац „не заступа само и искључиво доктрину ларпурлартизма“. Назнаке потпунијег разумевања Вајлдових погледа на уметнички феномен Предраг Мирчетић препознаје у горепоменом одређењу панестетицизма код Велека. Након разматрања његовог текста, анализирају се и критички преиспитују по редоследу њиховог објављивања радови о Вајлдовим уметничким концепцијама: у часописима из 1891. и 1892. године (11–14), затим **Артура Ренсома** из 1912 (14–23), **Џорџа Вудкока** из 1949 (23–32), **Џејмса Лејвера** из 1954 (32–35), **Сан Жуана Епифанија** из 1967 (35–39), **Ричарда Елмана** из 1969 (39–43), **Мартина Фајдоуа** из 1973 (43–51), **Џона Стоукса** из 1978 (51–59), **Џулије Пруит Браун** из 1997 (59–69) и **Хедер Маркович** из 2010 (69–75). Сваки од ових текстова налази се на мањој или већој временској удаљености у односу на онај претходни, али се у Мирчетићевим приказима тих студија углавном примећује труд да се кроз библиографски осврт уназад који нуди управо разматрано дело – попуни празнина у континуираном историјском набрајању и излагању, тако што ће се барем поменути радови мање значајни за истраживану проблематику. И сама критичка анализа наведених узорних студија укључује много ширу литературу о Вајлду и његовим уметничко-теоријским схватањима, коју Мирчетић с мером и на правим местима успешно користи. Показујући знање о главним токовима развоја естетичке и књижевно-теоријске мисли од Платона преко Канта, Шилера, Кјеркегора, Ничеа, Бењамина и Адорна до савремених теорија као што су културни материјализам и постколонијална критика, кандидат с лакоћом уочава недостатке досадашњих разумевања Вајлдове мисли, смештајући његове погледе на уметност у много шири књижевни, уметнички, идеолошки и историјски контекст од оног с краја деветнаестог века. Делом настала као реакција на реализам у уметничкој делатности и на викторијански морал, Вајлдова теорија уметности указује и на будући развој књижевне мисли и може се довести у везу са неким двадесетовековним поимањима књижевности. Анализа најважнијих тумачења Вајлдовога схватања уметности омогућила је Предрагу Мирчетићу да издвоји суштинске аспекте промишљања овог проблема код тог писца, а то су: најпре „личност уметника“, затим „однос етике и естетике“, па напослету „однос уметности и стварности“. Сва три полазишта битна су за Вајлдов поглед на уметнички феномен, а последња два су важнија од првог за саму тему дисертације, те је из тог разлога њиховом разматрању посвећено више простора у овом одсеку рада. Разумевање Вајлдове фигуре уметника Мирчетић заснива на Елмановим текстовима. Уметник је за Вајлда прво грешник и злочинац. Касније међа он ово одређење и уметника пореди са Христом, који тако, за њега, постаје парадигма „врхунског уметника“ управо својим крајњим самопожртвовањем (39–40). Кандидат примећује да Велек не говори о хришћанској етици као сталном елементу уметничке прозе Оскара Вајлда (8). А Ренсом, у првој обимнијој критичкој студији о Оскару Вајлду, суштину естетике овог аутора разуме као кретање између симболиста и прерафаелита, што се може схватити као кретање између естетског и етичког поља (75). Мирчетић у томе види „први аргумент да Вајлд није искључиво заступао доктрину уметности ради уметности“, односно да, по њему, „сфера уметности није у потпуности независна од сфере морала“ (76). Указујући на недостатке Стоуксове анализе есеја „Пропаст лагања“, Мирчетић даје значајан допринос разумевању односа етике и естетике код Вајлда. За њега је лаж – синоним за романтичарску машту и ту реч намерно употребљава како би се супротставио викторијанском моралу (54). Велек објашњава Вајлдово схватање односа уметности и стварности као несклад између

панестетицизма (уметност је мерило живота) и естетицизма (уметност је независна од животне стварности). Слично Велеку, Елман (43) и Браунова (68) уочавају две противречне тежње код Вајлда: да потпуно раздвоји један од другог или да дозволи повезаност уметничког са стварним светом. Полемишући са Велеком и другима, Мирчетић тврди како у целини Вајлдових теоријских и књижевних текстова два наведена схватања нису опречна, већ својим узајамним прожимањем изражавају идеју како је уметност „највиша вредност и крајња сврха живота“ (7). Напокон, на основу спроведеног истраживања, кандидат уочава „однос између уметности и стварности“ као средишњи проблем Вајлдове естетике (76). У **трећем одељку** своје дисертације Мирчетић говори о „Схватању уметности у Вајлдовим критичким огледима“, односно о тамошњем разумевању њене природе и функције. Изузимајући кратке уводне и закључне сегменте, овај део докторског рада састоји се од укупно седам пододељака. Прва четири су редом посвећени Вајлдовим огледима који су 1891. објављени у књизи *Намере* („Истина маски“, „Перо, оловка и отров“, „Пропаст лагања“, „Критичар као уметник“); пети и шести за предлог имају пишчеве радове *Душа човекова у социјализму* (1891) и *Де профундис* (дугачко писмо писано у тамници 1897, али у тачном интегралном облику објављено тек након више од шест деценија после пишчеве смрти); док је у седмом реч о наизглед лапидарном, али важном „Предговору“ који је аутор публиковао уз издање свог романа *Слика Доријана Греја* из 1891. године. Упркос Вајлдовој склоности ка парадоксима, стиче се утисак да се његови експлицитни поетички ставови ипак одликују конзистентношћу, која происходи из одлучног заступања естетицистичког програма. Тај се програм – како је у овом поглављу прегледно показано – заснива на четири основна својства која свака аутентична уметност по Вајлду поседује: лепоти, независности (аутономији), аморалности и изазивању задовољства. Будући да ова својства уједно фигурирају и као главне теме пишчеве есејистике, Мирчетић их све време држи у фокусу свог интересовања (131). Најпре се осврће на извесна конкретнија питања, попут Вајлдовог заговарања „археолошке“ инсценације Шекспирових комада у „Истини маски“ (78–79), као и радикалног одвајања уметничког дела од личности творца у „Перу, оловци и отрову“ (80–89). Стављајући ова размишљања у шири, методолошки контекст, докторанд запажа контрадикторности у примедбама које је на рачун Вајлдовог виђења уметности изнео Рене Велек. Наиме, потписник *Историје модерне критике* пропустио је да у пишчевим есејима препозна ону врсту доследног одбацивања интенционалне заблуде, за које ће се, заједно са осталим присталицама такозваног „унутрашњег приступа“, пола века након Вајлдове смрти и сâм залагати. С друге стране, Велек је у ери процвата науке о књижевности Вајлду пребацивао релативизам, који ће се испоставити много отпорнијим на оспоравања него што се то у први мах очекивало. Додајмо да исто важи и за пишчеве мисли о инспирацији и техници, таленту и раду, форми и садржају, субјективности и објективности. Но, разумљиво је да већи простор Мирчетић у овом поглављу пружа Вајлдовим огледима „Пропаст лагања“ (89–100) и „Критичар као уметник“ (100–112). Написана у омиљеној пишчевој форми платоновског дијалога – што за собом, поготово када се у виду имају и њихови отворени завршеци, повлачи одређене херменеутичке потешкоће – та два текста садрже суштину вајлдовског естетицизма. Разговор Вивијана и Сирила обрађује однос уметности и живота, а разговор Гилберта и Ернеста кулминира оригиналним одређењем критике. Управо захваљујући овим огледима, Вајлду – без обзира на утицај романтичара и симболиста, као и дугове Канту или Хегелу – припада истакнуто место у историји поетике, али и естетике. Према Вајлдовом уверењу, уметност не изражава ништа дуго доли себе саму. Греше уметници који покушавају да је вежу за живот или природу. Штавише, живот и природа (према чувеној пишчевој тврдњи) имитирају уметност, иако се по традицији верује да је обрнуто. Кандидат пажњу скреће и на дефиницију уметности као лагања. Инсистирањем на дивном и неистинитом у уметности као „угодној делатности чистог измишљања“, Вајлд је настојао да обједини више њених аспеката: почев од везаности за уобразиљу (машту) преко платоновских (али и анти-платоновских) до конотација уперених против викторијанског морала. Што се тиче Вајлдових идеја о критици, оне, по Мирчетићу, проистичу из оваквог концепта уметности. С обзиром на то да и уметничко стварање изискује критички дух и интерпретативну способност, оно се не разликује од критике. Критика је, пак, креативна активност *par excellence*, коју Вајлд проглашава хроником критичаревог душевности и „јединим цивилизованим обликом аутобиографије“. Њен је задатак, полемички нам поручује писац, да „види предмет какав он по себи није“. Дотичући се *Душе човекове у социјализму* (112–118), кандидат анализира Вајлдова утопистичко-индивидуалистичка убеђења; у одељку о *De profundis* (118–122) коментаришаће аутопоетичке и аутобиографске пасаже; да би на крају овог одељка низ епиграма, које је писац укључио у „Предговор“ за властити роман (122–131), прочитао као својеврсни манифест ларпурлартизма, чији закључни афоризам гласи: „Сва је уметност сасвим бескорисна.“ Потцртавајући антикласицистички карактер Вајлдових естетичких начела, Мирчетић им пандан проналази у критици утилитаризма коју су претходно извршили Теофил Готје и Гистав Флобер. Међутим, у Вајлдовим есејистичким штивима присутна су и одступања од строго конципиране естетицистичке доктрине. Тако се у „Истини маски“ уочавају елементи миметичког схватања уметности; у „Перу, оловци и отрову“ тезе о њеној сврховитости (тј. моћи да пружи утеху); у „Пропаст лагања“ допуштено је и постојање лепог у природи (које иначе бива негирано); док се у „Критичару као уметнику“ местимице не пориче ни етичко дејство уметности. Поврх свега, у огледу о социјализму Вајлд напушта себи својствен аристократски елитизам, да би напокон у затворском спису о сопственом стваралаштву проговорио као оваплоћењу хришћанске етике. Указивање на ове

амбиваленције представља увод у наредну деоницу докторског рада, на којој је кандидат заокупљен приказивањем уметности у пишчевој фикционалној прози, односно анализом „њених естетских квалитета и естетичких принципа“ (131). У четвртом одељку своје дисертације Предраг Мирчетић истражује „Приказивање уметности у Вајлдовој прози“ (133–182) – у његовом једином роману и у три збирке прича – користећи се притом како достигнућима из властитих испитивања „схватања уметности у Вајлдовим критичким огледима“ у претходном одељку, тако и резултатима „досадашњих истраживања Вајлдовога естетизма“, које је приказао у првом од три главна дела свог докторског рада. Управо на односу између Вајлдовога критичког „схватања уметности“ и његовог „приказивања уметности“ у роману *Слика Доријана Греја* (133–150) гради кандидат властито вредновање овог књижевног дела као уметничког ремек-дела. А то чини преко пет вредносно темељних упоришних тачака које се тичу уметности и уметника. Прва од њих се односи на „Уметност глуме Сибиле Вејн“ (133–137), која производи „праву лепоту“ – једину вичну да у публици изазове потпуно гануће, да натера сузе у очи њених прималаца. Лорд Хенри упућује Доријана на такво естетско дејство, а оно је естетички идеал и у Вајлдовом критичком огледу о уметнику и тровачу Ванрајту, као и у оном о „Критичару као уметнику“. „У сукобу између стварности и уметности“ код Сибиле Вејн је победила стварност њене љубави према Доријану. А она страда због неузвраћене љубави, „јер Доријан није волео њу него њену глуму“, за коју је онеспособљена управо својом искреном љубављу. Друго важно упориште уметничког феномена у овом романсираном, како је Вајлд тврдио – „есеју о декоративној уметности“ представља, по Мирчетићевом увиду, „Уметност сликарства Базила Холварда“ (137–141). Овај схвата и примењује уметност као „ново стварање живота“, чиме пре свега одређује њену аутономију, на којој је и сам Вајлд инсистирао у својим критичким огледима. Кандидат тачно запажа да Холвардово схватање уметничког стваралаштва управо Вајлд реализује у свом роману кроз морално оживљавање Доријановог портрета, који ће се мењати како се мења морално стање лика који одсликава. Мирчетић карактерише сликарев „нови стил“ – ослањајући се на речи које овај изговара у вези са тим – као „склад душе и тела“ који поседује „сву страст романтичарског духа и сву савршеност грчког духа“, тј. као савршено чулно уобличен израз свег богатства унутрашњег осећајног живота. Холвардово мишљење о односу „форме и садржине уметничког дела“ као оном „тела и душе/духа“ докторанд препознаје и у Вајлдовим критичким есејима. У том смислу овај у свом делу *Де профундис* каже: „Истина у уметности јесте јединство предмета са самим собом, спољашње као израз унутрашњег, душа начињена телом, тело прожето духом“. Мирчетић закључује да „на плану уметности“ Базил „ипак обраћа пажњу само на стил/тело“, иако тврди да је модерна цивилизација „у својој лудости раставила“ душу од тела. Међутим, он је, „као и Сибиле Вејн, спреман да се зарад блиских људи (стварности) одрекне своје уметности“. Наиме, Вајлд се „по питању етике у животу уметника“ није изјаснио у предговору свом роману, већ је само тврдио да ниједан уметник на чисто уметничком плану „нема етичких склоности“, тј. да права уметност никада није морално тенденциозна, те се стога она не сме „процењивати на основу моралних критеријума“. С једне стране, Холвард, „као и Вајлд, сматра да уметник ‘треба да ствара лепа дела, али у њих не треба да уноси ништа из сопственог живота’“. А „са друге стране, поводом портрета Доријана Греја“ који је начинио и који представља његово ремек-дело, сликар „износи потпуно опречан став“ говорећи лорду Хенрију: „У њему је исувише мене самога“, што ће „поновити и касније: ‘Сваки портрет који се слика с осећањем, портрет је уметника, а не модела’“, тако да „на обојеном платну сликар пре открива самога себе“, „тајну сопствене душе“. Измирење ових опречних ставова о уметности Мирчетић налази у Вајлдовом схватању „аутобиографије“ као „највишег облика“ креативне критике, које је овај изнео у свом огледу „Критичар као уметник“. Кандидат сматра да би се сходно томе и свако друго уметничко дело могло посматрати као „једини цивилизовани облик аутобиографије“, као „хроника властите душевности“. Трећу упоришну тачку у разматрању уметничког феномена у Вајлдовом роману *Слика Доријана Греја* представља за Мирчетића „Умеће живљења лорда Хенрија“ (139–141). Овај као потребу властитог столећа означава „један нови хедонизам“, у коме је највиша животна вредност – лепота, „један облик генија“, чулно уобличење ничим другим објашњивог ужитка које надилази сваку генијалност која се може објаснити. Утолико спољашњу, сензуалну форму, „телесну лепоту“ не може „пратити лепота духа или душе“, што она прва „престаје тамо где продуховљен израз почиње“. А „трагање за лепотом“ је „права тајна живота“, како увиђа лордов ученик Доријан. Ако је Вајлд и Холвардов естетски идеал „склада душе и тела“ и даље пуноважан, онда „лорд Хенри свакако није онај који ће га остварити“, мада, сходно Базиловим речима, неће учинити ништа неморално, иако „никада не говори ништа морално“, што показује само његову циничку позу. Његову „теорију новог хедонизма“ Вајлд „доводи у питање“ „трагичним и ужасним завршетком младића“ који је живео у складу са њом. Четврту тачку Мирчетићевог ослонца у тумачењу Вајлдовога романа као романа о егзистенцијалној судбини панестетицизма чине „Декоративна арабеска и жута књига“ (141–146). Читаво једанаесто поглавље кандидат посматра као „једну велику декоративну арабеску“, „најважнију“ у целом роману, будући да представља најочигледнији пример Вајлдовога панестетицистичког става. Наиме, она пружа како „опис лепоте вештачких предмета“, тако и живота који Доријан води по „начелу лепоте“. А и у једном и у другом случају „као једина и врховна вредност“ јавља се оно уметнички лепо, у које Доријан убраја и умеће злочинства. Па је тако „било тренутака када је на зло гледао једноставно као на начин помоћу кога је могао да оствари своју представу о лепом“. Вајлд

радикално изједначава живот са уметношћу, говорећи да је за Доријана, „свакако, сам живот био прва и највећа уметност, за коју су све остале уметности биле само припрема“. Главни јунак романа живи по филозофији новог хедонизма лорда Хенрија, која тежи да продухови чула и да таквим њиховим филозофским освешћењем постигне највише чулно остварење живота. Мирчетић сасвим исправно закључује да „уметност код Доријана више није ни забава ни утеха, већ начин живота“. Кандидат примећује да је Вајлд **жуту књигу** намерно оставио тајанственом и поставио је „у само средиште романа“. О њој се говори тачно на његовој половини, „на крају десетог и на почетку једанаестог поглавља“, али и на крају овога тако да прича о њој уоквирује панестетицистичку декоративну арабеску којој је посвећена дотична глава. „Једанаесто поглавље почиње реченицом: ‘Годинама се Доријан Греј није могао ослободити утицаја ове књиге’, а завршава са: ‘Доријана Греја је отровала једна књига. Било је тренутака када је на зло гледао једноставно као на начин помоћу кога је могао да оствари своју представу о лепом‘“. „Доријанова изјава са краја десете главе да је књига отровна“ уводи „кључни проблем“, онај „колизије са Вајлдовим ставом да нема моралних и неморалних књига“. Напокон, „Вајлд експлицитно каже“ да под отровном инспирацијом жуте књиге за Доријана „зло постаје само још један начин да се оствари задовољство или постигне утисак“. И овде, као и у есеју „Перо, оловка и отров“, Вајлд „испитује консеквенце естетицизма када се он доведе до својих крајњих граница“. Штавише, жута књига у Доријану преобликује његов поглед на свет, тако да он својим животом почиње да подражава њену уметност, што је Вајлд управо тврдио да је случај са односом живота и уметности у свом огледу о „Пропасти лагања“. Пред сам крај романа, у претпоследњој глави, Доријан, решен да се промени, говори лорду Харију о отровности и штетности дотичне књиге. Мирчетић тачно увиђа да „ако имамо у виду књигу која је лорду Хенрију донела спознају и Доријанову жуту књигу, можемо закључити да књижевност има спознајно-моралну функцију у роману“. Пето упориште за своју анализу улоге уметности у Вајлдовом роману кандидат налази у самом „**Портрету Доријана Греја**“ (146–150). Овај спознаје властиту лепоту ексклузивно кроз откривање које му пружа уметничко дело, слика на којој је она оличена. Ово прво естетско самоспознање је затим повезано са упознавањем деградације његовог моралног сопства на основу изобличења невиног младалачког лика осликаног на платну. Утолико Мирчетић као „најважнију“ романескну функцију дотичног портрета истиче ону „моралну“, тврдећи да „сам Доријан на тај начин размишља о слици: „Слика измењена и неизмењена, биће за њега видљив симбол савести.“ У ствари, портрет се показује као „тело душе“, као њено чулно пријемчиво, телесно оличење, као њен спољашњи облик, што се види из приче *Рибар и његова Душа*, у којој овај тражи од Вештице да му она открије „тајну како да се ослободи своје душе“, а она му одговара: „Оно што људи називају сенком, у ствари, није сенка, већ тело душе“. На крају Мирчетић утврђује да прича о „слици коју је направио Базил постаје хроника душевности, најцивилизованији облик аутобиографије, али не више њеног аутора“, него „у исти мах“ „модела и јединог посматрача“. Зато је Вајлдово дело „ужасно“ и „отровно“, „што се опасно приближило животу, штавише, у њему је као у животу – нема покајања и искупљења“. Али овај писац у свом једином роману не допушта ни функционисање књижевности као естетицистичке утехе, мада га је предговором унапред одредио као „есеј о декоративној уметности“, за коју се подразумева да нас својим савршенством теши за све недостатке наших реалних егзистенција. Али то онемогућење отвара могућност за романескно оформљење као ремек-дела на естетичко-етички функционалној оси, на којој се портрет Доријана Греја артистички, пиктурално намеће као континуирано присутан у читалачкој свести управо у оличавању свог деструктивног моралног развоја, који води ужасавајућем завршетку, чиме се у потпуности испуњавају жанровска очекивања готског романа. Доказавши на примеру његовог јединог романа своју тезу да се Вајлд у својој уметничкој прози не придржава ларпурлартизма прокламованог у својим критичким огледима, Мирчетић прелази на анализу приповедних збирки овог писца, од којих прво узима у разматрање ону из 1891. године под називом *Злочин лорда Артура Севила* (150–157), која није прва по хронологији објављивања, него се њоме кандидат најпре бави зато што она „није од великог значаја“ за главну тему његовог рада, али је важна на нивоу вредновања целовитог уметничког опуса Оскара Вајлда, јер је овај „у њој променио жанровске конвенције, и од готских прича страве и ужаса и фабула које почивају на интриги“ путем ироније, парадокса и досетке начинио игру духа, која доноси један „нови вид лепоте“, односно жанровску естетску иновацију. **Прва прича у збирци**, по којој је ова и добила име, представља пародију готских приповести која укључује и аутоиронични став, будући да аутор ту „исмева и сопствену идеју о злочину као неопходном елементу самоусавршавања“. Том идејом је „пејтеровска доктрина ларпурлартизма“ како у роману о Доријановом портрету, тако и у есеју о Ванрјату „доведена до својих крајњих консеквенци“ – али без пародирања – и то чистим приказом убиства као „врхунца утиска (задовољства)“ који себи може да приушти главни јунак. Друга прича у овој збирци, *Кентервилски дух* је такође пародија, само у овом случају она приче о духовима, будући да „породица америчког посланика“ „несрећног“ енглеског аристократског духа доводи „до ивице потпуног нервног растројства“. А „пародију мелодрамских дела чији заплет почива на тајни (интриги)“, те исмевање „концепта случајности“ представља у овој збирци трећа по реду приповетка под насловом *Сфинга без тајне*. Њено пародирање је засновано на изневеравању читалачких очекивања да тамо где се обично слуту тајна – ње никако нема. *Узорни милионер* је пародија сентименталних љубавних прича у којима јунак успешно савлада препреку која се испречила на путу остваривања брака са његовом вољеном“, при чему „Вајлдов хумор потиче

из поигравања вредностима љубави и новца“. У Вајлдовој збирци бајки *Срећни Принц и друге приче* (157–171) из 1888. године кандидат налази убедљиве аргументе за своју главну хипотезу како се овај књижевник у својој уметничкој „прози не придржава властите есејистичке доктрине ларпурлартизма“. **Насловна приповест**, не само по мишљењу колеге Мирчетића, открива правог Вајлда као писца, који се труди да укаже на корисност уметности, која попут Христа спасава исконске животне вредности, што ће овај аутор поново истаћи у свом тексту насловљеном *De profundis*. А у бајци *Славуј и ружа* он „спаја естетизам са хришћанском етиком“: „у лику Славуја представљен је уметник“ који даје „свој живот за уметничко дело“ које је на осушну животну корист другоме и тиме уметнички осведочава управо хришћанску љубав према ближњем. „Као врхунска вредност, виша чак и од уметности и лепог“ појављује се овде таква љубав. Она је предмет „јасне и очигледне етичке поруке“ у причи *Себични џин*, која управо њоме противречи Вајлдовом критичком ставу да нема моралних ни неморалних књига. Уз то, у овој бајци уметност готово да нема никакву улогу, али су „бројне алузије на хришћанство“. Слично је и са причом *Одани пријатељ*, али је њена „главна тема“, по Мирчетићевом мишљењу, ипак „моралност књижевности“. Она се ту ишчитава из форме приповедања. Њу чине басна као оквирна прича и прича у причи која говори о људским збивањима, а коју приповеда животињски актер прве приповести. „Вајлдова луцидна инверзија жанра“ је у томе што код њега „животиње причају причу са поуком чији су главни ликови људи“. У ствари Сеница прича причу о Хансовом оданом пријатељству, а Вајлд басну о моралу у књижевности. У Сеничиној приповести се „као врхунске вредности доводе у питање“ „алтруизам, филија, љубав према ближњем, који су у претходним причама стављени изнад лепоте и уметности“, те „награђени од стране Бога“. Поука њене приче је да се врлина не исплати, а сама прича је критика малограђанског лицемерја и ситносопственичког себичњаштва. Но крајњи смисао целовите приповетке закључује оквирна прича којом Вајлд исмева не само викторијанско схватање књижевности као слушкиње морала, него и авангардне ларпурлартистичке тенденције које се одричу било какве моралности у књижевној уметности. *Уобрасена ракета* је више „дужа басна него бајка“, јер осим персонификованих пиротехничких средстава и животиња „у њој нема фантастичних догађаја“. Она је пародија романтичне фигуре генија-уметника, те аутопародија, али и пародија естетистичког елитизма и креативнокритичког особеног виђења из Вајлдових „дијалогских есеја“, дакле – у њој су пародирани све сами ставови који подразумевају изузетност у односу на општеважећа морална правила, те је баш у пародичном упућивању на ове и њена морална порука. Друга Вајлдова збирка бајки објављена је 1891. године под насловом *Кућа нарова* (171–182). „Главна тема“ прве бајке у њој, оне о *Младом Краљу*, јесте „откривање сопственог идентитета, свог правог ја.“ „Главни јунак, младић од шеснаест година, два пута доживљава преображај: „први пут када, као пастирско посвојче, „открива своје племенито, краљевско порекло и ‘необичну наклоност према лепом’“, која је у овој приповести приказана кроз Вајлду својствену „декоративну арабеску“ као игра лепог и скупоценог, те корисног; а други пут када се „зарад идеала агапе“ као усамљени романтични уметник-бунтовник супротстави „себичној људској природи“, оличеној у смртоносној, убилачкој похлепи и „одбије да обуче“ скупоцено одело и стави на главу драгоцену „круну која му по праву рођења припада“. По кандидатовом мишљењу, „Вајлд у овој причи одустаје од естетизма, а као врхунску вредност уместо лепоте поставља љубав према ближњем“, која „побеђује лепоту и себичну људску природу“. Тако та приповест „конкретизује идеју са краја есеја о Ванрајту да нема културе без злочина“, будући да се ова, по Вајлду, заснива на људској егоистично первертованој природи. „За разлику од бајке *Млади Краљ* у којој откривање сопственог идентитета има позитивне последице – главни јунак постаје као анђеоло,“ што сви примећују и уважавају, у причи *Рођендан Принцезе* самоспознање Патуљка је „болно и доноси смрт“, јер изостаје било какво саосећање са овим главним актером идентитетског процеса. Насупрот томе, током извођења луткарске представе на Принцезином рођендану она и друга деца плачу, а и одрасли су дубоко дирнути, судећи по потресености Великог Инквизитора. „Емотивно дејство уметности“, о коме је било речи у есејима – овде је вишеструко појачано, јер се мери по реакцији на игру лутака, а не живих глумаца са којима је приснија идентификација, те напокон и по реаговању иначе безосећајног Великог Инквизитора, који је претходно спалио на стотине јеретика. „‘Предивне, јалове емоције’ које уметност побуђује“, а о којима Вајлд говори у свом огледу „Критичар као уметник“ – „не доводе до Принцезине промене“, она у свакодневном животу остаје безосећајна. Утолико се „у овој бајци уметност показује као потпуно бескорисна“. Принцезино схватање лепоте је ларпурлартистичко. За њу је, као и за Краља из приче о *Уобрасеној ракети*, вештачко лепше од природног, а уметничко осећање сасвим одељено од људског моралног саосећања. Кроз поређење непатворене лепоте природе и извештачене лепоте двора, на којем детету природе, Патуљку, може само да смртно препукне срце, „Вајлд пластично представља идеју из есеја о Ванрајту да не постоји суштинска противречност између културе и злочина“. У бајци *Рибар и његова Душа* уметност се „експлицитно помиње три пута, а њена једина сврха“ је „остварење љубави“. „Читава бајка“ је „једна велика декоративна арабеска“, што се „посебно види приликом описа путовања о којима Душа приповеда Рибару“. „Главна тема приче“ је „испитивање шта је најважније у животу, која је то врхунска вредност: љубав или душа?“ „Вајлд имплицитно поручује да је љубав важнија од душе. Прво, сама Душа тражи Рибару његово срце (љубав), како не би сама лутала по свету. И друго, Душа без срца, љубави постаје зла.“ „Главна тема бајке“ *Звездани Дечак* је „инверзија приче о доласку Месије“, будући да ка открићу главног јунака као новорођенчета упућује звезда

падалица, а он се у свом дечаштву понаша као антихрист, презирући и прогонећи све слабе и незаштићене. „Поред главне теме, Вајлд испитује и главну поставку естетизма – лепо као врховну вредност, и као у *Младом Краљу* наспрам ње поставља хришћанску етику и идеал љубави према ближњем.“ „Дечак је изузетно леп.“ „Међутим, лепота Дечаку не доноси ништа добро. Поносан на њу и своје племенито порекло, он постаје ‘охол, окрутан и себичан’“, па се тако понаша и према својој мајци која му се открива у лику просјакиње, на шта губи своју највећу вредност – лепоту, те креће у свет да тражи мајчин опроштај, а наилази само на немилост света, јер га је таквим створио у данима своје окрутности. Лепота му се враћа и краљевско наслеђе задобија тек кроз крајње самопожртвовано даривање оних крајње угрожених. „И у овој причи, као и у *Младом Краљу*, идеал агапе заменио је вредности естетизма“: лепоту као врхунску вредност и изабраност на основу племенитог порекла. Краљевање Звезданог Дечака представља остварење поданичког благостања у месијанском краљевству, али владарска искушења и патња су бескрајне, што након свега три године проузрокује владареву смрт, а његов наследник се показује као рђав господар. Мирчетић сматра да је Вајлд „овим укинуо могућност Другог доласка“, па тиме „и причу о Месији поново довео у питање“. У прве три бајке у збирци *Срећни Принц и друге приче*, те у приповести о *Младом Краљу* из збирке под насловом *Кућа нарова* – „хришћански идеал љубави према ближњем појављује се као врхунска вредност која замењује Вајлдов естетизам. Но, тај идеал је накнадно проблематизован у бајкама као што су *Одани пријатељ, Рођендан Принцезе* и *Звездани Дечак*. Последњи сегмент Мирчетићевог докторског рада садржи списак **Примарне** (184) и **Секундарне литературе** (184–192), као и **Филмографију** (192–193). Поменути библиографски подаци су исцрпни у сасвим академски задовољавајућој мери њихове искоришћености у самом тексту ове дисертације, док они филмографски указују на Мирчетићеву способност узајамног осветљавања различитих уметности која је битна за разрешавање проблема Вајлдовога естетизма.

VI Списак научних и стручних радова који су објављени или прихваћени за објављивање на основу резултата истраживања у оквиру рада на докторској дисертацији

## VII ЗАКЉУЧЦИ ОДНОСНО РЕЗУЛТАТИ ИСТРАЖИВАЊА

Кандидат је кроз аргументовану полемику са свима онима који су Вајлда посматрали као искључиво ларпурларисту успешно доказао своју почетну тезу да овај књижевни мислилац и уметник вишестрано превазилази уска ограничења тог схватања уметности. На основу анализе Вајлдових критичких огледа и дела његове уметничке прозе колега Мирчетић је показао само идеју лепог као углавном постојано присутну у њима, а да су друга својства естетизма ту вишеструко проблематизована и различито превазилажена. Па је тако елитистичка аутономија уметности, „за коју се залагао у дијалогским есејима“, одбачена у његовом огледу о социјализму и у причи *Млади Краљ*. Неприкосновеност уметности у односу на моралну праксу, на којој је инсистирао у „Предговору“ за свој једини роман оповргао је својим бајкама које „имају јасну поруку засновану на хришћанској етици и љубави према ближњем“ и у којима „идеал агапе замењује лепоту“ као врхунску вредност, мада је унеколико и ову нову парадигму трагички довео у питање у неким другим приповестима, као што су *Рођендан Принцезе* и *Звездани Дечак*. Такође и нека уметничка дела која Вајлд приказује у својој уметничкој прози, као што је то Доријанов портрет, недвосмислено попринимају „моралну функцију“. Утолико уметност више не служи пукој забави и чистом естетском задовољству, него може испуњавати и ванестетске сврхе: може водити ка самоспознању попут „жуте књиге“ или утеси у односу на неестетску стварност, или чак спасавању ближњих као што је то, по кандидатовом мишљењу, случај у бајци *Срећни Принц*.

## VIII ОЦЕНА НАЧИНА ПРИКАЗА И ТУМАЧЕЊА РЕЗУЛТАТА ИСТРАЖИВАЊА

У свим сегментима свог докторског рада Предраг Мирчетић је показао убедљиво владање историјским, естетичким, теоријским и критичким чињеницама које се тичу Вајлдовога критичког схватања и приповедног приказивања уметности. Сва три главна дела његове студије (историја истраживања Вајлдовога естетизма, испитивање његових критичких огледа и тумачење његове уметничке прозе) утемељена су на веома прецизној анализи туђих погледа на Вајлда као уметника и мислиоца, али и на тачном аналитичком увиду у гледишта овог писца о уметничком стваралаштву, о животу и његовој моралној пракси која је изнео у својим есејима и приповедним делима. На компарацији тако утврђених теоријских и књижевних ставова, како у секундарној, тако и у примарној литератури, кандидат заснива своју иновативну синтезу у којој се појављује Вајлдова целовита уметничко-мислилачка личност у својој сталној тежњи да успостави књижевноестетску равнотежу кроз поигравање идеје лепоте са оном љубави према ближњем. Утолико позитивно оцењујемо овај рад у погледу начина приказа и тумачења резултата истраживања.

## IX ПРЕДЛОГ усвајања реферата и позивања кандидата на усмену одбрану пред истом Комисијом

С обзиром на изнете чињенице о овој дисертацији са темом *Схватање уметности у критичким огледима и приказивање уметности у прози Оскара Вајлда* и на у њој исказане стручне, књижевнонаучне компетенције кандидата искоришћене у прецизној критичкој аргументацији естетског достигнућа хришћанског етичког идеала као свеуједињујуће тенденције Вајлдове последње речи о смислу и сврси уметности, која је често

занемаривана, оцењујемо предложени рад колеге **Предрага Мирчетића** као академски успешно изведен завршни рад на нивоу докторских студија и предлажемо Научно-наставном већу Филолошког факултета да кандидата позове на усмену одбрану.

#### ПОТПИСИ ЧЛАНОВА КОМИСИЈЕ

1. др Миодраг Лома, ванредни професор на Филолошком факултету Универзитета у Београду
2. др Слободан Грубачић, дописни члан САНУ, професор емеритус Универзитета у Београду на Филолошком факултету
3. др Корнелије Квас, ванредни професор на Филолошком факултету Универзитета у Београду
4. др Новица Милић, редовни професор на Факултету за медије и комуникације Универзитета Сингидунум у Београду
5. др Предраг Бребановић, доцент на Филолошком факултету Универзитета у Београду

У Београду, 15. априла 2015. године